



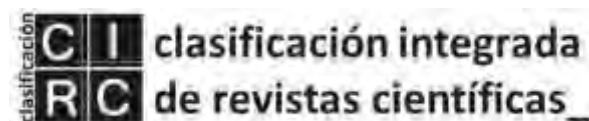
# eikasía

## REVISTA DE FILOSOFÍA

La selección de originales para publicación, se someten de manera sistemática a un informe de expertos externos a la entidad editora de la revista y a su consejo de editorial.

Estos informes son la base de la toma de decisiones sobre su publicación o no, que corresponde en última instancia al Consejo de Redacción de la revista y a la Dirección de la misma.

### | INDEXADA EN:



# eikasía

REVISTA DE FILOSOFÍA

C R É D I T O S | N Ú M E R O 6 2 E X T R A O R D I N A R I O | F E B R E R O 2 0 1 5

---

## Director de la revista

D. Pelayo Pérez

## Presidente Consejo de redacción

Dr. Román García

## Secretaría de redacción

Dra. Noemí Rodríguez Fernández

## Relaciones Académicas e internacionales:

Director: Dr. Luis Álvarez Falcón

## Consejo de Redacción

Dr. Fernando Pérez Herranz (Universidad de Alicante), Dr. Patricio Peñalver (Catedrático Filosofía, Universidad de Murcia), Dr. Alberto Hidalgo Tuñón (Universidad de Oviedo), Dr. Román García (Dr. en Filosofía. Director Instituto de Estudios para la Paz), Dr. Rafael Morla (Decano de la Facultad de Humanidades, Catedrático de Filosofía, Universidad de Santo Domingo, RD.), Dr. Antonio Pérez (Universidad de la Laguna), Dr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Dr. Felicísimo Valbuena (Universidad Complutense de Madrid), Dr. Jose Antonio López Cerezo (Universidad de Oviedo), Dr. Silverio Sánchez Corredera, Dra. Alicia Laspra (Universidad de Oviedo), Dr. Pablo Huerga Melcón, Dr. Mariano Arias, Dr. Jacobo Muñoz (Catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.) Dr. Félix Duque (Catedrático Historia Moderna Universidad Autónoma Madrid), Dr. Luis Álvarez Falcón (Universidad de Zaragoza), D. Pelayo Pérez.

ISSN: 1885-5679

© de la edición:  
Eikasía Ediciones

Maquetado y diseño  
Fran Fdez Yebra

## Edita

Eikasía Ediciones  
Bermudez de Castro 14 bajo  
Oviedo.  
C.P. 33011  
España.

Teléfono: +34 984 083 210

[www.eikasía.es](http://www.eikasía.es)  
[eikasía@eikasía.es](mailto:eikasía@eikasía.es)



## eikasía

## REVISTA DE FILOSOFÍA

S U M A R I O | N Ú M E R O 6 2 E X T R A O R D I N A R I O | F E B R E R O 2 0 1 5

## La estética italiana de Dino Formaggio

Coordinado por Luis Álvarez Falcón

Luis Álvarez Falcón

Presentación. La estética en Italia de Dino Formaggio, pp. 9-12.

9

## ARTÍCULOS

Gabriele Scaramuzza

Dino Formaggio: una presentazione , pp. 13-28.

13

Dino Formaggio: una presentación, pp. 29-42.

29

Sommario/Resumen/Abstract

Maddalena Mazzocut-Mis

L'azione e la materia. L'estetica di Dino Formaggio, pp. 43-54.

43

La acción y la materia. La estética de Dino Formaggio, pp. 55-66

55

Sommario/Resumen/Abstract

Davide Eugenio Daturi

Dino Formaggio y el problema de la Estética como "Ciencia General del arte". Regresando sobre una siempre nueva cuestión, pp. 67-86

67

Resumen/Abstract

Andrea Pinotti

Raffaello ha bisogno delle mani. Estetica, tecnica e scienza dell'arte in Dino Formaggio, pp. 87-102

87

Raffaello necesita sus manos. Estética, técnica y ciencia del arte en Dino Formaggio, pp. 103-118

103

Sommario/Resumen/Abstract

Elio Franzini

L'estetica fenomenologica di Dino Formaggio, pp. 119-132

119

La estética fenomenológica de Dino Formaggio, pp. 133-146

133

Sommario/Resumen/Abstract

Sobre los autores, pp. 147-148

147





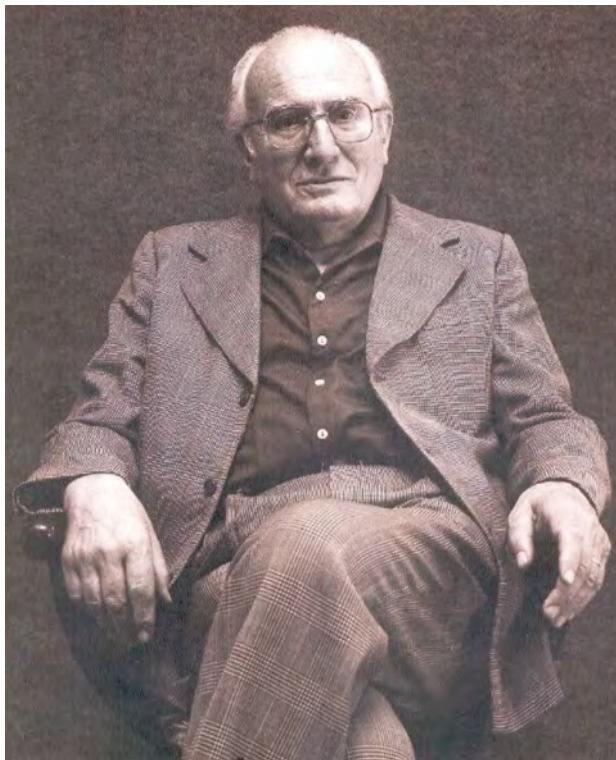


## Presentación. La estética en Italia de Dino Formaggio

Luis Álvarez Falcón

Relaciones Académicas e Internacionales. EIKASIA, Revista de filosofía

Con el objetivo de articular las relaciones académicas e internacionales con las diferentes instituciones de Europa y de América Latina, el Consejo de Redacción de EIKASIA, Revista de filosofía, les ofrece una serie de dossiers que dan continuidad a las habituales colaboraciones de orden nacional e internacional. EIKASIA es un órgano de difusión entre diferentes sociedades, universidades y centros de investigación. Su rigor se muestra en la fecundidad de sus propuestas y en la confianza suscitada por los lectores. Acostumbrados a la cruda tarea de pensar los no-pensados, o los impensados, estas invitaciones tratan de actualizar la novedad inacabada de la historia de las ideas. Su actualización y su vigencia son nuestro principal estímulo y un preciado indicio de calidad.



En esta ocasión les presentamos un trabajo singular y de gran valor, tanto por su excepcionalidad histórica como por su trascendencia teórica. Nos encontramos ante un conjunto de textos que trazan la semblanza de una época y el carácter y la personalidad de uno de sus más claros exponentes. Su completa lectura ofrece la oportunidad de encontrar una fuente documental, testimonial y bibliográfica de un momento crucial para la historia de la filosofía italiana y del pensamiento europeo. Nuestro objetivo se verá cumplido si conseguimos transmitir al lector algunos recursos para reconstruir una deriva teórica que afecta a la estética y a la filosofía del arte, y que no es, solamente, su historia solidificada. Tanto la historia de Europa como la de Italia van estrechamente unidas al acontecer que se narra en estos trabajos.

Los lectores podrán encontrar cinco artículos cuidadosamente presentados e ilustrados con una edición bilingüe. Su disposición obedece al género de cada una de las exposiciones y a la continuidad de sus contenidos. De este modo, la lectura constituye una buena descripción del clima intelectual y de los acontecimientos culturales que marcaron el derrotero del pensamiento italiano desde Benedetto Croce y Giovanni Gentile hasta la escuela de Antonio Banfi. Esta recepción traerá a colación la urgente tarea de reubicar algunos de los problemas teóricos más relevantes en una marcada tradición, poniendo en juego las distintas sistematizaciones europeas que han contribuido a la formación de la concepción de nuestra filosofía de hoy.

La potente personalidad de Dino Formaggio (Milán, 28 de julio de 1914 – Illasi, 6 de diciembre de 2008), su formación filosófica y cultural, su humildad y su incuestionable talla intelectual hacen de él una referencia fundamental en la historia de la filosofía del siglo XX. Muchos son los valores añadidos. Por un lado, es necesario advertir sus méritos como docente, reconocidos ampliamente por sus propios alumnos y discípulos, desde su condición de profesor de Bachillerato hasta la inmensa labor académica desarrollada en Milán, Pavía y Padua. Por otro lado, es necesario señalar su compromiso político y su responsable militancia. No hay que olvidar tampoco su faceta de creatividad artística personal, tanto en el mundo de la pintura como en el de la escultura. A todo ello hay que añadir su coherencia en el contexto filosófico europeo y su capacidad de transmisión de un debate que todavía sigue abierto. Por eso no es de extrañar que la figura de Formaggio siga suscitando hoy nuestro interés, hasta el punto de servir como catalizador de un momento clave en los albores del siglo XXI, siete años después de su desaparición.

Con el título «La estética en Italia de Dino Formaggio», la dirección de Relaciones Académicas e Internacionales de EIKASIA, Revista de filosofía, les presenta hoy este dossier monográfico. La estrecha colaboración con el Departamento de Filosofía de la Università degli Studi di Milano ha hecho posible la edición de los trabajos de algunos de los investigadores más próximos a la escuela de Formaggio y de Antonio Banfi.

En primer lugar, encontrarán la excepcional presentación del profesor Gabriele Scaramuzza. Su interés estriba en ser un documento vivo, una crónica de los acontecimientos que rodean al pensador italiano. Los nombres de Banfi, Adelchi Baratono, Antonia Pozzi o Enzo Paci se unirán a los de Mikel Dufrenne, Husserl y el propio Hegel. Entre un diagnóstico histórico lleno de referencias vividas, la cultura milanese y la idea de *hacer* articularán la raigambre teórica en la que se instala Formaggio. Es de agradecer la sobriedad y la sencillez con la que Scaramuzza nos describe la vivencia de una época y el rigor de su discurso. A continuación, la aproximación al problema del *hacer* desembocará en una exposición con el título «La acción y la materia». Maddalena Mazzocut-Mis, profesora de Estética y Estética del espectáculo, reubicará la figura de Formaggio en el contexto europeo y en la teoría estética del siglo XX. El *hacer*, convertido ahora en técnica artística, se conjugará con la dualidad de lo estético y lo artístico. Un discurso colmado de referencias teóricas confluirá en la cuestión de la definición del arte y en la autonomía y heteronomía de la experiencia estética. En el centro de esta propuesta, podrán leer el minucioso y detallado ensayo del profesor Davide Eugenio Daturi. La deslocalización o desprovincialización de la experiencia filosófica italiana será el motivo principal de una impecable descripción de los antecedentes y de las influencias del pensamiento europeo en Italia. La escuela de Banfi y la tradición de Formaggio darán cuenta del devenir de la filosofía en Alemania y Francia, y la fenomenología aparecerá en el horizonte teórico de los acontecimientos históricos expuestos. En tercer lugar, la reflexión filosófica sobre la técnica artística dará continuidad al análisis anterior, y el profesor Andrea Pinotti, *Directeur de Programme* en el Collège International de Philosophie en París y profesor de la Università degli Studi di Milano, nos acercará a la obra que Formaggio publicara en 1953 con el título *Fenomenologia della tecnica artistica*. Un discurso perfectamente trabado en la filosofía del arte desplegará las cuestiones teóricas mencionadas en los textos anteriores. Su perfecto dominio del contexto filosófico nos permitirá adentrarnos en la trascendencia del autor. Por último, otro de los ilustres discípulos de Dino Formaggio, Elio Franzini, uno de los más representativos miembros de la denominada Escuela fenomenológica de Milán, cerrará este dossier monográfico con un rótulo definitivo: «La estética fenomenológica de Dino Formaggio». A modo de conclusión, el propio Franzini

comenzará así: “Los Maestros tienen una característica relevante: nunca envejecen”. Y, en efecto, el autor sabrá cerrar la trama urdida desde la presentación de Gabriele Scaramuzza. El análisis remitirá a Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty, situando el discurso en las consideraciones sobre el *hacer*, el arte, la *Leiblichkeit* y la fenomenología del cuerpo.

Es preciso dar las gracias al Dr. Davide Eugenio Daturi, maestro en Filosofía de la Università degli Studi di Milano y actualmente profesor de la Universidad Autónoma del Estado de México, en Toluca, por la coordinación y las labores de traducción de este dossier monográfico. Su colaboración ha sido imprescindible para reunir el elenco que hoy les presentamos. Su rigor y su criterio han permitido la oportunidad de llevar a cabo este proyecto. Deseamos que su asistencia, de aquí en adelante, nos permita ampliar nuestro conocimiento sobre las cuestiones expuestas y sobre el desarrollo histórico de la filosofía en Italia. Nuestro agradecimiento se extiende a Andrea Coghi por su colaboración en la traducción, y a Adriana Espinoza Cerviño y José Luis Herrera Arciniega por la revisión de los textos. Por supuesto, expresamos nuestro reconocimiento al Departamento de Filosofía de la Università degli Studi di Milano y a los profesores e investigadores que han participado en esta edición: Gabriele Scaramuzza, Maddalena Mazzocut-Mis, Andrea Pinotti y Elio Franzini. Esperamos que sus trabajos sean de un máximo interés para nuestros lectores.



## Dino Formaggio: una presentazione

Prof. Gabriele Scaramuzza

Università degli Studi di Milano

### Sommario

L'intento del saggio è di offrire una presentazione della personalità e del pensiero di Dino Formaggio, al cui centro sta il "fare". Questo problema è da vedere alla luce del lungo cammino che Formaggio ha intrapreso per raggiungere i risultati consegnati nelle sue opere. Il fare si radica nel mondo sensibile, nel corpo, che è sorgente di energia che dal proprio interno richiede un'espressione di sé. Si sono seguiti gli ambiti diversi in cui tale espressione si articola. L'insegnamento in primo luogo, che Formaggio viveva come una missione; intendeva le lezioni come un luogo di dialogo e di solidarietà, di socializzazione; proponeva un'idea degli studi non come fatica e sacrificio, ma come intensificazione di vita. Il fare si esercitava poi come creatività artistica, nella pittura, nella scultura, nella poesia. Della stessa fruizione artistica aveva una visione non contemplativa ma attiva, che si potrebbe sintetizzare con la formula: vedere, ascoltare "facendo": non fruire passivamente, ma riversarlo in un fare. A vari livelli: dal comprendere rifacendo per sé (come gli avviene con un Kandinskij e con lo Scriba del Louvre) alla comprensione storica, fino alla riflessione filosofica. Non è secondario per lui pensare filosoficamente l'arte, ma anche questo si origina dal fare, nel fare deve verificarsi e in un fare rovesciarsi.

### Resumen

El propósito del presente artículo es ofrecer una presentación de la personalidad y el pensamiento de Dino Formaggio, en cuyo centro se encuentra el "hacer". Este problema tiene que ser visto a la luz del largo camino que Formaggio emprendió para alcanzar aquellos resultados

consignados en sus obras. El hacer tiene sus raíces en el mundo sensible, en el cuerpo, que es la fuente de energía que desde su interior requiere una expresión de sí. Se recorrieron los diferentes campos en los que dicha expresión se articula. La enseñanza en el primer lugar, que Formaggio vivía como una misión; consideraba sus lecciones como un lugar de diálogo, solidaridad y socialización y proponía una idea de estudio no como peso y sacrificio, sino como una intensificación de la vida. El hacer se practicaba después como producción artística, en la pintura, la escultura, la poesía. Del mismo goce artístico tenía una visión no contemplativa sino activa, que se podría resumir con la siguiente fórmula: ver, escuchar "haciendo": no disfrutar de forma pasiva, sino volverlo un hacer. En distintos niveles: desde la comprensión rehaciendo para sí (tal como ocurre en Kandinsky y con el Escriba del Louvre) a la comprensión histórica, hasta la reflexión filosófica. No es secundario para él, el pensar en el arte filosóficamente, pero también este acto surge del hacer, en el hacer debe verificarse y en hacer debe transformarse.

### Palabras claves

Dino Formaggio, arte, estética fenomenológica, educación.

### Abstract

The intent of the paper is to give an overview of the personality and thought of Dino Formaggio, the center of which is the "doing." This problem has to be seen in the light of the long journey that cheese has undertaken to achieve the results delivered in his works. The doing is rooted in the sensible world, in the body, which is the source of energy that requires an expression

from your inner self. It was followed by the different fields in which the expression is divided. The teaching in the first place, that cheese was living as a mission; the lessons intended as a place of dialogue and solidarity, socialization; proposed an idea of the studies did not like hard work and sacrifice, but as an intensification of life. Doing practiced then as artistic creativity, in painting, sculpture, poetry. In the same artistic enjoyment had a vision not contemplative but active, which could be summed up with the following formula: see, hear, "doing", not passively enjoy, but pour it in a do. At various levels: from

understanding remaking itself (such as occurs with a Kandinsky and the Scribe of the Louvre) to the historical understanding, to philosophical reflection. It is not secondary for him to think philosophically art, but also arises from doing this, and in doing must occur and transform itself.

### Keywords

Dino Formaggio, art, phenomenological aesthetics, education.

## Dino Formaggio: una presentazione

Prof. Gabriele Scaramuzza

Università degli Studi di Milano

1. Nella celebre *Vorrede* alla *Fenomenologia dello Spirito*, Hegel scrive che “il vero è l'intero”, nel senso che non include solo i risultati di una ricerca presi astrattamente a sé, ma anche il divenire che conduce a essi. Sarà utile tenerlo presente anche nel nostro caso.

È imprescindibile, se si vogliono comprendere appieno la figura e il pensiero di Dino Formaggio, tener conto anche del lungo e faticoso cammino che, nell'ambiente in cui è cresciuto, lo ha condotto ai risultati che sono sotto gli occhi di tutti: un iter scolastico anomalo, il periodo di modesta attività lavorativa, le traversie del periodo bellico e immediatamente postbellico; gli incontri, l'impegno politico, il compito educativo, le sue prime esitanti prove artistiche, i suoi primi scritti. E, in tutto questo, i progetti e le promesse che vi avevano corpo. Che avesse una storia personale atipica alle spalle lo si avvertiva presto. Non starò a richiamare momenti della sua biografia ben presenti a chiunque li abbia sentiti dalla sua viva voce, o letti in scritti personali e ricostruzioni oggi diffuse tra noi<sup>1</sup>.

Sul piano della formazione filosofica e culturale, oltre che umana, l'incontro con Banfi fu decisivo per lui. Ne testimoniano ricordi spesso riaffioranti e mai taciuti; i non pochi scritti in proposito<sup>2</sup>, le lettere a dir poco appassionate che gli scrisse la notte successiva alla laurea<sup>3</sup>. Ma importante per lui fu anche, e non poco, la frequentazione di altri maestri, di Adelchi Baratono innanzitutto (che resta comunque più presente nella sua formazione di quanto comunemente si ammetta<sup>4</sup>). Contarono infine gli allievi della scuola di Banfi a lui più vicini: Antonia Pozzi e il suo coetaneo Remo Cantoni, ma anche Giulio Preti ed Enzo Paci. Aggiungo anzi che più di ogni altro alunno di Banfi, infinitamente di più, Antonia Pozzi ha saputo cogliere tratti assai toccanti, che erano e restano i più cari a me, della personalità di Formaggio.

2. La sua attività culturale si è svolta anche, ma non secondariamente, in ambiti diversi da quelli per solito pubblicizzati. È stato un maestro esemplare, per lunghi anni, nei Licei, lasciando sicuramente un segno negli allievi. Ed è stato al Liceo “Volta” a Milano, nel 1954, che l'ho conosciuto, come insegnante di Storia romana, come allora si usava nei Licei

<sup>1</sup> Penso innanzitutto a Formaggio Dino (1997), *Minima personalia. Frammento di un'autobiografia*, in “Belfagor”, 30 novembre 1997; Id., *Storia di un uomo in cammino col suo carro. Autobiografia di Dino Formaggio*, in Formaggio (2003), *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, prefazione di E. Franzini, Milano, Mimesis, pp. 13-43. E cfr. di Teruzzi Carlo (1995), *Per un incontro...*, in appendice a *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 189-208.

<sup>2</sup> I principali sono raccolti in Formaggio (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, presentazione di Elio Franzini, Milano, Guerini.

<sup>3</sup> È stato contento che le potessi pubblicare in Aa. Vv. (2007), *Ad Antonio Banfi cinquant'anni dopo*, premessa e cura di S. Chiodo e G. Scaramuzza, Milano, Unicopli, pp. 13-15.

<sup>4</sup> Del 1934 è l'opera fondamentale di Baratono, intitolata non a caso *Il mondo sensibile*. Verso Baratono, oltre che verso Banfi, Formaggio riconosce il proprio debito in una nota all'introduzione alla *Fenomenologia della tecnica artistica*. Gli dedica un bel ricordo in *Studi di Estetica* (1962), Milano, Renon; dove riprende anche uno scritto già apparso su “Studi filosofici”. Testimoniano del suo legame con questo maestro anche la prefazione a Baratono (1966), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani; e infine Formaggio (1997/98), *Adelchi Baratono. Un Maestro*, pubblicato in “La riviera ligure”, a. VIII, n. 24/25, pp. 5-11, dedicato appunto a Baratono.

scientifici; e a partire dal 1955-56 per Filosofia e Storia. L'ultimo anno tuttavia ottenne il distacco dal Liceo per dedicarsi interamente all'insegnamento universitario a Pavia.

La mia conoscenza con lui si colloca, dal punto di vista dei suoi studi, tra la *Fenomenologia della tecnica artistica* e *L'idea di artisticità*. La prima è uscita nel 1953, non per nulla è la sua opera che mi resta più cara, dato che riflette bene i sapori, il clima degli anni in cui mi fu insegnante al Liceo. *L'idea di artisticità* è invece del 1962, l'ho vista nascere, risuona dei temi dei corsi universitari che ho seguito.

Ho ricordato altrove<sup>5</sup>, e lo sottoscrivo qui, l'atmosfera degli anni liceali. Nel suo insegnamento, nel suo modo di tener lezione era presente quella "generosità di maestro", quel "prezioso umano calore", quella sua disponibilità di cui testimoniò una volta (e sia pur in anni antecedenti quelli in cui l'ho conosciuto io) Banfi, in termini che certamente avrei qualche renitenza a far miei oggi in quella forma, ma che cionondimeno colgono non poco di vero<sup>6</sup>.

3. Venendo alla sostanza del pensiero di Formaggio, centrale è senza dubbio in esso l'idea del *fare*, cui tutta la sua vita era indirizzata. Egli stesso mi confessò un giorno, tanti anni fa, che amava l'arte. Non era neppure il caso di dirlo, lo si vedeva bene, da sempre. Ma fissandomi con uno sguardo penetrante aggiunse, increspando il tono della voce: "*fare l'arte*".

Il fare affonda le proprie radici nel modo in cui Formaggio vive il mondo sensibile. La realtà del sentire, prima che ogni astratta visione, teoria, o impegno nell'ambiente in cui è cresciuto, è al centro della sua vita non meno che del suo pensiero. Della presa di coscienza di questo è debitore al suo maestro Adelchi Baraton: non a caso, insieme a Banfi, è menzionato in una nota apposta all'introduzione della *Fenomenologia della tecnica artistica*.

Si può dire anche di lui quanto Théophile Gautier testimonia di sé: "*Toute ma valeur c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe*"<sup>7</sup>. Anche Formaggio è un uomo per cui il mondo sensibile, soprattutto nella sua modalità di mondo visibile, *esiste*, in senso forte. Non a caso nella piena maturità del suo pensiero la sua estetica si esprime come una filosofia del corpo, come testimonia tra i suoi libri soprattutto *Arte*, edito per la prima volta da Isedi nel 1973 e tradotto (grazie a Mikel Dufrenne) in francese; ma poi anche in spagnolo e portoghese.

V'è ancora da notare che il mondo della sua sensibilità è dominato dagli occhi; gli ambiti dell'udito o dell'odorato sembrano suscitare reazioni meno intense in lui. Certo gli appartiene il tatto, come testimonia il suo vivere, oltre che la sua attenzione alla scultura.

Decisivo è poi anche che Formaggio appartiene al novero di coloro per cui il vedere, l'ascoltare, l'esperire col corpo non si chiudono in sé; non lasciano paghi di sé senza che nulla si debba aggiungere; a tutto questo, che compendia sotto il termine di estetismo, era allergico.

<sup>5</sup> Scaramuzza Gabriele (1985), *L'insegnamento di Dino Formaggio*, in "Dino Formaggio e l'estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio", Milano, Unicopli, pp. 65-69; da qui riprendo alcuni spunti che ritengo tuttora validi.

<sup>6</sup> Si tratta di una lettera priva di destinatario, scritta nel '46: Formaggio me ne ha fornito copia, lui stesso non ricordava a chi fosse indirizzata. L'ho già citata, col suo consenso, in un mio scritto, *L'insegnamento di Dino Formaggio*, cit., p. 66.

<sup>7</sup> Citato da Dessoir Max (1986), *Estetica e scienza dell'arte*, presentazione di Dino Formaggio, a cura di Lucio Perucchi e Gabriele Scaramuzza, Milano, Unicopli, p. 87.

L'esperienza dei sensi per lui è un nucleo di energia che si irradia oltre se stesso, in un silenzio denso di risonanze, che cercano complimenti fuori di sé. Per lui raccogliersi in sé è certo importante, ma anche non basta a sé: deborda da sé e reca implicita la richiesta di segni atti a esprimersi, a interrogare per capire meglio; coinvolge l'impegno di riprendere fattivamente le cose colte nelle svariate modalità disponibili, di ripensarle, fino alle forme di conoscenza più approfondite e alle esecuzioni professionali e artistiche più alte.

Il mondo del sentire ha in sé l'impulso a costruirsi in realtà viva. Anche la sua sensibilità verso il mondo del tatto si traduce in un fare, che è vivo comunicare con gli altri, ma anche pratica della scultura. In quest'ultimo ambito l'opera sua più toccante per me è rimasta una maternità, in vari materiali e colori; ne conservo tuttora una copia: nera, in terracotta.

Il sensibile antecede ogni espressione data, ma cerca parole dunque, segni, mimica, gesti per dirsi. Soprattutto avverte, e mai dimentica, lo scarto tra sé e le parole, i segni in cui si dice. Uno scarto che si fa produttivo, stimola la ricerca di nuove parole, nuovi segni; e sempre di nuovo torna alle cose stesse per verificarsi; non si anghiosa né si perde in costruzioni già date.

Un film (Formaggio ricordava quanto meno il cinema di Duvivier), una poesia, un quadro, un paesaggio, una musica, una rappresentazione teatrale (l'ho sentito ricordare Ruggero Ruggeri, che evidentemente aveva visto sulle scene), hanno lasciato traccia, una lunga scia dietro di sé. Sono presenti nell'"immediatezza" del sentire, prima che nelle mediazioni di una teorizzazione o di una "preparazione" prestabilita. E per questo nessun giudizio tecnico formale, va contrabbandato per giudizio estetico. Ma ancora per questo gli eventi estetico-artistici incoraggiano uno slancio che dia seguito alle loro promesse, che dia loro vita e realtà.

4. Un primo ambito in cui la vita sensibile esplica le proprie potenzialità, innervandola di sé, per Formaggio è l'attività didattica, per lui ai vertici di quel vivo "fare", che costituisce il leitmotiv di queste pagine. Per l'insegnamento aveva una vera vocazione, una disposizione naturale a lungo coltivata, a livelli scolastici differenti, dalle scuole elementari al liceo all'università; al Liceo a mio avviso si è esplicata nel modo più compiuto. La passione per l'insegnamento gli ha dettato la scelta degli indirizzi di studio, dalle Magistrali all'Università. Questa attività ha sempre poi preso Formaggio molto più che non lo studio a tavolino, la ricerca fine a sé, in un isolamento cui si sentiva estraneo. L'ha sempre praticato ovviamente, lo studio a tavolino, ma finalizzandolo all'insegnamento, anche più che alla scrittura.

Le sue lezioni al Liceo avevano una notevole ampiezza culturale, non solo specificamente filosofica; vi tornavano temi letterari, artistici, e di attualità. Per restare a eventi non ancora estinti nella memoria, ricordo il suo fastidio, motivato, verso l'idea di cultura che sottostava a "Lascia o raddoppia". E questo proprio nel momento in cui si stava imponendo la televisione nelle famiglie, con il noto travolgente successo di pubblico.

Il suo insegnamento agiva da forte stimolo alla scoperta del mondo della cultura, ma anche di luoghi ed eventi densi di risonanze della vivace Milano di allora. Era un invito alla visione, all'ascolto, alla lettura. Gli sono grato di averci per primo suscitato curiosità per l'ikebana, l'arte cinese, le poesie giapponesi, oltre che per i dipinti di Lascaux.... Per quelle che si dicevano le arti minori insomma (già rivalutate da Banfi), non meno che per le arti

considerate maggiori. Forti furono gli incentivi alla lettura di grandi romanzieri. Non dimentico soprattutto che a Formaggio devo la conoscenza di Dos Passos (mi è rimasto impresso soprattutto Dos Passos, non so perché); ma ci furono anche Döblin, Pavese, per non dire di filosofi come Simmel, Santayana, Whitehead.

Incitava a guardare le opere d'arte. Frequentare mostre e monumenti rientrava tra i compiti didattici che giustamente si proponeva; ricordo l'entusiasmo che ci metteva e l'impulso a partecipare che trasmetteva. Ci fu una memorabile visita guidata da lui con la classe intera a una mostra di Mondrian, e poi alla pittura italiana contemporanea, a Palazzo Reale; di quest'ultima mi è rimasto impresso (e forse non è difficile capire come mai) un ironico dipinto di Usellini, "La filosofia dell'amore e l'amore della filosofia". Non poche furono anche in seguito le visite comuni a mostre di autori contemporanei, in gallerie tra Milano e Padova.

A lui devo la scoperta dell'Abbazia di Chiaravalle - un mito per lui, e di riflesso anche per noi. L'amore che ci comunicava per essa mi ha spinto a visitarla la prima volta una di quelle estati. La risonanza che conservava in lui questa abbazia cistercense era legata al suo fascino artistico, certo, ma insieme alla sua vicinanza ai quartieri operai di Milano in cui aveva abitato, alle sue prime scorribande nella (allora) libera campagna; infine, *last but not least*, con tanta intensità nel ricordo, al nome di Antonia Pozzi, che lì come noto andò a morire<sup>8</sup>.

Faceva nascere la voglia di guardare spettacoli naturali non meno che artistici. C'erano i luoghi cui Formaggio tornava con insistenza, fino a farne luoghi emblematici per noi. Mi portò una volta a Marzio coi suoi figli, alla scoperta di una bellezza naturale e di un ambiente umano con cui aveva forti legami. Amava molto le betulle, che anch'io presi ad amare.

Ma anche questo insegnare a "vedere" non era fine a sé; doveva costruirsi in esperienza di vita.

5. Liceo statale voleva allora dire luogo di aperto confronto tra idee, concezioni della vita, gusti – nel rispetto di una cornice di principi e di valori che rendevano possibile un dialogo. Questo è testimoniato anche dalla presenza di altri insegnanti di tendenze diverse, e di non scarso rilievo, che ricordo con piacere; anche l'incontro con loro fu parecchio

formativo per noi. Per quanto riguarda la filosofia, contò molto anche l'insegnante di religione, Leonardo Verga, poi studioso e docente universitario di vaglia, da poco scomparso<sup>9</sup>. L'ultimo anno poi Formaggio fu sostituito da Pietro Di Vona, che si affermò poi a sua volta come valente studioso e docente universitario, e di cui mi è rimasta impressa soprattutto la passione che ci comunicò per la *Fenomenologia dello spirito*.

L'ambiente del liceo, tra insegnanti e allievi, era tutt'altro che "di sinistra"; la sinistra era anzi decisamente minoritaria e per lo più vista con sospetto; questo vale anche per altri

<sup>8</sup> Cfr. Bernabò Graziella (2004), *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Vienneperre, cap. XII. Papi ha scritto pagine assai equilibrate sui rapporti tra Antonia Pozzi e Dino Formaggio: Papi Fulvio (2009). *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Milano, Vienneperre.

<sup>9</sup> Si veda quanto meno AA.VV. (2001), *Vigilantia silentiosa et eloquens. Studi di filosofia in onore di Leonardo Verga*, a cura di Franco De Capitani, Milano, F. Angeli.

licei allora considerati tra quelli più connotati ideologicamente, come il Berchet. L'atmosfera generale era dominata da certo conservatorismo, da reticenze e da qualche palpabile nostalgia di un passato allora non così lontano. Le posizioni di Formaggio, eccentriche in quel contesto, davano nell'occhio, ed erano non di rado vivacemente contestate in discorsi privati, ma anche in modi pubblici. Veniva accusato di esser comunista, ed erano anni in cui non era più iscritto al Pci; pur avendo partecipato attivamente alla Resistenza e riconoscendosi nei suoi valori, gli era estranea ogni retorica resistenziale; ricordo un suo sobrio e documentato accenno a lezione in anni in cui fastidiosi toni celebrativi erano scontati. Nella scuola di allora poi le uniche forme di partecipazione politica degli studenti erano gli scioperi per Trieste, incoraggiati da compagni vicini al Movimento sociale.

Era palpabile inoltre una sottile forma di diffamazione, che contestava come pericoloso e vuoto "relativismo" il mondo culturale cui Formaggio si richiamava, la scuola di Banfi, di cui egli era l'unico rappresentante in quel liceo. Aveva alle spalle una tradizione della cultura milanese, ma non solo questo; perché attraverso di essa si rivelava una tradizione della cultura occidentale tout-court<sup>10</sup>; e Formaggio si rifaceva ad essa con entusiasmo e intima persuasione. Lo sorreggeva un mondo di valori, un esercizio di libertà di pensiero e di espressione non così diffusi allora; sullo sfondo agiva un ottimismo certo problematico, ma non per questo meno tonificante. Qualche mito, forse, ma fertile nei suoi effetti - che si è venuto fatalmente frantumando nel nostro mondo, per lui forse prima ancora che per noi.

Vi agiva un sogno sullo sfondo, e gli sono ancora profondamente grato di avermi per primo avvicinato a un mondo oggi così ingiustamente maltrattato, e che non mi apparteneva allora. C'è un brano che resta tra le pagine di Formaggio che ricordo tuttora con emozione, e che si ricollega alla vera e propria scoperta (per me era tale, dato l'ambiente di provincia "bianca" da cui provenivo) di ciò che volesse dire "socialismo". L'ho già ripreso una volta e voglio riportarlo qui: «Ricordo una sera del lontano 1937 (ed era tempo di novembre), alle lauree. Una nebbiosa sera milanese, con pochi fedeli come a un rito, affondati nella semioscurità dell'aula magna di Corso Roma, intorno al tavolo illuminato della Commissione. In capo al tavolo - la bella testa pensosa, calda di luce, chinata sul tavolo - Baratono pareva assorto: quando improvvisamente egli ruppe sul monotono cantilenare del candidato con una voce strana, dolce, quasi appena soffiata, eppure rimbombante dentro di echi profondi e drammatici; "Sono gli operai delle fabbriche - diceva rivolto al candidato - lei dimentica gli operai delle fabbriche..."; ed ergendosi egli un poco ancora nella persona e nella voce, per un istante sembrò ai presenti di veder ondeggiare sopra quella grigia e soffocata atmosfera dell'Università italiana, la grande ombra vivente del socialismo: ci sprofondammo allora più strettamente dentro ai nostri cappotti, quasi per chiudere e difendere quel sogno di un'umanità rinnovata che poche parole avevano potuto suscitare dentro di noi»<sup>11</sup>.

In questo sprofondarsi dentro i cappotti, voglio ripeterlo qui, mi è sempre parso di cogliere un tratto essenziale (tanto più essenziale quanto meno a tutta prima evidente) della personalità di Formaggio; o comunque un tratto a me tuttora caro. Mi rinvia a quell'"idea di una vita vissuta tutta *dal di dentro*", di cui ha scritto Antonia Pozzi e proprio con riferimento a Formaggio, in una delle sue ultime lettere<sup>12</sup>. So bene che la ricca e complessa personalità di

<sup>10</sup> Ne esprime bene la sostanza Franzini Elio (2009), *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano. Dello stesso Franzini (1992) v. anche *Oltre l'Europa. Dialogo e differenze nello spirito europeo*, Milano, Arco.

<sup>11</sup> Ricordo di Adelchi Baratono, in Formaggio Dino (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon, pp. 290-291.

<sup>12</sup> Lettera a Paolo Treves del 23 ottobre 1938, ora in Pozzi Antonia (2002) *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Milano, p. 267. Riedita ora in Pozzi Antonia (2014), *Ti*

Formaggio offriva anche altri lati, ben diversi. Tant'è: per me questo (pur così lontano ora) resta quello che ricordo con più intenso coinvolgimento, non esiterei anzi a dire con commozione.

6. Nel suo insegnamento Formaggio ha incarnato un modo di essere nella scuola da qualche tempo piuttosto in declino, e in quegli stessi anni contrastato da concezioni pedagogiche inutilmente rigide, comunque chiaramente improntate a visioni del mondo anguste - e che tuttora giudico profondamente diseducative. Con autentica passione Formaggio contestava, e non in astratto ma sul piano della concretezza didattica, prese di posizione confusamente, e pericolosamente, lassiste; ma anche quelle, per converso, dominate da concezioni dogmatiche; o comunque da visioni del mondo astrattamente ideologiche. Talune già allora giocate sull'efficienza e sul rendimento, sugli equivoci di una "meritocrazia" che poteva anche far riferimento a ragioni legittime, ma non di rado era fatta valere in modi quanto meno ambigui - col rischio di contrabbandare per merito, conseguito con onesto lavoro e per sole doti personali, quello che era frutto di posizioni di rendita, in molti sensi.

Contrastava vivacemente (e non era il solo) posizioni oggi pubblicizzate come indiscutibili, fatte valere come incontrovertibili certezze - passando sotto silenzio quanto di esse non a torto veniva messo in dubbio in quegli anni fertili, segnati da forti idealità. Sono in gioco valori che giudico "non negoziabili" nel nostro stesso panorama culturale; sarebbe senz'altro istruttivo ricordarli oggi, anche contro certa retorica (per usare un eufemismo), quando non insensata avversione, che da tempo ha investito il mondo della scuola pubblica, se non della cultura tout-court.

Dalle sue lezioni traspariva l'idea che il lavoro culturale non dovesse esser visto come sterile sforzo o come dovere imposto, ma come qualcosa di coinvolgente, di capace di suscitare un amore, di agire come una promessa di vita. Sembrava tradurre qualcosa di presente anche nella concezione di Banfi dello studio come intensificazione della vita, non solo come fatica o come condanna: «io non so amare lo studio – confessa in una lettera da Berlino a Daria, la sua futura moglie, del 16 maggio 1910 – che come potenza di ringiovanimento»<sup>13</sup>. E ancora Banfi scrive più tardi, nel marzo del '43, a una sua allieva, Ottavia Abate: «Vorrei che fossero lavori che piacessero anche a lei. Perché mi viene a volte di pensare che si è così abituata a un dovere impostosi, che le torna difficile porsi al lavoro con l'anima sciolta per puro piacere. Forse mi dice, per puro piacere, sarebbe altro che lavorare; ma non credo che sia proprio così. Bisogna perder l'abitudine dell'automortificazione. Allora molte "fatiche" cessano forse d'esser tali»<sup>14</sup>. In Antonia Pozzi troviamo l'insistenza sul tema del lavoro in Flaubert, e non si tratta per nulla di un lavoro mortificante. Per lo stesso Formaggio la tecnica artistica non ha nulla della fatica insensata, è tecnica qualificata, felice nei suoi esiti, implica qualcosa come una capacità di dar gioia.

7. Era vivo nelle lezioni di Formaggio un modo di intendere il lavoro culturale come confronto ma insieme come solidarietà; mai come competizione. Le lezioni erano in primo luogo partecipazione; ricordo ancora con riconoscenza lo spazio che lasciavano (e erano le uniche allora) a ciò che chiamavamo "discussione". Un momento tra i più coinvolgenti (ed

---

scrivo del mio vecchio tavolo. *Lettere 1919-1938*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Milano, Ancora, pp. 309-312.

<sup>13</sup> Banfi Antonio (1967), *Umanità*, Reggio E., Franco, p. 88.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 229.

altamente educativi, ritengo tuttora) era il libero scambio delle idee tra gli studenti, e con l'insegnante; e la dialettica tra le opinioni che ne scaturiva.

Gli alunni non venivano esclusi da una partecipazione attiva, che veniva loro spontanea, per la loro ovvia "impreparazione". Non ne risultava inibita la loro esigenza di domandare, di chiarire e di mettersi alla prova nel rapporto con altri. Un'autentica passione per il dialogo<sup>15</sup> viveva anche negli incontri al di fuori delle aule scolastiche: l'idea di una verità che scaturisse da un confronto vivo, e di una ricerca che agisse anche come fermento socializzante.

Attraverso le parole dell'insegnante traspariva un'idea di che cosa potesse essere la filosofia. La stessa estetica per lui era filosofia dell'arte<sup>16</sup>, aveva nella filosofia, oltre che nell'arte, il suo centro propulsore. Nelle sue lezioni affiorava una prima, partecipe e non epidermica esperienza di cosa potesse voler dire far filosofia. Nella stessa modalità del loro svolgersi, nel loro stesso "stile" direi, e non a livello di enunciazioni programmatiche soltanto, si apriva per la prima volta un'esperienza ignota, inedita per molti di noi, un'idea fattiva<sup>17</sup> di questa disciplina per lo più vista con sospetto. Un'idea certo non rigorosamente professionale, ma piena di interesse e di fascino; e in seguito, devo pur aggiungere, del tutto dispersa nella deludente pratica della filosofia incontrata nelle prime aule universitarie frequentate. A Pavia in primo luogo (se ne era appena andato Paci); ma poi anche a Padova, dominava un'atmosfera cui la figura di Formaggio appariva a tutta prima davvero poco consona, ma in cui in seguito seppe inserirsi con accortezza.

8. Formaggio aveva una grande capacità di far rivivere i filosofi del passato, di risvegliare un interesse, e di lasciar affiorare domande stimolanti. Non v'era alcun soffocamento delle ragioni critiche, certo, ma neppure preventiva contestazione. Era come se a ogni pensatore venissero restituite le sue ragioni; nessuno era in torto alla luce del punto di vista che gli era proprio, e cui veniva resa giustizia. Si reagiva a non infrequenti attacchi esterni, certo; ma senza scendere sul terreno di pretestuose e infruttuose polemiche. Lo stesso accadeva anche con Paci, ricordo; mentre non era così da altre cattedre ideologicamente più agguerrite – e penso a lezioni seguite non solo a Pavia, ma poi anche a Padova (emblematiche da questo punto di vista quelle di Marino Gentile); ma ricordo anche per altro verso le lezioni di Bontadini che mi era capitato di ascoltare all'Università Cattolica.

Le lezioni di Formaggio ci trasportavano su di un piano di adesione simpatetica ai mondi filosofici di volta in volta affrontati, più che non su quello del rigore filologico o della

<sup>15</sup> Franzini e Ruschi hanno dato rilievo alla centralità del "principio dialogico" nell'insegnamento universitario di Formaggio: la lezione per lui era un dialogo, "discorso, "prassi", che "attraverso le parole, le pause eloquenti, i toni alterni che si rincorrono afferra" l'uditorio. La platea era eterogenea peraltro: studenti, certo, ma anche "artisti, insegnanti, grafici, fotografi, antichi allievi, pensionati tornati agli studi: storie individuali diverse che sottolineano come quelle lezioni non fossero soltanto comunicazione di sapere, ma soprattutto incontro e confronto": Franzini Elio, Ruschi Riccardo (1985), *Anni milanesi*, in AA.VV., "Dino Formaggio e l'estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio", Milano, Unicopli, pp. 27-28.

<sup>16</sup> Non a caso scelse *Filosofia dell'arte* (1962) a titolo della raccolta di scritti banfiani di estetica che curò (Roma, Editori Riuniti); ricordo con una certa emozione che fu anche la mia prima collaborazione al suo lavoro, e il pretesto per la frequentazione della casa di Banfi in corso Magenta 50, e per la conoscenza della moglie Daria Banfi Malaguzzi. Pochi mesi prima (1961) era apparsa la raccolta di scritti estetici banfiani curata da Luciano Anceschi, *I problemi di una estetica filosofica*, Milano-Firenze, Parenti.

<sup>17</sup> Lo ha efficacemente sottolineato da ultimo Chiodo Simona (2010) nel suo *Dino Formaggio*, in "Rivista di storia della filosofia", n. 1, pp. 167-180.

acribia storiografica. Non a caso non mancavano espliciti rimproveri di scarsa attenzione all'oggettività storica, nei confronti di Formaggio (e non mancavano persino accuse di "scarsa preparazione", come mi riferì una volta Daria Banfi), non meno che nei confronti di altri allievi di Banfi. Ricordo bene le certo non benevole contestazioni rivolte alle lezioni sui *Presocratici* di Paci, che divenne poi un suo bel libro.

Era estranea al mondo in cui operava Formaggio ogni etica della "serietà professionale" che facesse riferimento a un mondo di valori separato (autoreferenziale, si direbbe). Questa scelta (fatto naturalmente salvo il valore di una professionalità ben orientata) ha un senso più ampio e attuale di ciò che contingentemente la ha motivata. Il fatto cioè che alle spalle c'erano stati anni in cui ogni isolarsi dell'uomo di cultura dai problemi del mondo reale in cui viveva (la nota metafora della torre d'avorio), in nome magari di un alto dovere fine a sé, mascherava in realtà silenzi difensivi, se non malcelate implicazioni, non di rado connivenze di fronte al peggio. Basta aver letto, per rendersi conto, il *Buch der Erinnerung* di Max Dessoir<sup>18</sup>, o certe pagine di Karl Löwith<sup>19</sup> sul clima delle università tedesche all'avvento del nazismo, sulla discutibile tenuta etica, diciamo, di pur eccelsi maestri.

Ricordo ancora con emozione le lezioni di Formaggio su Spinoza, l'amore che seppe instillare verso questo filosofo. In questo certo ritornava un'eredità banfiana<sup>20</sup>, ma rivissuta dal di dentro, con profonda adesione simpatetica; certo lontana da quelle forme di "correttezza" professionale che rifiutano come indebito (meramente "psicologistico") ogni coinvolgimento personale. Ci si accostava a filosofi anche lontani tra loro con una partecipazione che di fatto metteva in discussione ogni distanza storiografica.

Quella stessa dimensione della purezza teoretica (della stessa "scientificità") che Formaggio rivendicava con tanta enfasi aveva sfondi vissuti insospettabili; sembrava lontana dal suo temperamento, portato piuttosto a far dovunque insistentemente filtrare la propria prepotente soggettività.

9. Ho dedicato spazio al suo lavoro (missione starei per dire, e non sarebbe stonato) di insegnante, dato che era questo l'ambito del fare che più gli si addiceva nella vita. Riprendo ora il tema del fare in suoi altri significativi risvolti. Il gusto di Formaggio, insisto, la sua passione, va verso l'agire, più che non verso il contemplare; fin nella sua *Fenomenologia* prende nettamente le distanze da ogni atteggiamento estetico-estatico, da ogni "estetismo", che per lui vuol dire passività, abbandono ricettivo, nella fruizione dell'arte.

Il termine "fare" include più di una cosa, e in questa sua varietà ci torna utile leggerlo ora, col senno di poi. In uno dei suoi sensi più significativi indica un modo fattivo di essere anche nel mondo dell'arte. Questo non implica per Formaggio solo il fare artistico, ma anche l'atteggiamento attivo, generoso, con cui si viveva nel mondo degli artisti, delle materie e delle istituzioni dell'arte; oltre che naturalmente nella sua vita personale.

L'ambiente in cui si riconosceva, che soprattutto più gli apparteneva - assai più che quello dei colleghi dell'Università - era quello dei pittori, degli scultori, con cui coltivava intensi rapporti; e quello dei fabbri, dei trovarobe da cui si riforniva dei materiali con cui

<sup>18</sup> Dessoir Max (1946), *Buch der Erinnerung*, Stuttgart, Enke.

<sup>19</sup> Löwith Karl (1988), *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, trad. it. di E. Grillo, Milano, Il Saggiatore.

<sup>20</sup> Un segno indelebile dovette certo lasciare anche su di lui il celebre corso di Banfi su Spinoza del 34/35; di Banfi (1969) si veda *Spinoza e il suo tempo*, a cura di Livio Sichirolo, Firenze, Vallecchi.

costruiva le proprie opere, e naturalmente delle piccole officine cui si rivolgeva per cuocere le ceramiche, per saldare, per rendere agibili i reperti di cui si serviva. In questo ambiente di fermenti fattivi fiorirono le sue amicizie più vere, i suoi interessi più vivi.

La figura di Formaggio è impregnata di una personale creatività artistica (che egli colloca comunque ai culmini del fare), ma insieme rivela un intero modo di collocarsi nel mondo dell'arte. Questo è palese in controluce anche negli studi coinvolgenti che dedicò a grandi artisti, da Piero della Francesca a Michelangelo, da Goya a Van Gogh.

Fin da giovane dipingeva: acquerelli dapprima; ricordo poi che lasciò un suo affresco (come collaboratore di Tomea, credo) nella chiesa di Marzio; più tardi rifecce quadri di autori che amava (personalmente ricordo un Kandinskij), e anche sculture a lui care (lo *Scriba* del Louvre). Segno anche questo della sua inclinazione di fondo: vedere, ma non come fine a sé, in senso contemplativo. Vedere per fare piuttosto o, meglio, “vedere facendo” era la sua consegna.

Per tutta la vita costruì oggetti d'arte; da ultimo assemblaggi di *objects trouvés*, da cui scaturivano significati, figure inattese, come il Prometeo, i Don Chisciotte, i girasole, più volte tentati. E nel “fare” certo rientra anche la cura che aveva nello scegliere i colori di una parete, nel costruire o adattare mobili, nel dar forma a un'abitazione: ricordo l'appartamento, non suo, ma adattato per lui dietro sue indicazioni, a Bresseo; oltre che naturalmente la sua casa a Illasi. Dietro sua indicazione ho potuto acquistare vecchi mobili, i più preziosi che posseggio.

Il museo di Teolo, come quello di Vespolate, paese d'origine della madre, contengono opere donate da artisti a Formaggio e da questi ai musei, o direttamente lasciate ai musei. I musei (nati Formaggio vivente) manifestano anche il suo gusto nell'organizzare uno spazio, la sua padronanza della logica espositiva. Anche questo contiene aspetti creativi da non trascurare.

23

FEBBRERO  
2015

10. In senso più specifico, con ampi risvolti teorici, il fare si lega alla specifica tecnica artistica, alle materie con cui l'arte si misura, alla durezza del reale con cui si scontra. Questo è al centro del suo primo libro, la *Fenomenologia della tecnica artistica. Arte come comunicazione* ne era il sintomatico sopratitolo. Fu pubblicato nel 1953, ma sulla scia della tesi di laurea discussa con Banfi nell'autunno del 1938<sup>21</sup>.

In nessun caso può essere destituita di rilevanza, nell'ottica di Formaggio, la necessità di chiarire a se stessi, a qualsiasi livello, i termini di un vedere, di un ricreare, di un interpretare. Anche da parte del semplice fruitore può darsi l'esigenza di comunicare le proprie emozioni, o di cercare riscontri alle proprie opinioni. Un'urgenza che testimonia quanto meno di un incontro personale che ha lasciato traccia nella vita.

Non era affatto secondario per lui pensare l'arte; difendeva - sulla scia del suo maestro Banfi - la teoreticità del discorso estetico-filosofico con decisione (anche contro certi modi

<sup>21</sup> Formaggio Dino (1953 e 1978), *L'arte come comunicazione, I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti; riedita a cura e con una prefazione mia, col titolo *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche. La mia prefazione è stata rivista e integrata in occasione della riedizione digitale dell'opera, a cura di Simona Chiodo, in “Filarete on Line”, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano.

pragmatici di pensare l'arte, celebre qui la sua costante polemica con Luciano Anceschi); del suo impegno teorico testimoniano le sue numerose pubblicazioni. Aborriva tuttavia ogni considerazione astratta, ogni teoria arida, ogni impegno meramente intellettualistico che non avesse radici nel corpo. Di qui anche il tono del suo impegno nella politica universitaria e nella politica in generale.

La sua intera concezione dell'arte, e anche la sua stessa teorizzazione dell'arte a livello filosofico (in cui era maestro riconosciuto), la intendeva come qualcosa che dal fare trae alimento, nel fare deve verificarsi e trovare un compimento di sé. Questo la distingueva dalla maggior parte delle estetiche fenomenologiche, per lo più impegnate sul fronte della soggettività, della fruizione, o dell'oggetto, estetici. Per lui l'istinto del teorizzare aveva le sue radici, e continuamente tornava, alla carne dell'arte – alla vita attiva in una parola.

11. La *Fenomenologia della tecnica artistica* è l'opera teorica in cui con maggior evidenza e incisività ha risalto il problema del fare. Essa resta, come ho detto, la mia preferita, per i colori che conserva degli anni in cui lo conobbi. Da essa derivano per vie diverse le opere successive, tra cui segnalo in primo luogo *L'idea di artisticità*, del 1962, l'anno della mia laurea.

Non a caso il tema del fare come lavoro artistico è al centro di una lettera molto bella di Antonia Pozzi a Formaggio, che lui stesso ha conservato assieme ad altre lettere della sua amica. Lo aveva aiutato nella stesura della tesi, "riga per riga", come essa stessa ricorda<sup>22</sup>. La lettera a Formaggio del 28 agosto 1937 configura in nuce il nucleo ispiratore della tesi di laurea e dell'intera *Fenomenologia della tecnica artistica*.

< ... non è affatto vero che le preoccupazioni materiali, l'impiego cronometrico della giornata, paralizzino l'attività fantastica e creatrice. [...] Io sono certa che se tu metti al termine del tuo lavoro, della tua fatica quotidiana – come *premio* – quest'altra dura, ma ben diversa fatica, *scrivere*, tu hai la forza, la resistenza – fisica e intellettuale – per farlo e la gioia che te ne viene ti può riempire di energia costruttiva per altre mille giornate. Scrivere: io non so, non ho visto nulla di tuo, non posso dire niente, ma questo mi sembra di poterti dire: non aver paura di te stesso, non lasciarti paralizzare dall'autocritica, scrivi – scrivi – scrivi. Che in principio tutti debbano attraversare un lungo – a volte *molto* lungo – periodo di convenzionalità, di retoricità, ecc. è un fatto: ma è anche un fatto che questa convenzionalità e retoricità non si superano se non con la pratica, con l'esercizio quotidiano, assiduo, della penna. Criticarsi, distruggersi, ricostruirsi in teoria non serve un bel nulla. La massa inerte, spesso, grigia delle frasi già fatte, delle parole già dette, va traforata pazientemente, lentissimamente, assimilata ed eliminata successivamente come una dose di calcare indigesto, vinta a poco a poco con la costanza e con l'astuzia, perché alla fine se ne liberi, se ne svincoli un principio, una forma di personalità. Io lo so: tu temi che il contatto con la cultura abbia troncato in te molti germogli. E invece senti: quante volte la cosiddetta primitività, ingenuità, spontaneità, coincide con la più spaventosa retorica, con la banalità più corrente!<sup>23</sup> E quante volte invece la pagina che ci sembra più spontanea, più pura, più essenziale, scritta con le parole più semplici e più universali, è il frutto non di uno ma di mille elementi, ispirazione,

<sup>22</sup> In una lettera a Paolo Treves del 23 ottobre 1938, in Pozzi Antonia (2002), *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Archinto, p. 267. Ora anche in Pozzi A., *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 309-312.

<sup>23</sup> Riecheggia qui quanto Banfi Antonio (1961) afferma in *I problemi di una estetica filosofica*, a cura di Luciano Anceschi, Milano-Firenze, Parenti, p. 225.

tecnica, scaltrezza, gusto, fusi in mirabile gioco di equilibrio. Il gusto: lo so che esso è un grave pericolo, significa l'avvio all'arabesco, svolazzo privo di contenuto. Ma per chi, come te, ha a sua disposizione tanta materia d'esperienze umane, di brividi e di comunioni coi misteri della natura, il gusto è come il lievito per il pane, significa l'agilità, la padronanza dei propri mezzi, la capacità di cernita. Ed è come un muscolo: bisogna esercitarlo perché risalti. Vedi: io sono – per forza di cose – molto flaubertiana, e quindi non credo ai miracoli, alle improvvisazioni letterarie: credo solo al *lavoro*, alla dura fatica di lima e di scalpello, alla lotta continua, dura, sanguinosa, contro se stessi, contro i propri “cancro” giovanili, contro l'enfasi, contro l'involuzione, contro l'eccessivo lirismo. Tu dici: “inseguire le luci del mio passato”. Sì, ma che riabbiano vita in *altre* creature, nate da te e avulse da te, uomini e donne che soffrono sudano e dormono sulla terra senza ricordarsi il tuo volto. Quanto più impersonale sarai, tanto più universale. (Non so perché: ma quando penso a queste cose – come del resto negli altri momenti più intensi della mia vita – ricordo sempre le parole del Cristo – le uniche che hanno una risonanza sulla moralità del mio vivere: Chi perderà l'anima sua per me, la ritroverà. Non parla così anche l'arte ai suoi devoti?). [...]

Ma comincia subito, non perdere tempo, esercitati, scaltrisciti, prepara tutte le armi – Il tempo di essere solo con una mica di pane e con un bicchiere di vino verrà, solo che tu lo voglia: ma bisogna che per allora tu ti sia già conquistato, tu abbia i mezzi per riempire di te tutta la tua capanna. La mica e il vino non devono essere le condizioni della tua arte (l'arte non è mai frutto di condizioni esteriori, ma solo di disciplina interiore), devono esserne il premio. ><sup>24</sup>

### Bibliografia:

Aa. Vv. (2007), *Ad Antonio Banfi cinquant'anni dopo*, prefación de S. Chiodo y G. Scaramuzza, Milano, Unicopli.

25

FEBRERO  
2015

Banfi A.:

(1961), *I problemi di una estetica filosofica*, Milano-Firenze, Parenti.

(1962) *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.

(1967), *Umanità*, Reggio E., Franco.

(1969) *Spinoza e il suo tempo*, editado por Livio Sichirollo, Firenze, Vallecchi.

Baratono, A. (1966), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani.

Bernabò G. (2004), *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Viennepierre.

Chiodo S. (2010) *Dino Formaggio*, en “Rivista di storia della filosofia”, n. 1, pp. 167-180.

<sup>24</sup> Ora in Scaramuzza Gabriele (1997), a cura di, *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, arte e vita*, Firenze, Alinea, pp. 162-168. Ripresa in Pozzi Antonia (2011), *Soltanto in sogno. Lettere e fotografie per Dino Formaggio*, a cura di Giuseppe Sandrini, Verona, Alba Pratalia, pp. 19-32; e da ultimo in *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 272-277.

Dessoir M.:

- (1946), *Buch der Erinnerung*, Stuttgart, Enke.
- (1986), *Estetica e scienza dell'arte*, presentación de Dino Formaggio, editado por Lucio Perucchi y Gabriele Scaramuzza, Milano, Unicopli.

Formaggio D.:

- (1953), *L'arte come comunicazione, I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti;
- (1962), *Studi di Estetica*, Milano, Renon;
- (1978), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche.
- (1997), *Minima personalia. Frammento di un'autobiografia*, en "Belfagor", 30 novembre 1997;
- (2003), *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, prefación de E. Franzini, Milano, Mimesis
- (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, presentación de Elio Franzini, Milano, Guerini.
- (1997/98), *Adelchi Baratono. Un Maestro*, en "La riviera ligure", a. VIII, n. 24/25.

Franzini, E.:

- (1992) *Oltre l'Europa. Dialogo e differenze nello spirito europeo*, Milano, Arco.
- (2009), *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano.
- (1985), con Ruschi R., *Anni milanesi*, en AA.VV., "Dino Formaggio e l'estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio", Milano, Unicopli.

Löwith, K. (1988), *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, trad. it. de E. Grillo, Milano, Il Saggiatore.

Papi, F. (2009), *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Milano, Vienneperre.

Scaramuzza, G.:

- (1985), *L'insegnamento di Dino Formaggio*, en "Dino Formaggio e l'estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio", Milano, Unicopli, pp. 65-69;
- (1997), ed., *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, arte e vita*, Firenze, Alinea.
- Teruzzi, C. (1995), *Per un incontro...*, en apendíz a *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 189-208.

Pozzi A.:

- (2002) *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, editado por Alessandra Cenni y Onorina Dino, Milano.
- (2014), *Ti scrivo del mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, coord. de Graziella Bernabò y Onorina Dino, Milano, Ancora
- (2011), *Soltanto in sogno. Lettere e fotografie per Dino Formaggio*, editado por Giuseppe Sandrini, Verona, Alba Pratalia, pp. 19-32.



## Dino Formaggio: una presentación

Prof. Gabriele Scaramuzza

Università degli Studi di Milano

1. En su célebre *Vorrede a la Fenomenología del Espíritu*, Hegel escribe que “lo verdadero es lo entero”, ya que éste no implica sólo los resultados de una búsqueda, tomados abstractamente en sí, sino también el devenir que lleva hacia ellos. Tendremos que tomarlo en cuenta también en nuestro caso.

Si queremos comprender plenamente la figura y el pensamiento y de Dino Formaggio, resulta imprescindible tener en cuenta también el largo y arduo viaje que, desde el entorno en el que él se crió, lo llevó a los resultados que están ante los ojos de todos: un proceso escolar anormal, el período de humilde trabajo, las dificultades de la guerra del período inmediatamente sucesivo al conflicto; las reuniones, el compromiso político, la tarea de la educación, sus primeras dudosas tentativas de creación artísticas, sus primeros escritos... Y en todo esto, los proyectos y las promesas que ahí tomaban forma. El hecho que tuviese una historia personal atípica se entendía rápidamente. No voy a recordar momentos de su biografía, conocidos por cualquiera que los haya escuchado de sus labios, o leído en escritos personales y reconstrucciones que hoy en día ya son públicos<sup>1</sup>.

Desde el punto de vista de la formación filosófica y cultural, así como de la humana, el encuentro con Banfi fue decisivo para él. De ellos son testimonio los recuerdos que a menudo brotaban y que él nunca calló; los numerosos escritos sobre el tema<sup>2</sup> y las cartas apasionadas que le escribió la noche después de su graduación<sup>3</sup>. Pero también era importante para él, y no poco, el contacto con otros maestros, primeramente con Adelchi Baratonio (que queda presente en su formación más de lo que comúnmente se piense<sup>4</sup>).

Finalmente tuvieron un valor central los estudiantes de la escuela de Banfi más cercanos a él: Antonia Pozzi y su coetáneo, Remo Cantoni, pero también Giulio Preti y Enzo Paci. Yo añadiría que, de hecho, más que cualquier otro estudiante de Banfi, infinitamente más, Antonia Pozzi fue capaz de capturar rasgos muy conmovedores, que eran y siguen siendo muy queridos para mí, de la personalidad de Formaggio.

<sup>1</sup> Pienso, antes que todo en Formaggio, Dino (1997), *Minima personalia. Frammento di un'autobiografia*, en “Belfagor”, 30 de noviembre 1997; Id., *Storia di un uomo in cammino col suo carro. Autobiografia di Dino Formaggio*, en Formaggio, Dino (2003), *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, prefazione di E. Franzini, Milano, Mimesis, pp. 13-43. Y cfr. Teruzzi Carlo (1995), *Per un incontro...*, en apéndice a *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 189-208.

<sup>2</sup> Los principales han sido incluidos en Formaggio (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, presentación de Elio Franzini, Milano, Guerini.

<sup>3</sup> Me expresó su felicidad por el hecho que yo las publicara en Aa. Vv. (2007), *Ad Antonio Banfi cinquant'anni dopo*, prefación y coordinación de S. Chiodo y G. Scaramuzza, Milano, Unicopli, pp. 13-15.

<sup>4</sup> La obra fundamental de Baratonio salió en 1934 y se tituló, de manera no casual *El mundo sensible*. Respecto de Baratonio, además de Banfi, Formaggio reconoce su gran deuda en una nota en la introducción de la *Fenomenologia della tecnica artistica*. Le dedica un bonito recuerdo en *Studi di Estetica* (1962), Milano, Renon; en donde retoma también un texto que ya había aparecido en la revista “Studi filosofici”. Son testigos del lazo con este maestro también la prefación a Baratonio (1966), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani; y finalmente Formaggio (1997/98), *Adelchi Baratonio. Un Maestro*, publicado en “La riviera ligure”, a. VIII, n. 24/25, pp. 5-11, dedicado justamente a Baratonio.

2. Su actividad cultural también se llevó a cabo, pero no de forma secundaria, en contextos distintos de los que solemos imaginar. Durante muchos años fue un ejemplar profesor de la escuela media superior, nivel donde indudablemente dejó una huella importante en los estudiantes. Y fue en el Bachillerato “Volta” en Milán, en 1954, donde lo conocí, como profesor de Historia romana, como era lo acostumbrado en los bachilleratos en ciencias; y desde el periodo 1955-56, de Filosofía e Historia. El último año, sin embargo, obtuvo la “separación” del bachillerato para dedicarse por completo a la enseñanza universitaria en Pavia.

Lo conocí, según la cronología de sus obras, entre la *Fenomenologia della tecnica artistica* y *L’idea di artisticità*. La primera salió en 1953 y no en vano representa el texto que me es más caro, ya que refleja bien los sabores, el clima de los años en los cuales Formaggio fue mi profesor en el bachillerato. *L’idea di artisticità* en cambio, del 1962, la vi nacer y en ella se encuentran los ecos de los cursos universitarios que seguí.

He contado en otro lugar<sup>5</sup>, y vuelvo a hacerlo aquí, sobre el ambiente de los años del bachillerato. En su enseñanza, en su manera de dar clase estaba presente aquella “generosidad del maestro”, aquella “preciosa calidez humana”, la disponibilidad que Banfi constató un día (si bien en años anteriores a aquellos en los cuales yo lo conocí), en términos que sin duda hoy yo tendría cierta renuencia a hacer míos en esa misma forma, pero que, sin embargo, tienen mucha verdad<sup>6</sup>.

3. En cuanto a la sustancia del pensamiento de Formaggio, definitivamente éste se centra en la idea de *hacer*, hacia la cual enderezó toda su vida. Él mismo me dijo un día, hace muchos años, que le encantaba el arte. Ni siquiera era necesario decirlo, se podía entender viéndolo, desde siempre. Pero mirándome con ojos penetrantes, añadió, engruesando la voz, “*hacer arte*”.

El “hacer” se basa en la forma en que Formaggio vive el mundo sensible. La realidad del sentir, antes que cualquier visión abstracta, teoría, o el compromiso con el contexto en el que creció, se encuentra en el centro de su vida, no menos que de su pensamiento. La toma de conciencia de este hecho se debe a su maestro Adelchi Baratonò: no es casual que, junto con Banfi, lo mencione en una nota colocada en la introducción de la *Fenomenologia della tecnica artistica*.

También se puede decir de él lo que Théophile Gautier sentenció de sí mismo: “*Toute ma valeur c’est que je suis un homme pour qui le monde visible existe*”<sup>7</sup>. También Formaggio es un hombre para quien el mundo sensible, sobre todo en su modalidad de mundo visible, *existe*, en el sentido fuerte. No es ninguna coincidencia que en la plena madurez de su pensamiento su estética se expresa como una filosofía del cuerpo, como entre sus libros lo demuestra sobre todo *Arte*, publicado por primera vez por ISEDI en 1973 y traducido (gracias a Mikel Dufrenne) en francés; pero luego también en español y portugués.

<sup>5</sup> Scaramuzza Gabriele (1985), *L’insegnamento di Dino Formaggio*, in “Dino Formaggio e l’estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio”, Milano, Unicopli, pp. 65-69; de este, tomo algunas ideas que creo siguen siendo válidos.

<sup>6</sup> Me refiero a una carta sin destinatario, escrita en ‘46: Formaggio me proporcionó una copia y él mismo no podía recordar a quien iba dirigida. Ya la he mencionado, con su consentimiento, en un texto, *L’insegnamento di Dino Formaggio*, cit, p. 66.

<sup>7</sup> Citado en Dessoir Max (1986), *Estetica e scienza dell’arte*, presentación de Dino Formaggio, editado por Lucio Perucchi y Gabriele Scaramuzza, Milano, Unicopli, p. 87.

Hay que señalar además que el mundo de su sensibilidad está dominado por los ojos; las áreas del oído o del olfato parecen provocar reacciones menos intensas en él. Por supuesto, le pertenece el tacto, como lo demuestran su forma de vivir así como su interés hacia la escultura.

Un factor decisivo es también el hecho que Formaggio pertenece a la categoría de aquellos para los que ver, oír y experimentar con el cuerpo no se quedan encerrados en sí mismos; no satisfacen, sin que nada se les deba añadir; a todo esto, comúnmente resumido en el término “esteticismo”, era alérgico.

La experiencia sensible es para él un núcleo de energía que irradia más allá de sí mismo, en un silencio lleno de resonancias, que buscan su terminación a fuera de sí. Para él, el concentrarse en sí es sin duda importante, pero no suficiente: desborda de sí y lleva implícita la solicitud de signos expresivos, que preguntan para entender mejor; implica el compromiso de retomar activamente las cosas, encontradas en las distintas modalidades disponibles, de repensarlas, hasta las formas de conocimiento más profundas y a las ejecuciones profesionales y artísticas más altas.

El mundo del sentir tiene en sí el impulso para constituirse en realidad viva. También su sensibilidad hacia el mundo del tacto se traduce en *hacer*, que es un vital comunicar con los demás y también práctica de la escultura. En este último contexto, su obra más conmovedora para mí ha sido una “maternidad”, en diversos materiales y colores; todavía conservo una copia negra, de terracota.

Lo sensible antecede toda expresión dada, pero busca palabras y entonces signos, expresiones faciales, gestos para decir. Por encima de todo, reconoce, y nunca olvida, la diferencia entre sí y las palabras, los signos en que se dice. Una diferencia que se hace productiva y estimula la búsqueda de nuevas palabras, nuevos signos; y una y otra vez regresa a las cosas mismas para verificarse; no se congela ni se pierde en construcciones ya dadas.

31

FEBRERO  
2015

Una película (Formaggio recordaba sobre todo las obras de Duvivier), un poema, una pintura, un paisaje, una música, una obra de teatro (recuerdo haberlo oído hablar de Ruggero Ruggeri, a quien al parecer había visto en el escenario), han dejado huellas, un largo rastro detrás de ellos. Están presentes en la “inmediatez” del sentir, antes que en la mediación de una teoría o de una “preparación” previa. Por esta razón ningún juicio técnico formal ha de ser intercambiado por un juicio estético. Pero aún más, por eso los eventos estéticos y artísticos fomentan un impulso que cumple con sus promesas, que les dé vida y realidad.

4. Según Formaggio, el primer contexto en donde la vida sensible expone su considerable potencial, haciéndola propia, es la enseñanza, para él en la cumbre de aquel vivo “hacer”, que es el hilo conductor de estas páginas. Tenía una verdadera vocación para la enseñanza, una disposición natural cultivada por mucho tiempo, en diferentes niveles escolares, desde la escuela primaria hasta el bachillerato y la universidad; y en mi opinión justamente en el bachillerato se ha expresado con mayor profundidad. Su pasión por la enseñanza determinó la elección de sus campos de investigación, desde los estudios magistrales a la universidad y en el curso de los años esta actividad atrapó Formaggio mucho más que el estudio teórico, la investigación con su fin en sí misma, basada en un aislarse, al cual en cambio él se sentía extraño. Él siempre practicó, por supuesto, el estudio teórico, pero teniendo como fin la enseñanza, incluso más que la escritura.

Sus clases en el bachillerato demostraban una notable amplitud cultural, no sólo específicamente filosófica; se mezclaban en ellas temas de literatura, arte y sucesos históricos de aquel entonces. Para regresar a algunos eventos que todavía quedan intactos en mi memoria, recuerdo su molestia, motivada, hacia la idea de cultura que estaba detrás de “Doble o Nada”. Y esto sucedía precisamente en el momento en que se estaba imponiendo la televisión en las familias, con el éxito entusiasta bien conocido.

Su enseñanza actuaba como un fuerte estímulo para el descubrimiento del mundo de la cultura, así como de lugares y eventos llenos de resonancias de la activa ciudad de Milán de ese momento. Era una invitación para ver, escuchar y leer. Le agradecí por generar en nosotros la curiosidad hacia el ikebana, el arte de China, los poemas japoneses, así como las pinturas de Lascaux. Para aquellas que se conocían como artes menores (ya revaluadas por Banfi), no menos que para las artes consideradas mayores. Eran fuertes los incentivos para leer a los novelistas. No olvido, sobre todo, de que a Formaggio le debo el conocimiento de Dos Passos (se me quedó en la memoria especialmente Dos Passos, no sé por qué); pero también hubo Döblin, Pavese, por no hablar de filósofos como Simmel, Santayana, Whitehead.

Instaba a mirar las obras de arte. Asistir a exposiciones y monumentos se encontraban entre las tareas docentes que nos proponía; recuerdo la emoción que ponía y el impulso para participar que transmitía. Hubo una visita memorable guiada por él mismo con toda la clase a una exposición de Mondrian, y luego otra sobre la pintura italiana contemporánea en el Palacio Real; de esta última me quedó en la memoria (y tal vez no es difícil entender por qué) una imagen irónica de Usellini, “La filosofía del amor y el amor de la filosofía.” No pocas fueron incluso después las visitas conjuntas a exposiciones de artistas contemporáneos en galerías de Milán y Padua.

A él le debo el descubrimiento de la abadía de Chiaravalle - un verdadero mito para él, y por consecuencia para nosotros. El amor que nos comunicaba hacía ese lugar me impulsó a visitarla por primera vez uno de esos veranos. La resonancia que tenía en él aquella abadía cisterciense estaba vinculada a su atractivo artístico, por supuesto, pero también con su proximidad a los barrios obreros de Milán, donde había vivido, a sus primeras salidas en la (en ese entonces) libre campiña; y por último, pero no menos importante, de forma tan intensa en la memoria, al nombre de Antonia Pozzi, quien justamente allí se había dirigido para morir<sup>8</sup>.

Él despertaba el deseo de mirar espectáculos naturales no menos que artísticos. Había lugares donde Formaggio regresaba con insistencia, hasta que se convertían en lugares emblemáticos para nosotros. Él me llevó una vez a Marzio con sus hijos, al descubrimiento de una belleza natural y de un contexto humano con el cual tenía lazos profundos. Amaba a los abedules, que yo también empecé a amar. Pero incluso ese enseñar a “ver” no tenía un fin en sí mismo; debía transformarse en experiencia de vida.

· Juego de la televisión italiana transmitido desde el 1955 al 1959, basado en preguntas sobre temas de cultura, con premios de monedas de oro (nota del traductor).

<sup>8</sup> Cfr. Bernabò Graziella (2004), *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Vienneperre, cap. XII. Papi escribió unas páginas altamente equilibradas sobre la relación entre Antonia Pozzi y Dino Formaggio: Papi Fulvio (2009). *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Milano, Vienneperre.

5. El bachillerato estatal significaba en ese entonces un lugar de debate abierto de ideas, concepciones de la vida, preferencias – en un marco de principios y valores que hacían posible un diálogo. Esto se evidencia también por la presencia de otros profesores de diferentes tendencias y de gran valía que recuerdo con gusto; también el encuentro con ellos fue particularmente importante para nuestra formación. En cuanto a la filosofía, también tuvo mucha importancia el profesor de religión, Leonardo Verga, un estudioso y profesor de gran valía, que falleció recientemente. El último año Formaggio fue sustituido por Pietro Di Vona, quien a su vez llegó a ser un importante investigador y profesor universitario y del cual se me quedó sobre todo la pasión que nos comunicaba por la *Fenomenología del Espíritu*.

El ambiente de la escuela, entre profesores y estudiantes, estaba lejos de ser “de izquierda”; más bien la izquierda era sin duda minoritaria y por lo general se veía sospechosamente; esto también se aplicaba a otros bachilleratos, entonces considerados entre los más ideológicamente definidos, como el “Berchet”. El ambiente general estaba dominado por un cierto conservadurismo, renuencias y por cierta nostalgia palpable de un tiempo pasado no tan lejano. Las posiciones de Formaggio, excéntricas para ese contexto, hacían hablar de sí y no pocas veces eran fuertemente criticadas en conversaciones privadas, así como de manera pública. Lo acusaban de ser comunista, y eran los años en que ya no estaba afiliado al PCI; a pesar de haber participado activamente en el movimiento de la Resistencia antifascista y de reconocerse en sus valores, se sentía lejos de toda retórica de resistencia; recuerdo un sobrio y documentado comentario durante una clase, en tiempos en que sobraban en toda parte unos fastidiosos tonos celebratorios. En la escuela de ese entonces, además, las únicas formas de participación política de los estudiantes eran las huelgas a favor de Trieste, apoyadas por compañeros cercanos al Movimiento Social.

Era palpable también una forma sutil de difamación, que criticaba como “relativismo” peligroso y vacío el mundo de la cultura al que Formaggio se refería, la escuela Banfi, de la que era el único representante en el bachillerato. Tenía en su pasado la tradición de la cultura milanesa, pero no sólo esto; porque a través de aquella se revelaba una tradición propia de la cultura occidental<sup>9</sup> y Formaggio se refería a ésta con entusiasmo y persuasión íntima. Lo sostenía un mundo de valores, un ejercicio de la libertad de pensamiento y de expresión no tan común entonces; en el fondo actuaba un optimismo seguramente problemático, pero no por eso menos estimulante. Algunos mitos, tal vez, pero fértiles en sus efectos – que se han ido derrumbando fatalmente en nuestro mundo, para él tal vez antes que para nosotros.

Actuaba un sueño en el fondo y todavía estoy profundamente agradecido con él por haber sido el primero en acercarme a un mundo hoy tan injustamente maltratado, y que no me pertenecía entonces. Hay un episodio que se cuenta en las páginas de Formaggio, el cual aún recuerdo con emoción, y que se relaciona con el descubrimiento real (para mí fue así, dado el entorno de la provincia “blanca” del que yo provenía) de lo que quería decir “socialismo”. Ya lo he citado antes y quiero evocar aquí: “Recuerdo una noche en 1937 (y era noviembre), en las graduaciones. Una noche de niebla en Milán, con unos pocos fieles como en un ritual, sumidos en la penumbra de la sala principal de Avenida Roma, alrededor de la mesa iluminada de la Comisión de examen. Al final de la mesa – la hermosa cabeza pensativa, cálida de luz, inclinada sobre la mesa – Baratonio parecía absorto, cuando de repente irrumpió

<sup>9</sup> Expresa perfectamente este aspecto Franzini, cfr. Franzini Elio (2009), *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano. Del mismo Franzini (1992) véase también *Oltre l'Europa. Dialogo e differenze nello spirito europeo*, Milano, Arco.

en el monótono hablar del candidato con una voz extraña, dulce, casi apenas exhalada, y sin embargo retumbante en los ecos profundos y dramáticos: <<son los trabajadores de la fábrica – dijo dirigiéndose al candidato – usted se olvida de los trabajadores de las fábricas...>> y levantándose todavía un poco con la voz y el cuerpo, por un momento entre los participantes pareció verse flotar en la atmósfera gris y asfixiante de la universidad italiana, la grande sombra viviente del socialismo: nos hundimos entonces más en nuestros abrigos, casi para cerrar y defender el sueño de una humanidad renovada que algunas pocas palabras habían sido capaces de despertar en nosotros”<sup>10</sup>.

El descrito hundirse en los abrigos, quiero repetirlo aquí, siempre me pareció reflejar una característica esencial (más esencial, así como al principio poco evidente) de la personalidad de Formaggio; o al menos un aspecto de él que sigo queriendo. Me recuerda a “la idea de una vida toda vivida *desde el interior*”, de la cual escribió Antonia Pozzi y justo en relación con Formaggio, en una de sus últimas cartas<sup>11</sup>. Sé que la personalidad rica y compleja de Formaggio también ofrecía otros lados, muy diferentes. Tanto es así que para mí esto (aunque tan lejos ahora) queda como lo que recuerdo con más intensa participación, de hecho yo no dudaría en decir, con emoción.

6. En su enseñanza Formaggio ha reflejado un modo de estar en la escuela que desde hace algún tiempo se está perdiendo y que en esos mismos años era criticado por teorías pedagógicas innecesariamente rígidas, claramente marcadas por estrechas visiones del mundo - y que todavía considero profundamente contrarias a todo método educativo. Con auténtica pasión Formaggio se oponía, y no en abstracto, sino mediante métodos didácticos concretos, a posiciones confusamente y peligrosamente indolentes; pero también, a la inversa, a aquellas dominadas por concepciones dogmáticas o de cualquier modo por visiones del mundo abstractamente ideológicas. Algunas ya en ese entonces estaban basadas en la eficiencia y el rendimiento, en los malentendidos de una “meritocracia”, que también podía referirse a motivos legítimos, pero que a veces se invocaba de manera ambigua – con el riesgo de cambiar por mérito, obtenido con trabajo honesto y por capacidades personales, lo que era el resultado de favoritismos, en muchos sentidos.

Se oponía vivazmente (y no era el único) a posiciones que hoy se exaltan como indiscutibles y se consideran irrefutables certezas – ocultando lo que acerca de ellas con razón se ponía en duda en esos años fértiles, marcados por altos ideales. Estaban en juego los valores que considero “no negociables” en nuestro propio contexto cultural; sin duda sería instructivo recordarlos hoy en día, incluso en contra de cierta retórica (por así decir), o cierta aversión sin sentido, que desde hace tiempo ha afectado mucho al mundo de las escuelas públicas, si no es que de la misma cultura.

De sus lecciones brillaba la idea de que el trabajo cultural no debía ser visto como un esfuerzo estéril o un deber impuesto, sino como algo atractivo, capaz de inspirar un amor, de actuar como una promesa vital. Parecía traducir algo presente también en la concepción que Banfi tenía del estudio como la intensificación de la vida, no sólo como esfuerzo o como condena: “No sé cómo amar el estudio – le confiesa en una carta desde Berlín a Daria, su

<sup>10</sup> “Ricordo di Adelchi Baratonò”, en Formaggio Dino (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon, pp. 290-291.

<sup>11</sup> Carta a Paolo Treves del 23 de Octubre del 1938, ahora en Pozzi Antonia (2002) *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, editado por Alessandra Cenni y Onorina Dino, Milano, p. 267. Reimpresa ahora en Pozzi Antonia (2014), *Ti scrivo del mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, coord. de Graziella Bernabò y Onorina Dino, Milano, Ancora, pp. 309-312.

futura esposa, del 16 de mayo del 1910 – de otra forma que como poder de rejuvenecimiento”<sup>12</sup>.

Otra vez Banfi escribió más tarde, en marzo del 1943, a una de sus estudiantes, Ottavia Abate: «Quisiera que usted también apreciara estos trabajos. Porque a veces creo que se ha acostumbrado a un deber autoimpuesto, que se le hace difícil ponerse a trabajar con el alma libre, por puro placer. Tal vez, dice, si fuera placer ya no sería trabajo; pero no creo que eso sea cierto. Hay que perder el hábito de flagelarse. Sólo así muchos “esfuerzos” tal vez dejan de ser tal»<sup>13</sup>. En Antonia Pozzi se encuentra la insistencia en el tema del trabajo en Flaubert, y no es en absoluto una tarea mortificante. Para el mismo Formaggio la técnica artística no tiene nada de los esfuerzos sin sentido, es técnica calificada, feliz en sus resultados e implica algo así como una capacidad de dar alegría.

7. En las lecciones de Formaggio convivía una manera de entender el trabajo cultural como confrontación y también como solidaridad, pero nunca como competencia. Las clases significaban en primer lugar participación; todavía recuerdo con gratitud el espacio que dejaban (y eran las únicas en ese entonces) a lo que solíamos llamar “debate”. Un momento de los más emocionantes (y altamente educativos, sigo pensando) era el libre intercambio de ideas entre los estudiantes y el profesor; y la dialéctica entre los puntos de vista que surgía.

Los estudiantes no eran excluidos de su participación activa —que nacía espontánea en ellos— por su clara “falta de preparación”. No se inhibía su necesidad de preguntar, aclarar y ponerse a prueba en la relación con los demás. Una pasión genuina para el diálogo<sup>14</sup> también vivía en las reuniones fuera del aula: la idea de una verdad que naciera de un enfrentamiento vivo y de una búsqueda que también actuaba como catalizador de socialización.

A través de las palabras del maestro se podía intuir una idea de lo que podría ser la filosofía. La misma estética para él era filosofía del arte<sup>15</sup>, tenía en la filosofía además que en el arte su fuerza motriz. En sus lecciones surgía una experiencia primera, participativa y no superficial de lo que podría significar hacer filosofía. En la misma forma de su desarrollo, en el mismo “estilo”, yo diría, y no sólo en el nivel de las declaraciones programáticas, se abría por primera vez una experiencia desconocida, inédita para muchos de nosotros, una idea fáctica<sup>16</sup> de esta disciplina generalmente vista con sospecha. Una idea que, sin duda no era estrictamente profesional, pero que estaba llena de interés y encanto; y luego, tengo que

<sup>12</sup> Banfi Antonio (1967), *Umanità*, Reggio E., Franco, p. 88.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>14</sup> Franzini y Ruschi subrayaron la importancia del “principio dialógico” en la enseñanza universitaria de Formaggio: la clase para él era un dialogo, “discurso”, “praxis”, que “mediante las palabras, las pausas elocuentes, los tonos alternos que se persiguen cautivan a la audiencia. Además el público era heterogéneo: los estudiantes, por supuesto, pero también “artistas, profesores, diseñadores gráficos, fotógrafos, antiguos estudiantes, jubilados que habían vuelto a estudiar: varias historias personales que ponen de relieve cómo esas lecciones no eran sólo la comunicación de conocimientos, sino sobre todo encuentro y confrontación”: Franzini Elio, Ruschi Riccardo (1985), *Anni milanesi*, en AA.VV., “Dino Formaggio e l’estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio”, Milano, Unicopli, pp. 27-28.

<sup>15</sup> No es casualidad que eligió *Filosofía dell’arte* (1962) como título de la colección de escritos banfianos sobre la estética que editó (Roma, Editori Riuniti); recuerdo con cierta emoción que fue también mi primer colaboración con su trabajo, y el pretexto para frecuentar la casa de Banfi en Corso Magenta 50 y conocer su esposa Daria Banfi Malaguzzi. Pocos meses antes (1961) había sido publicada la colección de ensayos banfianos sobre la estética, editados por Luciano Anceschi, *I probemi di una estetica filosofica*, Milano-Firenze, Parenti.

<sup>16</sup> Lo aclaró ultimamente y de manera muy eficaz Simona Chiodo (Cfr. Chiodo Simona (2010) *Dino Formaggio*, en “Rivista di storia della filosofia”, n. 1, pp. 167-180).

añadir, completamente perdida en la práctica decepcionante de la filosofía encontrada en las primeras aulas frecuentadas. En Pavía, en primer lugar (Paci acaba de irse); pero luego también en Padua, dominaba un clima donde la figura de Formaggio parecía al principio muy poco consonante, pero en el que más tarde éste logró insertarse hábilmente.

8. Formaggio tenía gran habilidad para revivir los filósofos del pasado, para despertar su interés, y dejar emerger preguntas estimulantes. No había ninguna represión de las razones críticas, claro, pero tampoco una contestación preventiva. Era como si a cada pensador se le devolvieran sus razones; en la mirada de Formaggio nadie estaba equivocado y él buscaba reivindicarlo. Reaccionábamos a frecuentes ataques externos, por supuesto, pero sin entrar en el terreno de unas polémicas infructuosas y tomadas sólo como pretexto. Recuerdo que lo mismo sucedía con Paci; mientras no pasaba en otras cátedras que eran ideológicamente más agresivas - y pienso en las lecciones seguidas no sólo en Pavía, sino luego también en Padua (emblemáticas desde este punto de vista, fueron las de Marino Gentile); pero también recuerdo por otra parte las lecciones de Bontadini que pude escuchar en la Universidad Católica.

Las lecciones de Formaggio nos llevaban a un estado de adhesión empática con los mundos de la filosofía que íbamos abordando, más que al rigor filológico y la precisión historiográfica. De hecho no faltaban acusaciones explícitas de insuficiente atención a la objetividad histórica, en contra de Formaggio (y no faltaban incluso acusaciones de “insuficiente preparación”, como me comentó una día Daria Banfi), así como en contra de otros alumnos de Banfi. Recuerdo bien las contestaciones dirigidas a las clases de Paci sobre los *Presocráticos*, que más tarde se convirtieron en un libro muy bueno.

Estaba excluida del mundo en el que operaba Formaggio toda ética de la “seriedad profesional” que hiciera referencia a un mundo de valores separados (auto-referencial, podríamos decir). Esta elección (excepto por supuesto el valor de una profesionalidad bien orientada) tiene un sentido más amplio y actual de lo que lo motivó de forma contingente. Es decir, el hecho que detrás de esto se encontraban unos años en los que cada aislamiento del hombre de cultura de los problemas del mundo real en el que vivía (la metáfora bien conocida de la torre de marfil), a veces en el nombre de un extremo deber con su fin en sí mismo, escondía en realidad silencios defensivos, si no implicaciones mal disimuladas, y a menudo connivencias frente a lo peor. Para darse cuenta, es suficiente la lectura del *Buch der Erinnerung* de Max Dessoir<sup>17</sup>, o ciertas páginas de Karl Löwith<sup>18</sup> sobre el clima de las universidades alemanas durante la llegada del nazismo, sobre la postura ética cuestionable, podemos decir, incluso de maestros eminentes.

Recuerdo todavía con cierta emoción las lecciones de Formaggio sobre Spinoza y la manera en la cual fue capaz de inculcar el amor hacia este filósofo. En este aspecto regresaba por supuesto, la herencia banfiana<sup>19</sup>, pero recuperada desde el interior, con profunda participación empática; lejos de seguro de ciertas formas de “rectitud” profesional que rechazan como indebida (puramente “psicologista”) cualquier implicación personal. Nos

<sup>17</sup> Dessoir Max (1946), *Buch der Erinnerung*, Stuttgart, Enke.

<sup>18</sup> Löwith Karl (1988), *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, trad. it. de E. Grillo, Milano, Il Saggiatore.

<sup>19</sup> Sin duda, también dejó en él una marca indeleble el célebre curso de Banfi sobre Spinoza del año 34/35; de Banfi (1969) véase *Spinoza e il suo tempo*, editado por Livio Sichirollo, Firenze, Vallecchi.

acercábamos a algunos filósofos, a veces lejanos entre ellos, con una participación que realmente desafiaba toda distancia historiográfica.

Esa misma dimensión de la pureza teórica (de la misma “cientificidad”) que Formaggio reivindicaba con mucho énfasis, tenía antecedentes vividos insospechados; parecía lejos de su temperamento, dirigido más bien a hacer en cualquier lugar filtrar insistentemente su subjetividad dominante.

9. He dedicado espacio a su trabajo (misión diría yo, y no estaría fuera de lugar) de maestro, ya que éste era el contexto del “hacer” que mejor le pertenecía en la vida. Ahora voy a volver al tema del “hacer” en sus otros aspectos importantes. El gusto de Formaggio, insisto, su pasión, se dirige hacia la acción, más que hacia la contemplación; incluso en su *Fenomenologia* él se distancia significativamente de cualquier actitud estética-extática, de todo “esteticismo”, que para él significa pasividad, abandono receptivo, en la fruición artística.

El término “hacer” incluye más de una cosa, y en esta variedad nos resulta útil leerlo ahora, en retrospectiva. En uno de sus sentidos más significativos indica una forma activa de ser incluso en el mundo del arte. Esto implica no sólo para Formaggio el “hacer” artístico, sino también la actitud activa, generosa, con la cual se vivía en el mundo de los artistas, las materias y las instituciones del arte; y por supuesto en su vida personal.

El entorno en el que se reconocía, el que le pertenecía, más que cualquier cosa – mucho más que aquel de los colegas de la universidad – era el ambiente de los pintores y escultores, con quienes cultivaba relaciones fuertes; y el de los herreros y de los “encuentratodo” que le proporcionaban los materiales con los que construía sus obras, y por supuesto de los pequeños talleres a los cuales se dirigía para hornear sus piezas de cerámica, para soldar, para volver reutilizables los objetos encontrados que usaba. En este entorno de fermentos activos florecieron sus amistades más verdaderas, sus intereses más vivos.

37

FEBRERO  
2015

La figura de Formaggio está impregnada de una creatividad artística personal (que de todas maneras él pone en el punto más alto del “hacer”), pero al mismo tiempo revela toda una forma de instalarse en el mundo del arte. Esto es evidente en contraluz también en los estudios apasionantes que dedicó a los grandes artistas, de Piero della Francesca a Miguel Ángel, de Goya a Van Gogh.

Pintaba desde su juventud: acuarelas en un primer momento; recuerdo luego que dejó un fresco (como colaborador de Tomea, creo) en la iglesia de Marzio; más tarde rehizo pinturas de autores que amaba (personalmente me recuerdo de un Kandinsky), y también esculturas muy queridas a él (el *Escriba* del Louvre). También éste era un signo de su inclinación fundamental: ver, pero no como un fin en sí mismo, en el sentido de la contemplación. Ver para hacer, más bien; o mejor dicho, “ver haciendo”, era su consigna.

Durante toda su vida construyó objetos de arte; en los últimos tiempos, ensambles de *objects trouvés*, de los que surgían significados, figuras inesperadas, como el Prometeo, el Don Quijote, los girasoles, intentados en varias ocasiones. Y en el hacer, sin duda se encuentra la atención que ponía en la elección de los colores de una pared, en la construcción o adaptación de unos muebles, en el dar forma a un habitación: recuerdo el apartamento, que no era suyo, sino que había sido reestructurado para él, tras sus indicaciones, en Bresseo; y

por supuesto su casa en Illasi. Gracias a sus sugerencias pude comprar unos muebles antiguos, los más preciados que tengo.

El Museo de Teolo, así como el de Vespolate, pueblo de origen de su madre, contienen obras donadas por artistas a Formaggio y de éste a los museos, o que fueron dejadas directamente a los museos. Los museos (nacidos cuando Formaggio todavía vivía) también manifiestan su gusto en la organización de un espacio, su dominio de la lógica de la exposición. Esto también contiene aspectos creativos que no deben descuidarse.

10. En un sentido más específico, con grandes consecuencias teóricas, el “hacer” se conecta a la técnica artística específica, a las materias con las cuales el arte se enfrenta, a la dureza de lo real con la que choca. Éste es el tema central de su primer libro, la *Fenomenologia della tecnica artistica. Arte come comunicazione* era su sobretítulo sintomático. Se publicó en 1953, pero a raíz de la tesis discutida con Banfi en el otoño de 1938<sup>20</sup>.

En ningún caso se le debe quitar importancia, según Formaggio, a la necesidad de aclarar a nosotros mismos, en cualquier nivel, el sentido del ver, del recrear e interpretar. Incluso en el usuario simple puede darse la necesidad de comunicar sus emociones, o de buscar comprobar sus opiniones. Una urgencia que demuestra al menos un encuentro personal que ha dejado una huella en la vida.

No era para nada secundario, según él, pensar en el arte; defendía firmemente – siguiendo a su maestro, Banfi – el valor teórico del discurso estético-filosófico (incluso contra algunas maneras pragmáticas de pensar en el arte; es celebre su polémica constante con Luciano Anceschi); son testigos de su compromiso teórico sus numerosas publicaciones. Sin embargo, él detestaba toda consideración abstracta, cualquier concepción árida, todo empeño meramente intelectual que no tuviera sus raíces en el cuerpo. De ahí también el tono de su participación en la política universitaria y la política en general.

38

FEBRERO  
2015

Toda su concepción del arte, e incluso su propia teoría del arte a nivel filosófico (donde era reconocido como gran maestro), la consideraba como algo que se alimenta del “hacer”, que en el “hacer” debe verificarse y encontrar su autorrealización. Esto lo distinguía de la mayoría de las estéticas fenomenológicas, en su mayoría comprometidas con la subjetividad, la fruición, o el objeto, estéticos. Para él, el instinto de la teorización tenía sus raíces, y continuamente regresaba, a la carne del arte – a la vida activa, en pocas palabras.

11. La *Fenomenologia della tecnica artistica* es el trabajo teórico en el que más claramente y de manera más incisiva ha puesto de relieve el problema del “hacer”. Es, como dije, mi favorito, por los tonos que conserva de los años en que lo conocí. De aquel texto, por diferentes rutas, derivan las obras posteriores, entre las cuales quiero recordar a *L'idea di artisticità*, del 1962, el año de mi titulación.

<sup>20</sup> Formaggio Dino (1953 y 1978), *L'arte come comunicazione, I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti; reeditada por mí y con una prefación mía, con el título *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche. Modifiqué y amplí mi prefación en ocasión de la reedición electrónica de la obra, editada por Simona Chiodo, en “Filarete on Line”, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano.

No es casualidad que el tema del “hacer” como trabajo artístico se encuentre en el centro de una muy bonita carta de Antonia Pozzi a Formaggio, que él mismo guardó con otras cartas más de su amiga. Lo había ayudado en la redacción de la tesis, “línea por línea”, como ella misma recuerda<sup>21</sup>. La carta a Formaggio del 28 de agosto de 1937 estructura en sus fundamentos el núcleo central que inspiró su tesis y toda la *Fenomenologia della tecnica artistica*.

< ... no es cierto que las preocupaciones materiales, el empeño cronométrico de la jornada, paralizan la actividad fantástica y creativa. [...] Estoy segura de que tú pones al final de tu trabajo, de tu fatiga diaria - como *recompensa* - este otro duro, pero muy diferente esfuerzo, *la escritura*, tu tienes la fuerza, la resistencia - física e intelectual - para hacerlo y la alegría que te da te puede llenar con energía constructiva por otras mil jornadas más. La escritura; no sé, no he visto nada tuyo, no puedo decir nada, pero creo que podría decirte esto: no tengas miedo de ti mismo, no te dejes paralizar por la autocrítica, escribe - escribe - escribe. Que, en principio, todo el mundo tiene que pasar por un largo - a veces muy largo - tiempo de convencionalidad, de retórica, etc. es un hecho: pero es también un hecho que esta convencionalidad y retórica no se superaron sino que con la práctica, con el ejercicio diario, regular, de la pluma. Criticarse, destruirse, reconstruirse, en teoría, no sirve de nada. La masa inerte, gruesa, gris, de las frases ya hechas, de las palabras ya dichas, debe ser lijada pacientemente, asimilada y eliminada sucesivamente, como una dosis de piedra caliza indigesta, vencida gradualmente con la perseverancia y la astucia, para que al final se libere un principio, una forma de personalidad. Yo sé: temes que el contacto con la cultura haya cortado en ti muchos brotes. En cambio escúchame: ¡cuántas veces el llamado primitivo, ingenuo, espontáneo, coincide con la retórica más aterradora, con la banalidad más actual!<sup>22</sup> ¡Y cuántas veces en cambio, la página que nos parece más espontánea, más pura, más esencial, escrita con las palabras más simples y universales, es el resultado de mil elementos, como la inspiración, la técnica, la astucia, el gusto, fusionados con admirable juego de equilibrio.

El gusto: sé que es un grave peligro, significa el inicio del arabesco, sobrevuelo sin contenido. Pero para aquellos que, como tú, tienen a su disposición tanta materia hecha de las experiencias humanas, de temblores y comuniones con los misterios de la naturaleza, el gusto es como la levadura para el pan, significa la agilidad, el dominio de tus propios medios, la capacidad de distinción. Y es como un músculo: hay que ejercitarlo para que resalte. Mira: yo soy - inevitablemente - muy flaubertiana, y entonces no creo en los milagros, en las improvisaciones literarias: creo sólo en el trabajo, en la fatiga dura de la lija y el cincel, en la lucha incesante, dura, sangrienta, contra uno mismo, en contra de sus “cánceres” juveniles, contra el énfasis, en contra de la involución, contra el lirismo excesivo. Tú dices: “perseguir las luces de mi pasado”. Sí, pero que éstas retomen vida en *otras* criaturas, nacidas de ti y separadas de ti, hombres y mujeres que sufren, sudan y duermen en el suelo sin recordar tu cara. Lo más impersonal serás, serás lo más universal. (No sé por qué, pero cuando pienso en estas cosas - al igual de hecho que en otros momentos más intensos de mi vida - siempre me acuerdo de las palabras de Cristo - las únicas que tienen una resonancia sobre la moralidad de

<sup>21</sup> En una carta a Paolo Treves del 23 de octubre de 1938, en Pozzi Antonia (2002), *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, editado por A. Cenni y O. Dino, Milano, Archinto, p. 267. Ahora también en Pozzi A., *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, op. cit., pp. 309-312.

<sup>22</sup> Hay un eco aquí de lo que Banfi Antonio (1961) dice en *I problemi di una estetica filosofica*, editado por Luciano Anceschi, Milano-Firenze, Parenti, p. 225.

mi forma de vivir: El que pierda su alma por mí, la reencontrará. ¿No habla así también el arte a sus devotos?). [...].

Pero, empieza de inmediato, no pierdas el tiempo, ejercítate, ingéniate, prepara todas las armas – El tiempo para estar a solas con un trozo de pan y un vaso de vino llegará, sólo si lo quieres: pero para ese momento necesitarás haberte ya conquistado, haber conseguido los medios para llenar de ti toda tu choza. El trozo y el vino no tienen que ser las condiciones de tu arte (el arte nunca es el resultado de unas condiciones externas, sino sólo de la disciplina interna), deben ser la recompensa. ><sup>23</sup>

(Traductor al español: Davide E. Daturi. Revisor: José Luis Herrera Arciniega)

### Bibliografía:

Aa. Vv. (2007), *Ad Antonio Banfi cinquant'anni dopo*, prefación de S. Chiodo y G. Scaramuzza, Milano, Unicopli.

Banfi A.:

(1961), *I problemi di una estetica filosofica*, Milano-Firenze, Parenti.

(1962) *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.

(1967), *Umanità*, Reggio E., Franco.

(1969) *Spinoza e il suo tempo*, editado por Livio Sichirollo, Firenze, Vallecchi.

Baratono, A. (1966), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani.

Bernabò G. (2004), *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Vienneperre.

Chiodo S. (2010) *Dino Formaggio*, en “Rivista di storia della filosofia”, n. 1, pp. 167-180.

Dessoir M.:

- (1946), *Buch der Erinnerung*, Stuttgart, Enke.

- (1986), *Estetica e scienza dell'arte*, presentación de Dino Formaggio, editado por Lucio Perucchi y Gabriele Scaramuzza, Milano, Unicopli.

Formaggio D.:

- (1953), *L'arte come comunicazione, I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti;

<sup>23</sup> Ahora se encuentra en Scaramuzza Gabriele (1997), editor de, *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, arte e vita*, Firenze, Alinea, pp. 162-168. Retomada de Pozzi Antonia (2011), *Soltanto in sogno. Lettere e fotografie per Dino Formaggio*, editado por Giuseppe Sandrini, Verona, Alba Pratalia, pp. 19-32; y recientemente en *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 272-277.

- (1962), *Studi di Estetica*, Milano, Renon;
- (1978), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche.
- (1997), *Minima personalia. Frammento di un'autobiografia*, en "Belfagor", 30 novembre 1997;
- (2003), *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, prefación de E. Franzini, Milano, Mimesis
- (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, presentación de Elio Franzini, Milano, Guerini.
- (1997/98), *Adelchi Baratono. Un Maestro*, en "La riviera ligure", a. VIII, n. 24/25.

Franzini, E.:

- (1992) *Oltre l'Europa. Dialogo e differenze nello spirito europeo*, Milano, Arco.
- (2009), *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano.
- (1985), con Ruschi R., *Anni milanesi*, en AA.VV., "Dino Formaggio e l'estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio", Milano, Unicopli.

Löwith, K. (1988), *La mia vita in Germania prima e dopo il 1933*, trad. it. de E. Grillo, Milano, Il Saggiatore.

Papi, F. (2009), *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Milano, Vienneperre.

Scaramuzza, G.:

(1985), *L'insegnamento di Dino Formaggio*, en "Dino Formaggio e l'estetica. Scritti offerti di autori vari con uno studio di Dino Formaggio", Milano, Unicopli, pp. 65-69;

(1997), ed., *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, arte e vita*, Firenze, Alinea.

Teruzzi, C. (1995), *Per un incontro...*, en apendíz a *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 189-208.

Pozzi A.:

- (2002) *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, editado por Alessandra Cenni y Onorina Dino, Milano.
- (2014), *Ti scrivo del mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, coord. de Graziella Bernabò y Onorina Dino, Milano, Ancora
- (2011), *Soltanto in sogno. Lettere e fotografie per Dino Formaggio*, editado por Giuseppe Sandrini, Verona, Alba Pratalia, pp. 19-32.



## *L'azione e la materia*

### *L'estetica di Dino Formaggio*

Prof.ssa Maddalena Mazzocut-Mis  
Università degli studi di Milano

#### Sommario

L'intenzione del presente articolo è di introdurre il lettore ad alcuni aspetti centrali della personalità e dell'opera di Dino Formaggio. In primo luogo, per lui l'arte si caratterizza per un'energia rivoluzionaria e liberatrice che agisce sul piano concreto del farsi dell'opera e sul piano culturale di una comunicazione simbolica. In secondo luogo, l'arte è anche una sapiente esplorazione delle possibilità dei materiali e un coinvolgimento corporeo e intuitivo. In questo senso Formaggio mette in risalto l'idea che per chi fa l'arte la fase operativa, la fase propriamente fabbrile e la stretta relazione con il materiale sono fondamentali. Partito da questa visione di fondo, il presente articolo cerca di riflettere sul senso della tecnica artistica nell'opera di Dino Formaggio e sulla sua relazione con il materiale, l'ispirazione e il contesto storico, fino a accedere a una definizione coerente del concetto stesso di arte.

#### Resumen

La intención de este artículo es introducir al lector a algunos aspectos centrales de la personalidad y la obra de Dino Formaggio. En primer lugar, para este autor el arte se caracteriza por una energía revolucionaria y liberadora que actúa en el nivel concreto de la producción de la obra y en el nivel cultural de una comunicación simbólica. En segundo lugar, el arte es también una exploración inteligente de las posibilidades de los materiales y el lugar de la participación corporal e intuitiva. En este sentido Formaggio enfatiza la idea de que para aquellos que hacen el arte, la fase operativa, la fase productiva y la estrecha relación con el material son centrales. Basado en esta visión, este artículo busca reflexionar sobre el significado de la técnica artística en la obra de Dino Formaggio y su

relación con el material, la inspiración y el contexto histórico, para acceder a una definición coherente del mismo concepto de arte.

#### Palabras claves

Dino Formaggio, Arte, Técnica Artística, Estética.

#### Abstract

The intent of this article is to introduce the reader to some central aspects of the personality and work of Dino Formaggio. First, for him art is characterized by an energy revolutionary and liberating acting on the concrete level of production of the work and the cultural level of a symbolic communication. Secondly, art is also an intelligent exploration of the possibilities of materials and the involvement of the body and an intuitive participation. In this sense Formaggio emphasizes the idea that for those who make art, the operational phase, the production phase and the close relationship with the material are central. Based on this view, this article seeks to reflect on the meaning of artistic technique in the work of Dino Formaggio and its relationship to the material, inspiration and historical context, to access a consistent definition of the concept of art.

#### Keywords

Dino Formaggio, Art, Technique of art, Aesthetics.



## 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, modulario, 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

FEBBRAIO  
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

FEBBRAIO  
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*, pronunciato 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 pregresso, 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 imprevisto è spesso la molla della creatività. Nell'arte, l'imprevisto 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.

## La acción y la materia

### La estética de 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 cambiamento, 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>.

¡He aquí el hacerse de la obra, he aquí la creación artística! El arte es acción, gesto de la mano que bosqueja el objeto en el aire, sobre el papel, en la piedra; es la mano que escribe. Es dejar un rastro y es comunicar.

Dino Formaggio desmitifica cualquier concepción que considera el arte como el lugar del poder indiscutible de la imaginación o de una indefinida fuerza creadora. En el arte se manifiesta, más bien, una energía revolucionaria y liberadora que se lleva a cabo en el plan concreto del hacerse de la obra y el plan cultural de la comunicación simbólica.

El término materia es liberado de sus connotaciones dogmáticamente naturalistas o bien ideológicas o platónicamente negativas, hasta el punto que puede ser sustituido por el término material, que indica, en cada caso, la piedra, el hierro, el cemento, el mármol, los colores, los sonidos... o sea «la estructura material significativa, el significante que lleva los significados»<sup>2</sup>. Porque «el acto artístico comienza con una sabia exploración de las posibilidades del material» y con una participación corpórea e intuitiva<sup>3</sup>. De ese feliz encuentro entre sujeto y objeto, entre mano y materia. Una mano que lleva consigo una vida siempre presente y poderosa; porque «nadie es sin materia y sin historia»<sup>4</sup>. Como se conserva la textura de la materia, domada pero nunca anulada, de la misma forma se conserva el 'toque', la particularísima e indisoluble característica que el cuerpo, aquél particular cuerpo, imprime al material.

Formaggio subraya una realidad tan simple como fundamental: el arte, por el que la acción es la invención, no puede poner la fase operativa en segundo plano, la fase propiamente práctica y la estrecha relación con el material. La técnica, acción

<sup>1</sup> "La acción y la materia lo hacen todo. [...] Del caos de las imágenes, sobrepuestas como mar de nubes bajo el empuje del viento, y de los deseos sin silueta, de las visiones arrolladas incesantemente en los ríos de la alteración, la acción se alza y se rebela, marca violentamente a la materia y lleva un objeto a la claridad del individuo y el individuo-imaginación a la claridad del objeto.

"Formaggio Dino (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Prefación de G. Scaramuzza, edición digital S. Chiodo, Milano Nuvoletti (Publicaciones de la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 23), p. 205, de ahora en adelante FTA. Este texto es de hecho la tesis de licenciatura que Formaggio presenta en el 1938. La segunda edición impresa (Parma-Lucca, Pratiche Editrice 1978) incluye en apéndice el ensayo: "L'arte, il lavoro, le tecniche" (aquí citado más adelante).

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

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

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

cualitativamente metamórfica en la materia, no es «un conjunto de reglas canónicas, formulario, recetario, para una aplicación mecánica, un trabajo, en el sentido más superficial del término» sino, al contrario, es la expresión de una «libre transformación», que evoluciona «según las leyes que en cada momento se van creando de sí mismas»<sup>5</sup>. La correlación creación-habilidad-técnica es muy estrecha e insoluble, en contra de las reivindicaciones de una supuesta ‘pura creatividad’. «La famosa libertad del artista está limitada por un nudo de la madera, por un veteado del mármol, por la textura de la materia»<sup>6</sup>.

La inspiración se enfrenta con la técnica y la técnica se enfrenta con la inspiración «dependiendo de un cierto camino que las objetivaciones culturales han emprendido en una determinada época, y junto a la introducción de un nuevo instrumento, al perfeccionamiento de los medios de los que se sirve, procedentes de las ciencias aplicadas»<sup>7</sup>. En fin, la técnica no puede prescindir de los materiales, del desarrollo tecnológico y científico y, más en general, de la cultura y del contexto social.

Dentro de estas premisas fundacionales, Formaggio devalúa completamente los conceptos de ‘inspiración’ y ‘libre creatividad’. El hacer arte es siempre y de todos modos acción.

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 poética de Formaggio explica el hacer artístico, quitando del medio el misterio sobre el que se ha apoyado una idea de ‘genialidad’ falsa y desviante. De esta forma, la ‘obra de arte’ es antes que todo ‘objeto’ – pero no ‘cosa’ – que «guarda un tesoro de trabajo y lo eleva más arriba de las oleadas destructoras de las épocas, lo lleva a su salvación dentro de las violencias de los tiempos»<sup>9</sup>.

Como expresa Alain<sup>10</sup>, cuyo pensamiento es objeto de particular atención por parte de Formaggio, el delirio de la imaginación, su presunta completa libertad deben que tenerse bajo control a través de la técnica, es decir a través del encuentro-oposición con el material al fin de generar aquel sistema simbólico-comunicativo que es la obra. La imaginación – sometándose a las reglas de la creación, sin perder, de todas formas, su especificidad – traduce en formas sensiblemente expresivas la eterna ambigüedad del hombre, por un lado el genio liberador de nuevas formas y, por el otro, mero constructor, trabajador de la materia, poseedor de un cuerpo, como instrumento para la acción<sup>11</sup>. La imaginación es entonces acción creadora sólo si se traduce en el ‘hacer’. Una acción que, en relación con la corporeidad, debe

<sup>5</sup> Formaggio Dino (1953), “Saggio su ‘L'estetica di Alain’”, en una edición italiana de 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> “Los sentimientos, las pasiones, los pensamientos persisten en el hombre en una vaga impotencia que genera insatisfacción, hasta que no entran en la plena posesión del objeto claro y definitivo que sepa llevarlos más arriba de sí mismos, sacándolos de la persona, y resolver así en su interior, en un sistema de equilibrio, su carga energética” (FTA, p. 199).

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

<sup>10</sup> Verdadero nombre Émile-Auguste Chartier.

<sup>11</sup> Cfr. Alain (1947), *Sistema delle arti*, Milano, Muggiani, p. 19, (trad. esp. (1967), *Sistema de las artes*, Buenos Aires, Ediciones siglo veinte).

generar expresión. La estética, Formaggio nos dice, comienza su análisis de fundamentación exactamente a partir del cuerpo, entendido como «conjunto de centros palpitantes», cuya «primera y momentánea síntesis unificadora es, constitutivamente, estética». El cuerpo es «un yo sensible», un «hacerse ulterior» proyectual, capaz de generar «en un mismo acto, el arte y la libertad»<sup>12</sup>.

Libertad limitada, sin embargo. El material habla al artista, vibra, podríamos decir, viviendo: una vibración sensible, perceptiva e imaginativa. Así que sugiere emociones pero dicta también unas directivas de búsqueda bien precisas. Existen materiales, por así decirlo, brutos y materiales que tienen una historia. Todos pueden ser sometidos a una torsión metamórfica que desencadena una conexión inédita, una alusión simbólica, ocasional pero fundamental. Por eso Picasso afirmaba: «me gusta cuando las cosas se convierten en otras». Y de repente alejaba de las formas clásicas los principios de identidad y de inmovilidad del ser, arrojándolas en movimiento junto con el rescate de cada punto muerto del universo objetual»<sup>13</sup>. Y la combinación de un sillín de bicicleta con su manubrio se convertía en *Cabeza de toro*<sup>14</sup>.

2.

Entonces ¿qué es la *técnica artística*? «¿Existe en la conciencia, subjetiva e intersubjetiva (individual, social y cultural), la figura original de un conjunto de actos que se pueden denominar, en su horizonte específico, como ‘técnica artística’?»<sup>15</sup> Para Dino Formaggio la respuesta es sin duda positiva.

La técnica artística, en su encuentro con el material, genera una forma acabada, el valor expresivo y comunicativo de un ‘hacer’ que es un ‘crear’. La obra de arte es el resultado de una técnica entendida como «acción objetivante, realización completa e histórica de fines»<sup>16</sup>.

El arte, escribe Henri Focillon<sup>17</sup>, «se hace con las manos», el arte se construye: es tacto, es corporeidad. El artista sabe prolongar «aquel privilegio que es, en la infancia, la curiosidad» justamente porque «toca, pulsa, evalúa el peso, mide el espacio, modela la fluidez del aire para prefigurar la forma, acaricia la superficie de cada objeto, y de ese lenguaje del tacto compone el lenguaje de la vista – un tono cálido, uno frío, uno pesado, uno vacío, una línea rígida, una línea suave»<sup>18</sup>. Nuestro sistema sensorial sufre violentamente las sollicitaciones del mundo exterior y la sensibilísima red de frontera de nuestro cuerpo, Alain nos dice, activa las señales de alarma y llama inaprensibles «trolepes de fantasmas»<sup>19</sup>. La acción poética debe rebasar cualquier mecanicismo corpóreo entendido en un sentido

<sup>12</sup> Formaggio Dino (1990), *Estetica, tempo, progetto*, editado por E. D’Alfonso y E. Franzini, Milano, Clup, p. 19. El texto *Estetica, tempo, progetto* incluye (junto con dos ensayos titulados: “Corpo-Tempo-Arte. Alle radici dell’Estetica” y “Forma, Paradigma, Trans-morfosi”), la transcripción de una serie de lecciones que Dino Formaggio dio entre 1984 y 1988 en la Facultad de arquitectura del Politécnico de Milán.

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

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

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

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

<sup>17</sup> Henri Focillon es sin duda un punto de referencia central de las teorías de Formaggio.

<sup>18</sup> Focillon, H. (1990) “*Vita delle forme*” seguido por “*Elogio della mano*”, con “*Prefación*” de E. Castelnovo, trad. ital. de *Vita delle forme* por S. Bettini, trad. ital. de *Vita delle forme* por E. De Angeli, Torino, Einaudi, pp. 114-115 (ambos ensayos de Focillon se encuentran en la edición en español 2010, Ciudad de México, UNAM).

<sup>19</sup> Formaggio Dino (1953), “Saggio su ‘L’estetica di Alain’”, op. cit., p. 16.

cartesiano para fijar el «sentimiento» en una idea que de hecho pueda ser concretizada en una obra acabada. Por eso «el cuerpo vivo, que sufre con el pensamiento y sana con la acción, es más bello»<sup>20</sup>. Formaggio está consciente del hecho que la obra de arte es una realidad espacio-temporal que vive en el devenir concreto de las cosas. En su visión «no existe ninguna idea preliminar a la obra, sino la idea nace con la obra en su fisicidad»<sup>21</sup>.

3.

La reflexión llevada a cabo por Formaggio en Italia sigue, además, aquella de Charles Lalo, de Étienne Souriau, de Victor Basch, por lo que tiene que ver con el área francesa. Pero el intento francés tiene, según Formaggio, algunos elementos de fracaso, sobre todo en uno de los exponentes más conocidos como Souriau: «la técnica artística no tuvo, evidentemente, la parte de primer plano que merecía»<sup>22</sup>. Souriau es acusado de descuidar «el fondo artístico sobre el que resalta la relación forma-materia»<sup>23</sup>, sin el cual es difícil destacar el papel y el valor de la técnica artística. La técnica es considerada por Souriau, un acto tético o de instauración y es dividida en técnica artística (arte) y técnica mecánica (industria), sin embargo nunca llega a la idea de la «técnica como libertad y como unidad-mediación, en cada punto de los niveles existenciales»<sup>24</sup>.

Por otro lado, la obra de Dino Formaggio lleva hasta las extremas consecuencias una estética que se conecta a un proceder fenomenológico de los varios niveles de la técnica artística. El arte se basa en una funcionalidad técnica y la estética no es otra cosa que una disciplina general dirigida a los procesos sensibles que tienen como fundamento el cuerpo, cuya praxis proyectual involucra la percepción, la imaginación y la memoria. Separar el arte de su originaria plenitud funcional significa arrancarla de la vida, de los momentos constitutivos de la sociedad y de la historia. Es justamente en el «volverse ‘obra’ que cada técnica intenta liberarse en arte y que el arte encuentra continuamente su técnica»<sup>25</sup>.

58

FEBRERO  
2015

<sup>20</sup> Alain (1992), *Sulla felicità*, trad. it. por A.M. Rodari, Roma, Editori Riuniti, p. 18 (trad. esp. (1966), *Sobre la felicidad*, Madrid, Alianza Editorial).

<sup>21</sup> Formaggio Dino (1953), “Saggio su ‘L’estetica di Alain’”, cit., p. 19. La atención de Formaggio se dirige a la producción de la obra, aunque no se olvida del momento de la fruición, analizado, en aquellos mismos años, en todas sus facetas por el amigo y colega Mikel Dufrenne. [Cfr. Formaggio Dino (1982), “Mikel Dufrenne, la Natura e il senso del poetico”, en *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].

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

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

<sup>24</sup> FTA, p. 319. «Esa investigación tenía que poner los cimientos para una ciencia estética concebida como ciencia platonizante de las formas, y no hizo gran caso a la artisticidad en sí misma, considerada dinámicamente, así que dejó en segundo plano, aún en el medio de muchas fecundísimas sugerencias, una vez más el problema de la técnica, con la parte importante que ésta hubiera podido representar». (*Ibidem.*).

<sup>25</sup> Formaggio Dino (1991), *I giorni dell’arte*, Milano, Franco Angeli, p. 180. Hablando de su tesis, dirigida por Antonio Banfi, Formaggio afirma: «Cuando [...] para hacer la tesis tomé entre mis manos los términos de la filosofía del arte de Croce, es decir la estética, me di cuenta de la carencia del análisis en Croce por todo lo que tenía que ver con las técnicas artísticas, la vida de los pintores en sus talleres, los poetas, los músicos sobre sus técnicas, etcétera: la importancia central, decisiva, esencial en todas las artes, de la técnica. En origen el título que había dado Banfi a mi tesis era *Relación entre arte y estética en las estéticas contemporáneas*. Estudié sobre todo la estética francés, en la que encontré algunas buenas sugerencias sobre la técnica artística y muchos capítulos de la tesis se basaron en la cercanía que yo tenía con el pensamiento francés». [Salvagnini Sileno (2008), “Entrevista a Dino Formaggio”, en *Banfi e l’arte contemporanea*, editado por S. Salvagnini, Napoli, Liguori, p. 4].

En Formaggio, la conocida exclusión, por parte de la estética de Benedetto Croce, de cualquier valor de la técnica en el significado último de la obra, es un estímulo – a través de la mediación del pensamiento del maestro Antonio Banfi – para una reacción<sup>26</sup>. Según Croce, la expresión es «actividad teórica elemental», que precede la práctica y «los conocimientos intelectivos que esclarecen la práctica» misma<sup>27</sup>. La estética, como ciencia de la expresión, excluye definitivamente la técnica de su horizonte. Croce reduce el arte a una cerrada teoréticidad, en la que la técnica nunca puede presentarse como estética o como artística (no puede darse una técnica de lo teórico sino sólo una técnica de lo práctico).

Es Antonio Banfi en Italia, a través de la elaboración de unas ideas cercanas a las de Georg Simmel y de unos temas anticipados por Max Dessoir, quien promueve un racionalismo crítico, en el que se justifica la autonomía del arte, que no se explica como una forma permanente del espíritu, sino en el sentido de un manifestarse empírico y multiforme de la experiencia artística. Dicha experiencia no excluye, sino necesita más bien de la función omnicomprendiva de la razón.

Tanto para Banfi como para Formaggio, el estudio de la realidad artística implica una participación de aquellos elementos técnicos, cognoscitivos, existenciales y sociales, que participan en la formación de una obra de arte. La obra maestra es un «equilibrio perfecto» de fuerzas que se contraponen: imaginación y materia. Un equilibrio, porque tales fuerzas nunca deben tomar la ventaja una sobre la otra. «La mano misteriosa que prodigiosamente ha creado, con una violencia prudente, tal equilibrio, es la técnica»<sup>28</sup>.

4.

La tecnica artistica possibilita 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>.

59

FEBRERO  
2015

El artista es un trabajador sumergido en el mundo de la cultura y en la sociedad, y está influenciado por ellos. Nunca es completamente autónomo, ya que tiene que lidiar con el arte que lo ha precedido, con los avances científicos y tecnológicos, con la moda, con los estilos.

<sup>26</sup> «La impostación fuertemente anticrociana, la atención crítica hacia Gentile se casaban con un análisis, seguramente influenciado por Banfi, de los movimientos, también científicos, de la estética francesa contemporánea, atenta a la metafísica, pero también a la psicología, a la psicofisiología, a los resultados teóricos de los estudios post-bergsonianos sobre el mundo de las artes. Sin embargo, todo insertado en un marco 'fenomenológico' en el que Formaggio conjuga, como hará sucesivamente, los dos sentidos históricos del término fenomenología, que es tanto una génesis hegeliana de una idea que se hace sensible, como una introducción del sentido metódico del pensamiento de Husserl, que intenta capturar el dato esencial de los procesos y de los conceptos, aún sin perder nunca la conexión genética y proyectual con una doctrina de la experiencia». [Franzini Elio (2009), *Ricordo di Dino Formaggio*, pronunciado el 16 de abril 2009 en Bressanone, a conclusión de la Asamblea de la Sociedad Italiana de Estética].

<sup>27</sup> Croce Benedetto (1990), *Estética* (1902), editado por G. Galasso, Milán, Adelphi, p. 123.

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

<sup>29</sup> "La técnica artística posibilita continuamente el proyecto – con esto disuelve cada uno de sus ganglios de las fijeza y durezas de las esclerotizaciones que siempre amenazan su fluidez inventiva y comunicativa – y continuamente proyecta la posibilidad, es decir lleva a un nivel ulterior lo real y concreta cada materialidad física, social, histórica, empujando todo hacia sus esferas de sentido posible, individualizándolas y deteniéndolas constructivamente en sí mismas, es decir como imágenes de la humanidad posible y de las sociedades posibles" Formaggio Dino (1978), "L'arte, il lavoro, le tecniche", cit., p. 321.

Puede simplemente aprender un oficio, que tenga en cuenta el pasado, una especie de sedimentación de reglas, o en cambio puede convertir la técnica, el valor cognoscitivo que ésta posee, en un ‘particular’ conocimiento que vaya más allá de las reglas mismas. Por esta razón, el proceso que lleva a la posesión de una técnica tiene que superar la mecanicidad de la repetición de la regla. Las reglas de la artesanía son sólo el primer paso hacia una técnica artística como conocimiento. De esta forma, un proyecto puede ser una mera repetición de esquemas ya dados o el intento de llevarlos a un nivel ulterior.

El proyecto, incluso aquel propiamente arquitectónico, vive y revive en la obra acabada, en el edificio como posibilidad mil veces llevada a un nivel ulterior: el proyecto es potencialidad que, dependiendo de la técnica artística, puede tomar en consideración, en su proceso de realización, también el nivel de tecnificación alcanzado por una particular cultura y sociedad. Porqué el acto inicial de la técnica artística tiene en cuenta una verificación que esquemas antes que todo simplemente intuitiva, y sólo luego científico-tecnológico-probabilística y, finalmente, comunicativa. El proyecto y su realización dependen de las «sabidurías intuitivas» y los «controles conceptuales y científicos» que ponen en marcha la «técnica artística»<sup>30</sup>. Los progresos tecnológicos abren una gama de posibilidades, pero sólo «desde el nivel cultural la física, la mecánica, la matemática, con las infinitas influencias de las cuales nunca se podrá dar una medida exacta, modifican los cursos del arte, actuando sobre su esencia activa, la técnica»<sup>31</sup>.

Por otra parte, «si hubiera sólo la materia por un lado, con el determinismo de sus leyes inflexibles, y un pensamiento o un sentimiento dentro de la esfera autónoma de los hechos espirituales por el otro, nosotros no tendríamos el arte»<sup>32</sup>. Los dos mundos se mezclan necesariamente dada la propensión del hombre para la invención y la comunicación. Un objeto es artístico si, a partir del proyecto hasta su realización, en el momento en el que entra en el mundo de la cultura, lo transforma. El pensamiento no ‘inventa’; más bien, el concreto encuentro entre la proyectualidad, la materialidad y el valor comunicativo define el camino de la acción que genera el objeto.

Valéry considera que «la idea del *hacer* es la primera y la más humana. ‘Explicar’ no es más que describir una manera de *hacer*, significa rehacer con el pensamiento»<sup>33</sup>. Según Sócrates – que dialoga con Fedro en *Eupalinos o el Arquitecto* – si es «razonable pensar que las creaciones del hombre están hechas o en vista de su cuerpo» (*utilidad*) o «en vista de su alma» (*belleza*), se necesita también constatar que existe un tercer principio que tiene que ver con la *resistencia*, que se opone al inexorable destino de la muerte<sup>34</sup>.

El material – que siempre implica una «dirección funcional de organización»<sup>35</sup> – incluye, para Dino Formaggio, la base física (la tela, la trama, la curvatura de la pared de un

<sup>30</sup> *Ídem*.

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

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

<sup>33</sup> «El *porqué* y el *cómo*, que son sólo expresiones que esta idea exige, se insertan en cada discurso, pretenden ser satisfechas a cualquier precio. La metafísica y la ciencia no hacen que desarrollar *sin límites* esta exigencia». [Valéry Paul (1988), *L’homme et la coquille*, aparecido en n. 281 de la *Nouvelle Revue Française*, 1 de febrero 1937, tr. it. en Id., *All’inizio era la favola*, editado por E. Franzini, Milano, Guerini, p. 62 - trad. en esp. en Löwith, Karl Paul Valéry, *rasgos centrales de su pensamientos filosófico*, 2009, Buenos Aires - Madrid, Katz].

<sup>34</sup> Valéry Paul (1990), *Eupalinos o el arquitecto*, en *Tres diálogos*, Torino, Einaudi, p. 95 (en esp. en *Eupalinos o el arquitecto*, 1999 México D.F, Facultad de Arquitectura UNAM).

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

fresco, la veta y el color del mármol, la composición química de ciertos colores, la sonoridad de la palabra, etc.) y el medio mecánico (los pinceles, el buril, los cinceles, los varios tipos de herramientas, etc.), que «artísticamente es algo menos importante, respecto a la base física, [...] pero lo poco que posee por el lado de la naturaleza casi siempre se compensa por lo que posee aquel de la cultura»<sup>36</sup>.

Aunque nunca sea una producción casual de lo bello, el arte no es coerción. Es más bien libertad vinculada a los recursos de la casualidad, que se encuentra en los lados opuestos del mecanicismo y del automatismo. Es suficiente recordar el hecho que si en el trabajo perfecto de una máquina, la casualidad es una catástrofe, una contradicción dañina, para el hombre el evento imprevisto es a menudo el impulso de la creatividad. En el arte, lo inesperado se vuelve una parte intrínseca del proyectar: puede desviar la mano que pinta, puede inducir a seguir un camino narrativo en lugar de otro... Pero, el arte no es un trabajo misterioso, no es el resultado de un azar o de una feliz combinación de eventos fortuitos. El caso entra en el proceso artístico como una ocasión, como un hacerse ulterior, como una posibilidad y no como praxis.

La técnica artística se distingue profundamente del ‘oficio’ porque no hay como una gran obra para manifestar la impaciencia hacia la simple, aunque competente, adquisición de los medios.

Reconocida la legalidad de la técnica artística, es necesario analizarla en sus articulaciones esenciales y ver sus implicaciones. En efecto, Formaggio reconoce cuatro momentos esenciales:

- 1) Momento (de técnica interna) de la organización, como aprendizaje y especialización técnica, de la relación ensayo-resultado;
- 2) Momento del ‘saber’ de la técnica externa;
- 3) Momento del ‘hacer’ de la técnica externa como liberación del fin o cumplimiento;
- 4) Momento (de técnica interna) de la transposición mental del ‘hacer’ externo<sup>37</sup>.

La técnica interna, sea esa en la primera o en la cuarta fase, «involucra únicamente los procesos mentales»<sup>38</sup>. Formaggio llama al momento inicial, caracterizado por el binomio ensayo-resultado, en sí mismo preparatorio, estado de incubación. La técnica interna pasa por momentos de puro automatismo de los procesos cognoscitivos, que sin embargo son influenciados por una práctica de aprendizaje o por una capacidad de 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>.

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

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

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

<sup>39</sup> "Cada conocimiento en la continuidad de su desarrollo, puede ser considerado como un seriarse de percepciones, sobre el que el proceso de las repeticiones termina por generar cierto automatismo de costumbre

Dicho proceso es a veces tan rápido, que una pincelada, una nueva combinación de medios expresivos, etc., pueden parecer debidos a misteriosas intuiciones, a la casualidad, a los instintos... El cuarto momento (otra vez de la técnica interna) consiste en una verdadera «transposición mental de la técnica externa»<sup>40</sup>.

La técnica empírica o técnica externa – que es un acto concreto, que ve la obra formarse en su esencia material – en cambio se estructura en las dos fases centrales del saber y del hacer. Sin embargo, nunca hay que olvidar que la técnica interna se inserta profundamente en el momento pragmático del saber o mejor en el movimiento dialéctico del saber con el hacer, es decir en la técnica externa. Al hacer se conectan elementos esenciales como la importancia del aprendizaje; la paciencia, es decir el don del saber esperar; el gesto artístico, que es el “toque”; finalmente el ritmo, el elemento vivificante de cada obra, que marca el éxito y no sólo la vitalidad.

¡El proceso creativo es exactamente aquello descrito! Sólo quien conoce, por experiencia directa, el procedimiento de realización de una obra, lo sabe reproducir, analizar, diseccionar y llevar a la comprensión<sup>41</sup>.

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>.

En su significado más alto, la técnica es técnica artística, es decir sensibilidad, «es decir espacio-tiempo, es decir determinismo unívoco de la artisticidad universal, es decir naturaleza»<sup>43</sup>. Ésta se presenta como una especie de sensibilidad endógena, que es también potentemente capacidad de externar, de comunicar. Es una experiencia total y omnicomprendiva. «Examinada en todo su ciclo fenomenológico como sensibilidad y como razón, como saber, como hacer, como paciencia y como éxito, ésta se manifiesta, cualitativamente, como la estructura misma del cumplimiento de cualquier acto»<sup>44</sup>. La obra de arte se presenta frente a Formaggio como un viviente, precisamente porque se comporta como tal, es decir como un organismo en formación. La acción del hacer artístico comporta, como cada concepción, «azar, riesgo, fe», en el sentido de que ninguna acción es totalmente controlada en toda su parte y por eso, al mismo tiempo, es «legalidad, ciencia, razón»<sup>45</sup>.

La técnica artística es una «trama sensual que une en un diseño variado y continuamente autoexpresivo el infinito sobreponerse de las olas que constituye el océano de los

---

que se resuelve, al final, en un sistema cerrado de respuestas. Se trata de un tecnicismo de los procesos mentales que se dirige a dar una solución siempre más rápida y más perfeccionada a los problemas propuestos generalmente por el material o por el objeto-tema en su comparación con el mismo material" FTA, p. 353.

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

<sup>41</sup> Como artista, Dino Formaggio ha experimentado la pintura (dibujos, acuarelas, óleos) y la escultura.

<sup>42</sup> "En el campo del arte, expresar es superior y diferente que intuir, comunicar es superior y diferente que expresar. Aquel 'superior' está del lado del objeto; de la objetividad material en el expresar, de la objetividad social en el comunicar. Una fenomenología de la técnica artística está destinada a probar el real fundamento existencial y lógico de estos temas básicos", FTA, p. 30.

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

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

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

movimientos naturales, hechos de subidas y caídas: de la vibración de las alas de las libélulas suspendidas sobre la superficie del agua al zumbido de los fantasmas y de las laboriosas sensaciones que brotan en la sensibilidad del genio»<sup>46</sup>. El genio es entonces naturaleza, o mejor, arquetipo de la potencia técnico-artística de la naturaleza. Pero, es naturaleza sobre todo como sensibilidad, capaz de penetrar en la inteligencia y de manifestar un poder receptor que se convierte en un estímulo dinámico hacia la acción.

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>.

La *artisticidad* se distingue fuertemente de la *esteticidad*. «La gama de los fenómenos de la pura *esteticidad* es muy vasta. Todos tienen fulminaciones estéticas y sucede en todas las personalidades sensibles, como un rayo de luz, el júbilo estético no es otra cosa que una éxtasis contemplativo»<sup>48</sup>. La experiencia estética es una experiencia común en cada hombre en cualquier cultura que éste haya vivido. Nadie puede escaparse de aquella durante su existencia. Pero la *artisticidad* comienza donde la *esteticidad* termina. Las dos esferas se rozan pero no se superponen. La *artisticidad* empieza «con el acto constructivo del expresar, físico, en una lucha concreta con las materias, comienza con la técnica del comunicar. [...] El arte se identifica en su práctica con el sistema de energías y de leyes constructivas que el esfuerzo de la técnica libera continuamente en su mismo ideal de cumplimiento de la realidad empírica»<sup>49</sup>. La *artisticidad* es conciliación entre el hombre y la naturaleza, un momento de cumplimiento y terminación en completo acuerdo en el sujeto y el objeto, entre imaginación, técnica y materia. La lógica artística no puede estar en contraposición con la naturaleza. Si fuera así, el artista simplemente fracasaría. El proceso imaginativo está, al mismo tiempo, en la mente del artista como proyección y en el objeto como potencialidad expresiva.

63

FEBRERO  
2015

La técnica artística por tanto se extiende a aquellos campos que no se centran exclusivamente en el terreno de las bellas artes: la técnica, unida a la idea de *artisticidad*, favorece una serie de conexiones que se dirigen tanto a la actividad productiva, así como a sus productos, las obras de arte, justamente, en una armónica coherencia con la naturaleza. Porqué mediante el término 'naturaleza' no se entiende ninguna

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

<sup>46</sup> *Ídem*.

<sup>47</sup> "Nosotros pensamos [...] que hoy se puede y se tiene que ir más allá y así separar claramente lo estético de lo artístico, sobre los fundamentos mismos del arte contemporáneo, y poder sostener la hipótesis de que la *esteticidad* no constituye 'el principio fundamental de organicidad constructiva y de continuidad' del arte [...], sino que el arte esencialmente consiste en una actividad *diferente* de lo estético, según una distinción no sólo de hecho, sino de principio; que el arte, entonces, se fundamente en una idea de *artisticidad* y que su experiencia se pueda encontrar en un ciclo autónomo como técnica, que por sí misma puede realizar y llevar a cabo lo estético como otro valor" FTA, p. 217.

<sup>48</sup> FTA, p. 10. Sobre este tema véase Formaggio Dino (1962), *La idea de artisticidad*, Milano, Ceschina.

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

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 no emprende el camino de una nueva definición de belleza; arte «es todo lo que los hombres llaman arte»<sup>51</sup>. No es una *boutade*, sino «una fórmula importantísima que permite dogmatizar lo que es el problema del arte»<sup>52</sup>. Una fórmula radicalmente diferente de la definición crociana: «el arte es lo que todos saben qué es»<sup>53</sup>.

Si cada definición del arte es, por si misma, su «limitación»<sup>54</sup>, la fórmula establecida por Formaggio se abre al desarrollo dinámico de la experiencia que puede ser descrita fenomenológicamente pero que nunca puede ser dogmatizada. El problema no es de evitar la dificultad de definir que es el arte, sino de evitar definiciones dogmáticas o generalizadas. Porqué responder que arte es lo que todos llaman arte no es evitar el blanco sino darle con una flecha nueva. La definición expresa perfectamente en qué se ha convertido el arte contemporáneo en su autonomía y heteronomía, en su necesidad de ser reconocida por una comunidad que se 'auto reconoce' y en la necesidad igualmente impelente de entrar en el circuito mediático. El arte habla y pone unos problemas que hay que interpretar sin esquemas preestablecidos, sino con atención a sus valores, primero y sobre todo aquel del 'hacer', es decir del operar artístico concreto, mediante la técnica. La obra de arte, en cuanto resultado de un proceder concretamente productivo, instala sobre su sustrato material lo que no la reduce a una cosa, sino la lleva a tocar la puerta de las posibilidades comunicativas y expresivas. Es este 'hacer', es esta acción expresiva, es este proceder que nosotros llamamos, precisamente, 'arte'.

64

(Traducción al español: Andrea Coghi. Revisión: Adriana Espinoza Cerviño)

FEBRERO  
2015

<sup>50</sup> "hipóstasis entificada o metafísica, sino, al contrario, simplemente lo que del mundo exterior comunica con nosotros y que, por el hecho de entrar en relación comunicativa con nosotros, afirma una solidaridad fundamental en la sucesión de los acontecimientos, una dirección uniforme e igualmente irrevocable del pasado y del presente y entonces una concordancia objetiva en el tiempo, no exclusiva de otras direcciones temporales posibles, de las cuales, sin embargo, no se puede hablar. Todo esto permite que se hable de una artisticidad immanente en otras esferas que no sean aquellas de la actividad humana, sin por eso afectar mínimamente la característica y originalmente constructiva artisticidad del hombre, toda vez que tengamos bien firme la distinción entre artisticidad y esteticidad" 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), "Entrevista 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), "Entrevista a Dino Formaggio", cit., p. 8.

## Bibliografía:

Alain:

- (1947), *Sistema delle arti*, Milano, Muggiani (trad. esp. (1967), *Sistema de las artes*, Buenos Aires, Ediciones siglo veinte).

- (1992), *Sulla felicità*, trad. it. por A.M. Rodari, Roma, Editori Riuniti (trad. esp. (1966), *Sobre la felicidad*, Madrid, Alianza Editorial).

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'", en Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Prefación de G. Scaramuzza, edición digital de S. Chiodo, Milano Nuvoletti (Publicaciones de la 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", en *Fenomenologia e scienze dell'uomo. Quaderni del seminario di filosofia delle scienze dell'uomo*, 2, Padova, CLESP;

- (1990), *Estetica, tempo, progetto*, editado por E. D'Alfonso y E. Franzini, Milano, Clup.

- (1991), *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli.

Focillon, H. (1990) "Vita delle forme" seguido por "Elogio della mano", con "Prefación" de E. Castelnovo, trad. ital. de *Vita delle forme* por S. Bettini, trad. ital. de *Vita delle forme* por E. De Angeli, Torino, Einaudi (ambos ensayos de Focillon se encuentran en la edición en español 2010, Ciudad de México, UNAM).

Salvagnini, S. (2008), "Intervista a Dino Formaggio", en *Banfi e l'arte contemporanea*, editado por S. Salvagnini, Napoli, Liguori.

Valéry, P.:

- (1988), *L'homme et la coquille*, aparecido en n. 281 de la *Nouvelle Revue Française*, 1 de febrero del 1937, tr. it. en, *All'inizio era la favola*, editado por E. Franzini, Milano, Guerini, (trad. en esp. en Löwith, Karl *Paul Valery, rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, 2009, Buenos Aires - Madrid, Katz).

- (1990), *Eupalinos o el arquitecto*, en *Tres diálogos*, Torino, Einaudi, (en esp. en *Eupalinos o el arquitecto*, 1999 México D.F, Facultad de Arquitectura UNAM).

## Dino Formaggio y el problema de la Estética como <<Ciencia General del arte>>. Regresando sobre una siempre nueva cuestión.

Prof. Dr. Davide Eugenio Daturi

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México

### Resumen

La obra de Dino Formaggio se caracteriza sobre todo por sus logros en abrir un amplio y complejo camino especulativo en el campo de la estética y teoría del arte del siglo XX. Más allá de proponer solo una teoría específica del arte, tema que de todas maneras este autor tocó en varios momentos de sus estudios en relación a algunos artistas específicos, en su larga carrera Formaggio trató poner las bases teóricas de una estética fenomenológica, una ciencia del logos estético, cuyo punto de llegada llegó a ser, en los años Setenta, el concepto central de cuerpo. El objetivo de este artículo es describir el proceso que va de sus primeras consideraciones relacionadas con la idea banfiana de esteticidad y la *allgemeine Kunstwissenschaft* de Max Dessoir, hasta las últimas reflexiones alrededor de la relación entre arte, cuerpo y forma.

### Palabras claves

Dino Formaggio, Antonio Banfi, estética fenomenológica, arte, cuerpo.

### Abstract

Dino Formaggio's work is characterized mainly by its achievements in opening a broad and complex speculative path in the field of aesthetics and art theory of the twentieth century. Beyond just proposing a specific theory of art, which remains anyway an argument that this author hinted several times in his studies related to specific artists, in his long career, Formaggio tried to put the theoretical basis of a phenomenological aesthetics, the science of an aesthetic logos, whose arrival point became, in the seventies, the central concept of body. The aim of this article is to describe the process from his first considerations of the Banfi's "idea of aestheticism" and the *allgemeine Kunstwissenschaft* of Max Dessoir, until the latest thinking about the relationship between art, body and shape.

### Keywords

Dino Formaggio, Antonio Banfi, phenomenological aesthetics, art, body.



## Dino Formaggio y el problema de la Estética como <<Ciencia General del arte>>. Regresando sobre una siempre nueva cuestión.

Prof. Dr. Davide Eugenio Daturi

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México

Para entender plenamente la aportación esencial de la obra de Dino Formaggio a la filosofía italiana del siglo XX, debemos partir de una contextualización histórica ineludible. Las crisis económicas, portadoras de penurias y sufrimiento, los paros y las manifestaciones de obreros, que en varias ocasiones fueron cruelmente reprimidos, las dos implacables guerras y el racismo antisemita, el problema de la reconstrucción de un país doblegado, que caracterizaron el siglo que acaba de terminar, representaron para muchos intelectuales italianos, sobre todo para los más jóvenes, una carga profunda de emociones, frente a las cuales la mayoría de ellos no pudieron, moralmente, pero sobre todo humanamente, seguir refugiándose en una filosofía dogmática, de origen hegeliano, que justificaba toda barbarie posible o actual, a partir del horizonte de un siempre renovado movimiento espiritual y que transformaba el sufrimiento en la cara de los oprimidos en las manifestaciones secundarias de un sentido trascendente, aplanando todo, bueno y malo, bajo el mito inaceptable del destino. Aquí, sin embargo, hay que agregar que no se trataba para ellos de la simple incorporación de la teoría marxista<sup>1</sup>, que propugnaba la transformación social como solución para el cambio de la situación histórica, en el escenario filosófico italiano, como efectivo contrincante del idealismo. Porque tampoco se trataba de una disputa a todo terreno y de rechazo total, en contra de este último, sino, en la mayoría de los casos, el horizonte filosófico italiano del inicio del siglo XX estaba animado más bien por una dialéctica profícua, que seguía dialogando con aquellos elementos que la filosofía contemporánea había ganado en su amplio recorrido, como la relación hegeliana entre Razón e Historia y el lugar del hombre en ésta, y por otra parte, también iba recorriendo nuevos caminos siguiendo las ideas neokantianas y diltheianas, sobre este mismo argumento, ocupándose del sentido y la fundamentación de las nuevas ciencias del hombre.

69

FEBRERO  
2015

Después de la Primera Guerra Mundial, la crisis se había hecho más evidente. Muchos muertos, la mayoría de los cuales ni siquiera sabían para qué habían estado luchando, habían empezado a despertar a una incipiente opinión pública, dejada en las manos de los periódicos locales y de las primeras revistas de las grandes ciudades. Por otro lado, los pobres, en su mayoría campesinos y obreros, seguían con sus vidas humildes. En el campo, entre fiestas y rituales, los primeros vivían lejos de los centros urbanos, en donde en cambio empezaban los primeros fervores polémicos. A veces, sobre todo en el sur de Italia, para ellos, la esperanza llegaba para ellos con los relatos de amigos y parientes que contaban de un lugar lejano, en las Américas, donde te regalaban una tierra y podías construir tu casa. ¿Qué importaba si luego estarías lejos de tus raíces, del País en el cual habías nacido, si éste no te podía garantizar una vida digna?

<sup>1</sup> Aunque hay que recordar algunas figuras centrales de la tradición italiana del final del '800 como Antonio Labriola o el más reciente Gramsci.

En este contexto nace Dino Formaggio. Hijo de una familia humilde, cercana a la ciudad, desde su adolescencia aprende que la vida se gana trabajando. Y trabajar significa antes que todo, trabajar duro, en las fábricas, como aquellas que producen maquinarias para la naciente Europa, en infiernos de fuego y vapor, ruidos y silencios humanos; en horarios de más de doce horas diarias. Por otra parte, crece en Italia la crítica social, llega a las calles y hasta las aulas universitarias. En el curso de los años veinte, Formaggio crece y empieza a conocer el mundo de la filosofía. A un lado de la teoría del acto de Giovanni Gentile – quien se propone como el portavoz del pensamiento del régimen fascista y del cual no se puede esperar una apertura hacia las fervientes peticiones de la izquierda socialista – la más conocida versión del idealismo italiano, la crociana, convive en abierta comunicación y contacto con los movimientos intelectuales de jóvenes estudiosos, sobre todo en las numerosas revistas de cultura, literatura y filosofía que a menudo nacen y mueren en pocos años, suprimidas por la implacable censura fascista. Muchas veces se puede observar una mutua interacción entre las ideas del autor del *Breviario de estética* y de los jóvenes intelectuales y este hecho representa uno de los momentos más proficuos de la vida intelectual italiana de la primera mitad del siglo XX. Un ejemplo es la relación dialéctica, sustancialmente florida, que en los años Treinta y por parte de los cuarenta se da entre Benedetto Croce y otra figura central de la filosofía italiana del siglo pasado, Enzo Paci<sup>2</sup>. Así como el primero, quien obviamente no era un comunista, había reconocido en diálogo abierto y constante las instancias del segundo, sobre todo relacionadas con la imposibilidad del crociano círculo de los distintos y aquel elemento económico al cual el filósofo de los Abruzzos reducía la experiencia artística, el segundo había podido mitigar mediante la obra de Croce algunas derivas nihilistas de su primeras ideas existencialistas de hombre.

Por otra parte, no hay duda que en este escenario italiano, con el cual se pretende cubrir por lo menos la primera mitad del siglo pasado, se proyecta también el fervor intelectual de hombres y mujeres europeos, franceses, españoles y alemanes que desde el otro lado de los Alpes estaban introduciendo nuevos paradigmas, lecturas diferentes de la realidad, particularmente en el contexto artístico. Cezanne, Picasso, Duschamp, Stravinsky, Kandinsky y Schonberg, para citar sólo algunos, empezaban a romper las antiguas ideas de forma y color, y la noción tradicional del mismo quehacer artístico; pero, sobre todo frente al primado canónico de la belleza y de la representación, trataban de propugnar el concepto de “hecho artístico”, como evento creativo aislado, digno de una reflexión teórica separada y peculiar. Sin duda también en Italia el impulso provocado por esta transformación estética europea tenía sus exponentes, pero su actitud revolucionaria había generado en muchos casos una cierta sospecha y reproches, como en ocasión de la declaración del futurismo a favor de la participación italiana en la Primera Guerra Mundial.

Regresando a la filosofía, a un lado de la dialéctica entre Croce y los jóvenes intelectuales italianos – quienes pedían un cambio a partir del amplio reconocimiento de la experiencia humana, como fundamento de toda verdad histórica, rechazando entonces todo tipo de “dogmatización” idealista – existía otro eje temático que nos introduce plenamente a la obra de Dino Formaggio, es decir, aquel constituido por la sensibilidad académica y humana de un gran filósofo italiano del siglo XX, Antonio Banfi. A este hombre se debe sobre todo el hecho de poner en marcha la deslocalización de la experiencia filosófica italiana, proyectándola en el amplio universo de la filosofía europea y anglosajona del mismo

<sup>2</sup> Cfr. Vigorelli, A., *L'esistenzialismo positivo di Enzo Paci*, Franco Angeli, Milano, 1987, pp. 14-35.

periodo y proponiendo el encuentro y el diálogo con algunas de las figuras centrales del mismo siglo, como Nietzsche, Simmel, Husserl y a partir de los primeros años veinte, también, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Dufrenne, Dewey y Whitehead, entre otros. La descrita desprovincialización de la filosofía empezada por Banfi reflejaba la reacción de los jóvenes intelectuales italianos ante una crisis cultural<sup>3</sup> y de valores, de alcance europeo, generada por el reconocimiento de la incapacidad de la clase burguesa (a la cual pertenecía la mayoría de ellos) de dar cuenta de las diferencias sociales y al mismo tiempo encontraba en las polémicas surgidas alrededor de la intervención del país a la Primera Guerra Mundial su punto más crítico. La necesidad de superar positivamente dicho *impasse* cultural, sin recaer en los nihilismos neo-románticos – que unos años después llevarían a algunos de ellos en creer en los mitos del destino, de la muerte o de la superioridad de la raza ítalo-romana – animaba la voluntad de los intelectuales más jóvenes de mirar justamente más allá de los Alpes en búsqueda de soluciones filosóficas que pudieran dar cuenta de la crisis cultural y abrir el camino para un cambio generalizado.

La experiencia extrema de la Primera Guerra Mundial y el rechazo de los odios raciales que empezaban a nacer en todas partes, contribuyeron enormemente en la generación de una conciencia transnacionalista y transhumana de los intelectuales italianos, produciendo en la filosofía de la segunda década del siglo, el cuestionamiento abierto sobre los límites de la razón en su tarea de entender la crisis de la cultura y el sentido del hombre, que como dijimos, empezaba a hacerse patente en todo el territorio europeo. Y no es casual que el eco de la necesidad de un renacimiento cultural haya encontrado su respuesta justamente en un grupo de estudiantes que desde los años veinte se había formado alrededor del ya citado Antonio Banfi, quien participaría en la Resistencia antifascista de los intelectuales milaneses y que fue una figura clave en la vida, desde el punto de vista académico y humano, de Dino Formaggio. No es casual porque Banfi, filósofo riguroso y atento a las ideas que desde más allá de los Alpes se estaban generando en Berlín y Marburgo, no sólo se consideraba cercano a los movimientos socialistas de la época. Desde su perspectiva epistemológica éste propiciaba también una idea crítica de Razón, que mezclando la noción simmeliana de vida con las investigaciones de los neokantianos, sobre todo a partir de la idea de *lo trascendental*, rechazaba abiertamente las soluciones idealistas propuestas por Croce y el actualismo gentiliano, estimulando entonces a su alumnado para ir en busca de un nuevo camino especulativo de más amplio valor teórico y, sobre todo, que fuera capaz de superar la crisis cultural descrita.

<sup>3</sup> En un escrito autobiográfico de 1955, Antonio Banfi, decía: «Quién se formó en Europa en las dos primeras décadas del siglo, tuvo que observar a su alrededor una tan radical, compleja, verdadera crisis de la cultura, hasta quedar convencido desde el principio de que podía ser válido no un rechazo total o el mito de una solución ideal, sino su reconocimiento y análisis sin límite y profundo, hasta el punto de lograr aclarar su sentido positivo... Se proponía para ello, la cuestión de la filosofía como tal y su integración en una abierto saber sistemático, en función de una ley teórica de la síntesis, de distinción, de desarrollo; de un criterio anti-dogmático de continuidad dialéctica y auto-control: en pocas palabras, el problema de la razón» (Banfi, Antonio (1959). *La ricerca della realtà*, Firenze, pp. 1-2, citado en Rossi, Luigi (2012). *Ragione-cultura-società. A proposito di Antonio Banfi*, Illuminazioni, n.22, p. 92). Sobre el sentido positivo de la investigación filosófica frente a la crisis europea, recordamos lo que Formaggio escribe en 1958: “La vida espiritual, de la cual Banfi habla en los escritos de aquel primer periodo, es este ideal de Razón erigido frente a la constatación de una profunda crisis de la sociedad y de los valores, dentro el cual hay que también percibir la indicación de una positividad naciente y de una esforzada fecundidad” (Formaggio, D., (1991) *Problemi di Estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni, Palermo, p. 76).

Cercano a Banfi, junto con otras figuras centrales de la filosofía e *intelligentsia* milanesa de la época, como Mario Dal Pra, Ludovico Geymonat, Enzo Paci, Giulio Preti, Remo Cantoni, Fulvio Papi, el poeta Mario Sironi y la poetisa Antonia Pozzi, estaba un joven que pronto cautivó la atención de su maestro: Dino Formaggio. El recuerdo de la vida y obra de este filósofo va más allá de una precisa referencia temporal, que conmemora este año el centenario de su nacimiento. Tal vez sería más correcto definir este hecho como un buen pretexto para regresar al pensamiento de un filósofo que trabajó, hasta donde le permitió el cuerpo, para plasmar en sus textos las imágenes de su tiempo, un siglo complejo y definido por un abierto estado de crisis<sup>4</sup> y darnos una idea concreta y viva de la aventura especulativa que llamamos filosofía, y sobre todo del estudio de las expresiones artísticas y de la ciencia que con su carácter declarado de fundamentación, se pone al inicio de toda tarea teórica, a saber la Estética. De pocos autores, que entregaron toda su vida a esta disciplina, se puede decir que hayan ahondado en un número tan grande de temas y áreas de la misma, demostrando en cada una de ellos, una igual profundidad explicativa y una idéntica e incomparable erudición. Desde sus textos clásicos de estética teórica, como *La fenomenología de la técnica artística* y el *Tratado de Estética*, junto con Mikel Dufrenne, hasta el imponente *Arte* y los trabajos monográficos de historia del arte dedicados a Goya, Piero de la Francesca, Botticelli y Van Gogh, en más de sesenta años de producción filosófica, Dino Formaggio demostró que la actividad de profesor – inicialmente de bachillerato y luego universitario – que además produjo una generación de alumnos y estudiosos de estética y filósofos en general de grandísimo calibre, como los profesores Scaramuzza, Franzini y Mazzocut-Mis (los cuales nos regalan un precioso testimonio de su amistad hacia su maestro en este mismo número de *Eikasía*), tiene que enfrentarse necesariamente con las problemáticas que la tradición filosófica le ha entregado pero sin quedarse en el mero horizonte especulativo, sino bajando en la arena misma de la vida en donde se enfrentan como fuerzas adversas materia y espíritu y en donde el arte como praxis encuentra su lugar más propio, su verdadero origen y su irrenunciable función. No es casual, entonces, que el mismo Formaggio fuera, ya desde su juventud, sobre todo un excelente escultor, como el profesor Scaramuzza reitera en su artículo.

72

FEBRERO  
2015

En la amplia y articulada producción filosófica de Dino Formaggio, entre lo varios hitos e hilos rojos que unen su pensamiento y lo hacen un único *corpus* – que como sucede con un cuerpo orgánico no existe propiamente como cosa en el espacio, sino más bien como proyecto abierto al mundo – es útil y conveniente recordar dos temas en particular, conectados entre ellos, que de cierta forma lo acompañan por toda su producción: la ya vieja cuestión del estatuto científico de la estética y la consecuente determinación de la relación entre estética y teoría del arte, por un lado, y por el otro la naturaleza técnico-*prassística*, es decir práctica, conectada al “hacer”, del arte, mediante la cual se organizan alrededor del cuerpo todos los caminos, las redes de sentido que, como veremos, encuentran en la idea de “*ulteriorizzazione*”, de “ir más allá”, uno de sus aspectos centrales.

En relación con el primer punto, como es sabido, en su larga vida Dino Formaggio tuvo siempre una amorosa y explícita predilección hacia la fenomenología. Sin lugar a dudas, su temprano acercamiento a este movimiento filosófico se debe otra vez a su cercanía con

<sup>4</sup> Tema que Formaggio comparte no sólo con Banfi (Cfr. Formaggio, D., *La muerte del arte y la Estética*, Grijalbo, México, 1983, p. 243), sino también con Enzo Paci (Cfr. I. A.A.V.V., *Vita e Verità, Interpretazione del pensiero di Enzo Paci*, Bompiani, Sonzogno, 1991).

Antonio Banfi<sup>5</sup>, el cual introdujo por primero la obra de Husserl en Italia. El descubrimiento del filósofo de Prossnitz a través del maestro milanés, llevó a Formaggio desde los primeros años de la universidad a considerar el núcleo central de la investigación fenomenológica, a empezar de aquel llamado husserliano de “ir a las cosas mismas”, el camino principal de una nueva filosofía y de manera particular de la estética, que lograría superar las limitaciones en las cuales habrían incurrido contemporáneamente el idealismo crociano y el actualismo gentiliano. No sorprende que su primera obra, la *Fenomenologia de la Tecnica artistica*, parta justamente de la necesidad de romper todas “las implicaciones, congeladas por Croce en la cultura, entre el arte y lo bello, arte y conocimiento, intuición y expresión, insertando en los espacios, dejados así libres, la dialéctica concreta de la praxis técnica y social del arte”<sup>6</sup>. Regresaremos más adelante sobre este punto.

Para entender de manera más clara el contexto en el cual se originan las ideas estéticas de Formaggio hay que recordar el sentido de la investigación de Antonio Banfi en este mismo ámbito teórico. De manera general, como ya dijimos, con sus abiertas referencias a Simmel y a los neokantianos de Marburgo, desde sus primeros estudios Banfi buscaba dar vida a una teoría de la Razón trascendental que lograra recuperar la vida, la experiencia única de la existencia, sin que ésta se quedara reducida a una simple expresión espiritual de un momento limitado e inmanente de la segunda. La dialéctica banfiana entre existencia y Razón, vida y valor, que algunos de sus contemporáneos consideraron, tal vez con razón, como un regreso a Platón – pues proponía la idea de una razón trascendental que finalmente no podía mezclarse con la experiencia inmediata de la existencia – había encontrado en Banfi un punto de sustancial equilibrio justamente en la introducción de la primera filosofía de Husserl en el panorama de sus estudios. De esta forma, según el filósofo milanés, la fenomenología lograba salvar un más humano de razón, es decir relacionado con la vida, sin perder entonces el contacto con la experiencia misma del mundo y también sin renunciar a la necesidad de objetividad y claridad intrínseca a toda investigación filosófica. En contra de Natorp, que sin embargo Banfi había apoyado en un primer momento, según este último era necesario “corregir el neokantismo con la fenomenología”<sup>7</sup>, en donde lo trascendental ya no era “la sistematicidad de las categorías que se objetivan, sino la ley de las relaciones sujeto-objeto, en que también dichas categorías parecen fundarse”<sup>8</sup>. Siguiendo las palabras de Formaggio, en un estudio dedicado a la estética de Banfi, “la ley de las relaciones sujeto-objeto se pone así, como en Husserl, como una tensión originaria que vive en el curso de una pura experiencia, más acá de lo objetivo y de lo subjetivo y también fundadora de las categorías que se objetivan. Se podría también llegar a hablar de una fundamental sensibilidad intuitiva puesta a la base de la inteligibilidad y de lo teórico más puro”<sup>9</sup>. El análisis banfiano, con su introducción de una teoría de la Razón, buscaba superar los límites del neokantismo, sin recaer en una metafísica de la Razón y la fenomenología resultaba ser el único camino viable en dicha dirección. Por otra parte, a un lado de las cuestiones epistemológicas, desde su juventud también existía en Banfi un abierto y constante interés hacia el arte y la estética; este hecho, inicialmente tenía que ver con la cuestión neokantiana de “la extensión del método trascendental, más allá de lo teórico, a las esferas de lo ético y de lo estético”<sup>10</sup>, ya presente

<sup>5</sup> Por otra parte, había que recordar también la figura de otro maestro que en cambio influyó sobre los estudios de la estética, es decir el profesor Adelchi Baratono.

<sup>6</sup> Formaggio (1953) *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti, IV.

<sup>7</sup> Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 77.

<sup>8</sup> Íd.

<sup>9</sup> Ibídem, p. 109.

<sup>10</sup> Ibídem, p. 76.

en la obra de Natorp y que garantizaba una lectura amplia y sistemática del concepto de Razón, sin recaer otra vez en un contexto dogmático y metafísico; pero, en el curso de los años Veinte, Banfi había empezado a demostrar la necesidad más profunda de dar cuenta, mediante un análisis adecuado de sus estructuras fundamentales, de aquel núcleo de experiencias sensibles e históricamente determinadas que parecían inicialmente irreducibles a la Razón<sup>11</sup>; en cambio, este segundo aspecto no podía solucionarse mediante el camino de Natorp, el cual en la visión de Banfi había caído más bien en un idealismo trascendental, sino con la fenomenología de Husserl, que frente al Logos trascendente natorpiano, hacia un llamado a superar el psicologismo en la dirección de reconsiderar el sentido apriorístico de la experiencia sensible. Fue sobre todo siguiendo este camino que Banfi empezó a acercarse a la estética en el sentido original de teoría de la sensibilidad y que con el tiempo influyó en las más específicas especulaciones del área estética de Formaggio.

Para citar algunos problemas generales de la estética banfiana más madura, que a partir de los años Treinta se desarrolla en estrecho contacto con las cuestiones generales conectadas con la práctica artística, según nuestro autor habría que recordar “la cuestión de la relativa y no absoluta autonomía del arte”, “el fundamento anti-psicologista y anti-normativo de la estética filosófica, la distinción entre arte y esteticidad, el problema de la historicidad – es decir de la materialidad y social – del arte” y finalmente “la cuestión de la historia del arte e aquella de la distinción de las artes”<sup>12</sup>. Entre éstos, otro tema fundamental de la teoría estética banfiana, que se desprendía de la tensión abierta entre arte y vida, era además la concepción del arte “como la única experiencia en la cual es posible acertar a la realidad del valor, es decir el cumplimiento ideal en una real presencia”<sup>13</sup>. Este hecho, que remitía a un evidente platonismo, que de todas maneras Banfi fue mitigando con el tiempo<sup>14</sup>, llevaba también *in nuce* ya un inicial cuestionamiento del estatuto de la experiencia estética, dirigido principalmente a incluir por un lado el tema del valor ontológico de la obra de arte, que en poco tiempo estribaría en la cuestión de la persona y del individuo, artista o espectador, dentro de una más amplia crítica antifascista de índole marxista<sup>15</sup> a la imposición de un simbolismo de estado a la experiencia individual; por el otro, dicho cuestionamiento del estatuto de la experiencia estética serviría como análisis introductorio del sentido específico de una estética filosófica, particularmente atenta a las producciones artísticas y además entendida como ciencia autónoma alejada de las pretensiones mal logradas de la pasada psicología positivista.

El camino filosófico de Banfi dentro del ámbito estético se había abierto entonces con la extensión natorpiana del método trascendental a la totalidad de la experiencia y en el curso de los años Veinte había encontrado su punto más alto en el estudio de la posibilidad, mediante la fenomenología, de una estética filosófica en el interior de una teoría general de la Razón. Y es justamente sobre el sentido de la relación entre la razón y la experiencia sensible donde

<sup>11</sup> De hecho este tema está a la base del existencialismo positivo del primer Paci y su investigación de la relación entre existencia y Razón (Cfr. Daturi, D. (2014), *El sentido dialéctico del hombre en las primeras obras de Enzo Paci*, en Roberto Andrés González (coord.) (2014), *Variaciones de antropología filosófica*, México, Torres, pp. 137-165)

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>14</sup> En esta dirección va la interpretación de Enzo Paci, que en un artículo de 1952 trató reinterpretar la filosofía de su maestro como la búsqueda de un equilibrio entre valor y vida, Razón y existencia (Paci, E. (1958) *Vita e ragione in Antonio Banfi*, <<aut aut>>, n.43-44, 1958).

<sup>15</sup> Terminada la guerra, Antonio Banfi fue senador de la República Italiana para el Partido Comunista Italiano.

encontramos la originalidad de la posición banfiana. Sin embargo, sería imposible entender el cambio descrito, con respecto a la teoría neokantiana de Natorp, mediante la mera referencia a la fenomenología, y sin tomar en cuenta la idea banfiana que “de la vida (entendida *simmelianamente*) emerge la universalidad teórica en la cual se autonomiza la ley ideal del campo, según una alta libertad especulativa”<sup>16</sup>. De esta forma, la estética banfiana a la cual Formaggio siempre se dirigirá, se había constituido en la segunda mitad los años veinte como al mismo tiempo, fenomenológica y anti-normativa en un sentido *simmeliano*. Se trataría de una estética entonces lejana de toda metafísica, capaz de reconocer lo práctico-valorativo “en todas sus metamorfosis y purificarlo en un sentido teórico” y además, que “ya aclarada en su fundamento, [podía] ahora desarrollarse según una intrínseca coherencia de niveles”<sup>17</sup>.

El desarrollo teórico empezado en el contexto de ideas neokantianas había llevado la especulación banfiana hacia la estética como una teoría general de la sensibilidad y al cuestionamiento de su estatuto científico dentro de un estudio racional riguroso. Sin embargo, Banfi no olvidaba las lecciones de Max Dessoir que como estudiante había podido presenciar en Berlín y en particular el sentido especial que este autor daba a la relación entre estética y arte; entendido este último como una <<reacción>> “en las esferas de la cultura y entonces también en la esteticidad objetiva como tal, según una ley de condicionamiento recíproco”<sup>18</sup>, durante el final de los años veinte Banfi empezó a ocuparse de forma más detenida de esta particular práctica humana y de su lugar y significado dentro de una estética filosófica.

A pesar de ser una esfera de objetivación cultural que se autonomizaba sólo por el principio trascendental que definió “idea de esteticidad”, el arte tenía una parcial autonomía con respecto a la estética, ya que se remitía necesariamente a una realidad artística como tal, hecha de materiales y técnicas conectadas al desarrollo técnico-cultural e histórico de una época. La dialéctica entre lo artístico y lo estético, que reflejaba “la relativa y no absoluta autonomía del arte” respecto a la estética, llevaba entonces hacia el concepto descrito, que luego Formaggio reestructurará a su manera, de ‘idea de esteticidad’. El sentido de esta noción, entendido como un *a priori* estético, un principio o ley trascendental, tenía que ser leído a partir de la filosofía neokantiana de Marburgo, pero de una manera que no llevara la idealidad estética fuera del mundo de la experiencia, como una norma que se impusiera luego sobre el *continuum* histórico y material. Más bien, la idea banfiana de esteticidad representaba una regla que vive dentro del mismo mundo técnico-cultural y que lo forma y transforma “desde adentro”, a partir de la misma materialidad y en contacto con las diferentes formas de interacciones interpersonales y niveles de la experiencia intersubjetiva. Sin embargo, esto no significaba caer en el opuesto de un objetivismo panlogista, que considerase todo momento teórico como consecuencia secundaria de una inicial experiencia del mundo, ya estructurada *a priori*. Como Formaggio nos recuerda, para Banfi “lo teórico es siempre un momento de la vida”<sup>19</sup>. De esta manera, habría que pensar en la idea banfiana de esteticidad como un principio íntimamente relacionado con el devenir intrínseco de la historia y la vida, y no en el sentido kantiano y tampoco neokantiano de trascendental, como un *a priori* impuesto a un material caótico y vacío de un sentido. La idea de esteticidad se configura, en cambio, como “la ley de unificación y de interpretación metodológica de la experiencia, nacida de la experiencia y que paulatinamente [...] se modifica con la misma experiencia”<sup>20</sup>. Por esta

<sup>16</sup> Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 79.

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>19</sup> Banfi, A. (1962) *I problemi di un'estetica filosofica*, Milano, p. 146, citado en *Ibidem*, p. 85.

<sup>20</sup> *Id.*

razón, concluyendo su *Vida del Arte*, Banfi nos recuerda que “la ley no es un *a priori* puro e inmutable; es el resultado de la búsqueda concreta, de la reflexión que se ha ejercitado en un determinado campo, como contenida bajo la perspectiva de la exigencia racional teórica; y va modificándose con el proceso de dicha reflexión y con la extensión, que ella misma determina, de la experiencia”<sup>21</sup>.

No hay duda que con el concepto descrito de idea de esteticidad, Banfi se acercó más a Husserl que a los neokantianos de Marburgo. Pero, sobre todo en los años después de la guerra este autor pasaría de un análisis de la idea de esteticidad a la posibilidad de verla aplicada en un sentido fenomenológico en los movimientos de la experiencia, dentro de la vida productiva del arte, en una dirección especulativa que iba de la pura especulación teórica al estudio de la vida artística determinada históricamente, de los estilos, de los autores y de las escuelas pictóricas. De esta forma, el arte, en su relativa y nunca superada autonomía creativa, para el último Banfi seguía encontrando en la estética filosófica, un punto de referencia especulativo fundamental para entender su desarrollo y definir el propio sentido a partir de aquella idea de esteticidad que determina como regla intrínseca su desarrollo formal y que, sin embargo, sigue cambiando con ella, de acuerdo con los movimientos históricos y sociales que en diferentes niveles actúan sobre el individuo y el mismo sentido estético. Se entiende entonces la frase de Banfi en *Arte funcional* según la cual la belleza “no es sino un modo (griego) entre otros posibles del sentido estético”<sup>22</sup>. Y lo mismo, según nuestro punto de vista, se podría decir de otras “experiencias” estéticas, como por ejemplo, aquella de lo cómico y de lo trágico.

Nacido en el crisol de estas ideas, que mezclaban cuestiones epistemológicas, con otras, de estética, arte y fenomenología, Formaggio reconoce en su maestro en primer lugar la fuerza desmitificadora en contra de aquellos sistemas filosóficos, que reducían la estética a una teoría dogmática y normativa, dirigida al estudio del arte, entendido a su vez como una práctica relacionada con un horizonte metafísico y extrahumano, como el espíritu crociano, que dictaba el sentido mismo de su aparición y desarrollo, o el Logos trascendente natorpiano, que de la misma manera sobreponía lo estético a lo artístico, como ley racional universal.

La abierta crítica anti-normativa y anti-psicologista presente en las obras de Banfi, que se sumaba a los citados ataques de la identificación crociana entre arte y esteticidad y, sobre todo, de la teoría de la identidad entre intuición y expresión que “había dejado de lado, tal vez de manera demasiado apresurada, la tensión propia de las relaciones entre persona y cosmos ideal, entre individualidad, socialización y cultura”<sup>23</sup>, así como la abierta crítica en contra de todo tipo de dogma filosófico que se sobrepusiera a la vida, llevaron el joven Formaggio a la intención, proclamada luego en varios de sus textos, de superar todas las estéticas normativas, en aras de una estética fenomenológica que, siguiendo luego el camino abierto por Mikel Dufrenne, pronto representaría para este autor el sentido principal de toda investigación filosófico-científica y no sólo y propiamente de aquella dirigida a la producción artística.

Empeñado en alcanzar una lectura suficientemente rigurosa que le abriera el camino de una estética como disciplina introductoria de las ciencias humanas (1979), Formaggio partió originalmente del problema de una ciencia general del arte (1956) y a través de la idea de una

<sup>21</sup> Banfi, A. (1962), *I problemi di una estetica filosofica*, Milano.

<sup>22</sup> Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 100.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 91.

estética fenomenológica (1959), propuso una introducción de la estética como ciencia filosófica (1967).

Si analizamos el descrito camino especulativo, no hay duda que en la amplia producción de Dino Formaggio, la cuestión de la definición de una “Ciencia general del arte” representa un verdadero *leit motiv* de su especulación estética. Y en 1956, escribía sobre este asunto: “una ciencia del arte, entendida como una estética filosófica en un sentido fenomenológico, se propone hoy en día siempre más claramente, como importante nudo para cuestionar el problema institucional y general de la Estética”<sup>24</sup>.

De hecho, se sabe que en los apuntes de 1818, texto que serviría de guía para impartir su Curso de Estética, Hegel se preguntaba, probablemente con mucha razón, cuál era el lugar de una Filosofía del arte y de lo Bello en el sistema de las ciencias filosóficas y además si los productos del arte, con su dependencia de la experiencia sensible y el goce estético, con su fundamentación en juicios personales y relativos, fueran objetos lo suficientemente dignos para ser tratados por una investigación filosófica, la cual busca en cambio la generalidad y la universalidad. Hegel contestó afirmativamente a estas lícitas preguntas, pero por una simple razón: la producción artística y la experiencia de la belleza se inscribían perfectamente en el amplio horizonte del desarrollo del espíritu absoluto, descrito en su famosa *Fenomenología*, que daba vida al conocido Sistema de las Ciencias.

Diferente, en cambio, es el punto de partida del discurso de Formaggio, el cual sostiene firmemente un punto de vista que podemos definir con un neologismo de “desdogmatización” de la filosofía. Así como para Banfi, también según este autor, en contra de los excesos dogmáticos del idealismo crociano y de cierta forma del neokantismo de Marburgo, había que regresar el arte a la técnica artística y la estética a la experiencia sensible y vital. Sin embargo, esta mirada, que diríamos “desmitificadora”, no tenía como objetivo el caer en la posición opuesta, de un nihilismo neo-romántico y anti-científico, que finalmente ponía la existencia como punto de partida y centro de la discusión, criticando los poderes de la Razón para lograr entender la vida y llevando al pesimismo de un mundo sin Dios o cuya verdad se colocaría en un nivel trascendente inalcanzable. Ya desde las primeras obras de Formaggio, el problema se debía poner de otra forma. Era posible sin duda dar vida a una Estética como ciencia y nunca como antes la filosofía estuvo en las condiciones para lograr dotar a dicha disciplina de “aquella dignidad de metodología científica que muchas veces en el pasado había buscado y muchas veces había perdido”<sup>25</sup>. El discurso de Formaggio partía en 1956, con un escrito sobre el movimiento de la berlinesa *allgemeine Kunstwissenschaft* de Max Dessoir que a excepción de las referencias de Antonio Banfi<sup>26</sup>, el cual había asistido a las clases de este reconocido filósofo alemán, era prácticamente desconocido en Italia en aquellos años. Según Formaggio, en los primeros años del siglo, este autor había dado vida a una concepción y abierto un camino, cuyas ideas estaban reapareciendo en aquellos años, en todas las investigaciones que, más o menos conscientemente, se dirigían a constituir “una autónoma teorización científica de la experiencia artística”<sup>27</sup>. Además, detrás de la obra de Dessoir se erigía uno de los mayores problemas de la edad moderna, a saber, aquel de la reivindicación de los derechos de una ciencia de la realidad histórica y social del hombre, con sus objetos y productos intersubjetivos, en contra sobre todo de las explicaciones reduccionistas introducidas por la

<sup>24</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>25</sup> Íd.

<sup>26</sup> Cfr., Banfi, A. (1924), *Il principio trascendentale dell'autonomia dell'arte*, Alessandria.

<sup>27</sup> Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 46.

escuela neopositivista. En aquellos años, la mirada de algunos filósofos como Dessoir y también Emil Utitz, había ido entonces en la dirección de la célebre *Einleitung* diltheiana, dirigida justamente hacia la fundamentación científica de las ciencias del espíritu. En este sentido la *allgemeine Kunstwissenschaft* había buscado superar las limitaciones de la psicología experimental, proponiendo un análisis que partiera de la noción de hecho estético como un evento que no se puede perder en una regla, sino que debe ser recobrado en su concreta historicidad, donde la singularidad de la obra como tiempo, como pueblo y como hombre podía ser controlada en sus referencias durante el modificarse, en una misma proyección histórica, de los conceptos y de las reglas. De esta manera la ciencia general del arte nacía del mismo aparecer de los objetos culturales y no se le debía sobreponer una regla o una interpretación general previa.

Por otra parte, recuperando algunos temas ya presentes en Banfi, para Formaggio era importante la delimitación de dos campos distintos, entrelazados entre ellos. Por un lado, estaba aquel de la estética propiamente dicha, que se ocupa de todos los objetos, “desde los cuerpos naturales hasta los actos de la vida, de los muebles de la casa a las ecuaciones matemáticas. Todos los objetos constituidos por una *Erleben* estética, es decir, husserlianamente, aquellos intencionados por un sujeto”. Por el otro, en cambio, había que considerar la ciencia general del arte, la cual se dirige a “aquellos objetos que implican una capacidad constructiva formativa y co-implican varios aspectos, sociales, éticos, psicológicos, culturales de la realidad objetiva”<sup>28</sup>. Lo que aquí resalta con particular importancia es el hecho que entre los aspectos que una ciencia del arte debía tomar en cuenta, el momento estético era sólo uno de los varios elementos constitutivos del objeto artístico. Por esta razón, según Formaggio la tarea y la función del arte “rebasaba la pura esteticidad y lo bello” ya que remite necesariamente al mundo de las objetivaciones, por el lado de la sociedad, lo ético y lo histórico. Sin embargo, esto no significaba que en dicha distinción de campos no existiera un punto de encuentro entre las dos áreas. Si la tarea de la estética era describir fenomenológicamente “el *Wesen* estético en su infinito romperse en los líquidos cristales de las vivencias, de los *Erlebenisse* estéticos descoloridos en el interior del sujeto”<sup>29</sup>, era entonces en el mundo del arte, autónomo con respecto a ella, en donde la primera podría encontrar de forma más decisiva, su lugar de estudio y aplicación. Además, siguiendo el análisis de Dessoir, Formaggio reconoce que los varios *Erlebenisse* estéticos subjetivos pueden remandar a otras tantas regiones distintas y conectadas de lo estético, presentes justamente en el objeto artístico, como lo Bello, lo Sublime, lo Feo, lo Trágico, lo Cómico, lo Gracioso, etc... En línea también con la estética banfiana, según Formaggio, éstos no serían esquemas trascendentales aplicados a los objetos artísticos, sino “tipos” particulares y variables que resolverían la estética en una ciencia tipológica conectada además con particulares concepciones del mundo y de la vida.

A pesar del reconocimiento de la importancia de Dessoir para abrir un camino hacia una manera muy específica de considerar el arte, a la cual seguía la posibilidad de dar vida a una fundamentación de una ciencia general de esta actividad humana, la investigación de Formaggio dirigida a la definición de la estética filosófica como disciplina introductoria de las ciencias humanas no lograba plenamente encontrar en la sombra de este autor suficientes referencias que le permitieran producir un discurso completamente riguroso sobre la complejidad de los fenómenos artísticos y su conexión con la banfiana idea de esteticidad.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>29</sup> *Id.*

Citando a su Maestro, Formaggio reconoce que el límite de Dessoir (junto con Utitz, Panofsky, Ermantiger, Conrad y el mismo Geiger en área fenomenológica) “consiste en el hecho que ellos se refieren – como su postulado que no pueden justificar – justamente a la idea del arte como tal y a lo que hay en ella de unido y perpetuado. Y las investigaciones fenomenológicas (Conrad, Geiger), que quieren esclarecer justo ese postulado, analizando la pura objetividad o subjetividad artístico-estética, se detienen necesariamente en una serie de determinaciones desconectadas y por eso abstractas”<sup>30</sup>. Frente a esta crítica, Formaggio agregó que a pesar de que Dessoir había puesto en marcha un discurso fundamental para la teoría del arte del siglo XX, Banfi tenía razón en entrever en su fundamentación un irremediable problema teórico de excesiva abstracción; sin embargo, además de las limitaciones especulativas de estos autores, el mayor defecto presente en los supuestos teóricos de dichos estudiosos se debía a su incuestionable, y por eso acrítico, rechazo en contra de toda filosofía sistemática y dogmática que hasta entonces había proyectado un sentido metafísico en las producciones artísticas, sin verlas en cambio como un producto histórico de seres humanos, determinados por visiones muy peculiares del otro y del mundo. De dicho rechazo, según Formaggio, había nacido entonces su falta de interés por la purificación teórica y racional de las nuevas categorías, quedándose en cambio en un nivel intermedio entre arte y filosofía.

A pesar de todo, en la visión de Formaggio el camino trazado por Dessoir seguía abierto. La introducción a una ciencia general del arte debía continuar en la distinción entre lo estético y lo artístico, para llegar a un estudio fenomenológico de su incuestionable interconexión. En un texto de pocos años después, titulado *Propuestas para una estética fenomenológica* (1959), Formaggio buscó nuevamente definir el campo de encuentro entre arte y estética y lo hizo a partir de aquel sistema teórico que sin duda Dessoir no había podido conocer en su totalidad, es decir, la fenomenología de Husserl. Éste, al final de su *Formale und Transzendente Logik* habla de una estética trascendental “extendida”, cuya tarea sería una primera fundamentación radical de una lógica del mundo (*Welt Logik*), “es decir de una ontología eidética de un <<a priori universal>>, en la cual se pusiera también la pura posibilidad de un mundo en general”<sup>31</sup>. Si ése era el camino, no había duda de que las dificultades descriptivas y teóricas eran múltiples. En dicho texto, Formaggio introdujo por un lado una crítica a la investigación fenomenológica de Mikel belleza y por el otro esbozó los puntos centrales de una posible investigación dirigida a la fundamentación de una ciencia general de lo artístico así como de lo estético. Si nos concentramos sobre este segundo aspecto, según este filósofo para llevar a cabo dicha tarea habría que empezar por una teoría generalizada de la imaginación, que resulte capaz de justificar desde el punto de vista del método fenomenológico trascendental, “una eidética dialéctica unitaria de las tres fenomenologías: de una experiencia artística, de una experiencia estética y de la experiencia de lo bello natural”<sup>32</sup>. Como segundo punto, según Formaggio habría que tomar en cuenta la estructura temporal de la percepción en general y también de la percepción estética, hasta llevar el problema a la idea de una temporalidad originaria pre-categorial y constitutiva de toda categoría. Finalmente, el tercer aspecto se desprendería de los primeros dos, introduciendo una suerte de coordinación entre una teoría de la imaginación y la descrita teoría de la temporalidad. Ésta es entonces la manera en la cual Formaggio, al final de los

<sup>30</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 72.

años cincuenta, introduce su propuesta fenomenológica en el problema de la fundamentación de una ciencia general de lo artístico y de lo estético.

En un texto publicado veinte años después, Formaggio vuelve al tema. Claro está, el problema nunca había sido abandonado, sino que ahí estaba, presente en las obras de los años sesenta, como el conocido *L'idea di artisticità* (1961), en donde la cuestión de la fundamentación de la estética como ciencia filosófica había regresado junto con el problema de su relación con el universo técnico- productivo del arte. Sin embargo, era un Formaggio más maduro, que había recorrido un camino personal hecho de encuentros y relaciones con los artistas contemporáneos, que se enfrentaba otra vez con la problemática del *a priori* estético y al cual le agregaba sin duda nuevos elementos conceptuales, sin renunciar, sin embargo, a la metodología y al camino teórico inicial de la fenomenología.

En efecto, para este autor el primer acto constitutivo de una estética como disciplina filosófica debe pasar por “una delimitación precisa de campo y de sentido, según un método genético-fenomenológico que reconozca y subraye no las verdaderas respuestas sino los verdaderos problemas”<sup>33</sup>. Frente a la muerte de las estéticas normativas y dogmáticas que partían de las preguntas ¿qué es el arte? o ¿qué es la belleza?, habría que postular la idea de una estética diferente, basada principalmente en la idea de que “<<arte>> no es el nombre de un objeto delimitado e individualizado y no es ni siquiera un concepto en el sentido kantiano”<sup>34</sup>. En estas palabras resonaba la primera frase del libro *Arte*<sup>35</sup>. Esta lectura reflejaba además la idea que así como este término no tiene un significado definido de una vez por todas en la historia de la humanidad, de la misma manera la tensión descrita entre miles de definiciones – las cuales no habían logrado ser aceptadas en ningún momento como últimas y definitivas – llevaba a la necesidad de introducir la “idea de artisticidad”, entendida como la única noción que podía abarcar todo tipo de definición conceptual del arte. De esta forma según Formaggio, la Estética como teoría general del arte podía alcanzar la más alta conciencia de su naturaleza científica a partir del reconocimiento de dicha tensión, es decir de la “<<indeterminada determinación>> de una propia abierta e infinitamente unificadora ley de campo”<sup>36</sup>, que es justamente dicha idea de artisticidad, considerada entonces como la ley <<mínima>> de campo capaz de unificar el múltiple devenir de toda la experiencia artística, de la actual así como de la posible.

Basándose en este supuesto, entonces, la propuesta de Formaggio del final de los años sesenta fue reconocer que, en lugar de la *idea de esteticidad* introducida por su maestro, una estética verdaderamente científica podía nacer sólo si consideráramos las expresiones artísticas a partir de la *idea de artisticidad*, que finalmente consistía en un elemento que se reflejaba en ellas como un proceso abierto de transformación formal, aunque ésta nunca llegara a ser reducida a un concepto descriptivo determinado, presente en cada obra. Pero, justamente de esta manera, como una simple dirección de búsqueda o una pura tarea hermenéutica que la historia llena en cada época con un contenido diferente, la *idea de artisticidad* se preservaría libre de toda dogmática reducción a un concepto o a un valor. De hecho, así como se presentaba como exigencia unificadora de variaciones infinitas, de la misma manera reflejaba

<sup>33</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>35</sup> “Arte es lo que los hombres llaman ‘arte’” (Cfr. Formaggio, Dino (1981), *Arte*, Mondadori, Milano, p.11; trad. esp. Formaggio, D., (1976) *Arte* Barcelona, Editorial Labor).

<sup>36</sup> Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 134.

– según Formaggio – aquella permanencia de un carácter metodológico firme en la relación entre eidética y fenomenología, entre ley constitutiva y variación descriptiva.

Llegado a este punto, entonces, el camino especulativo de Formaggio, mediante los instrumentos teóricos fenomenológicos, había logrado sobreponer a la idea banfiana de esteticidad, que todavía se movía en el contexto de una teoría neokantiana de la ley trascendental, *la idea de artisticidad* como verdadera ley de campo, inmanente al mismo proceso artístico, capaz de superar toda reducción de la totalidad teorética y eidética del campo a una de sus partes predicativas (lo bello, la forma, la intuición, la expresión, etc...). De hecho, los fracasos y errores del pasado por parte de la estética, que en varias épocas se ha dirigido a la búsqueda de los más diferentes principios, para alcanzar finalmente una cientificidad de fondo, se explican en la incapacidad de esta disciplina de quedarse satisfecha con lo que iba logrando; hasta en el contexto fenomenológico, este aspecto fue presente, como sucedió con Geiger y su incapacidad de aclarar de forma más rigurosa los conceptos de “intuición eidética” y “esencia”, en el campo de la producción artística<sup>37</sup>. Por esta razón, la propuesta de Formaggio de 1967, sobre la cual regresará en 1979, es empezar desde cero, sobre todo de una nueva definición de los primeros postulados de la estética. Con este nombre, nos dice: “entiendo una ciencia teorética general de la sensibilidad y del arte”<sup>38</sup>. Por una parte, como ciencia teorética de todo mundo posible es, o llega a ser, una fenomenología genética y estructural de la ciencia intencional propiamente estética, en el nivel de “las interrelaciones entre intuición perceptiva, imaginación y memoria”<sup>39</sup>. Por otra parte, es también una ciencia del arte, conectada a la misma posibilidad proyectual interna al hacer artístico. Si queremos acercar los dos aspectos descritos hacia la propuesta metodológica de una unidad común de intenciones, la *Introducción* de 1967 tiene sin duda la importancia de abrir un camino que caracterizará la especulación de Formaggio hasta el final de su vida, poniendo el acento del discurso estético sobre el valor central de la corporeidad para la definición de aquel *lugar* en común entre las dos áreas fundamentales de la Estética. El cuerpo, entonces, un nuevo concepto que regresará también con una increíble fuerza descriptiva y expresiva en la primera edición del texto *Arte*, de 1973. Desde su tesis doctoral, ampliada luego en el texto publicado en 1953, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Formaggio había introducido la lectura del arte como acto técnico-productivo con una fuerte componente práctica. Para entender el arte, entonces, parecía necesario partir, por primera vez en la historia de la estética moderna, no de su carácter trascendente, sus raíces en un mundo ideal, o de conceptos como el de belleza, y tampoco de la relación entre las facultades del conocimiento y el genio. El producto artístico tenía que ser leído a partir de su carácter específicamente técnico, es decir, de aquel elemento que la hacía hermana de todo producto del hacer humano y donde la participación física y corporal representaba el elemento central de la planeación artística. En el artículo citado de 1967, Formaggio ve en el estudio de la sensibilidad no sólo el punto de partida para hacer un análisis descriptivo, a partir de la naturaleza corpórea y material del hombre, de la acción técnico-productiva en general y en lo específico en el arte. En éste, la intención de Formaggio no era lo que hoy llamaríamos una fenomenología del medio. En esas líneas iniciales, el concepto de cuerpo abriría en cambio el camino hacia el estudio de la relación entre estética y teoría del arte, logrando en cierta manera “salvar” lo teorético de la ley constitutiva y lo práctico de las variaciones descriptivas. De esta forma la estética tomaba también por primera vez el sentido general de estudio de la

<sup>37</sup> Cfr., Geiger, M. (1946), *La Estetica Fenomenologica*, Buenos Aires, Barcelona.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>39</sup> *Id.*

experiencia sensible desde el punto de vista de las lógicas cognoscitivas y significativas del cuerpo vivido. Pero, por otra parte, la estética como ciencia particular de la producción artística, que se había esbozado en un sentido fenomenológico en la obra pionera de Geiger, ya podía encontrar en aquellos años otras disciplinas afines como la psicología, con la Teoría de la Forma y el estudio de la percepción, y la antropología estructural, que habían introducido la corporalidad como concepto central de su interpretación. Siguiendo el camino abierto por dichas escuelas, Formaggio nos dice que “una ciencia de la gnoseología del cuerpo está hoy empezando” y sería un error excluirla del horizonte de una nueva Estética “a menos que creamos que para amasar el pan se necesite antes cortarnos las manos”<sup>40</sup>. A pesar de que el texto de 1967 se quede sólo como una propuesta introductoria, representa sin duda un inicio importante para el camino dirigido a la determinación de una unidad lógica de fondo “que se pueda considerar en común a las constituciones de sentido propias de la experiencia sensible en general y a aquellas propias de una específica experiencia artística”<sup>41</sup>. Formaggio pasará los siguientes años de su vida intentando demostrar la existencia de dicha lógica interna.

Los textos de 1979, *La estética como introducción a las ciencias humanas*, y el artículo de 1982, *L'interrogazione fenomenológica dell'Estetica*, representan el punto de llegada de la especulación de Formaggio sobre el tema de la fundamentación de una ciencia estética, como teoría general de la sensibilidad y una teoría específica del arte. En dichos escritos se repite la posición anti-dogmática y anti-normativa que siguen presentes como *leit motiv* en toda la obra de Formaggio, y se agrega la cuestión de la corporalidad introducida por este autor en 1967. Y otra vez la fenomenología tiene para Formaggio el valor de haber llevado la atención filosófica hacia el mundo de la sensibilidad y del cuerpo, revitalizando una estética que desde su nacimiento con Baumgarten había sufrido los golpes inclementes de las ciencias duras.

En 1979, Formaggio considera que para superar las estéticas normativas y dogmáticas deberíamos volver a empezar el estudio estético desde cero y esto significaría antes que dejar atrás todo tipo de sistema filosófico abstracto, mirar en la dirección de una filosofía nueva “capaz de ser al mismo tiempo, en su inicio, también su opuesto, una no-filosofía”<sup>42</sup>. Y volver a empezar significaría para la filosofía buscarse y reconocerse no sólo en la teoría del Arte, sino también dentro de los resultados modernos de las ciencias humanas. Como ya mencionamos, se debe a estas últimas, más que a la misma filosofía, el hecho que la teoría del arte logró salir “de su fase pre-galileana”<sup>43</sup> dirigiéndose hacia su objeto de estudio con una mayor rigurosidad. Sin embargo, según Formaggio, hay otras limitaciones en la teoría del arte, entre las cuales sobre todo se encuentra el evidente objetivismo de las ciencias, humanas y naturales. Ésta es la razón por la cual sólo una estética, entendida como una nueva teoría general de la sensibilidad y del cuerpo y como teoría especial de la experiencia artística, puede superar dicho objetivismo alcanzando el título de Ciencia fenomenológica introductoria de las ciencias humanas.

En este nuevo texto, a la propuesta de Formaggio se agrega la recuperación de la noción ya vista de cuerpo, aquí considerado como “plexo fenomenológico inmanente de percepciones, memorias e imaginaciones” y sobre todo, como “la primera y fundamental praxis cognitiva que constituye el objeto y su sentido”. Si la pregunta fundamental de 1979

<sup>40</sup> Ibídem, p. 140.

<sup>41</sup> Ibídem, p. 141.

<sup>42</sup> Ibídem, p. 156.

<sup>43</sup> Íd.

era cómo llegar a una nueva Estética entendida como introducción a las ciencias humanas, la respuesta, podemos decir, se encuentra en el estudio fenomenológico del cuerpo. Hoy en día, decía Formaggio en dicho texto, es siempre más necesario tomar en cuenta este concepto que desde Nietzsche, pasando obviamente por el *leib* husserliano, hasta Dufrenne, ha llegado a ser objeto central de interés de la filosofía, sobre todo para una nueva estética que investigándolo con un método fenomenológico logre sumergirse en él, no sólo desde el horizonte productivo de lo artístico, sino también a partir del contexto más amplio de una Introducción a las ciencias humanas.

De estas consideraciones se desprenden las últimas ideas de Formaggio, que regresan en el texto de 1982 y en otros textos sucesivos, como en el de 1990, titulado *L'orizzonte attuale dell'Estetica*. En *L'interrogazione fenomenologica dell'estetica* (1982), Formaggio reitera la idea que la nueva estética, dirigida hacia “una teorización polifónica del cuerpo propio y de las relaciones genético-comunicativas de las intercorporalidades sociales y culturales”, así como de “las determinaciones pre-científicas que en los rellenos intuitivos y corpóreos ésta pone fundadamente”<sup>44</sup>, puede ser considerada como imprescindible introducción a las ciencias del hombre. “Sin embargo – él agrega en este texto – delante de la Estética así entendida se despliega un problema esencialmente metodológico”<sup>45</sup>. Antes que nada, sería necesario definir la ontología regional específica de esta nueva ciencia, y Formaggio la encuentra de manera particular, en la <<humildad de lo finito>>. El filósofo que quiere introducirse a esta nueva disciplina que sin embargo tiene un pasado muy lejano, debe impregnarse antes que todo de una cierta dosis de humildad, bajando de los cielos platónicos hasta las verdades intuitivas del cuerpo, donde “caminan en la historia nuestro cuerpo y nuestras sociedades”<sup>46</sup>. El llamado a la finitud y a la corporalidad es entonces el camino metodológico principal, para “encontrar en lo concreto de una teoría del cuerpo, de los cuerpos individuales y sociales correlatos de los cuerpos objetuales mundanos, el mismo sentido esencial de su búsqueda, de su campo problemático y de alguna manera, de su destino”<sup>47</sup>. Por otra parte, no debemos olvidar que la Estética, como una ciencia general de la sensibilidad y fenomenología del cuerpo, según Formaggio no podrá olvidarse de su tarea específica de ser una ciencia particular del arte. Será en el horizonte de las nuevas producciones artísticas que la Estética fenomenológica tendrá que enfrentarse con las más grandes dificultades. Sin embargo, el nuevo teatro de Artaud y Grotowsky, así como el neo-dadaísmo, las *performances* y el *body art*, sólo para citar algunas expresiones contemporáneas y movimientos artísticos, representan según nuestro autor un precioso punto de partida para poder dar vida a una teoría general de la corporeidad. De la misma manera, los problemas de la constitución sensible nunca dejan de volverse para la Estética los problemas relativos a la praxis intuitiva y a la génesis de la obra de arte.

Siguiendo entonces las directivas de Dino Formaggio, podemos ver cómo en los años ochenta se despliega un nuevo camino para la Estética, en donde arte y filosofía se relacionan y cooperan a partir de una teoría fenomenológica del cuerpo. La observación e interrogación de la entera “gama fenomenológica” de la vida corporal debe lograr entonces, según este autor, introducirse a la vida sensible e intuitiva, caracterizada por una original praxis cognoscitiva, para investigar su peculiar inteligencia pre-conceptual y pre-reflexiva del

<sup>44</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>45</sup> Íd.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 178

<sup>47</sup> Íd.

mundo y de las cosas, que “se podría definir una “inteligencia artística”<sup>48</sup>, es decir, una “proteiforme agilidad inventiva e imaginativa”<sup>49</sup>.

No hay duda de que la cuestión del cuerpo, ya abierta en *Arte*, sigue todavía recuperando indirectamente la investigación de la técnica artística. El artista en Formaggio siempre ha lidiado y lidiará con la limitación de la materia, aprendiendo un oficio en un diálogo eterno con la inspiración. Sin embargo, dicho diálogo no lleva a una superposición del genio a la técnica o *viceversa*. En pocas palabras en el arte no existe una idea acabada anterior a la mezcla formal posible entre habilidad técnica y materia o, al revés, un conocimiento técnico práctico libre de toda inspiración. El cuerpo es justamente aquel punto de contacto único, lugar de la mezcla artística entre técnica y genio. Pero, antes que nada, es básicamente “una estructura de carencia”<sup>50</sup>, es necesidad y pobreza<sup>51</sup> que contemporáneamente busca ir más allá, superarse, como “el árbol derecho y frondoso de todos los brotes de sentidos y signos que llenan e iluminan al mundo”<sup>52</sup>. En este sentido el cuerpo busca llenar con la habilidad técnica las faltas, las necesidades iniciales, haciéndose conocimiento práctico de las cosas, mediante el desarrollo de la esfera intuitiva entre la percepción, la memoria y la imaginación:

He ahí el cuerpo, que se mueve lanzando delante de sí peticiones, intenciones, relaciones, redes de sentidos, de percepciones-imaginaciones-memorias, y en su moverse abre aquel vacío que está en frente de sí, la vaciedad de su figura, la vaciedad de su estructura de necesidad, para empezar la lucha, que siempre regresa de los rellenos del sentido, y sembrar en todo lugar los signos de su pasaje y de su reconocimiento, para rencontrar, cada vez de regreso, el camino<sup>53</sup>.

He aquí el cuerpo, entonces, con toda su carga creativa y expresiva. Pero, he aquí una estructura de necesidad. Detrás de él, detrás de su conocimiento práctico no hay ningún espíritu absoluto. El cuerpo de Formaggio, es del mundo, viene del mundo y en el mundo opera en la dirección de ir más allá, de aquella *ulteriorizzazione* del “hacerse ulterior”, que este autor inventa para expresar justamente un sentido al cual no correspondía una palabra en italiano. No sólo entonces, aprendiendo nuevas reglas, sino cambiándolas, transformándolas, lanzando “las flechas de toda *posibilización* del posible”, reflejándose en sus productos, en sus palabras, lenguajes y artes. Pero – nos dice – “éste ir más allá del cuerpo y de sus signos es también trasgresión, violación de la ley como identidad estática, destrucción de la conservación, revolución”<sup>54</sup>.

Este último punto nos permite conectarnos a las investigaciones de los años noventa, en donde Formaggio se ocupa de la idea de forma en el arte, pero sobre todo en el arte contemporáneo y también del horizonte actual de la Estética. Esto nos lleva a una consideración final, ya que el discurso podría seguir y abrir puertas inesperadas, dada la variedad y complejidad de los temas de la obra de Dino Formaggio.

Si el cuerpo, ya desde el texto *Arte*, es una estructura de necesidad abierta y puesta en una tensión hacia adelante, hacia la producción de nuevos símbolos, en fuerte integración con

<sup>48</sup> Ibidem, p. 188.

<sup>49</sup> Íd.

<sup>50</sup> Formaggio, D. (1981) *Arte*, Milano, Mondadori, p. 94.

<sup>51</sup> Íd.

<sup>52</sup> Íd.

<sup>53</sup> Formaggio, D. (1981) *Arte*, op. cit, p. 96.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 98.

la estructura temporal y al mismo tiempo, perceptiva e imaginativa del hombre, es también una proyección abierta sobre la materia, donde la forma no es una imagen estática de una esencia trascendente sino el reflejo de una fuerza metamórfica, o como Formaggio dice, *transmórfica*, que el artista reproduce a partir de aquel mismo cuerpo que lo inspira e incita a llenar sus necesidades mediante la habilidad técnica. Crear formas no significa recrear sino volver siempre y otra vez a crear algo nuevo. El arte contemporáneo y las ciencias modernas<sup>55</sup> se han vuelto más que nunca conscientes del devenir de las formas de la naturaleza, introduciendo el concepto de estructura cambiante, y han puesto en tela de juicio la enorme falacia de todas las lecturas fundadas en la tradición que desde Parménides nos habla de un Ser y de las ideas, como substancias eternas e inmodificables. En el curso de los últimos doscientos años según Formaggio se ha llevado a cabo el pasaje desde una cultura del Ser a una cultura del Devenir.

Se trata de una revolución epistemológica vasta y extendida en la que progresivamente una cultura del Devenir está sustituyendo, como un nuevo mega-paradigma, progresivamente los modelos cognoscitivos y científicos del antiguo mega-paradigma del Ser y de los principios lógicos que desde Parménides en adelante lo fundaron y sostuvieron.<sup>56</sup>

Siguiendo estas palabras y regresando al tema central de nuestra participación, habría que preguntarse entonces, cuál es el sentido de una ciencia del arte y de la estética dentro de este nuevo paradigma, donde la ciencia en general, inicialmente con la teoría cuántica, y también el arte contemporáneo, han puesto en tela de juicio el paradigma antiguo y con aquél, las ideas de forma y substancia. Porque la Estética se coloca conscientemente en esta nueva cultura del Devenir<sup>57</sup> y en el problema general de la “transmorfosis”<sup>58</sup> de la cual hablamos. En este escenario, según Formaggio, se pueden dar sólo algunas directivas destinadas más adelante a una mayor aclaración. La estética tendrá entonces que renacer del mismo concepto de forma artística:

Por eso, la relación que se pone es aquella entre una morfología genética en el campo de las constituciones artísticas y una morfología general en el campo de los fenómenos físicos o astrofísicos, una vez que hayan sido exteriorizados y hechos inmanentes al percibir y al imaginar. Otras interrogantes del mismo orden pueden y deben cuestionar una relación de base entre las estructuraciones formales artísticas y el movimiento de las formas según las legalidades biológicas, siempre dentro de una teoría de los mundos sensibles y artísticos; o en cambio el complejo juego de las oposiciones formales como oposiciones de las pregnancias y, en suma, de la relación multifacético entre el caso y la necesidad, entre emergencias formales y con-posibilidad o compatibilidad reciprocas entre formas ya dadas y formas que sobrevienen<sup>59</sup>

[...]

Los procesos, de los cuales hablamos aquí, de una puesta en marcha de la Estética para que ocupe su lugar entre las ciencias, son procesos irreversiblemente proyectuales, pero son en parte ya actuales. Podrán encontrar unos momentos de obscurecimiento temporal, como en la actualidad, pero su dirigirse hacia una autonomía epistemológica del campo y del método ya

<sup>55</sup> Mientras en cambio, según Formaggio, la filosofía se ha tardado en tomar esta dirección, a excepción de pocos cuantos filósofos como Nietzsche.

<sup>56</sup> Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 195

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>58</sup> *Id.*

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 215

marca, en nuestra opinión, un movimiento que está, y siempre será más, muy probablemente irreversible<sup>60</sup>.

## Bibliografía:

A.A.V.V., (1991) *Vita e Verità, Interpretazione del pensiero di Enzo Paci*, Sonzogno, Bompiani

Banfi A.

- (1924), *Il principio trascendentale dell'autonomia dell'arte*, Alessandria.
- Banfi, A. (1962) *I problemi di un'estetica filosofica*, Milano.

Daturi, D. (2014), *El sentido dialéctico del hombre en las primeras obras de Enzo Paci*, en Roberto Andrés González (coord.) (2014), *Variaciones de antropología filosófica*, México, Torres, pp. 137-165.

Formaggio, D.:

- (1991) *Problemi di Estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni.
- (1953) *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti.
- (1981), *Arte*, Mondadori, Milano, p.11; trad . esp. Formaggio, D., (1976) *Arte* Barcelona, Editorial Labor).
- (1983) *La muerte del arte y la Estética*, México, Grijalbo.

Geiger, M. (1946), *La Estética Fenomenológica*, Buenos Aires, Barcelona.

Paci, E. (1958) *Vita e ragione in Antonio Banfi*, <<aut aut>>, n.43-44.

Rossi, Luigi (2012). *Ragione-cultura-società. A proposito di Antonio Banfi*, Illuminazioni, n.22, p. 92.

Vigorelli, A. (1987), *L'esistenzialismo positivo di Enzo Paci*, Milano, Franco Angeli.

<sup>60</sup> Ibídem, p. 220

## Raffaello ha bisogno delle mani.

### Estetica, tecnica e scienza dell'arte in Dino Formaggio

Prof. Andrea Pinotti

Università degli Studi di Milano

#### Sommario: Estetica e scienza dell'arte in Dino Formaggio

La riflessione filosofica di Dino Formaggio sulla questione della tecnica artistica 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. In questo contesto, il mio saggio punta a esplorare in particolare il rapporto di Formaggio nei confronti della tradizione tedesca della "scienza generale dell'arte" (*allgemeine Kunstwissenschaft*) e della cosiddetta "storia dell'arte senza nomi" (*Kunstgeschichte ohne Namen*): nel contesto del dibattito estetico italiano i suoi testi hanno infatti contribuito in maniera fondamentale a gettare nuova e diversa luce su autori come Fiedler, Dessoir, Utitz, Riegl, che la prima ricezione da parte di Benedetto Croce aveva inquadrato in una prospettiva idealistica deformante.

#### Resumen: Estética y ciencia del arte en Dino Formaggio

La reflexión filosófica de Dino Formaggio sobre la cuestión de la técnica artística reúne todas las cuestiones fundamentales de la estética como disciplina filosófica, tanto en su significado de teoría de la sensación, como el de teoría del arte. En este contexto, este artículo intenta explorar en particular la relación de Formaggio frente a la tradición alemana de la "ciencia general del arte" (*allgemeine Kunstwissenschaft*) y de la así llamada "historia del arte sin nombres" (*Kunstgeschichte ohne Namen*): de hecho en el contexto del debate estético italiano sus textos han contribuido de manera fundamental a arrojar una luz diferente sobre autores como Fiedler, Dessoir, Utitz, Riegl, que la primera recepción por parte de Benedetto Croce ya había colocado en una perspectiva idealista deformante.

#### Palabras claves

Dino Formaggio, Estética, Teoría del arte, Fiedler, Dessoir.

#### Abstract: Aesthetics and science of art in Dino Formaggio

Dino Formaggio's philosophical investigations on the issue of the artistic technique embrace all the crucial questions related to aesthetics as a philosophical discipline, both in the sense of a theory of sensation and in the sense of a theory of art. Within this frame, this paper aims at exploring in particular the relationship of Formaggio with the German tradition of the "general science of art" (*allgemeine Kunstwissenschaft*) and the so-called "history of art with no names" (*Kunstgeschichte ohne Namen*): in the context of the Italian aesthetic debate his works contributed in a fundamental way to approach under a different and new perspective authors like Fiedler, Dessoir, Utitz, Riegl, whose first reception by Benedetto Croce had interpreted in a deforming idealistic manner.

#### Keywords

Dino Formaggio, Aesthetics, Art Theory, Fiedler, Dessoir.



## 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 Baratonio), e consegnata infine al volume *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953)<sup>1</sup>, 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 scientificità<sup>2</sup>. Fenomenologia in senso innanzitutto husserliano, dunque<sup>3</sup>.

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'arte<sup>4</sup> rendendosi così responsabile del ritardo con cui la cultura italiana affrontava un tema che la cultura europea (ma specialmente tedesca)

<sup>1</sup> 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.).

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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*)<sup>5</sup>, alla questione dei materiali e delle prassi artigianali (Semper, Grosse)<sup>6</sup> e alla distinzione di estetico ed artistico (Fiedler, Dessoir, Utitz)<sup>7</sup>. 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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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, 1923<sup>2</sup>), *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 deteriore 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"<sup>8</sup> Fiedler (1841-1895), già discusso da Croce<sup>9</sup> e introdotto in Italia da Antonio Banfi grazie alla traduzione da lui promossa degli

<sup>8</sup> 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*<sup>10</sup>, 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 preconconcetto 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».

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 Klee<sup>11</sup>, 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)<sup>12</sup>. 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 riserve<sup>13</sup>, 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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> «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).

<sup>13</sup> 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 sentimentamente 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 Worringer<sup>14</sup>, 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

<sup>14</sup> «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»<sup>15</sup> e, più analiticamente, l'importante saggio del 1958 «Max Dessoir e il problema di una “scienza dell'arte”»<sup>16</sup>.

Con opere quali *Rinascimento e barocco*<sup>17</sup> di Wölfflin e *Industria artistica tardoromana*<sup>18</sup> 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)<sup>19</sup>.

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-ottico<sup>20</sup>). 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Wölfflin, Heinrich (1888), *Rinascimento e barocco*, Firenze, Vallecchi, 1988.

<sup>18</sup> Riegl, Alois (1901), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 lo 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»<sup>21</sup>. 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 sensibile<sup>22</sup>, 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»<sup>23</sup> – continua a ritenere «la distinzione, metodologicamente essenziale e feconda, tra l'esteticità e l'artisticità» come «la chiave di volta»<sup>24</sup> del progetto di Dessoir, che era (per il suo autore) e rimane (per Formaggio) «un grande compito a venire»<sup>25</sup>. 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»<sup>26</sup>. 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 estetistica, che era dominante, anche per motivi polemici e anti-ideologico-dogmatici, nella *Fenomenologia della tecnica artistica*. Se nell'introduzione a

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

<sup>22</sup> 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).

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

<sup>24</sup> Ivi, p. 92.

<sup>25</sup> Ivi, p. 97.

<sup>26</sup> Ivi, p. 100 (c.v.o 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»<sup>27</sup>), 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 scultore<sup>28</sup>, che lo rendeva particolarmente sensibile al momento fattivo dell'artistico<sup>29</sup>.



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>

97

FEBBRERO  
2015

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?»<sup>30</sup>. 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

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> «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).

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> 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!»<sup>31</sup>.

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»<sup>32</sup>. 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»<sup>33</sup>.



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, detecnici e decorporeizzati, Fiedler aveva già precisato che «l'arte comincia soltanto quando cessa l'intuizione»<sup>34</sup>. 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

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

<sup>32</sup> Croce, Benedetto, *Estetica*, cit., p. 13.

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

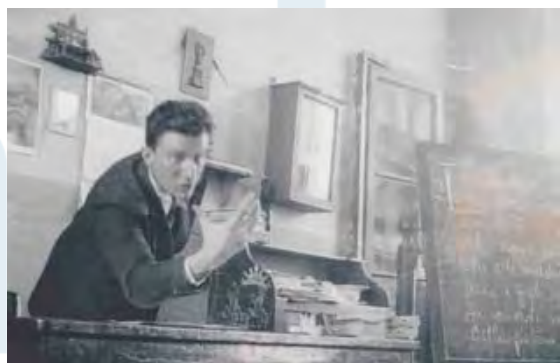
<sup>34</sup> Fiedler, «Sull'origine dell'attività artistica», cit., p. 114.

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»<sup>35</sup>, 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»<sup>36</sup>. 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»<sup>37</sup>), 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.

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

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

<sup>37</sup> 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»<sup>38</sup>.

## Bibliografia:

A.A.V.V. (1995), «Arte y ciencia nel pensiero di Dino Formaggio», in *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 linguística generale*, Milán, Adelphi, pp. 531-534

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

Dessoir, Max

- (1986), *Estetica e scienza generale 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 artística*, Milano, Nuvoletti; ried. (1978) con prefazione di G. Scaramuzza, Parma-Lucca, Pratiche.

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

---

<sup>38</sup> 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 novembre.
- (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.

Utz, 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.

## Raffaello necesita sus manos.

### Estética, técnica y ciencia del arte en Dino Formaggio

Prof. Andrea Pinotti

Università degli Studi di Milano

La reflexión filosófica de Dino Formaggio sobre la cuestión de la técnica artística – iniciada ya desde su tesis de licenciatura *Studio sul rapporto tra arte e tecnica. Saggio storico-critico sopra alcune correnti estetiche contemporanee* (1938: tutor Antonio Banfi, examinador Adelchi Baratono), y entregada finalmente en el volumen *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953)<sup>1</sup>, que reelabora, actualiza y completa aquella tesis– reúne todas las cuestiones centrales de la estética como disciplina filosófica, tanto en su significado de teoría de la sensación como en aquel de teoría del arte; pero también implica los ámbitos conectados de la psicología, de la sociología y de la historia del arte; finalmente, no falta un horizonte de reflexión, en sentido amplio, político, relativo a los ámbitos de la experiencia y del hacer, así como de la técnica no alienados, alternativos a la «sociedad actual, enferma de tecnicismo» y regulada por «una nueva unidad de medida que los científicos han creado para expresar adecuadamente la nueva potencia destructiva de las maquinarias atómicas (la megamuerte: *mega-death* = 1 millón de muertos)» (FTA, 7).

En el proyecto de Formaggio, *fenomenología*, en un sentido amplio, es el tono general de la investigación como exigencia de adhesión a las cosas mismas (según el lema husserliano *zurück zu den Sachen selbst*) y la necesidad de concreción («un naturalismo/sin dogma»: FTA, 5) en contra de posiciones aristocratizadas, esnob y estéticas de la pura contemplación; una tendencia objetivista, anti-subjetivista y anti-psicologista (el objetivo polémico de Formaggio era sobretudo el sujeto idealista, la «absoluta y abstracta subjetividad» (FTA, 4), mientras para la primera estética fenomenológica era sobretudo cierto psicologismo); un método descriptivo (no esencialista, en busca de una individuación de la esencia del arte; ni evaluativo, en busca del criterio para distinguir lo bello de lo feo etc.; por supuesto que no significa dejar de lado el tema del valor) y tendencia a la cientificidad<sup>2</sup>. Por tanto, antes que todo, fenomenología en el sentido husserliano<sup>3</sup>.

Desde el punto de vista de la cuestión *técnica*, este enfoque fenomenológico se tiene que entender en la perspectiva de profunda innovación y rejuvenecimiento, propios del trabajo de Formaggio, o sea hay que contextualizarlo en aquel clima cultural que en Italia de los años Cincuenta, seguía afectado por el neo-idealismo, el cual ignoraba, marginalizaba o negaba la importancia de la técnica para el mundo del arte, haciéndose de esta manera responsable del atraso con el que la cultura italiana enfrentaba un tema que la cultura europea

<sup>1</sup> Formaggio, Dino (1953), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti; ried. (1978) con prefación de G. Scaramuzza, Parma-Lucca, Pratiche (de ahora en adelante citado directamente en el texto con la abreviación FTA, seguida por el número de página de esta última edición).

<sup>2</sup> Cfr. sobre este aspecto Scaramuzza, G. (1995), «Arte y scienza nel pensiero di Dino Formaggio», en *Il canto de Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 137-146.

<sup>3</sup> Pero Formaggio mismo avisa que «la fenomenología de la técnica artística como aquí propuesta responde a la perspectiva metodológica que no puede no tener en cuenta a Husserl aunque no quiere olvidarse de Hegel» (FTA, 4).

(especialmente la alemana) ya en los años Treinta había estudiado a profundidad: para mencionar sólo algunos de los ejemplos más conocidos, habría que recordarse de Spengler (*El hombre y la técnica*, 1931), Jaspers (*La situación espiritual de nuestro tiempo*, 1931), Huizinga (*La crisis de la civilización*, 1935), el mismo Husserl (*La crisis de las ciencias europeas*, 1936), Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1935-39), Friedrich Georg Jünger (*La perfección de la técnica*, 1939), su más celebre hermano Ernst (*La movilización total*, 1930; *El trabajador*, 1932). Una constelación de problemas que sería sucesivamente retomada y metabolizada por los estudios de antropología filosófica de Gehlen y Plessner, y por Heidegger en el ensayo sobre la *Cuestión de la técnica* (1953).

Sin embargo, no son estos los autores de lengua alemana que Formaggio, en su «intento conducido hasta el fondo para desencallar la estética italiana, varada en el subjetivismo dogmáticamente antinaturalista» (FTA, 7), considera para su elaboración del concepto de técnica. En el contexto de la cultura alemana entre Ochocientos y Novecientos, este autor dirige su mirada más bien al ámbito de la *Kunstwissenschaft* – seguramente no con el objetivo de importar acríticamente sus resultados y sin proveer una crítica, como veremos – para traer ideas fundamentales sobre el papel de la técnica en el proceso de producción artística y sobre lo específicamente artístico de la técnica (cfr. en particular en el capítulo X: «El movimiento para una ciencia general del arte y la técnica artística»: FTA, 196-219).

De las investigaciones *kunstwissenschaftlich* Formaggio retoma unos temas importantes para su propia reflexión sobre el problema de la técnica artística, que podemos resumir en los títulos relativos al papel de la corporeidad (Schmarsow y las estéticas psico-fisiológicas de la *Einfühlung*)<sup>4</sup>, a la cuestión de los materiales y de las praxis artesanales (Semper, Grosse)<sup>5</sup> y a la distinción entre lo estético y lo artístico (Fiedler, Dessoir, Utitz)<sup>6</sup>. Nos centraremos aquí sobre este último punto, por su importancia en el discurso de Formaggio, y porque, de la posibilidad de una rigurosa distinción de los dos ámbitos procede la posibilidad de circunscribir con igual rigor una fenomenología de la técnica específicamente artística.

Ya en la introducción de FTA leemos sobre la necesidad de «una clara distinción de campo, entre experiencia e idea, entre artisticidad y esteticidad. Sólo una larga confusión,

<sup>4</sup> Schmarsow, August (1905), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Berlin, Gebr. Mann, 1998). para las teorías de la *Einfühlung* véanse las siguientes antologías: Mallgrave, Harry F., Ikonomou, Eleftherios (1994), eds., *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), edit., *Estetica ed empatia*, Milán, Guerini, 1997.

<sup>5</sup> Grosse, Ernst (1894), *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, Mohr; Íd., *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen, Mohr, 1900; Semper, Gottfried (1860-1863), *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

<sup>6</sup> Fiedler, Konrad (2006), *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed. (contiene los importantes ensayos «Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa» [1876], pp. 33-68; «Sull'origine de la attività artistica» [1887], pp. 69-151; «Realtà y arte» [fragmentos que remontan a los años 90 del siglo Diecinueve], pp. 153-216); (1914), *Aforismi sull'arte*, Milán, Tea, 1994; Dessoir, Max (1906, 1923), *Estetica e scienza generale dell'arte*, presentación de D. Formaggio, Milano, Unicopli, 1986; de ahora en adelante citada directamente en el texto con la abreviación ESA, seguida por el número de página de la traducción italiana); Utitz, Emil (1914, 1920), *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, München, Fink, 1972.

fundada sobre la doble identidad de arte/belleza y de artísticidad/bellas artes, – confusión debida hasta los tiempos más recientes a una inmadura identificación de los dos campos en la misma conciencia filosófica, y en nuestra época a la sistematicidad de filosofías muy alejadas de la concreta experiencia artística – ha llevado hasta el día de hoy las investigaciones estéticas a síntesis abstractamente definitorias o puras sugerencias psicológicas. [...] Lo artístico, como condición y cumplimiento o bien como sensibilidad y éxito del “hacer” [...], se pone hoy como un campo de investigación separado, enteramente separable, como sistema de operaciones experimentales y como método, de lo estético como campo de conmociones o de degustación, a lo que es más placentero o bello como forma-valor, concerniente a un sujeto, aunque éste sea un sujeto en general» (FTA, 3).

De ahí es necesario, continua Formaggio, tener «bien firme la distinción de artísticidad y de esteticidad» (FTA, 6): «Vastísima es la gama de fenómenos de esteticidad pura. Todos incluyen relampagueos estéticos y en todas las sensibilidades pasa, como un rayo de luz, el júbilo estético, no más que un éxtasis contemplativo. Es lícito suponer que también el idiota que está sentado calentándose al sol sobre las piedras viejas de su pueblo tenga su hora estética, su hora *estática*. En el extremo opuesto, luego, encontramos los raptos silenciosos de los refinadísimos estetas. El mandarín sensibilista, el decadente frágil, que recogen en una esquina de su ojo entornado, o en la sonrisa breve, misterios estáticos inexplicables. A menudo, obligados a explicar, a expresarse, tienen muy poco que comunicar; tienen temas monótonos vendados por el silencio de largas rumias; no comunican porque son como los pétalos de ciertas flores viejas y mustias: si se sacuden, se convierten en polvo. Entre estos dos extremos y a lo largo de toda la gama intermedia de la esteticidad – admite Formaggio – es posible entrever y describir toda una fenomenología psicológica de interesantes fenómenos. *Pero la artísticidad comienza exactamente donde la esteticidad termina.* Comienza con el acto constructivo de la expresión, física, en concreta lucha con las materias, comienza con la técnica del comunicar» (FTA, 6-7 la cursiva es mía).

105

FEBRERO  
2015

Como es evidente de los pasos citados, Formaggio tiene en mente la deriva esteticista o estetizante de lo estético: conmociones, degustaciones, relámpagos, éxtasis, raptos, misterios, rumias (tanto del esnob como del idiota) son términos que contribuyen a crear una constelación a fin de cuentas decadente, en el sentido peyorativo del término, de lo estético, identificado con la esfera del subjetivismo más exangüe. A eso, Formaggio le contrapone lo artístico, que inicia *exactamente* donde termina lo estético. Para esta delimitación Formaggio (cfr. FTA, 199 sig.) hace eco de las palabras sobre todo de Konrad Fiedler y Max Dessoir.

En la obra de Fiedler «aparece, seguramente por primera vez con la debida precisión, la distinción entre estético y artístico, y se abre también la polémica en contra del platonismo estético, que vincula el arte a las reproducciones de una belleza ideal, y en contra de la misma repercusión en la estética moderna de la baumgarteniana identificación del arte con lo bello» (FTA, 170). En Fiedler, Formaggio encuentra además una reflexión positiva sobre el momento técnico: «La técnica no es para Fiedler un medio extrínseco al arte sino la misma actividad creadora libre [...] en la que la esencia misma del arte consiste; en un acto de energía y de intelecto, que va más allá del puro y vago sentimiento estético, a través del cual el artista mismo se determina como realidad del arte» (FTA, 171).

El pensamiento del así llamado “puro visibilista”<sup>7</sup> Fiedler (1841-1895), ya discutido por Croce<sup>8</sup> e introducido en Italia por Antonio Banfi gracias a la traducción por él promovida de los *Aforismos sobre el arte*<sup>9</sup>, pone sobre la mesa una serie de cuestiones centrales para la reconfiguración de la disciplina estética, que van en la dirección del proyecto de Formaggio.

Como se puede fácilmente deducir de la incisiva exposición de los *Aforismos*, Fiedler traza una serie de determinadas negaciones. Antes de todo, no se debe identificar lo artístico con lo bello: «El *proton pseudos* en el campo de la estética y de la teórica del arte consiste en la identificación del arte con la belleza; como si el hombre tuviera necesidad del arte para hacerse crear un mundo de lo bello; es de este primer error que derivan todas las demás equivocaciones. Habría que buscar cuando este preconceito se asomó por primera vez y donde tiene sus raíces. Parece ser antiquísimo y tener un fundamento tan plausible que logra justificar su dominio indiscutible desde los tiempos más lejanos en toda la esfera de estas investigaciones» (Af. n. 2).

Así que no se debe identificar la estética con la filosofía del arte: «El problema fundamental de la estética es en efecto diferente de aquel de la filosofía del arte. Si la estética ve en el juicio del arte un juicio estético, en la actividad artística un producir estético, lo hace bajo su riesgo y peligro; pero la investigación propiamente filosófica del arte tiene que avanzar en plena independencia, y tiene que demostrar cómo, mientras la estética pretende que el arte le haga justicia, ella misma no hace justicia al arte; y llegará a concluir que la estructura interna del arte es tal que no se puede reconocer en la estética, y que se está utilizando un método totalmente equivocado cuando se piensa alcanzar las raíces del arte a través de la consideración estética» (Af. n.6). Lo que Fiedler llama «filosofía del arte» es similar a lo que se convertiría en el concepto dessoiriano de «ciencia general del arte», es decir una teoría del arte independiente de las poéticas particulares. Fiedler reconoce a Kant el mérito de no haber identificado la teoría de lo bello con la teoría del arte, un aspecto de su doctrina que los pensadores posteriores juzgaron una falta. Entonces, «las obras de arte no tienen que ser juzgadas en base a los preceptos de la estética» (Af. n.9).

Se necesita luego oponerse a la tiranía de lo bello: «El hecho de que exista una Belleza absoluta, fija, inmutable, de manera que se trata sólo de descubrirla, y que la tarea del arte sea de expresarla por medio de la representación, es un residuo del pensamiento dogmático, parecido a un fragmento aún en pie de un edificio en ruinas» (Af. n.25). Y otra vez: «Tradicionalmente lo bello y el arte están entrelazados uno al otro, y sus efectos son confundidos, se atribuyen al arte unos efectos que derivan únicamente de lo bello, y a lo bello

<sup>7</sup> Sobre el pensamiento de Fiedler, véase: 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 y le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze, Alinea; Majetschak, Stephan (1997), edit., *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München, Fink.

<sup>8</sup> Croce, Benedetto (1990), *Estética como ciencia de la espressione y linguistica generale*, Milán, Adelphi, pp. 531-534; Id. (1911), «La teoria dell'arte come pura visibilità», en Id., *Storia de la estética para saggi*, Bari, Laterza, 1967, pp. 259-272.

<sup>9</sup> El importante escrito de Banfi puede ser leído ahora también con el título «Introduzione a Fiedler», en Id. (1988), *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, Reggio Emilia, Istituto A. Banfi, 1988, pp. 341-376; trad. esp. (1987) *Filosofía del arte*, Barcelona, Península.

efectos que pueden ser causados solamente por el arte» (Af. n.29). Fiedler no deja de polemizar con la expresión, «que ha alcanzado cierto valor en tiempos recientes», de «artes bellas»: «Mientras el empleo de la palabra “arte” conduce a tanta diversidad de conceptos, la expresión “arte bella”, indica al arte en el sentido más elevado, ésta es la causa principal de la confusión de ideas que reina en este campo» (Af. n.61). Se nota una exigencia urgente de claridad terminológica, de una palabra que diga correctamente la cosa, una exigencia que, como veremos, Dessoir haría propia. Además Fiedler quiere liberarse de cierto hedonismo de las estéticas formalistas que se fundaban sobre el concepto de «forma agradable» (que constituye el *medium* para la identificación arte=bello), cuando, subrayando las cualidades puramente visuales del objeto artístico, habla de «forma clara».

Finalmente hay que excluir la concepción del arte como imitación de la naturaleza: como el lenguaje no es la mera traducción de unos pensamientos, por así decirlo, ya formados, el arte no es la mimesis de una naturaleza ya dada, que habría sólo que expresar en la representación figurativa, visible. El arte es naturaleza, ya que expresa la naturaleza como visibilidad, pero no es imitación de la naturaleza. El arte, por decirlo con Klee<sup>10</sup>, no imita lo visible, sino *hace visible*. El artista – afirma Fiedler – «en primer lugar es artista ya que tiene en el arte el medio de expresar cosas que sólo a través del arte pueden llegar a expresarse» (Af. n.17)<sup>11</sup>. Es la teoría humboldtiana del lenguaje no como *érgon* (obra), sino como *enérgeia* (actividad), la que aquí recobra vida y se extiende al hacer artístico (cfr. los Aff. nn. 104-105-106).

Retomando el criticismo kantiano, y la idea de una constitución subjetiva-trascendental (formal) de la realidad, Fiedler subraya la productividad del ver artístico (recuérdese el ya citado acento que Formaggio pone sobre el «acto constructivo del expresarse»: FTA, 7): no existe realidad fuera de la perceptiva y representativa; no hay entonces un mundo real «allá afuera», que luego el artista tendría que «copiar» sobre su tela. Arte y realidad en Fiedler coinciden, en el sentido que el arte (figurativo) es una modalidad del conocimiento de la realidad en su aspecto visible: el arte – dice Fiedler – «es el lenguaje al servicio del conocimiento» (Af. n.36).

A partir de estas posiciones de Fiedler, que hemos reportado en la clara exposición que podemos leer en sus aforismos (publicados póstumos en 1914), y que ya estaban presentes en sus trabajos que remontan a los años Setenta y Ochenta del siglo XIX, empezaría a moverse, aunque con ciertas reservas<sup>12</sup>, Max Dessoir (1867-1947) – conocido en Berlín por el maestro de Formaggio, Banfi –, fundador en 1906 de la revista *Ästhetik und allgemeine*

<sup>10</sup> Klee, Paul (1920), «Confesión creadora», en C. Fontana (edit.), *Preistoria del visibile. Paul Klee*, Milano, Silvana Ed., 1996, p. 23. Sobre Klee véase: Formaggio, Dino (1991), «La genesi dei mondi possibili in Paul Klee», en Id., *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli, pp. 95-101.

<sup>11</sup> «El arte no tiene nada que ver con figuras que encontraría antes e independientemente de su actividad; el inicio y el fin de su actividad, más bien, consisten en la creación de figuras que adquieren existencia sólo gracias a aquel. Lo que el arte crea no es un segundo mundo a un lado de otro, que existiría de todos modos sin él, sino que, con y para la conciencia artística, aquel produce el mundo por la primera vez» (Fiedler, «Sobre la evaluación de las obras de arte figurativa», cit., p. 56).

<sup>12</sup> Véase la referencia a las limitaciones «positivistas» de Fiedler (ESA, 236). Cfr. también Dessoir, Max (1914), reseña de *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 9, 1914, p. 568.

*Kunstwissenschaft* y autor en el mismo año de la obra homónima que por primera sistematiza la distinción entre lo artístico y lo estético. Experto notable de estética y “promotor cultural” (en el 1913 organizó en Berlín el I Congreso internacional de Estética), Dessoir comparte con Fiedler muchas posiciones, a partir de la que acabamos de recordar, a saber, la crítica a la concepción mimética del arte: «Se puede considerar una cosa segura que el arte nunca repite un dato» (ESA, 160), aunque «la lejanía de la naturaleza todavía no es, de por sí, un valor» (ESA, 251). Por otra parte, las obras de arte son, se podría decir, cosas de este mundo, se presentan a nosotros como objetos, que reclaman una respuesta. Pero la manera tradicional de corresponder a las reivindicaciones de las obras, la estética, está para Dessoir irremediabilmente comprometida, a causa de prejuicios infundados y equivocaciones graves, que producen una confusión en el lenguaje y en el método, y que mezclan entre ellos campos diferentes.

Así que se tienen que operar las siguientes aclaraciones de campo entre lo artístico, lo estético y lo bello. «Los contemporáneos – escribe Dessoir – comienzan a dudar que efectivamente lo bello, lo estético y el arte se encuentren en una relación que se pueda definir casi una unidad esencial» (ESA, 51). Y una vez más: «La esfera de lo estético es más amplia que aquella de lo artístico. [...] Con eso no se afirma que el ámbito del arte sea un sector reducido. Por el contrario: lo estético no agota el contenido y el objetivo de aquel campo de la creación humana que llamamos de manera sintética “el arte”» (ESA, 52-53).

Antes de todo, entonces, lo bello no coincide con lo estético; lo estético es más amplio que lo bello. De hecho en el campo de la estética podemos individuar por lo menos las siguientes parejas de categorías estéticas, es decir de conceptos, que expresan unas evaluaciones estéticas: bello-feo, gracioso-sublime, cómico-trágico (cfr. ESA, 143-158). Lo estético se delinea entonces para Dessoir como aquel conjunto objetivo de rasgos que son disponibles a una apreciación estética. Se entiende así como también yo puedo tener un placer o goce estético de cosas no bellas, ya que lo bello no es la única posibilidad de lo estético, aunque Dessoir admite que se encuentra *par excellence*, menos comprometida con elementos extraestéticos: «Lo bello se dilata casi irresistiblemente hasta el concepto de lo estético, ya que entre todas las categorías es aquella, la que tiene menos que ver con el sentido real de las cosas; con igual fuerza este concepto tiende a la unidad con el arte, porque posee en su mayor grado la necesidad sentimentalmente intuitiva, la forma ricamente y armoniosamente cumplida» (ESA, 146).

Ahora, lo estético como conjunto de las experiencias descriptibles por aquellas categorías o *Grundgestaltungen* no agota lo artístico. Si lo estético es lo que está disponible para una apreciación según aquellas categorías, éstas no conciernen sólo el arte, sino que involucran toda la existencia, así pues «la estética se hace ciencia de tipos de la visión del mundo y de la vida» (ESA, 143). Pero, por su parte, el arte no ofrece sólo unas ocasiones de experiencia estética, es decir de fruición sensible, de goce de situaciones que pueden generar sentimientos de placer o displacer; ésta es sólo una de las *funciones* que caracterizan al arte, entre las cuales cabe mencionar por lo menos aquella espiritual, social, ética (cfr. ESA, cap. X).

Si además, en particular, lo bello artístico no agota lo bello en general (pensemos por ejemplo en lo bello de la naturaleza), es decir no excluye otras modalidades de la belleza, por otra parte no todo lo artístico es bello: no todas las artes, no todos los estilos, pueden ser entendidos a través de la categoría de la belleza. Más bien, algunas manifestaciones artísticas,

como el estilo gótico, sobre el cual unos años después escribiría Worringer<sup>13</sup>, no tienen precisamente nada que ver con lo bello. Queda claro que, para Dessoir así como para Worringer, algunas obras de arte, como las clásicas, parecen tener con lo bello una relación preferencial: el arte clásico es el arte bello por excelencia.

Formaggio conecta la posición dessoiriana (y fiedleriana) de crítica de la identificación de lo bello y lo artístico a las vicisitudes de las vanguardias artísticas al inicio del siglo veinte: «Lo que estos teóricos tenían a la vista era la gran transformación alemana operada por el expresionismo y el abstractismo. No por nada Dessoir tendrá que recibir el mismo ostracismo que aquellos movimientos recibieron con la llegada de Hitler al poder. La *Kunstwissenschaft* surge evidentemente uniéndose a los principios de aquellos movimientos. [...] Oleadas de arte “primitivo” y bárbaro sobrepasan las formas bellas y las arrollan. Lo “bello” ya no es suficiente, de ninguna manera, para la comprensión de los nuevos modos artísticos» (FTA, 204). Hay que recordar, sin embargo, como se puede deducir en el § 4 «*Die malerische Bildkunst*» del capítulo IX dedicado a «*Raumkunst und Bildkunst*» de su *Ästhetik*, que Dessoir personalmente no se entusiasmó en absoluto por las nuevas experiencias artísticas, en las cuales descubre o la caída en un platonismo esencialista (cubismo) o, el extremo opuesto, el irracionalismo de la experiencia vivida (expresionismo).

Si, entonces, el *Zeitgeist* acercaba a Dessoir a los acontecimientos artísticos de inicios del siglo XX, más que a sus gustos artísticos personales, entonces hay que dirigirse a las transformaciones ocurridas en el contexto de la historiografía artística en lengua alemana entre el siglo XIX y XX (primariamente a Heinrich Wölfflin y a Alois Riegl) para entender el terreno histórico-teórico en el que pudo insertarse la *allgemeine Kunstwissenschaft*. A este nexo Formaggio dedicaría el artículo-recensión del 1957 *Juicio histórico y teoría del arte en la escuela vienesa* y, más analíticamente, el importante ensayo del 1958 *Max Dessoir y el problema de una “ciencia del arte”*<sup>14</sup>.

109

FEBRERO  
2015

Mediante las obras *Renacimiento y barroco*<sup>15</sup> de Wölfflin e *Industria artística tardoromana*<sup>16</sup> de Riegl se ganan cierta dignidad para el reconocimiento historiográfico, unas épocas consideradas tradicionalmente “feas” por la estética clasicista y por tanto “decadentes”, con respecto a los cánones de la Grecia clásica y del Renacimiento italiano. Esta abertura contribuiría sucesivamente a dar lugar a la recuperación en el siglo XX de lo primitivo y de las artes “ajenas”, las exóticas en el tiempo y en el espacio.

<sup>13</sup> «El estilo gótico no tiene nada que ver con la belleza»; más bien con lo sublime, ya que la ornamentación gótica que se multiplica al infinito es caracterizada por Worringer en los términos de una «*sublime isteria*» (Worringer, Wilhelm (1911), *I problemi formali del gotico*, Venecia, Cluva, 1985, respetivamente a las pp. 14 y 54).

<sup>14</sup> En *Rivista di Estetica*, n° 2, 1958, pp. 229-260; sucesivamente recopilado con el título «Max Dessoir e il problema di una “scienza generale dell'arte”», en Formaggio, Dino (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon; también en Id. (1991), *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica; Id. (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, Milano, Guerini.

<sup>15</sup> Wölfflin, Heinrich (1888), *Rinascimento e barocco*, Firenze, Vallecchi, 1988.

<sup>16</sup> Riegl, Alois (1901), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.

Pero, y esto es lo que más nos interesa aquí, en dichas investigaciones historiográficas, dedicadas a definir las características fundamentales de los estilos artísticos y de las leyes que regulan su evolución, actúan unas *categorías estéticas* en el sentido originario de las *estéticas*, de la sensibilidad, que describen la correlación entre mundo y cuerpo propio, así como se configura en la experiencia del espacio – natural y figurativo. Como subraya Formaggio ya en la *Fenomenología*, «la filosofía ya puede configurar, especialmente gracias a los estudios surgidos de la directa observación histórica del arte – como ocurre para Alois Riegl, para W. Worringer, o también del estudio de los movimientos culturales como en Spengler o en Frobenius –, una conciencia crítica del problema de la visión espacial» (FTA, 154)<sup>17</sup>

A pesar de que estos autores lidien con épocas y estilos artísticos muy heterogéneos, ellos hacen uso de los mismos aparatos categoriales, polarizados en parejas de oposiciones (linear-pictórico en Wölfflin; visión cercana-visión lejana en Riegl, ambas reconducibles al binomio táctil-óptico<sup>18</sup>). Tales parejas ponen los extremos puros dentro de los cuales, en un graduación continua, se concretizan las varias posibilidades de relaciones entre los sujetos (más bien, de las anónimas comunidades humanas – en el ámbito de la “historia del arte sin nombres”) con el mundo sensible en general. Tales posibilidades entonces conciernen a la corporeidad viviente que habita el mundo, tocándolo (aunque sea con el ojo), viéndolo y moviéndose cinestésicamente en eso.

La individuación del arraigarse en el cuerpo de las categorías estéticas, que permiten describir los estilos artísticos, plantea la cuestión de la relación entre la percepción natural y la representación artística: si bien con varias ambigüedades e inseguridades, Riegl y Wölfflin parecen hacer referencia a la hipótesis que se confiere historicidad no sólo, como es obvio, a las modalidades de representación artística, sino también, y de manera más fundamental, a la percepción así llamada “natural”, y que estos dos contextos históricos no sean conectados de manera determinista y causal, pero sí por lo menos relacionados entre ellos. La hipótesis – rechazada con decisión por el neokantiano Panofsky y en cambio admitida y radicalizada por Benjamin, los cuales fueron sus discípulos contrapuestos sobre este punto – involucra el plan de lo trascendental, en la medida en que tiene que ver con las condiciones de posibilidad de la experiencia estética; es un trascendental evidentemente histórico y materializado con respeto al puro kantiano: ya no se da un espacio universal, sino tantas formas del espacio cuantos estilos perceptivos que las representan.

En esta perspectiva trascendental y de correlación entre lo artístico y lo estético hay que leer entonces lo que Wölfflin escribe en *El arte clásico*: «Sería natural que cada monografía histórico-artística tuviera al mismo tiempo una parte de estética»<sup>19</sup>. Lo que aquí se entiende es que la consideración estética en el sentido de estético de la obra de arte es

<sup>17</sup> Para un examen de este problema a partir de estos autores y en otros cercanos a ellos cfr. Pinotti, Andrea (1998), *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001.

<sup>18</sup> Tanto Wölfflin como Riegl derivan la asociación táctil-óptica del estudio de la percepción de Hildebrand, Adolf von (1893), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed., 2001.

<sup>19</sup> Wölfflin, Henrich (1899), *Die klassische Kunst*, Basel, Schwabe, 1948, pp. 5-6.

imprescindible, cuando en la obra se expone un momento correlativo entre la esfera de la representación artística y la esfera de la percepción sensorial.

Traducido en términos de Dessoir, este problema sonaría aproximadamente así: la consideración de la obra de arte, como cosa entre las cosas, objeto sensible, no puede totalmente y claramente ser separada de la estética como doctrina del conocimiento sensible<sup>20</sup>, de las estructuras objetivas de las cosas sensibles y de las actitudes subjetivas que con dichas estructuras se correlacionan y corresponden. Esto nos puede que llevar a la siguiente conclusión: «La estética y la ciencia sistemática del arte no se pueden distinguir completamente» (ESA, 160).

En el ensayo de 1958 dedicado a Dessoir, Formaggio – aunque afirme que «lo que hoy se puede recuperar de Dessoir sobre el terreno de una posible ciencia del arte no es muchísimo»<sup>21</sup> – sigue considerando «la distinción, metodológicamente esencial y fecunda, entre la esteticidad y la artísticidad» como «la piedra angular»<sup>22</sup> del proyecto de Dessoir, que era (según su autor) y permanece siendo (según Formaggio) «una grande tarea para el futuro»<sup>23</sup>. Pero ahora, más que de una delimitación clara, la cual defendía en la *Fenomenología*, prefiere hablar de una «distinción de campo *relacionada* entre lo estético y lo artístico»<sup>24</sup>. El recorrido seguido en el ensayo a través de aquella fase de preparación de la *allgemeine Kunstwissenschaft* que vimos representada en la “historia del arte sin nombres” de Riegl y Wölfflin, le permite a Formaggio acercar – en su interpretación de Dessoir y consecuentemente en su asunción de la problemática de la relación entre lo estético y lo artístico – el significado estésico de lo estético a su acepción estética, que dominaba, también por razones polémicas y anti-ideológicos-dogmáticas, en la *Fenomenología de la técnica artística*. Si en la introducción a FTA, en contra de las estéticas extáticas, nos habíamos encontrado frente a la necesidad de «una clara distinción de campo, entre experiencia e idea, entre artísticidad y esteticidad», y al convencimiento según el cual cada campo es «enteramente separable del otro» (FTA, 3), la fórmula de la «distinción *relacionada*» que encontramos en el ensayo sobre Dessoir recupera, precisamente en base a la primacía de lo estético entendido como estésico (primacía que, como es notorio, está presente también en la fenomenología husserliana, y que Formaggio podía hallar además en la reflexión de su maestro Baratonio sobre el «mundo sensible»<sup>25</sup>), la posibilidad de una diversificación de los ámbitos, aunque sea en su correlación, fundada en las estructuras sensibles de la obra, que son justamente aquellas con las que se confronta el *Leib* del artista, su corporeidad viviente, según lo que Formaggio reitera en varias ocasiones, en estos y en otros estudios sucesivos.

<sup>20</sup> Véase también Fiedler con el mismo propósito: «Que para estética se entienda la ciencia del conocimiento sensible, se puede admitir, pero que como objeto final de este conocimiento sensible se pongan lo bello y lo feo, esto es un error» (Af. n.7).

<sup>21</sup> Citado en Formaggio, *Filosofì dell'arte del Novecento*, cit., p. 91.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 100 (*cursiva mía*).

<sup>25</sup> Cfr. Baratonio, Adelchi (1934) *Il mondo sensibile*, Messina, Principato. Véase también el «Prólogo» de Formaggio a la reedición de Baratonio, Adelchi (1945), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani, 1966.

Es aquella corporeidad que además, Formaggio no sólo teorizaba, sino practicaba en primera persona en la experiencia personal del gesto artístico, del pintor y del escultor<sup>26</sup>, que lo hacía particularmente sensible al momento activo de lo artístico<sup>27</sup>.



Marcantonio Raimondi  
*Retrato de Raffaello*  
(c. 1520)

*Impresiones boloñesas de Marc'Antonio Raimondi*  
grabador, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto  
Disegni e Stampe

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

Existe un grabado de Marcantonio Raimondi que retrata a Raffaello envuelto en su capa, sin que se puedan ver sus manos. Tal vez Lessing lo tuvo en frente cuando, en el *Emilia Galotti* (1772), quiso poner en la boca del pintor Conti la pregunta fatal: «¿Raffaello no habría sido igualmente el mayor genio pictórico aunque trágicamente hubiera nacido sin manos?»<sup>28</sup>. Las consecuencias que podía generar esta arriesgada pregunta, que sin duda era retórica, produjeron varias críticas mordaces: Nietzsche, para recordar sólo un nombre, ironizaba sobre muchos genios sin manos por las calles, y pedía al contrario, al menos 500 manos «para tiranizar el “kairos”, “el momento correcto”, – ¡para asir la ocasión por los pelos!»<sup>29</sup>.

Pero en su *Estética*, Benedetto Croce había sentenciado en el capítulo I: «Una Virgen de Raffaello, se piensa, habría podido imaginársela cualquier persona; pero Raffaello fue

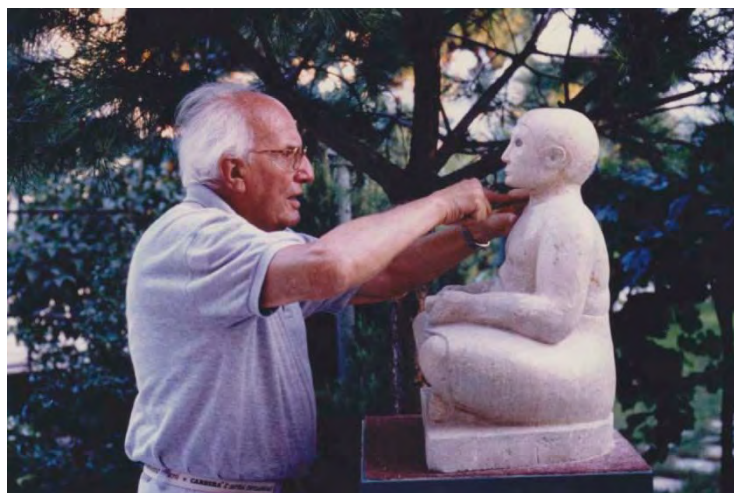
<sup>26</sup> «Hay que decir también que en este interrogatorio, el interrogante, debido a práctica concreta y directa de las técnicas de la pintura y de la escultura, así como de la crítica militante de las artes así llamadas figurativas, se daba cuenta muy bien de los peligros más que de las ventajas derivadas de esa posición para la atracción y la influencia que, de alguna forma, dicha práctica podía ejercer sobre la aguja de la brújula, hacia la cual se dirigía la investigación » (FTA, 4).

<sup>27</sup> El centro de la reflexión de Formaggio se encuentra «más en el momento activo de la experiencia artística, que no en aquel de la obra ya hecha o en el momento fructivo» (Scaramuzza, «Prólogo», en FTA, XVI).

<sup>28</sup> Lessing, Gotthold (1772), *Emilia Galotti*, Torino, Einaudi, 2012, acto I, escena IV, p. 10. Sobre este *topos* cfr. Bloemacher, Anne (2011), «Raphael's Hands», *Predella*, n° 29 (disponible en internet en la página <http://www.predella.it/>).

<sup>29</sup> Nietzsche, Friedrich (1886), *Más allá del bien y del mal*, Milano, Adelphi, 1986, § 274, p. 196.

Raffaello por la habilidad mecánica de plasmarla sobre la tela. Nada más falso»<sup>30</sup>. Y en el capítulo XV había limitado el momento técnico a la «actividad práctica de la extrínsecación», confirmando lo que ya había sostenido en 1900, año de las *Tesis fundamentales de una Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*: «Una invasión de lo práctico en lo teórico es también el concepto de los medios de expresión, o de la *técnica* artística [...]». Pero la expresión no tiene *medios*: esa ve algo, no quiere un *fin*»<sup>31</sup>.



Dino Formaggio mientras esculpe *Lo Scriba*, octubre 1992; fotografía reproducida en el catálogo editado por S. Giorato (2014) *L'arte. Il senso di una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, exposición en el MAC de Teolo, 20 de septiembre-20 de noviembre de 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, p. 12.

En contra de la idea de una concepción o creación de la obra de arte a-mediática, des-tecnicizada y des-corporeizada, Fiedler ya había precisado que «el arte empieza sólo cuando cesa la intuición»<sup>32</sup>. La representación es gesto, proceso motor que configura para el ojo un producto que el ojo mismo no podría hacer por sí mismo (ni tampoco lo podría hacer el “espíritu”): un producto que se constituye desarrollando una representación visual, haciendo visible algo que antes no existía, y que empieza a existir exactamente ahí en donde termina la visión, es decir en el punto en el cual el ojo pasa el testigo a la mano.

Dessoir y Utitz proseguirían este pensamiento. Seguramente no es una casualidad, con ese propósito, que entre las varias citas de estos autores dos pasos escogidos por Formaggio, y transcritos a poca distancia el uno del otro, recalquen exactamente el rechazo del *topos* Lessingiano del “Raffaello sin manos”. Escuchando la voz de Dessoir: «A la vieja opinión que los artistas crean por una iluminación – como si encontrasen en sí mismos, de repente, la obra terminada, por un acto casi de gracia divina – se conecta la idea que encuentra en la afirmación de Lessing su expresión más relevante, “Raffaello sin manos”. Según ese deplorable dogma estético en este marco interno obtenido sin acción está contenida la verdadera obra de arte» (cit. en FTA, 201). Y ahora aquella de Utitz: «Lo que el artista experimenta en su material ya es una experiencia en sí misma, de manera que el tránsito de la experiencia a la organización de palabras o colores es un camino y no un salto. Esta forma de experiencia se aclara por medio del continuo, incesante trabajo sobre el material, por medio

<sup>30</sup> Croce, Benedetto (1990), *Estética*, Milano, Adelphi, p. 13; trad. esp. (1982) *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Culiacan, ed. UAS).

<sup>31</sup> Croce, Benedetto (1900), *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Napoli, Bibliopolis, 2002, p. 22.

<sup>32</sup> Fiedler, «Sobre el origen de la actividad artística», cit., p. 114.

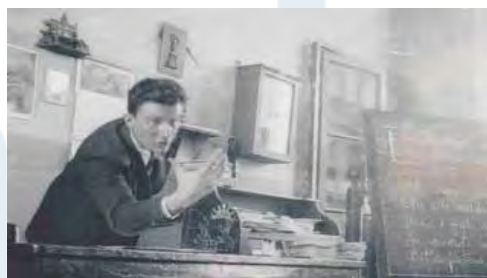
del ejercicio ininterrumpido que lo maneja. Con derecho entonces muchos estudiosos han repudiado la sentencia de Lessing, que Raffaello hubiera sido el más grande genio pictórico aunque hubiese nacido sin manos» (cit. en FTA, 212).

Dino Formaggio, que tenía manos potentes y que no temía ponerlas «a la obra»<sup>33</sup>, abrazó este repudio en la teoría estética y en la práctica artística en la que aquella teoría se prolongaba y se volvía cierta, como su cuerpo se prolongaba en las prótesis instrumentales: «Si dejo la máquina de escribir para ir al taller – confesaba en una nota autobiográfica – es porqué allá me llaman unos instrumentos que pertenecen de forma más palpable y amorosa a lo viviente: acariciar de lijas, abrazos de pinzas y de tornillos de banco y clavijas, llamas exaltantes de soldadoras, músicas de yunques y de martillos, láminas (el cobre rutilante de luz solar, recortes residuales de las aplicaciones de canalones nuevos, que ahora esperan su renacimiento metamórfico de las manos pensantes, para surgir en nuevas formas de hojas, flores, pastores picassianos, míticas figuras danzantes y otra diabluras»<sup>34</sup>. Nunca veía lo que eran los *objets trouvés*, los materiales sobrantes de los trabajos de otros, que amaba tanto, sino siempre los metabolizaba en nuevas formas y nuevas configuraciones; le parecía profundamente extraño el ready-made duchampiano, que finalmente podría bien considerarse la perfecta realización contemporánea de la idea del Raffaello manco (la mano del artista sirve ahora sólo para firmar el objeto serial, recubriéndolo del valor de obra maestra). Particularmente significativo es el hecho de que le gustaba no sólo *hacer* sus propias obras, sino también *rehacer* las de los demás (es el caso del *Escriba* del Louvre citado arriba): una praxis noble de copista del arte, a través de la cual se disponía para comprender en profundidad la materia formada, y tomarla en el sentido más manual del término (como manual es el *capió* del *conceptum*, el *greifen* del *Begriff*) recorriendo de nuevo con su cuerpo los gestos necesarios para aquella singular configuración.

114

FEBRERO  
2015

Pertenece completamente a esa constelación “formadora” – en la reciprocidad del formar y del ser al mismo tiempo formado – su misma vida de docente: en la instrucción primaria, en el bachillerato, en la universidad. Una bella fotografía retrata un Dino Formaggio de veinte años, joven maestro de primaria («una escuela que me ha hecho escuela»<sup>35</sup>), en el pueblito de Motta Visconti. En primer plano sobresale su mano derecha, que sostiene expresivamente el discurso didáctico que da forma y cuerpo a la enseñanza.



Dino Formaggio maestro en la escuela de educación primaria de Motta Visconti, año escolar 1933-34; fotografía reproducida en el catálogo editado por S. Giorato, (2014) *L'arte. Il senso di una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, exposición en el MAC de Teolo, 20 de septiembre-20 de noviembre del 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, p. 32.

<sup>33</sup> Cfr. Neri, Guido Davide, «Dino Formaggio uomo d'arte», en *Il canto di Seikilos*, cit., pp. 131-133, aquí p. 132.

<sup>34</sup> Formaggio, Dino (1997), «Minima personalia», *Belfagor*, 30 de noviembre, pp. 8-9.

<sup>35</sup> Formaggio, Dino (1993), «Storia di un uomo in cammino col suo carro. Una autobiografia de Dino Formaggio», en Id., *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, Milano, Mimesis, p. 20.

«Forma: formar jóvenes cabezas, formar vidas, formar arte, formar maderas, hierros, piedras, casas, mesas, libreros, rejas para las propias ventanas, puertas y esculturas en hierro forjado, hacer nacer figuras de lienzos y colores. Bueno: esto es lo que siempre he hecho»<sup>36</sup>.

(Traductor: Andrea Coghi. Revisora: Adriana Espinoza Cerviño)

### Bibliografía:

A.A.V.V. (1995), «Arte y scienza 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 espressione y linguistica generale*, Milán, Adelphi, pp. 531-534

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

Dessoir, Max

- (1986), *Estetica e scienza generale 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

---

<sup>36</sup> Ibídem, p. 17.

- (1953), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti; ried. (1978) con prefazione di G. Scaramuzza, Parma-Lucca, Pratiche.
- (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon.
- (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 in 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 estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza.

Utz, 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.



## L'estetica fenomenologica di Dino Formaggio

Prof. Elio Franzini

Università degli Studi di Milano

### Sommario:

L'intenzione del presente articolo è di introdurre il lettore ad alcuni aspetti centrali della personalità e dell'opera di Dino Formaggio. La sua formazione nella conosciuta Scuola di Milano, lo porta ben presto ad avvicinarsi all'estetica e in modo particolare a porre le basi di un'estetica fenomenologica. Tra i vari concetti sviluppati da quest'autore, ce n'è soprattutto uno, quello di "idea di artisticità" che Formaggio introduce nello sforzo costante di poter comprendere come coniugare fenomenologia ed estetica, come cioè applicare il metodo fenomenologico agli orizzonti tradizionali dell'estetica, facendo in ciò agire, se non la lettera filologicamente interpretata, lo spirito del suo maestro, Antonio Banfi. Per altri versi, la sua opera introduce anche un'originale interpretazione del concetto di corpo, che non è entità "scientifica", e neppure "teorica", bensì, in modo differente dall'interpretazione di Merleau-Ponty, un "corpo al lavoro", che va descritto nelle sue prassi concrete, nella fenomenologia del suo esperire, in quelle in cui davvero abita il comune e condiviso spazio del suo mondo. Secondo questa interpretazione allora, Formaggio ci propone un corpo che lavora sul piano di un'arte che è né frutto del genio né stilema retorico, bensì "tecnica", cioè capacità di interpretare lo spazio e di plasmare mondi possibili.

### Resumen:

La intención de este artículo es introducir al lector a algunos aspectos centrales de la personalidad y la obra de Dino Formaggio. Su formación en la famosa Escuela de Milán, pronto lo llevó a acercarse a la estética y sobre todo a sentar las bases de la estética fenomenológica. Entre las diferentes concepciones desarrolladas por este autor, hay una en especial, la de "idea

de artisticidad" que Formaggio introduce, esforzándose constantemente para poder entender cómo combinar la fenomenología y la estética, es decir cómo aplicar el método fenomenológico a los horizontes tradicionales de la estética, y reflejando en ello, quizás sin seguirlo fielmente, pero al menos en el espíritu, el Maestro Banfi. En otros aspectos, su obra también introduce una interpretación original del concepto de cuerpo, que no es una entidad "científica", y tampoco "teórica", sino, de una manera diferente a la interpretación de Merleau-Ponty, un "cuerpo trabajando", que debe ser descrito en sus acciones concretas, en la fenomenología de sus experiencias, en aquellas en las que realmente habita el espacio común y compartido de su mundo. De acuerdo con esta interpretación entonces, Formaggio propone un cuerpo que trabaja para el arte, que no es ni el resultado del genio ni de un estilo retórico, sino "técnica", es decir, la capacidad de interpretar el espacio y dar forma a mundos posibles.

### Palabras claves

Dino Formaggio, Estética fenomenológica, Arte, Técnica, Cuerpo.

### Abstract:

The intent of this article is to introduce the reader to some central aspects of the personality and work of Dino Formaggio. His training at the famous School of Milan, soon leads him to approach the aesthetic and especially to lay the foundations of phenomenological aesthetics. Among the different concepts developed by the author, there is one in particular, the "idea of artistry" that Formaggio introduced in the ongoing effort to understand how to combine the phenomenology and aesthetics, i.e. how to apply the phenomenological

method to traditional horizons of aesthetics, reflecting on it, maybe not faithfully, but at least the spirit of his master, Antonio Banfi. In other respects, his work also introduces an original interpretation of the idea of “body”, which is not a “scientific” and not “theoretical” but in a different way to the interpretation of Merleau-Ponty, a “body at work” entity, to be described in its concrete actions, in the phenomenology of its experiences, in whose it actually inhabits in the common and shared space of its world. According to this interpretation then, Formaggio proposes a body that works for the art that is neither the result of genius or a rhetorical style, but “technique”, i.e. the ability to interpret the space and to shape possible worlds.

### Keywords

Dino Formaggio, Phenomenological Aesthetics, Art, Technique, Body.

## L'estetica fenomenologica di Dino Formaggio

Prof. Elio Franzini

Università degli Studi di Milano

I Maestri hanno una caratteristica rilevante: non invecchiano. Su di loro, sulle loro opere, il tempo non aggiunge scorie, bensì nuove possibilità, che li rendono sempre più vivi. È questo, credo, il caso di Dino Formaggio.

Il suo percorso di pensiero è del tutto particolare, e prende avvio da una parabola filosofica che caratterizza la filosofia italiana del Novecento, cioè la “Scuola di Milano”, sorta negli Anni Trenta, intorno alla grande personalità di Antonio Banfi. Su questa Scuola sono sorte molte mitologie, che è forse bene, in un’ottica storica, un poco, e brevemente, indagare.

La Scuola di Banfi, infatti, al di là delle leggende, non fu mai un operoso circolo di amici, ma un luogo di dibattito dove, accanto ad amicizie profonde e durature, a discussioni accese e feconde, si svilupparono inimicizie, personali e filosofiche, che hanno segnato, a volte per decenni, le storie accademiche. Come scrive con molta chiarezza Fulvio Papi, la Scuola milanese che si formò intorno alla personalità filosofica di Banfi, fu un crogiolo di idee che attraversarono, e con frequenza portarono in Italia, le principali tendenze della filosofia del nostro tempo, dal neokantismo alla fenomenologia, dall’esistenzialismo al positivismo logico. Tuttavia, in senso proprio, “se per scuola si deve intendere la ripetizione, malgrado allargata, di temi d’origine, allora non vi è mai stata una scuola, e, del resto, Banfi desiderava che ognuno tentasse a suo modo la strada della filosofia e non sopportava la trasmissione scolare come recita universitaria”<sup>1</sup>.

121

FEBBRERO  
2015

Per questo motivo, proprio per uscire dall’equivoco di molte storie delle idee, che tutto vogliono inquadrare e categorizzare, Formaggio – ed è la premessa – non può venire banalmente inquadrato in quella che è, in sostanza, un’invenzione a posteriori, cioè la cosiddetta “Scuola di Milano” (dove troppo diverse erano le personalità e troppo fragili i riferimenti comuni). Formatosi senza dubbio in quel crogiolo che fu l’insegnamento di Antonio Banfi, particolarmente vicino a Remo Cantoni, Enzo Paci, Vittorio Sereni e, soprattutto, a colui che riteneva il miglior ingegno di quella generazione, cioè Giulio Preti, Formaggio si distanziava da loro – che tra loro non si amavano sin dalla gioventù, essendo a volte Formaggio l’unico elemento di unione e di dialogo all’interno della Scuola – per formazione e storia personale. Formaggio non era figlio della buona borghesia milanese, ma veniva dalle zone più povere della periferia: spesso, anche in scritti autobiografici, ricordava la fame e la fabbrica in cui lavorò dall’età di quattordici anni. Fu lavorando che, frequentando scuole serali, si diplomò maestro. Poi, dopo aver sostenuto in un solo anno la maturità classica, che consisteva in un esame di tutte le materie di tutti i cinque anni del ciclo, si iscrisse a Filosofia, in quella università di Milano, allora in corso Roma, nata da dieci anni, dove incontrò Antonio Banfi e dove si laureò a soli 24 anni, nel 1938.

Siamo giunti così al primo punto di un percorso fenomenologico lungo e articolato. Infatti la tesi di laurea, dedicata all’analisi della tecnica artistica, che divenne poi, dopo i

<sup>1</sup> F. Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, 1990, p. 16

travagli della guerra e della lotta partigiana, la *Fenomenologia della tecnica artistica*, è opera che non ha pari, né tra quelle dei suoi compagni di studio né nell'estetica della prima metà del secolo. 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. Ne esce un'opera di straordinaria freschezza, che se è manuale indispensabile per un'artista, ancora oggi illustra al filosofo il senso di un impianto metodico all'interno del quale la fenomenologia è capacità di leggere in profondità il significato della possibilità progettuale artistica.

In tutto ciò vive una straordinaria forza dialettica, con evidenza mutuata da Hegel, dove si intende coniugare il senso spirituale dell'arte con la forza intuitiva e progettuale dell'esperienza. Infatti, se gli allievi di Formaggio hanno preso strade diverse, credo che il "sigillo", e ciò che oggi permette anche di identificare alcuni allievi degli allievi e di inserirli nei medesimi rami, al di là di "ortodossie" che Formaggio certo né amava né richiedeva, è quello di non ritenere l'estetica qualcosa di "altro" rispetto alla filosofia, bensì uno specifico modo di coniugare le fenomenologiche ontologie regionali, avendo ben presenti le loro differenze di senso e struttura. Per cui Formaggio detestava le mode che attribuiscono all'estetica strani genitivi, aggettivi concettuali o, come è usanza contemporanea, prefissi a volte inutili – tutti tentativi per portarla fuori di sé, e nessuno sa dove, se non verso facili e ingenui precostituiti paradigmi – e ribadiva che l'estetica è una teoria generale della sensibilità e dell'esperienza, che può divenire analisi speciale delle opere d'arte e dei processi connessi alle forme e alla genesi dell'artistico. Entrambi gli aspetti possono avere nel descrittivismo di una fenomenologia privata di alcuni suoi dogmi un importante fondamento, capace di far dialogare la progettualità dell'esperienza e quella dell'arte.

Come è evidente in *Arte*, volume del 1979, poi ripreso e più volte ampliato, Formaggio vuole anche essere lettore profondo della genesi e del senso ideale dei grandi movimenti artistici che hanno costruito le forme simboliche della nostra civiltà, e dei testi che le hanno interpretate nella storia del pensiero: dai graffiti nelle grotte preistoriche ai movimenti dell'arte concettuale, Formaggio ha saputo *far emergere il senso*. Questa "emergenza" era capacità di spaziare, di mettere in dialogo i movimenti del pensiero e dell'arte, di non chiudersi in banali paradigmi ripetuti all'infinito alla ricerca di "originalità".

Nella rete non dogmatica in cui Formaggio si formò, in un quadro dove la filosofia italiana cerca prima di uscire dai limiti del neoidealismo e poi, dopo la guerra, di aprirsi progressivamente alle maggiori esperienze filosofiche europee, vi è però spazio teorico, come già si accennava, per dissidi all'interno dei quali il pensiero stesso si definisce e articola. Anche in questo caso, la presenza di Banfi può essere riscontrata, esercitando quasi un ruolo maieutico. Come scrive ancora Papi, la filosofia è per Banfi un "luogo aporetico": "la condizione stessa della filosofia è contraddittoria poiché, per dare un'immagine, essa è come

una superficie che ha da una parte e dall'altra un uguale disegno, ma le superfici dei disegni non coincidono mai”<sup>2</sup>.

Questa figura è straordinariamente efficace non solo per disegnare il pensiero del maestro Banfi, ma anche per illustrare il dissidio che, negli anni, separò i due principali esponenti “estetici” della sua scuola, ovvero Luciano Anceschi e Dino Formaggio, i cui disegni teorici non erano probabilmente così diversi, ma senza dubbio, vergati su parti opposte del medesimo foglio, non potevano certo mai coincidere.

Che cosa sia un dissidio, in filosofia, è forse facile dire. Rispetto a una lite, osserva Lyotard, un dissidio è un conflitto tra almeno due parti “impossibile da dirimere equamente in mancanza di una regola di giudizio applicabile a entrambe le argomentazioni”<sup>3</sup>.

Nel caso di Anceschi e Formaggio, tale impossibilità si richiama a due medesime “regole di giudizio” – l’eredità banfiana e l’interpretazione della fenomenologia – che tuttavia non possono essere applicate in modo “equo”. I temi e i linguaggi appaiono simili, senza dubbio analoghi, ma sono diversi gli “idiomi” e il significato che possono assumere.

Il gioco per mostrare le differenze che oppongono i due regimi di frasi potrebbe durare a lungo, ma sarebbe gioco noioso se non partisse da un presupposto indubitabile, ovvero che la differenza nasce dall’analogia, che tuttavia mantiene sempre uno “scarto” aperto. Ed è stato qui, comunque sia nato, che il dissidio è riuscito a essere duraturo e, a tratti, violento. Non si può qui seguire come, nel corso del tempo, questo dissidio si è articolato. È tuttavia importante sottolineare che esso si concentrava su una precisa lettura non solo di Banfi, ma dell’intero significato dell’estetica fenomenologica.

In una breve nota scritta come Premessa a “Fenomenologia e scienze dell’uomo”, dal significativo titolo *Fenomenologia e no*<sup>4</sup>, la questione appare disegnata con chiarezza (e risentita nettezza). Origine dello scritto di Formaggio furono pagine scritte da Anceschi su “il verri” ma soprattutto la pubblicazione del libro di Carlo Gentili *Nuova Fenomenologia critica*, nel 1981 (e in particolare il sottotitolo di tale volume)<sup>5</sup>.

Dopo avere delineato le grandi tradizioni dell’estetica fenomenologica tedesca e francese, da Fink a Ingarden, da Merleau-Ponty a Dufrenne, Formaggio scrive che, come sempre avviene, di seguito ai grandi movimenti di pensiero possono darsi “alcuni fenomeni di appropriazione indebita del termine, nei quali tutti possono ravvisare l’immane sforzo di volo di qualche mosca cocchiera in cerca di blasoni di nobiltà teoretica, oppure, nel migliore dei casi, qualcosa che non riguarda alcuna forma filosofica di conoscenza, ma, se proprio si vuol definire, sembra avere molto a che fare con quel primo e più basso grado di conoscenza comune che, per Spinoza, comprendeva sia il conoscere ‘per experientiam vagam’ che quello ‘ex auditu’, dal quale ogni intelletto bene indirizzato doveva, come è noto, emendarsi”<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Ivi, p. 24.

<sup>3</sup> J. F. Lyotard, *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 11.

<sup>4</sup> D. Formaggio, *Premessa: fenomenologia e no*, in “Fenomenologia e scienze dell’uomo”. Quaderni del Seminario di Filosofia delle Scienze dell’uomo diretto da D. Formaggio, 2, 1982.

<sup>5</sup> C. Gentili, *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell’estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia, 1981.

<sup>6</sup> D. Formaggio, *Fenomenologia e no*, cit., p. 4.

Queste parole, già a sufficienza chiare, e senza dubbio aggressive, sono rafforzate, e in realtà precisate, nelle righe successive, dove si afferma che queste sedicenti fenomenologie sono “fenomeni di pseudo scienza critica che non fanno né cultura né storia” e che lo studio di Husserl non deve essere mai piegato “per qualche uso parassitario o per qualche loro riduzione in nostra proprietà privata”<sup>7</sup>.

Ciò significa che il primario interesse del pensiero di Formaggio va alla definizione dell'estetica e, soprattutto, dei campi tematici a essa correlati. Definizione che in lui si concentra intorno a un concetto fondamentale, che chiama idea di artisticità. È l'insistenza su questa idea a mostrare che Dino Formaggio ha percorso per tutta la sua vita il tema dello “statuto” dell'estetica, che è un modo per dire che ha pensato alla filosofia come una singolare metariflessione, dove però il referente erano il mondo, le cose, i corpi. In questo quadro non viene mai meno lo sforzo costante di interrogazione su come coniugare fenomenologia ed estetica, come cioè applicare il metodo fenomenologico agli orizzonti tradizionali dell'estetica, facendo in ciò agire, se non la lettera filologicamente interpretata, lo spirito del Maestro Banfi.

L'ispirazione banfiana che Formaggio vuole conservare viene tradita quando la si riduce a essere metodologia critica e poetica, che non vede nell'estetica il sorgere e lo svilupparsi di una teoria generale dell'arte. L'ambito pragmatico delle critiche e delle poetiche “riguarda una riflessione destinata a rimanere cieca, ove fosse privata della dialettica che la sovrasta come scienza”<sup>8</sup>. Bisogna quindi distinguere un'estetica come generica attività critica sull'opera da un'estetica come scienza teoretica generale dell'arte, come Banfi propugna, permettendo di dissolvere “uno dei più grossi equivoci tipicamente ricorrente non tanto negli studi filosofici, si badi, quanto e soprattutto in certi strati della cultura letteraria (magari avanguardisteggiante)”<sup>9</sup>. Infatti, “l'interdisciplinarietà dell'Estetica, così tipica della cultura contemporanea, non è la confusione dei discorsi e dei metodi, ma, al contrario, la netta delimitazione di un proprio metodo e di un proprio campo”<sup>10</sup>. Il richiamo a una maggiore “concretezza” degli studi estetici è ingenuo e parziale, quando invece l'estetica, con autentica concretezza, non la ritrova nei suoi contenuti particolari, bensì “nel grado di formalizzazione metodologica e dunque nella consapevolezza filosofica e nel rigore teoretico che riesce ad instaurare, come un proprio piano autonomo rispetto alla Critica”<sup>11</sup>.

Per Formaggio, è dunque necessario sottolineare la presenza husserliana all'interno della filosofia di Banfi. Per lui, infatti, il metodo fenomenologico “non è mai coscienza contemplativa di un ordine ideale di vita, ma coscienza attiva e non mai fermata o risolta dell'interna struttura dinamica dell'esperienza e della vita”<sup>12</sup>. D'altra parte, il suo senso è quello di essere un'idea concreta che struttura un campo esperienziale, pur salvaguardandone

<sup>7</sup> Ivi.

<sup>8</sup> D. Formaggio, *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Il Mulino, 1983. Ma il saggio, *Banfi e gli sviluppi dell'Estetica come scienza filosofica* risale al 1968.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 234-5.

<sup>10</sup> Ivi, p. 235.

<sup>11</sup> Ivi, p. 236.

<sup>12</sup> D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano, Renon, 1962, p. 67. Il saggio ha come titolo “Fondamenti e sviluppi dell'Estetica di Antonio Banfi” e unisce uno scritto del 1958, pubblicato su “aut-aut”, e l'introduzione, pubblicata nel medesimo anno, che Formaggio scrisse per l'opera *Filosofia dell'arte* di Banfi.

la mobilità: “di qui lo sgorgare dell’idea dall’esperienza, del razionale dinamico ed aperto dalla vita stessa del reale concreto, di qui la filosofia dell’arte”<sup>13</sup>.

Di conseguenza l’intero discorso banfiano procede verso il “riconoscimento teoretico di un piano propriamente scientifico-filosofico dell’Estetica”: piano che deve, essere sempre più liberato “dagli equivoci di metodi e di compiti che non gli appartengono, perché propri delle riflessioni che, con appropriate tecniche, già la Critica e le Poetiche coerentemente attuano sul loro piano”<sup>14</sup>. Banfi indica dunque una strada per l’estetica (che Formaggio scrive sempre con la maiuscola), che vuole superare le posizioni “essenzialistiche, normativistiche e pragmatizzanti in genere”, comprese quelle “dissolte in empirismo o confuse nella Critica per mal intesa concretezza”<sup>15</sup>.

Sembra dunque che del Maestro Formaggio voglia sottolineare un preciso aspetto, quel “tentare la sordità dell’esperienza” che Fulvio Papi, con lucida sintesi, vede come elemento unitario del pensiero banfiano<sup>16</sup>. Per Banfi – e sono parole come queste che possono originare differenti letture – è solo una “netta e radicale impostazione teoretica” che, guidata da una ragione non dogmatica, può generare “sensibilità e amore per la fresca ricchezza dell’esperienza, per la varietà dei suoi sensi e delle sue articolazioni”<sup>17</sup>. Ci sono in Banfi istanze diverse: vi è una teoria della ragione “che è teoria delle condizioni per cui è possibile un uso non dogmatico della ragione, la sua apertura alla vita”, ma c’è anche “un’estetica come teoria della liberazione del sapere estetico”, “bisogni di razionalità che sembrano trovare una propria soddisfazione nel sapere estetico - il quale pertanto non è solo qualcosa che la ragione giustifica e comprende, ma in certo modo è esso stesso ragione in atto”<sup>18</sup>.

Nella *Idea di artisticità*, con riflessioni in seguito riprese e integrate in *La morte dell’arte e l’estetica*, Formaggio rivela dunque da un lato la sua diretta discendenza da Banfi, essendo l’idea di artisticità una ripresa, non priva di polemica, dell’idea di esteticità del suo Maestro, ma dall’altro tende a distaccarsene, assumendo un’assoluta autonomia di pensiero, sottolineando come il primo aspetto della idea di artisticità sia quella di porsi, per così dire, come un’idea di “campo”: un’idea non calata “sulle” cose, ma che deriva dalle cose stesse. Come scrive Formaggio: “la legge ideale dell’universo artistico non può che autocostruirsi infinitamente attraverso le strutture conoscitive e operative dell’esperienza artistica in atto ed attraverso vari livelli di riflessione”<sup>19</sup>. Il piano trascendentale di questa idea è dunque “esperienziale”, connesso al “farsi” del mondo dell’arte. Da qui deriva, con linguaggio e consapevolezza fenomenologiche, che l’idea di artisticità è una forma di “intenzionalizzazione”, che, non vuole spiegare o definire l’arte, bensì coglierne le leggi di sviluppo intrinseco, ponendosi di fronte a essa con un atteggiamento descritto che ne colga l’essenza concreta.

Prima ancora che nella tradizione fenomenologica, Formaggio si inserisce tuttavia, in queste stesse affermazioni, in quella hegeliana: ed è qui, in estrema sintesi, la sua differenza essenziale dal Maestro, il suo passaggio dall’esteticità all’artisticità. L’uso che Banfi, kantiano

<sup>13</sup> Ivi.

<sup>14</sup> D. Formaggio, *La morte dell’arte e l’estetica*, cit., p. 240.

<sup>15</sup> Ivi.

<sup>16</sup> F. Papi, *op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> A. Banfi, *I problemi di un’estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze, 1961, p. 87.

<sup>18</sup> G. Scaramuzza, *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp, 1981, p. 142.

<sup>19</sup> D. Formaggio, *L’idea di artisticità*, Milano, Ceschina, 1962, p. 304.

e simmeliano, faceva di Hegel era, per così dire, “retorico”, essendo Kant il punto di riferimento essenziale. Nella sua interpretazione della banfiana “idea di esteticità”, Hegel è l’immagine di un’idea di filosofia che non può dimenticare la dialettica e la sua forza propulsiva. E che, al tempo stesso, riesce a coniugare il senso spirituale dell’arte con la forza intuitiva e progettuale dell’esperienza. È su questo piano, e con questa consapevolezza, che Formaggio, incrocia il discorso della fenomenologia, di una fenomenologia che lui stesso definiva non dogmatica e che si pone all’interno della direttrice aperta da Merleau-Ponty, cioè in una chiave di lettura “genetica” della fenomenologia, senza che essa mai diventi banale descrizione di enti o pratica di personalistiche metafisiche. In Formaggio appare una nozione che non è centrale neppure nel pensiero banfiano, quella di “corpo”, che deriva da Husserl e da Merleau-Ponty, ma che tuttavia, invece di rivolgersi all’Essere, o a una forte prospettiva ontologica, come accade in Francia, coglie il “dialeltizzarsi” della prassi corporea, che diviene un “corpo al lavoro”, che va descritto nelle sue prassi concrete, in quelle in cui davvero abita il comune e condiviso spazio del suo mondo.

Esistono, come è noto, molte eresie nella tradizione fenomenologica. Ma sarebbe errato identificare quella più importante con il pensiero di Heidegger. L’eresia originaria è infatti quella generata da coloro – e sono in molti – che non apprezzando il supposto idealismo presente nel primo volume di *Idee per una filosofia fenomenologica e una fenomenologia pura*, pubblicato nel 1913, accentuano il divario tra questo testo e le *Ricerche logiche*, che risalgono al 1900-1. Sul piano strettamente filosofico questa eresia deriva, come spesso accade, da un errore interpretativo (non c’è nessun io “idealistico” in Husserl, al di là della non sempre efficace terminologia) e dal caso (al primo volume ne sarebbe dovuto seguire almeno un altro, che invece varie vicende fecero pubblicare solo postumo), ma fu devastante, dal momento che è con essa che si manifesta una duplice visione della fenomenologia, di chi cioè la vede come “metodo” e di chi invece ne accetta il valore costruttivo, comprendendo che il metodo intenzionale delineato nelle *Ricerche logiche* deve trovare orizzonti epistemologici di applicazione, in cui l’operatività del soggetto non può essere dimenticata.

126

FEBBRERO  
2015

Se Heidegger e, con infinta minor sapienza, alcuni degli stessi primi allievi di Husserl, scelgono la prima via, sviluppandola nel quadro di una statica ontologia, variamente coniugata, i francesi andranno in direzione diversa. Sarebbe infatti un grave errore ritenere che Merleau-Ponty accusi Husserl di “idealismo”: è filosofo troppo raffinato, e troppo conoscitore degli allora inediti manoscritti che origineranno il secondo volume di *Idee*, per cadere in tale banalità. Il suo presupposto, senz’altro influenzato dal “clima” heideggeriano, ma da esso indipendente nel metodo e nella prassi, è che il soggetto non può essere astratto, puro, e via dicendo, dal momento che è sempre “in situazione mondana”, nel mondo, abitando un comune orizzonte spazio-temporale. In questa strada Merleau-Ponty utilizza proprio Husserl, e la nozione di *Leib*, di corpo vivo, che è essenziale nel secondo volume di *Idee*.

Questa nozione, descritta in dialogo costante con dimensioni scientifiche legate in primo luogo alla psicologia e alla psicofisiologia, conduce, già nella parte conclusiva della *Fenomenologia della percezione*, a esiti ontologici distanti dalla prospettiva husserliana (anche nel linguaggio con cui sono manifestati). Tuttavia, lo si ribadisce, le premesse descrittive conducono su una nozione di corporeità che sarebbe impensabile senza una comprensione profonda degli scritti di Husserl.

Il pensiero di Dino Formaggio, pur su questa strada, rifiuta tuttavia che dal corpo si passi all'Essere (o a quella che Dufrenne chiama "Natura naturante"): passaggio in effetti "inutile" nel quadro di un contesto descrittivo, che rende inutilmente "originale" una prospettiva che regge anche se non si afferma che la carne del corpo e la carne del mondo sono un'unica e medesima carne. La volontà di determinare una "Verità" – e qui vi è forse l'autentico senso unitario di quella che è stata a posteriori chiamata "Scuola di Milano" – è un'esigenza comprensibile, ma che è spinta o da volontà teologica più o meno mascherata o da problematiche psicologiche, e dunque individuali. Esigenza, dunque, di cui non tener conto in sede teorica.

Il corpo, per Formaggio, non è entità "scientifica", e neppure "teorica", pur con tutti i distinguo e le raffinatezze che anche Merleau-Ponty mette in atto, bensì un "corpo al lavoro", che va descritto nelle sue prassi concrete, nella fenomenologia del suo esperire, in quelle in cui davvero abita il comune e condiviso spazio del suo mondo.

Questa posizione è notoriamente presente sin dalla tesi di laurea di Formaggio, che darà poi vita a quello straordinario volume che è la *Fenomenologia della tecnica artistica*. Straordinario, in prima istanza, sul piano della metodologia storica: dimostra cioè, a chi lo sappia leggere, che "fare fenomenologia" non è questione teorica, tentativo di trovare "spiegazioni", ma capacità di "descrivere i fenomeni", anche se il punto di partenza sono autori lontani dalla tradizione della fenomenologia. Ma straordinario, poi, anche perché il corpo che viene descritto è un corpo che lavora sul piano di un'arte che è né frutto del genio né stilema retorico, bensì "tecnica", cioè capacità di interpretare lo spazio, di plasmare mondi possibili. Il corpo di Formaggio è un corpo che, nell'arte, seguendo alcune indicazioni di Baudrillard, non uccide l'arte stessa per fanatismo iconoclastico, espellendone l'immagine e l'immaginazione, bensì plasma in direzione concreta le potenzialità di un'immaginazione che è anche, al tempo stesso, percezione e memoria<sup>20</sup>.

127

FEBRERO  
2015

L'arte, osserva Formaggio, non è mai stata l'esercizio futile di una "domenicalità dei valori": al contrario è sempre stata "un alto esercizio di vita, di comunione di vita: e, come tale, un rischio e un progetto". Il corpo che Formaggio presenta e descrive è allora un corpo *progettuale* e che in questo senso diviene con il suo spazio. Il corpo, si sa, tutti i corpi, sono destinati a morire, cioè a "liberare uno spazio": il suo senso, che è costante sfida alla morte, è la capacità di porsi come progetto che riempie sempre di nuovo gli spazi del mondo, che lascia "cose", che interpreta con azioni finalizzate la densità che abita. Qui "la vita si vive come pensiero creativo originario e sensibile ed il pensiero si fa rischiosa prova di presenza, e quasi testimonianza vivente, della propria incarnazione corporea"<sup>21</sup>.

In questa direzione il corpo, il corpo tecnico, artistico, progettuale, capace di interpretare attraverso oggetti il proprio spazio-tempo, è inseparabile dal *lavoro*, da quella "umiltà del finito"<sup>22</sup> che troppo spesso ha dimenticato, e che si traduce in una concreta teoria della corporeità, che non è mistica rovesciata, tanto meno deriva fisiologista, bensì orizzonte comunicativo. Si considerino, per esempio, le pagine che Formaggio dedica a Piero della Francesca e al problema della prospettiva: senza dubbio, rileva, è questione "scientifica", ma non è l'unico modo possibile per dare l'illusione della terza dimensione, bensì, semplicemente, il più "euclideo". Di conseguenza, il suo elemento importante, quello che lo

<sup>20</sup> Si veda D. Formaggio, *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni, 1991.

<sup>21</sup> D. Formaggio, *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Mulino, 1983, p. 290.

<sup>22</sup> Ivi, p. 289.

differenzia dalle illusionistiche pitture pompeiane tanto disprezzate da Florenskij, è che tale dimensione scientifica nasce dal ritmo, dal “ritmo del corpo in movimento”: “la sua teorizzazione segna dunque la teorizzazione del moto avanzante dell’uomo (e della sua visione)”, coincidendo “con la suprema esaltazione dell’uomo che come corpo naturale entra nel mondo”<sup>23</sup>.

Formaggio comprende così, interpretando l’aforisma novalisiano in cui si dice che “le tre dimensioni sono il risultato della riduzione di infinite dimensioni”, che di per sé la prospettiva è una “riduzione”, una “operazione di semplificazione e di scelta” che “si appoggia alle coordinate di uno spazio euclideo per trovare una riduzione elementare di quelle dimensioni, per cristallizzarle e polirle geometricamente, e così fermare per sempre e ordinare scientificamente, secondo numeri e rapporti, l’inafferrabile fuga qualitativa delle cose”<sup>24</sup>. E’ il lavoro del corpo che permette di operare, nell’arte, il superamento di tale cristallizzazione, di inserirla all’interno di quella dimensione in cui l’arte sviluppa la propria progettualità diacronica.

Il percorso che conduce dall’ottica medievale alla prospettiva non è quindi quell’astratto quadro teleologico disegnato da Panofsky, in cui la forma simbolica è priva di corpo ed esperienza, bensì è, in prima istanza, la coscienza di un lavoro che sta modificando i suoi parametri di definizione, cioè la lotta della pittura “per sollevarsi dal terreno delle arti meccaniche in cui per secoli era stata tenuta ed assurgere alla dignità di arte o scienza liberale”<sup>25</sup>. Questo ideale è particolarmente evidente in Piero della Francesca, dove la prospettiva non solo tende a perdere ogni dimensione empirica, ancora presente in Alberti, ma si trasforma in un ideale di cultura dove “l’uomo si scopre e si pone come asse immobile dell’intero sistema della rappresentazione del mondo”<sup>26</sup>. Tuttavia, aggiunge Formaggio, malgrado queste essenziali acquisizioni scientifiche e culturali, la prospettiva non è solo questo, bensì un modello di interpretazione *organica* della spazialità, che intende porre i particolari nel quadro di un universo continuo. Non è un’interpretazione “idealistica” del mondo, bensì, pur nel contesto di una riduzione a spazio geometrico dello spazio psicofisiologico, il tentativo di restituire il mondo a una sua realtà profonda, che porta tuttavia con sé “l’esperienza di un’assenza”: “l’assenza di quel tempo-anima esistenziale che commuove e drammatizza la persona come possibilità e come progetto, come angoscia e come azione assurda”<sup>27</sup>.

E’ questa possibilità progettuale che, sia pure in modo paradossale, e in negativo, anche la geometrica e oggettiva prospettiva di Piero permette di *esperire*, facendo comprendere come il lavoro che l’arte conduce sullo spazio, attraverso i tentativi costanti di rappresentarlo, continui progressivamente operando per *distruggere*, come accade negli ultimi due secoli, la sua perfetta costruzione tridimensionale, senza tuttavia cancellarne la forza simbolica. Forza che in tale possibilità progettuale, che ha nell’esperienza corporea il suo motore mobile, mantiene viva quella sua “unità”, che si traduce proprio nella varietà costitutiva del simbolico. Per cui, anche il realismo cosmico di Piero non è un principio trascendente, bensì un modo per interpretare l’unità “naturale e umana del cosmo,

<sup>23</sup> D. Formaggio, *L’esteticità tra scienza e vita nella prospettiva di Piero della Francesca*, in D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano, Renon, 1962, p. 154.

<sup>24</sup> Ivi, p. 155.

<sup>25</sup> Ivi, p. 159.

<sup>26</sup> Ivi, p. 161.

<sup>27</sup> Ivi, p. 170.

dell'universo, delle sue leggi", in cui il modo d'essere delle figure umane è "lo *stare*, il pesare verticale, l'inesorabile gravitare che lega ogni corpo reale con tutti gli altri corpi fino al centro della terra"<sup>28</sup>. Senza dubbio in lui il cosmo è spazio universale e omogeneo, retto da leggi matematiche: ma questo spazio, come peraltro in parte sarà anche in Newton, è retto da una natura ermetica e la perfezione che si cerca è volontà di un possesso del reale come pensiero e, soprattutto, come tecnica, come lavoro.

Possibilità progettuale è allora comprendere come il simbolo, attraverso l'arte, nasca con un lavoro di scavo nelle pieghe delle cose, alla ricerca di un terreno in cui ciò che chiamiamo arte e scienza siano ugualmente radicati: per Piero, come per Klee o per Valéry, "l'artista è colui che ritorna sulla creazione e la porta avanti, ne tenta le vie di un possibile reale"<sup>29</sup>. Se infatti non si vuole ridurre la prospettiva a un espediente ottico-geometrico, come appunto non vuole fare Piero, ma la si usa come modo per interpretare lo spazio facendo di esso sia un terreno di esperienza sia una visione del mondo, lo spirito progettuale e genetico va nella medesima direzione. Klee "sa che il mondo non è il mondo delle cose già date, degli schemi già fissati, ma del loro porsi dinamico, del loro percettivo continuo generarsi"<sup>30</sup>.

Non vi è così, tra certe figure artistiche, un legame storico o teorico, bensì un comune progetto simbolico fondato sulla volontà tecnica di porre l'arte come interpretazione del nostro comune e condiviso spazio-tempo. Già in Piero l'arte "esce dall'equilibrio della sua raggiunta perfezione matematica e si contamina col demoniaco psicologico e con la ricerca naturalistica sperimentale"<sup>31</sup>. Per tale motivo, come avrebbe detto Florenskij, la prospettiva non è soltanto il gioco ottico degli affreschi di Pompei, ma ha in sé la possibilità del suo rovesciamento: è una "tecnica" che sempre svela la propria interna tensione, "esplorazione e violazione insieme della divina natura"<sup>32</sup>. Tecnica che diviene possibilità progettuale artistica, la cui "freccia" viene "scoccata dal corpo"<sup>33</sup>.

Il corpo, in conclusione, è la logica stessa della possibilità progettuale che l'arte, con la sua forza simbolica, esprime: un corpo che è in primo luogo capacità di orientarsi nello spazio-tempo e, in questo lavoro, di ordinarne la rappresentazione, finalizzata a una sua conoscenza, a una sua progressiva manipolazione attraverso la tecnica, il lavoro, la prassi. Il rischio di cadere in una "retorica della corporeità" viene sempre corso. Per tale motivo si tratta di comprendere che l'arte non è mai un progetto astratto, bensì un processo con dei limiti, dati dal materiale e dalla nostra stessa struttura corporea e fisiologica, oltre che dai contesti culturali che viviamo. In tali limiti, tuttavia, la questione della "rappresentazione del mondo" non è un gioco autoreferenziale, bensì l'illustrazione dei modi per ricavare da esso conoscenze, che sviluppano, su vari piani, la nostra capacità di manipolarlo, ovvero di trarne qualità, di comprenderne il tessuto vivente, in cui si svolge la nostra stessa vita. "Rappresentare" può essere un porre a distanza: ma la cornice attraverso cui guardiamo il mondo è anche, suo tramite, tentativo per delimitare la comprensione, sviluppandola in progetti.

<sup>28</sup> Ivi, p. 171.

<sup>29</sup> D. Formaggio, *La genesi dei mondi possibili in Paul Klee*, in Ivi, p. 229.

<sup>30</sup> Ivi, p. 230.

<sup>31</sup> D. Formaggio, *Arte*, Milano, Mondadori, 1981, p. 54.

<sup>32</sup> Ivi.

<sup>33</sup> Ivi, p. 93.

Così, l'interpretazione progettuale artistica è il segno di un'interpretazione in cui il corpo porta la propria spazio-temporalità, sulla scia di Merleau-Ponty, ai limiti delle proprie stesse possibilità, superando i confini stessi del visibile. Questo processo-progetto in cui si realizza la coscienza artistica, attraverso figure e momenti della storia, si sviluppa come lavoro, con tutte le contraddizioni e aporie che il lavoro porta con sé<sup>34</sup>, volendo cioè essere una "liberazione" del lavoro, che ne rigetta le dimensioni alienanti, teorizzando la prassi non come calcolo o manipolazione ripetitiva e meccanica, bensì come "una gravidanza libera, inventiva e liberatoria, di sapere e di fare"<sup>35</sup>.

E' chiaro che queste parole riflettono ascendenze del giovane Marx, ricordando anche alcuni passi di Marcuse o di Baudrillard: in quanto tali si pongono in un periodo di per sé "datato" della filosofia occidentale. D'altra parte, il discorso, dal momento che Formaggio sempre rifiuta una sua riduttiva "ideologizzazione", può anche fermarsi a un livello precategoriale, cercando di comprendere la genesi di una dimensione che, prima delle costruzioni ideologiche, è modalità rappresentativa, strada per l'interpretazione del proprio spazio circostante. L'arte, pur non potendosi porre come paradigma del lavoro, è tuttavia una via per comprendere come un corpo in azione, che si fa prassi operativa, sia in grado di essere protagonista di una trasformazione del mondo che da un lato ne scopre qualità e, dall'altro, in tale prassi, rivela se stesso come dimensione percettiva, memorativa e immaginativa.

In arte, come già si è osservato, il lavoro è la tecnica, un lavoro che lo è nel senso pieno del termine, con tutte le antinomie, anche sociali, che vi sono nella quotidianità, che si presenta come divenire qualitativo, che svela di conseguenza le potenzialità connesse sia al mondo dell'opera sia dei corpi che la costruiscono e recepiscono. L'atto della progettualità artistica è, nella sua stratificazione di significati, un atto intersoggettivo e nel suo implicare decisioni e scelte che riguardano senza dubbio la produzione di oggetti, è sempre inserito in una più vasta prassi sociale e deve venire pensato, come era in Piero, ma anche in Klee, al di fuori del suo "vestito festivo" dal momento che "non appartiene al giorno del riposo, ma alla concretezza lottata dei giorni lavorativi"<sup>36</sup>.

Un lavoro che vuole dunque essere "comunicazione", non necessariamente verbale, e che ha nel corpo il suo protagonista: "l'atto di comunione del senso è un vertice della prassi di tutte le strutture intuitive di percezione, di memoria, di immaginazione, che il corpo vive nel mondo da cui emerge, non la sua diluizione in formule discorsive"<sup>37</sup>. L'intelligenza artistica, osserva Formaggio, quella che permette di attraversare le storie delle opere senza farsi da essa travolgere, si genera nella *metis* del corpo, in quell'astuzia ermetica, interpretativa e produttiva che questa parola significa nella Grecia classica.

La conclusione è che non vi può essere una teoria dell'arte senza una teoria fenomenologica del corpo. Non, banalmente, perché è il corpo che "produce", ma in quanto il lavoro che nell'arte il corpo mette in opera raccoglie in sé tutte quelle aporie che, rendendo possibile una sua "fenomenologia", cioè una descrizione dei suoi aspetti, dei suoi strati, delle sue variazioni qualitative, dei suoi ostacoli materici, delle sue prospettive, lineari, immaginarie o rovesciate, vieta tuttavia una "spiegazione", una prospettiva unica, una definizione risolvibile in una logica lineare. La logica della prassi intuitiva corporea che è al

<sup>34</sup> Si veda Ivi, pp. 140 sgg.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 149-50.

<sup>36</sup> Ivi, p. 160.

<sup>37</sup> Ivi, p. 174.

lavoro nell'arte è una logica diversa, ed è quella della *metis*, che raccoglie in sé percorsi irti di contraddizioni ed aporie, cercando di uscire da esse con un'astuzia che si traduce in possibilità concreta, in progetto, in opera. Senza dimenticare, quindi, che il corpo è ricco di possibilità interpretativa e simbolica perché è esso stesso simbolo, cioè realtà lacerata da una frattura che non si ricompone, e dove il rinvio è frutto di senso che sempre rinasce. Il corpo è infatti carenza, fragilità, fame, desiderio, morte, finitezza. Ma è anche trasformazione, metamorfosi, costruzione, progetto. Il corpo "sa la propria finitezza, il proprio destino di morte fin dal suo primo giorno, ma conosce anche, in questa sua consapevolezza, la propria potenza di seminatore di segni e di simboli da gettare a piene mani nel mondo per vivere, in questo suo gettarsi oltre, nei segni e nelle opere d'arte l'unica immortalità che gli sia consentita"<sup>38</sup>.

Tutto ciò, e l'arte lo ricorda, non è il frutto del caso, né il risultato di una mistica, bensì un percorso della fenomenologia, che svela il progetto simbolico nelle pieghe delle sue stesse fratture. Tale progetto è nel contraddittorio lavoro di una corporeità, sociale più che individuale, dove si mette in gioco non una suprema entità ontologica, bensì il comune piano di sensibilità intuitiva tra lo spazio-tempo corporeo e quello del mondo.

La rappresentazione artistica dello spazio ha sviluppato nel corso del tempo le sue "tecniche", e lo ha fatto in un'ottica che non è monologica, ma che coglie in questo lavoro del corpo che nella tecnica diviene progetto, il senso stesso della tecnica artistica come esplicitazione fenomenologica delle relazioni possibili del rapporto prassi-natura: "qui si ha a che fare con la possibilità e il progetto, cioè con gli aloni dei possibili che si alzano in mezzo e intorno alle cose reali e con la progettualità che vi si immerge, vi opera trasformazioni materiali e simboliche"<sup>39</sup>.

Questa esigenza, per chiudere il cerchio aperto all'avvio, non può dunque disperdersi nella "vaghezza degli umanesimi letterari", che si traducono in poetiche e retoriche: di fronte a esse, "in modo diametralmente opposto", si staglia un'istanza fenomenologica "come analisi dei vissuti intenzionali di coscienza nelle costituzioni estetiche, corporee e preriflessive, così come emergono dal mondo della vita"<sup>40</sup>. Per Formaggio il "logos del mondo estetico", di cui Husserl parla in *Logica formale e trascendentale*, passa attraverso la logica costitutiva della corporeità – condizione di possibilità per ogni operare prassistico e progettuale.

È in questa visione che per Formaggio la tradizione fenomenologica si inserisce con nettezza. Ingarden si guarda bene dal considerare la specificità delle opere o degli autori letterari e cerca invece di delineare l'essenza concreta dell'opera letteraria in generale. Merleau-Ponty stesso, quando scrive su Cézanne, è interessato a spezzare il paradigma cartesiano, e a giungere a una definizione concettuale del precategoriale, non certo a delineare le linee direttrici di una vicenda artistica.

Nella prospettiva di Formaggio, anche là dove si respingono, seguendo le indicazioni della fenomenologia francese, i riferimenti all'io trascendentale, la descrizione non si rivolge così a particolari piani descrittivi, alla ricerca di una idea che "fonda", nell'interpretazione, il senso situazionale delle cose, bensì si mira a una fondazione trascendentale dell'estetico, al

<sup>38</sup> Ivi, p. 228

<sup>39</sup> D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche, 1978, p. 299.

<sup>40</sup> D. Formaggio, *Fenomenologia e no*, cit., pp. 5-6.

suo *logos*, al senso di una prospettiva precategoriale di cui si devono sempre di nuovo cercare le condizioni di possibilità.

### Bibliografia:

Banfi, A. (1961), *I problemi di un'estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze.

Formaggio, D.:

- (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon.
- (1978), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche.
- (1981), *Arte*, Milano, Mondadori.
- (1982), *Premessa: fenomenologia e no*, in "Fenomenologia e scienze dell'uomo". Quaderni del Seminario di Filosofia delle Scienze dell'uomo diretto da D. Formaggio, 2.
- (1983), *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Il Mulino.
- D. Formaggio, (19962), *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina.
- (1991), *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni.

Gentili, C. (1981), *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia.

Papi, F (1990), *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini.

Lyotard, J. F. (1985), *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli.

Scaramuzza, G. (1981) *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp.

## La estética fenomenológica de Dino Formaggio

Prof. Elio Franzini

Università degli Studi di Milano

Los Maestros tienen una característica relevante: nunca envejecen. En ellos, en su trabajo, el tiempo no añade residuos, sino nuevas posibilidades, lo que los hace siempre más vivos. Esto, creo yo, es el caso de Dino Formaggio.

Su camino intelectual es muy peculiar y comienza con una parábola filosófica que define a la filosofía italiana del siglo XX, es decir, a la “Escuela de Milán”, surgida en los años Treinta, en torno a la gran personalidad de Antonio Banfi. Sobre esta escuela nacieron muchos mitos, que tal vez sea bueno, en una perspectiva histórica, investigar brevemente.

La Escuela de Banfi, de hecho, más allá de las leyendas, nunca fue un círculo activo de amigos, sino un foro en el que, junto con las amistades profundas y duraderas, con acaloradas y fructíferas discusiones, se desarrollaron antipatías, personales y filosóficas, que marcaron durante décadas, historias académicas. Como escribe muy claramente Fulvio Papi, la Escuela milanese que se formó en torno a la figura filosófica de Banfi, fue un crisol de ideas que cruzaron, y con frecuencia llevaron a Italia, las principales tendencias de la filosofía de nuestro tiempo, desde el neo-kantismo a la fenomenología, del existencialismo al positivismo lógico. Sin embargo, en el sentido real, “si por escuela ha de entenderse la repetición, si bien amplificada, de temas de origen, entonces nunca ha habido una escuela, y, por otra parte, Banfi quería que cada uno tomara a su manera el camino de la filosofía y no soportaba que la transmisión escolar se pareciera a un recital universitario”<sup>1</sup>.

133

Por esta razón, sólo para salir del malentendido de muchas historias de las ideas, que lo único que quieren es enmarcar y categorizar, Formaggio - y ésta es nuestra premisa - no puede ser trivialmente enmarcado en lo que es esencialmente una invención a posteriori, es decir, la llamada “Escuela de Milán” (donde las personalidades eran demasiado diferentes y demasiado frágiles las referencias comunes). Formado sin duda en aquel crisol que fue la enseñanza de Antonio Banfi, particularmente cerca de Remo Cantoni, Enzo Paci, Vittorio Sereni, y especialmente a aquel que consideraba el mayor talento de esa generación, Giulio Preti, Formaggio se distinguía de ellos – que entre ellos no se querían desde su juventud, siendo éste a veces el único elemento unificador y de diálogo dentro de la Escuela – por formación e historia personal. Formaggio no era el hijo de la clase media milanese, sino provenía de las zonas más pobres de la periferia: a menudo, incluso en algunos escritos autobiográficos, recordaba el hambre y la fábrica donde trabajó desde los catorce años. Fue durante el trabajo, que estudiando en la escuela nocturna, se graduó como maestro. Entonces, después de pasar el bachillerato en un año, con un examen sobre todas las materias de un ciclo normal de cinco años, se inscribió a la Licenciatura en Filosofía, en aquella Universidad de Milán, que entonces estaba en Avenida Roma, fundada una década antes, donde conoció a Antonio Banfi y donde se graduó a la edad de 24 años, en 1938.

FEBRERO  
2015

Así llegamos al primer punto de una trayectoria fenomenológica larga y compleja. De hecho, la tesis de licenciatura, dirigida al análisis de la técnica artística, que se convirtió, después de las penurias de la guerra y de la resistencia, en la *Fenomenologia della tecnica*

<sup>1</sup> Papi, F. (1990), *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, x, p. 16.

*artística*, es una obra que no tiene igual, ni entre las de sus compañeros de estudio ni en la estética de la primera mitad del siglo. El planteamiento violentamente anticrociano, la atención crítica hacia Gentile se casaban con el análisis, por supuesto influenciada por Banfi, de los movimientos, incluso científicos, de la estética francesa contemporánea, dedicada a la metafísica, pero también a la psicología, a la psicofisiología y a los resultados teóricos de los estudios post-bergsonianos sobre el mundo de las artes. Sin embargo, todo ello envuelto en un marco “fenomenológico” donde Formaggio mezcla, así como lo hará siempre a partir de entonces, los dos sentidos históricos del término fenomenología, que es a la vez génesis hegeliana de una idea que se hace sensible e introducción del sentido metodológico del pensamiento de Husserl, que busca comprender el dato esencial de los procesos y conceptos, sin perder nunca el vínculo genético y prospectivo con una doctrina de la experiencia.

El resultado es una obra de extraordinaria frescura, que si bien es un manual indispensable para un artista, todavía hoy enseña también al filósofo el sentido de un sistema metodológico en el que la fenomenología representa la capacidad de leer en profundidad el sentido de la posibilidad de la misma producción artística.

En todo esto vive una fuerza dialéctica extraordinaria, claramente tomada de Hegel, donde se pretende combinar el significado espiritual del arte con la fuerza intuitiva y prospectiva de la experiencia. De hecho, si los estudiantes de Formaggio tomaron caminos diferentes, creo que el “sello”, y lo que ahora, también permite identificar a algunos de los estudiantes e insertarlos en las mismas ramas, más allá de “ortodoxias” que Formaggio por cierto no amaba y ni exigía, es el hecho de no considerar la estética como algo “otro” respecto a la filosofía, sino más bien una forma específica de combinar las ontologías regionales fenomenológicas, teniendo bien en cuenta sus diferencias de sentido y estructura. Así que Formaggio detestaba las modas que le confieren a la estética extraños genitivos, adjetivos conceptuales o, como es costumbre hoy en día, prefijos a veces innecesarios – que son todos intentos de sacarla de sí misma, para llevarla quién sabe a dónde, sino hacia algunos paradigmas fáciles, ingenuos y preestablecidos – y reiteraba que la estética es una teoría general de la sensibilidad y la experiencia, que puede convertirse en un análisis especial de las obras de arte y de los procesos asociados a la formas, y la génesis de lo artístico. Ambos aspectos pueden tener una base importante en una fenomenología descriptiva privada de ciertos dogmas, capaz de poner en comunicación la naturaleza planificadora de la experiencia y aquella del arte.

Como es evidente en *Arte*, texto del 1979, retomado y ampliado varias veces, Formaggio quiere también ser profundo lector de la génesis y del sentido ideal de los principales movimientos artísticos que han construido las formas simbólicas de nuestra civilización, y los textos que las han interpretado en la historia del pensamiento: de las pinturas en las cuevas prehistóricas a los movimientos del arte conceptual, Formaggio ha sido capaz de *hacer emerger el sentido*. Esta “emergencia” era la capacidad de vagar, de crear un diálogo entre los movimientos del pensamiento y del arte, de no encerrarse en paradigmas triviales repetidos sin cesar, en busca de “originalidad”.

En la red anti-dogmática en la que Formaggio se formó, en un contexto donde la filosofía italiana primero trata de ir más allá de los límites del neo-idealismo y luego, después de la guerra, de abrirse poco a poco a las mayores experiencias filosóficas europeas, hay un espacio teórico, como ya se aludía, para los desacuerdos dentro los cuales el pensamiento mismo se define y articula. Incluso en este caso, la presencia de Banfi se puede encontrar,

ejerciendo casi un papel mayéutico. Como escribe otra vez Papi, la filosofía es para Banfi un “lugar aporético”: “la condición misma de la filosofía es contradictoria ya que, para usar una imagen, ésta es como una superficie que tiene por un lado y por el otro un diseño similar, pero las superficies de los dibujos nunca coinciden”<sup>2</sup>.

Esta imagen es muy eficaz no sólo para describir el pensamiento del maestro Banfi, sino también para ilustrar el conflicto que a lo largo de los años, alejó a los dos principales exponentes de la “estética” de su escuela, Luciano Anceschi y Dino Formaggio, cuyos planteamientos teóricos probablemente no eran muy diferentes, pero sin duda, escritos en las caras opuestas de la misma hoja, ciertamente nunca podían coincidir.

¿Qué es un conflicto en la filosofía?, tal vez sea fácil de decir. En comparación con un pleito, dice Lyotard, un conflicto es una contienda entre al menos dos partes que “no puede ser resuelta de manera justa en la ausencia de una regla de juicio aplicable a ambos argumentos”<sup>3</sup>.

En el caso de Anceschi y Formaggio, esta imposibilidad se refiere a dos idénticas “reglas de juzgar” – el legado banfiano y la interpretación de la fenomenología – que, sin embargo, no se pueden aplicar de manera igual. Los temas y los lenguajes parecen ser similares, sin duda análogos, pero son diferentes los “idiomas” y el significado que puedan tener.

El juego para mostrar las diferencias que contraponen los dos regímenes de oraciones podría durar mucho tiempo, pero sería aburrido si el juego no partiera de una premisa innegable, es decir, que la diferencia proviene de la analogía, y a pesar de eso, mantiene una brecha abierta. Y fue aquí, a pesar de cómo nació, que el conflicto logró durar mucho y, en ocasiones, ser violento. No podemos seguir aquí la articulación en el tiempo, de dicho conflicto. Sin embargo, es importante señalar que se centró en una lectura precisa no sólo de Banfi, sino del sentido total de la estética fenomenológica.

135

FEBRERO  
2015

En una breve nota escrita como prólogo a *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, titulado de manera significativa *Fenomenologia e no*<sup>4</sup>, el problema está dibujado con claridad (y resentida lucidez). Las razones que originaron el texto de Formaggio, fueron unas páginas de Anceschi en “El Verri” y además, sobre todo la publicación del libro de Carlo Gentili *Nuova Fenomenologia critica* en 1981 (y en particular, el subtítulo de este volumen)<sup>5</sup>.

Después de esbozar las grandes tradiciones de la estética fenomenológica alemana y francesa, de Fink a Ingarden, de Merleau-Ponty a Dufrenne, Formaggio escribe que, como sucede siempre, después de los grandes movimientos filosóficos pueden darse “algunos actos de uso indebido del término, en los que todo el mundo puede reconocer el enorme esfuerzo de vuelo de alguna mosca en busca de escudos de nobleza teórica o, en el mejor de los casos, algo que no se refiere a ninguna forma filosófica de conocimiento, pero si realmente

<sup>2</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>3</sup> Lyotard, J. F. (1985), *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, p. 11.

<sup>4</sup> Formaggio, D. (1982), *Premessa: fenomenologia e no*, en “Fenomenologia e scienze dell'uomo”. Quaderni del Seminario di Filosofia delle Scienze dell'uomo dirigido por D. Formaggio, 2.

<sup>5</sup> Gentili, C. (1981), *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia.

· Aquí el autor, se refiere a la fábula de Esopo, retomada luego por Fedro, “La mosca y la mula” (n.d.t.).

queremos definirlo, parece tener mucho que ver con ese primer y más bajo grado de conocimiento común que, para Spinoza, incluía tanto el conocer “per experientiam vagam” así como aquel “ex auditu”, del que todo buen intelecto, como es bien sabido, debe pulirse”<sup>6</sup>.

Estas palabras, ya suficientemente claras, y sin duda agresivas, se refuerzan y en realidad se aclaran, en las líneas que siguen, en donde se afirma que estas supuestas fenomenologías son “ejemplos de pseudo-ciencia crítica que no hacen ni la cultura ni la historia” y que el estudio de Husserl nunca debe ser doblado “para algún uso parasitario o para cualquier reducción a propiedad privada”<sup>7</sup>.

Esto significa que el principal interés del pensamiento de Formaggio va a la definición de la estética y, sobre todo, a los campos temáticos relacionados con ella. Definición que en su obra se centra en torno a un concepto fundamental, que él llama idea de artisticidad. La insistencia sobre esta idea demuestra que Dino Formaggio ha recorrido durante toda su vida el tema del “estatuto” de la estética, que es una manera de decir que él pensó en la filosofía como una peculiar meta-reflexión, donde el referente eran el mundo, las cosas, los cuerpos. Dentro de este marco, nunca se apaciguará en él el esfuerzo constante de la interrogación sobre cómo combinar la fenomenología y la estética, es decir cómo aplicar el método fenomenológico a los horizontes tradicionales de la estética, reflejando en ello, quizás sin seguirlo fielmente, pero al menos en el espíritu, el Maestro Banfi.

La inspiración banfiana que Formaggio quiere mantener se traiciona cuando se reduce a una mera metodología crítica y poética, que no ve en la estética el surgimiento y desarrollo de una teoría general del arte. El contexto pragmático de las críticas y las poéticas “se refiere a una reflexión destinada a permanecer ciega, si se priva de la dialéctica que la domina como ciencia”<sup>8</sup>. Por tanto, debemos distinguir una estética como una actividad crítica genérica sobre una obra, de una estética como ciencia teórica general del arte, como Banfi sostiene, permitiendo disolver “uno de los mayores errores típicamente recurrentes no tanto en los estudios de filosofía, como y sobre todo en ciertos contextos de la cultura literaria (quizás de vanguardia)”<sup>9</sup>. De hecho, “el carácter interdisciplinario de la estética, tan típico en la cultura contemporánea, no consiste en la confusión de los discursos y métodos, sino, por el contrario, en la clara delimitación de su metodología y su propio campo”<sup>10</sup>. El llamado a ser mayormente “concretos” de los estudios estéticos es ingenuo y parcial, mientras que la estética, con una auténtica actitud concreta, no encuentra lo concreto en sus contenidos particulares, sino “en el grado de formalización metodológica y, por tanto, en la conciencia filosófica y el rigor teórico que logra establecer mediante un propio plan independiente de la Crítica”<sup>11</sup>.

Según Formaggio, entonces es necesario destacar la presencia de Husserl en la filosofía de Banfi. Para él, de hecho, el método fenomenológico “nunca refleja una conciencia contemplativa de un orden ideal de la vida, sino una conciencia activa y nunca detenida o

<sup>6</sup> Formaggio, D., *Fenomenologia e no*, cit., p. 4

<sup>7</sup> Idém.

<sup>8</sup> Formaggio, D. (1983), *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Il Mulino. Pero el texto, *Banfi e gli sviluppi dell'Estetica come scienza filosofica* remonta al 1968.

<sup>9</sup> Ibídem, pp. 234-5.

<sup>10</sup> Ibídem, p. 235

<sup>11</sup> Ibídem, p. 236.

acabada de la estructura dinámica interna de la experiencia de la vida”.<sup>12</sup> Por otro lado, su sentido es ser una idea concreta que estructura un campo experiencial, preservando al mismo tiempo su movilidad: “de aquí llega la idea de experiencia, del racional dinámico y abierto de la vida misma del real concreto, de aquí viene la filosofía del arte”<sup>13</sup>.

Como resultado, todo el discurso banfiano se dirige hacia el “reconocimiento teórico de un nivel propiamente científico-filosófico de la Estética”: nivel que debe ser cada vez más liberado “de los malentendidos de métodos y tareas que no le corresponden, porque estos son típicos de las reflexiones que, con las técnicas adecuadas, previamente la Crítica y las Poéticas implementan de forma coherente desde su perspectiva”<sup>14</sup>. Así Banfi indica un camino para la estética (que Formaggio escribe siempre en mayúscula), que quiere superar las posiciones “esencialistas, normativas y pragmáticas en general”, incluyendo aquellas “disueltas en el empirismo o confundidas con la Crítica, por una mala interpretación de su naturaleza concreta”<sup>15</sup>.

Parece entonces que Formaggio quisiera subrayar un aspecto particular del Maestro, es decir aquel “tentar la sordera de la experiencia” que Fulvio Papi, con una síntesis lúcida, ve como un elemento de unión en el pensamiento banfiano<sup>16</sup>. Para Banfi - y éstas son palabras que pueden originar diferentes lecturas – sólo un “enfoque teórico claro y radical” guiado por una razón no dogmática, puede generar “la sensibilidad y el amor hacia la fresca riqueza de la experiencia y la variedad de sus sentidos y de sus articulaciones”<sup>17</sup>. Hay en Banfi unas instancias diferentes: está una teoría de la razón “que es la teoría de las condiciones por las cuales es posible el uso no dogmático de la razón, su apertura a la vida”, pero también hay “una estética entendida como una teoría de la liberación del saber estético”, “necesidades de la racionalidad que parecen encontrar su satisfacción en el saber estético – que, por lo tanto, no es sólo algo justificado y comprendido por la razón, sino de cierta manera es él mismo razón en acto”<sup>18</sup>.

137

FEBRERO  
2015

En *Idea di artisticità*, con reflexiones más tarde recuperadas e integradas en *La norté dell'arte e l'estetica*, Formaggio revela, por un lado su descendencia directa de Banfi, ya que la idea de artisticidad es una recuperación, no sin controversia, de la idea de esteticidad de su Maestro, pero por otro lado tiende a separarse de éste, asumiendo una independencia absoluta de pensamiento, cuando hace hincapié en que el primer aspecto de la idea de artisticidad es el ponerse, por así decirlo, como una idea de “campo”: una idea que no baja “sobre” las cosas, sino que proviene de las cosas mismas. Como escribe Formaggio: “la ley ideal del universo artístico se construye infinitamente a través de las estructuras cognitivas y operativas de la experiencia artística en acto y a través de los distintos niveles de la reflexión”<sup>19</sup>. El nivel trascendental de esta idea es entonces “experiencial”, conectado al “hacerse” del mundo del arte. Por lo tanto, con lenguaje y conciencia fenomenológica, la idea de artisticidad es una forma de “intencionalización” que no quiere explicar o definir el arte, sino captar sus leyes

<sup>12</sup> Formaggio, D., (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon, p. 67. El artículo se titula “Fondamenti e sviluppi dell'Estetica di Antonio Banfi” y une un texto del 1958, publicado en “aut-aut”, y la introducción, publicada en el mismo año, que Formaggio escribió para la obra *Filosofia dell'arte* de Banfi.

<sup>13</sup> Íd.

<sup>14</sup> Formaggio, D., *La morte dell'arte e l'estetica*, cit., p. 240.

<sup>15</sup> Íd.

<sup>16</sup> Papi, F., (1990), *op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> Banfi, A. (1961), *I problemi di un'estetica filosofica*, edición de L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze, p. 87.

<sup>18</sup> Scaramuzza, G. (1981), *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp, p. 142.

<sup>19</sup> Formaggio, D. (1962), *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina, p. 304

inherentes de desarrollo, poniéndose en frente de ella con una actitud que capture su esencia concreta.

Antes que en la tradición fenomenológica, Formaggio se inserta más bien, con estas afirmaciones, en la hegeliana: y es aquí, de manera sintética, su diferencia esencial del Maestro, su tránsito desde la esteticidad a la artisticidad. El uso que Banfi, kantiano y simmeliano, hacía de Hegel, era por así decirlo, “retórico”, siendo Kant su punto de referencia esencial. En su interpretación de la banfiana “idea de esteticidad”, Hegel es la imagen de una filosofía que no puede olvidarse de la dialéctica y su fuerza motriz. Y que al mismo tiempo, logra combinar el sentido espiritual del arte con la fuerza intuitiva y proyectual de la experiencia. Es en este nivel, y con esto en mente, que Formaggio se encuentra con la fenomenología, una fenomenología que él mismo llamaba no dogmática y que surge dentro de las pautas abiertas por Merleau-Ponty, es decir en una clave de interpretación “genética” de la fenomenología, sin que ésta se convierta en una descripción banal de los entes o en una exposición de metafísicas personales. En Formaggio aparece un concepto que no es central ni siquiera en el pensamiento banfiano, el de “cuerpo”, que se deriva de Husserl y Merleau-Ponty, pero que, en vez de dirigirse al Ser, o hacia una fuerte perspectiva ontológica, como sucede en Francia, captura el proceso “dialéctico” de la praxis corpórea, lo que se convierte en un “cuerpo trabajando”, que debe ser descrito en sus prácticas concretas, en las cuales habita el común y compartido espacio de su mundo. Hay, como es bien sabido, muchas herejías en la tradición fenomenológica. Sin embargo, sería erróneo identificar la más importante con el pensamiento de Heidegger. La herejía original es de hecho generada por aquellos - y hay muchos - que mientras no aprecian el supuesto idealismo presente en el primer volumen de *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, publicado en 1913, aumentan la brecha entre este texto y las *Investigaciones lógicas*, que datan 1900-1. Desde un punto de vista estrictamente filosófico esta herejía proviene, como suele pasar, de un error de interpretación (no hay un yo “idealista” en Husserl, más allá de la terminología no siempre efectiva) y del caso (al primer volumen le tenía que seguir al menos otro, en cambio varios eventos lo hicieron publicar sólo póstumo), pero fue devastadora, ya que con aquella se manifiesta una doble visión de la fenomenología, es decir, de aquellos que la ven como un “método” y de quien en cambio acepta su valor constructivo, considerando que el método intencional descrito en las *Investigaciones lógicas* debe encontrar horizontes epistemológicos de aplicación, en donde la operatividad del sujeto no puede ser olvidada.

Si Heidegger y, con una sabiduría infinitamente menor, algunos de los mismos primeros alumnos de Husserl, eligen el primer camino, desarrollándolo en el marco de una ontología estática, diversamente combinada, los franceses irán en una dirección diferente. De hecho sería un grave error suponer que Merleau-Ponty acuse a Husserl de “idealismo”: es un filósofo demasiado refinado, y un gran conocedor de los manuscritos inéditos en ese entonces, que darán vida al segundo volumen de *Ideas*, para caer en tales trivialidades. Su premisa, sin duda influenciada por el “clima” heideggeriano, pero independiente de aquel en el método y la práctica, es que el sujeto no puede ser abstracto, puro, y así adelante, ya que se encuentra siempre en “situación mundana”, en el mundo, habitando en un horizonte común espacio-temporal. De este modo, Merleau-Ponty hace uso justamente de Husserl, y la noción de *Leib*, de cuerpo vivo, que es esencial en el segundo volumen de *Ideas*.

Este concepto, que se describe en un diálogo constante con las dimensiones científicas relacionadas principalmente con la psicología y psicofisiología, conduce, ya en la parte final de la *Fenomenología de la percepción*, a resultados ontológicos alejados de la perspectiva de

Husserl (incluso en el lenguaje en que se presentan). Sin embargo, lo reiteramos, los supuestos descriptivos conducen a una noción de corporeidad que sería impensable sin un profundo conocimiento de los escritos de Husserl.

El pensamiento de Dino Formaggio, aunque vaya en la misma dirección, se opone, sin embargo, al hecho que del cuerpo se pase al Ser (o a aquella que Dufrenne llama “Naturaleza naturante”): un pasaje que en efecto es “inútil” en el marco de un contexto descriptivo, que vuelve innecesariamente “original” una perspectiva que tiene sentido a pesar de que no se afirme que la carne del cuerpo y la carne del mundo son una y la misma carne. La voluntad de establecer una “Verdad” – y esto es tal vez el verdadero sentido de unión de la que se ha llamada después la “Escuela de Milán” – es una exigencia comprensible, pero que está impulsada o por una voluntad teológica más o menos ocultada o por problemáticas psicológicas, y por lo tanto individuales. La cual, por lo tanto, no debe ser tomada en cuenta en un contexto teórico.

El cuerpo, para Formaggio, no es una entidad “científica”, y tampoco “teórica”, incluso con todas las distinciones y los refinamientos que también Merleau-Ponty lleva a cabo, sino un “cuerpo trabajando”, que debe ser descrito en sus acciones concretas, en la fenomenología de sus experiencias, en aquellas en las que realmente vive el espacio común y compartido de su mundo.

Esta posición como es sabido, se encuentra ya en la tesis de licenciatura de Formaggio, que luego dará vida a aquel texto extraordinario que es la *Fenomenologia della tecnica artistica*. Extraordinario, en primer lugar, en términos de la metodología histórica: porque demuestra, para aquellos que lo sepan leer, que “hacer fenomenología” no es una cuestión teórica, una investigación que llegue a “explicaciones”, sino la capacidad de “describir los fenómenos”, a pesar de que el punto de partida sean algunos autores muy lejanos de la tradición de la fenomenología. Y extraordinario, también porque el cuerpo que ahí se describe, es un cuerpo que trabaja para un arte que no es ni el producto del genio ni un estilo retórico, sino más bien “técnica”, es decir, la capacidad de interpretar el espacio, de plasmar mundos posibles.

El cuerpo de Formaggio es un cuerpo que, en el arte, siguiendo algunas indicaciones de Baudrillard, no mata al mismo arte por un fanatismo iconoclasta, expulsando la imagen y la imaginación de aquel, sino plasma en una dirección concreta las potencialidades de una imaginación que es también, al mismo tiempo, percepción y memoria<sup>20</sup>.

Formaggio considera que el arte nunca ha sido el ejercicio inútil de unos “valores de segunda mano”: por el contrario, siempre ha sido “un alto ejercicio del vivir, de comunión de la vida y, como tal, un riesgo y un proyecto”. El cuerpo que Formaggio presenta y describe es entonces un cuerpo *proyectante* y que en este sentido deviene junto con su espacio. El cuerpo, como sabemos, todos los cuerpos, están destinados a morir, es decir, a “desocupar un espacio”: su sentido, que es constante desafío a la muerte, es la capacidad de instalarse como proyecto que llena siempre de nuevo los espacios del mundo, que deja “cosas”, que interpreta con acciones dirigidas la densidad que habita. Aquí “la vida se vive como pensamiento

<sup>20</sup> Véase Formaggio, D. (1991) *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni

creativo, originario y sensible y el pensamiento se convierte en un ensayo arriesgado de la presencia, y casi viviente testigo, de nuestra encarnación corporal”<sup>21</sup>.

En este sentido, el cuerpo, el cuerpo técnico, artístico, proyectante, capaz de interpretar mediante los objetos su propio espacio-tiempo, es inseparable del *trabajo*, de aquella “humildad de lo finito”<sup>22</sup> que con demasiada frecuencia se ha olvidado, y que se traduce en un concreta teoría de la corporeidad, que no es una mística al revés, ni mucho menos una deriva fisiológica, sino un horizonte comunicativo. Consideremos, por ejemplo, las páginas que Formaggio le dedica a Piero della Francesca y al problema de la perspectiva: no cabe duda, señala, que esta es una cuestión “científica”, pero no es la única manera posible de generar la ilusión de la tercera dimensión, sino, simplemente, la más “euclidiana”.

Por lo tanto, su aspecto importante, lo que lo diferencia de las pinturas ilusorias de Pompeya, tan despreciadas por Florensky, es que la descrita dimensión científica surge del ritmo, el “ritmo del cuerpo en movimiento”: “su teorización, por tanto, marca la teorización del movimiento hacia adelante del hombre (y de su visión)”, coincidiendo “con la exaltación suprema del hombre que en calidad de cuerpo natural entra en el mundo”<sup>23</sup>.

De esta manera Formaggio comprende, interpretando el aforismo de Novalis que dice que “las tres dimensiones son el resultado de la reducción de dimensiones infinitas”, que en sí misma la perspectiva es una “reducción”, una “operación de simplificación y elección” que “a partir de las coordenadas del espacio euclidiano busca una reducción elemental de dichas dimensiones, para cristalizarlas y pulirlas geométricamente, y de esta forma poder detener perpetuamente y ordenar científicamente, de acuerdo con los números y las proporciones, la irrefrenable huida cualitativa de las cosas”<sup>24</sup>. Es el trabajo del cuerpo que permite llevar a cabo, en el arte, la superación de dicha cristalización, e insertarla en aquella dicha dimensión, en la cual el arte desarrolla su carácter proyectante diacrónico.

El camino que de la óptica medieval conduce a la perspectiva, entonces no es aquel abstracto marco teleológico descrito por Panofsky, en el que la forma simbólica no tiene cuerpo ni experiencia, sino consiste principalmente, en la conciencia de un trabajo que está cambiando sus parámetros de definición, es decir, la lucha de la pintura “para elevarse desde el nivel de las artes mecánicas, en el que durante siglos había sido dejada, y alcanzar la dignidad de arte o ciencia liberal”<sup>25</sup>. Este ideal es particularmente evidente en Piero della Francesca, donde la perspectiva no sólo tiende a perder cualquier dimensión empírica, todavía presente en Alberti, sino se convierte en un ideal de cultura en el que “el hombre se descubre y representa como el eje inmóvil de todo el sistema de representación del mundo”<sup>26</sup>. Sin embargo, añade Formaggio, a pesar de estos logros científicos y culturales, la perspectiva no es sólo eso, sino un modelo de interpretación *orgánica* de la espacialidad, que tiene como objetivo poner los detalles en el interior de un universo continuo. No es una interpretación “idealista” del mundo, sino, aunque en el contexto de una reducción del espacio psicofisiológico en el espacio geométrico, es un intento de restituir el mundo a una propia

<sup>21</sup> Formaggio, D. (1983), *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Mulino, p. 290

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 289

<sup>23</sup> Formaggio, D., *L'esteticità tra scienza e vita nella prospettiva di Piero della Francesca*, en Formaggio, D. (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon, p. 154

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 155

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 159

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 161

realidad profunda que sin embargo, trae consigo “la experiencia de un ausencia”: “la ausencia de aquel tiempo-alma existencial que conmueve y dramatiza a la persona como una posibilidad y como proyecto, como angustia y acción absurda”<sup>27</sup>.

Es esta posibilidad proyectante que, aunque en una forma paradójica y negativa, incluso la perspectiva geométrica y objetiva de Piero permite *experimental*, logrando enseñar cómo el trabajo que el arte hace en el espacio, a través de sus intentos constantes de representarlo, continua operando progresivamente para *destruir*, como ha sucedido en los últimos dos siglos, su perfecta construcción tridimensional, pero sin cancelar su poder simbólico. Un poder que dentro de dicha posibilidad proyectante, y cuyo motor móvil es la experiencia corpórea, mantiene viva su “unidad”, que se traduce justamente en la variedad constitutiva de lo simbólico. Así que, incluso el realismo cósmico de Piero no es un principio trascendente, sino más bien una manera de interpretar la unidad “natural y humana del cosmos, del universo, de sus leyes”, en el que el modo de ser de las figuras humanas es “el *estar*, el peso vertical, el gravitar inexorable que une todo cuerpo real con todos los otros cuerpos hacia el centro de la tierra”<sup>28</sup>. Sin duda, para él, el cosmos consiste en un espacio universal y homogéneo, que se rige por leyes matemáticas: pero este espacio, al igual en cierta medida del espacio de Newton, se basa en una naturaleza hermética y la perfección que se busca es la voluntad de poseer lo real como pensamiento y, sobre todo, como técnica y trabajo.

La posibilidad proyectante se entiende entonces como un comprender la manera en la cual el símbolo, a través del arte, nace mediante un trabajo de excavación en los pliegues de las cosas, en busca de un nivel en el que lo que llamamos arte y ciencia están igualmente arraigados: para Piero, como para Klee o Valery, “el artista es aquel que regresa a la creación y la lleva hacia adelante, trata de recorrer los caminos de una posible realidad”<sup>29</sup>. De hecho, si no queremos reducir la perspectiva a un truco óptico-geométrico, al igual de lo que Piero justamente no quiere hacer, y en cambio la usamos como una manera de interpretar el espacio haciendo de éste un lugar de experiencia así como una visión del mundo, el espíritu proyectante y genético va en la misma dirección. Klee “sabe que el mundo no es el mundo de las cosas ya dadas, de los esquemas preestablecidos, sino de su ponerse dinámico, de su generación perceptiva incesante”<sup>30</sup>.

No hay, pues, entre ciertas figuras artísticas, una conexión teórica o histórica, sino un proyecto simbólico común, basado en la voluntad técnica de poner el arte como interpretación de nuestro espacio-tiempo compartido y común. Ya en Piero el arte “sale del equilibrio de su perfección matemática alcanzada y se contamina con lo psicológico demoníaco y con la investigación experimental natural”<sup>31</sup>. Por esta razón, como diría Florensky, la perspectiva no es sólo la ilusión óptica de los frescos de Pompeya, sino ofrece la posibilidad de su inversión: es una “técnica” que siempre revela su tensión interior, “la exploración y violación juntos de

<sup>27</sup> Ibidem, p. 170

<sup>28</sup> Ibidem, p. 171

<sup>29</sup> D. Formaggio, *La genesi dei mondi possibili in Paul Klee*, en ibidem, p. 229

<sup>30</sup> Ibidem, p. 230

<sup>31</sup> Formaggio, D. (1981), *Arte*, Milano, Mondadori, p. 54

la naturaleza divina”<sup>32</sup>. Una técnica que se hace posibilidad artística proyectante, cuya “flecha” es “lanzada por el cuerpo”<sup>33</sup>.

El cuerpo, en conclusión, es la lógica misma de la posibilidad proyectante que el arte, con su poder simbólico, expresa: un cuerpo que es sobre todo la capacidad de orientarse en el espacio-tiempo y, en este trabajo, de dar orden a su representación, dirigida a su conocimiento, a su manipulación progresiva a través de la técnica, el trabajo, la praxis. El riesgo de caer en una “retórica de la corporeidad” siempre es posible. Por esta razón, se trata de entender que el arte nunca es un proyecto abstracto, sino un proceso con limitaciones, debidas al material y a nuestra misma estructura corpórea y fisiológica, además de los contextos culturales en los que vivimos. Dentro de dichas limitaciones, sin embargo, el tema de la “representación del mundo” no es un juego autorreferencial, sino más bien una ilustración de las formas para obtener conocimientos a partir de éste, que desarrollen, desde diversos niveles, nuestra capacidad de manipularlo, o para obtener cualidad y comprender el tejido viviente en el que se lleva a cabo nuestra vida. “Representar” puede ser un distanciar, pero el marco a través del cual vemos el mundo es también, a través de él, un intento para delimitar la comprensión, desarrollándola en proyectos.

Por lo tanto, la interpretación proyectante artística es el signo de una interpretación en la que el cuerpo lleva su naturaleza espacio-temporal, siguiendo a Merleau-Ponty, hacia los límites de sus propias posibilidades, yendo más allá de los límites mismos de lo visible. Este proceso-proyecto en el que se realiza la conciencia artística, a través de figuras y momentos de la historia, se desarrolla como un trabajo, con todas las contradicciones y aporías que el trabajo trae consigo<sup>34</sup>, es decir, con la voluntad de ser una “liberación” del trabajo, que rechaza de aquel, los aspectos alienantes, y teorizando la praxis no como cálculo o manipulación repetitiva y mecánica, sino más bien como “una producción libre, creativa y liberadora, de saber y hacer”<sup>35</sup>.

142

FEBRERO  
2015

Es claro que estas palabras reflejan influencias del joven Marx, recordando también algunos pasajes de Marcuse y Baudrillard: como tales, se producen en un período por sí mismo “fechado” de la filosofía occidental. De hecho, el discurso, ya que Formaggio siempre se opone a su “ideologización” reductiva, puede quedarse en un nivel pre-categorial, tratando de entender la génesis de una dimensión que, antes de toda construcción ideológica, consiste en una modalidad representativa, camino para la interpretación del propio espacio circundante. El arte, a pesar de que no se puede poner como un paradigma del trabajo, sin embargo, es una manera de entender cómo un cuerpo en acción, que se convierte en praxis operativa, es capaz de ser el protagonista de una transformación del mundo que por un lado descubre sus cualidades y por el otro, en dicha praxis, se revela como una dimensión perceptiva, memorativa e imaginativa.

En el arte, como ya se ha señalado, el trabajo es la técnica, un trabajo en el pleno sentido de la palabra, con todas las contradicciones, hasta sociales, que hay en la vida cotidiana, que se presenta como un devenir cualitativo, que revela en consecuencia, las potencialidades relacionadas con el mundo de la obra, así como de los cuerpos que la construyen y la aprecian. El acto de planificación artística es, en su estratificación de

<sup>32</sup> Íd.

<sup>33</sup> Ibídem, p. 93

<sup>34</sup> Véase ibídem, pp. 140 sgg

<sup>35</sup> Ibídem, pp. 149-50

significados, un acto intersubjetivo y en su implicación de decisiones y opciones relacionadas sin lugar a duda con la producción de objetos, siempre se coloca en una praxis social más amplia y debe ser pensado, como lo fue para Piero y también para Klee, fuera de su “traje de fiesta”, ya que “no pertenece al día de descanso, sino a lo concreto de la fatiga de los días de trabajo”<sup>36</sup>.

Un trabajo que, por lo tanto, quiere ser “comunicación”, no necesariamente verbal, y que tiene el cuerpo como su protagonista: “el acto de la comunión del sentido es el punto más alto de la praxis de todas las estructuras intuitivas de la percepción, la memoria y la imaginación, que el cuerpo vive en el mundo del que se asoma, y no su dilución en unas fórmulas discursivas”<sup>37</sup>. La inteligencia artística, dice Formaggio, aquella que te lleva a través de la historia de las obras sin ser abrumado por ella, se genera en la *metis* del cuerpo, en aquella astucia hermética, interpretativa y productiva que es el significado de esta palabra en la Grecia clásica.

La conclusión es que no puede haber una teoría del arte sin una teoría fenomenológica del cuerpo. No simplemente porque es el cuerpo que “produce”, sino porque el trabajo que en el arte el cuerpo lleva a cabo reúne en sí todas las aporías que, haciendo posible una propia “fenomenología”, es decir una descripción de sus aspectos, sus niveles, sus variaciones cualitativas, sus barreras materiales, sus perspectivas, lineales, imaginarias o invertidas, sin embargo, prohíbe una “explicación”, una perspectiva única, una definición solucionable según la lógica lineal. La lógica de la praxis intuitiva corporal que opera en el arte es una lógica diferente, y es aquella de *metis*, que recoge en sí caminos llenos de contradicciones y aporías, tratando de salir de ellas con un truco que se traduce en posibilidad concreta, en el proyecto, en la obra. Por no hablar, entonces, de que el cuerpo está lleno de posibilidad interpretativa y simbólicas, ya que es él mismo un símbolo, es decir una realidad desgarrada por una fractura que no puede ser curada, y donde la referencia es el resultado de un sentido que siempre renace. De hecho el cuerpo es la privación, la debilidad, el hambre, el deseo, la muerte, la finitud. Pero también es la transformación, la metamorfosis, la construcción, el proyecto. El cuerpo “se sabe finito y destinado a morir desde su primer día, pero también conoce, en esta toma de conciencia, su potencia de sembrador de signos y símbolos que hay que arrojar a manos llenas en el mundo para vivir, en este arrojarse más allá, en los signos y en las obras de arte la única inmortalidad que se le permite”<sup>38</sup>.

Todo esto, y el arte nos lo recuerda, no es el resultado de la casualidad, ni el resultado de una doctrina mística, sino un camino de la fenomenología, que revela el proyecto simbólico en los pliegues de sus propias fracturas. Este proyecto está en el trabajo contradictorio de una corporalidad, social más que individual, donde se pone en juego no una entidad ontológica suprema, sino el nivel común de sensibilidad intuitiva entre el espacio-tiempo del cuerpo y del mundo.

La representación artística del espacio ha desarrollado con el tiempo sus “técnicas”, y no lo hizo como un monólogo, sino capturando en dicho trabajo del cuerpo que mediante la técnica se convierte en proyecto, el sentido mismo de la técnica artística como una explicación fenomenológica de las posibles relaciones entre praxis y naturaleza: “aquí estamos tratando con la posibilidad y el proyecto, es decir con los halos de los posibles que se

<sup>36</sup> Ibidem, p. 160

<sup>37</sup> Ibidem, p. 174

<sup>38</sup> Ibidem, p. 228

elevan en medio y alrededor de las cosas reales y con la planificación que se inmerge en ellas, lleva a cabo en su interior transformaciones materiales y simbólicas”<sup>39</sup>.

Este requisito necesario, para cerrar el círculo abierto en el inicio de este texto, por lo tanto, no puede ser dispersado en la “indeterminación de los humanismos literarios”, que se traducen en las poéticas y las retóricas: en frente de ellas, “de manera diametralmente opuesta”, se erige la fenomenología “como un análisis de las vivencias intencionales de la conciencia en la constituciones estéticas, corporales y pre-reflexivas, a medida que emergen del mundo de la vida”<sup>40</sup>. Según Formaggio el “logos del mundo estético” del cual Husserl habla en *Lógica formal y trascendental*, pasa a través de la lógica constitutiva de la corporalidad – que es la condición de posibilidad para cualquier operación práctica y proyectual.

Es a partir de esta perspectiva que según Formaggio la tradición fenomenológica se inserta con claridad. Ingarden es muy precavido en no considerar la especificidad de las obras o autores literarios y trata de esbozar la esencia concreta de la obra literaria en general. El mismo Merleau-Ponty cuando escribe sobre Cézanne, está interesado en la ruptura del paradigma cartesiano y en llegar a una definición conceptual de lo pre-categorial, no para delinear las directrices de una carrera artística individual.

Desde la perspectiva de Formaggio, incluso cuando se rechazan, siguiendo las indicaciones de la fenomenología francesa, las referencias al ego trascendental, la descripción no se dirige hacia planes descriptivos específicos, en busca de una idea que “fundamente”, en la interpretación, el sentido situacional de las cosas, sino se apunta a una fundación trascendental de lo estético, a su *logos*, al sentido de una perspectiva pre-categorial de la cual se deben siempre de nuevo buscar las condiciones de posibilidad.

144

(Traductor al español: Davide E. Daturi. Revisora: Adriana Espinoza Cerviño)

FEBRERO  
2015

## Bibliografía:

Banfi, A. (1961), *I problemi di un'estetica filosofica*, edición de L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze.

Formaggio, D.

- (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon.
- (1962), *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina.
- (1978), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche
- (1981), *Arte*, Milano, Mondadori (trad. esp. (1976) *Arte*, Barcelona, Editorial Labor.
- (1982), *Premessa: fenomenologia e no*, en “Fenomenologia e scienze dell'uomo”. Quaderni del Seminario di Filosofia delle Scienze dell'uomo dirigido por D. Formaggio, 2.
- (1983), *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Il Mulino.
- (1991) *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni.

<sup>39</sup> Formaggio, D. (1978), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche, p. 299

<sup>40</sup> Formaggio, D., *Fenomenologia e no*, cit., pp. 5-6

Gentili, C. (1981), *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia.

Papi, F. (1990), *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, x.

Lyotard, J. F. (1985), *Il dissidio*, Milano, Feltrinell.

Scaramuzza, G. (1981), *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp.



## Sobre los autores

### La estética italiana de Dino Formaggio

Eikasía 62, extraordinario (febrero 2015)

**Davide Daturi** es maestro en Filosofía de la Università degli Studi di Milano y doctor en humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, donde enseña Estética y Teoría del arte y lleva a cabo actividad de investigación como profesor agregado de Tiempo completo. Se ha interesado de fenomenología existencialista, sobre todo del área francés y últimamente se está ocupando de la recuperación de algunos filósofos italianos en el contexto internacional (2014) y de temas de estética en general (2015).

**Elio Franzini** enseña Estética en la Universidad de Milán. Se formó en la escuela fenomenológica de Milán y actualmente se interesa del nacimiento de la estética del siglo 18 y temas relacionados con la fenomenología del símbolo y la imagen. Entre sus libros recientes están "Los símbolos y lo invisible" (2008), "Elogio de la Ilustración" (2010), "La representación del espacio" (2011), "Introducción a la estética" (2012).

**Maddalena Mazzocut-Mis** es profesora de Estética y Estética del espectáculo en la Università degli Studi di Milano. Entre sus textos monográficos más recientes están: *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch* (Milano 2005; edición francesa, Paris 2010); *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno* (Firenze 2009; edición francesa, Paris 2012; edición inglesa, Newcastle upon Tyne 2012); *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos* (Milano 2011); *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte* (Milano 1992; reimpresión 2013); *La forma della passione. Linguaggi narrativi e gestuali del Settecento francese* (Firenze 2014).

**Andrea Pinotti** es profesor asociado en Estética de la Università degli Studi di Milano. Sus principales temas de investigación son las teorías de la imagen, los estudios de cultura visual, las teorías de la empatía, la cuestión de la monumentalidad contemporánea y la memoria social. Ha sido *Fellow* de la Academia Italiana de la Columbia University, la EHESS de París, el ZfL en Berlín, y Senior Fritz Saxl Fellow en el Instituto Warburg. Actualmente es *Directeur de Programme* en el Collège International de Philosophie en París (2010-2016).

**Gabriele Scaramuzza** (Milán, 1939) se graduó en Pavia y ha enseñado Estética en Padua, Verona, Sassari y, por último, en la Universidad de los Estudios de Milán. Se ha interesado de Estética fenomenológica (*Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976); de la Estética de Antonio Banfi y de su escuela (*Antonio Banfi, la ragione e l'estetico*, Cleup, Padova 1984; *Crisi come rinnovamento*, Unicopli, Milano 2000; *L'estetica e le arti*, Cuem, Milano 2007; *Estetica come filosofia della musica nella scuola di Milano*, Cuem, Milano 2009; *Omaggio a Paci*, a c. di E. Renzi e G. Scaramuzza, Cuem, Milano 2006; *Ad Antonio Banficinquant'anni dopo*, a c. di S. Chiodo e G. Scaramuzza, Unicopli, Milano, 2007). Con Stefano Raimondi ha coordinado *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, 2008. Ha llevado a cabo investigaciones sobre el tema de la "muerte del arte" en Hegel (*Arte e morte dell'arte*, con P. Gambazzi, Mondadori, Milano 1998) a las cuales se conecta la atención a la estética de las situaciones extremas, al problema de la fealdad y de lo melodramático (*Itinerari estetici del brutto*, con P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis, Cortina, Milano, 2011; *Il brutto all'opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*,

Mimesis, Milano 2013), los estudios dedicados a Kafka (*Walter Benjamin lettore di Kafka*, 1994; *Kafka a Milano. La città, la testimonianza, la legge*, Mimesis, Milano).

eikasía

REVISTADEFILOSOFIA.COM