

Dino Formaggio

Elio Franzini

Dino Formaggio e l'Idea di Artisticità

di *Elio Franzini*

(Professore Ordinario di Estetica presso
l'Università degli Studi Milano)

Sono sempre commosso quando parlo di Dino Formaggio: la sua presenza è ancora viva tra noi e la sua lunga intensa vita lo rende sempre vicino al nostro ricordo. Ma questo accade perché Formaggio è in effetti ancora vivo e di lui bisogna parlare come di un pensatore “presente”, attuale, che appartiene non al passato, bensì alle dinamiche filosofiche della contemporaneità. Un filosofo che, nella sua presenza viva, merita di entrare ora nella storia, superando uno dei mali del nostro tempo, appunto la progressiva perdita del senso della storia, che è invece parte dell'identità del presente. Formaggio è punto essenziale della storia della fenomenologia italiana, in cui la definizione dell'orizzonte dell'estetica è visione del senso generale di un percorso filosofico di interpretazione del mondo e della realtà. La filosofia è senza dubbio, in virtù della sua diacronicità, una parte di quelle che Formaggio avrebbe chiamato “scienze dell'uomo”. D'altro canto, il suo procedere concettuale rende i suoi protagonisti capaci di sottrarsi, almeno in parte, alla storia che li ha generati, ponendo in questo modo la riflessione come un tentativo di rispondere a quelle domande fondative che sempre più sembrano allontanarsi dal patrimonio filosofico della contemporaneità.

Non vorrei, oggi, indulgere nel linguaggio specialistico, bensì cercare soltanto di recuperare qualche filo conduttore del discorso filosofico di Dino Formaggio, un discorso appunto “fondativo”, partendo dal presupposto che egli fu effettivamente un maestro, un maestro in molti campi, ma essenzialmente, per quanto mi riguarda, un maestro di filosofia e di insegnamento. Ciascuno di noi porta in sé il periodo della propria formazione, anche quando crede di negarlo, cercando un'improbabile autonomia, e in essa

ritaglia alcuni momenti simbolici, che permettono di ricostruire i tratti essenziali del proprio pensare, quelli davvero importanti. Formaggio li ha disegnati, e sono ancora ben vivi dopo tanti anni, perché Formaggio aveva la caratteristica essenziale dei maestri, che è proprio quella di non invecchiare mai, di porsi nella diacronicità senza a essa ridursi. I maestri, quando il tempo avanza, rivelano così sempre nuovi aspetti della loro personalità, presentano possibilità nuove, che a volte impongono cambi di prospettiva, senza che mai su di loro si depositino le scorie del passato. Stefano Zecchi dice giustamente che lui ed io siamo, in senso accademico, i successori di Dino Formaggio: mi chiedo però se lo siamo davvero, se lasceremo quella scia di ricordo, di personalità, di vigore che Formaggio ha rappresentato per noi. Ne dubito, francamente, e spero soltanto che non si perdano, nel divenire del tempo, quelle tradizioni che Formaggio ha incarnato e che le mode sembrano distruggere sciogliendole in linguaggi dotati a volte di un senso ma quasi sempre privi di spessore, flebili e contingenti.

Come anticipavo, in modo conciso, e senza troppi accademismi, desideravo oggi soltanto delineare alcuni aspetti di quella che ritengo essere l'idea fondamentale nel discorso filosofico di Formaggio. Tale punto fondamentale della sua filosofia è l'idea di artisticità. L'idea di artisticità nasce negli scritti degli anni Cinquanta, rafforzandosi in particolare nel decennio successivo, quando viene pubblicato, nel 1963, un libro, il cui ampio formato oggi stupirebbe, il cui titolo è, appunto, *L'idea di Artisticità*. Dal momento che Formaggio, come era proprio della sua personalità, e del lavoro interiore che sempre lo tormentava, gratificando gli altri, amava tornare sulle proprie opere per modificarle e completarle, alcune idee essenziali di questo libro si ritrovano in tutto il percorso del suo pensiero filosofico, e in particolare in un volume del 1983, *La morte dell'arte e l'estetica*. Un testo che, peraltro, riprende letteralmente alcune parti della *Idea di artisticità*. L'artisticità è infatti il principale filo conduttore dell'intero suo pensiero, a mio parere radicato persino in quella che è la sua opera a me più cara (forse perché fu

suo tramite che lo scoprì, ancor prima di conoscerlo), cioè nella *Fenomenologia della tecnica artistica*.

Quest'ultimo è un lavoro straordinario, che deriva (addirittura) dalla tesi di laurea che Formaggio discusse nel 1938 con Antonio Banfi, che venne poi pubblicata nel 1953 e in seguito arricchita, con rinnovate stratificazioni, di ulteriori importanti materiali di ricerca. Qui si delinea già con chiarezza il metodo di Formaggio: intendere la fenomenologia come un campo il cui spettro culturale, pur radicandosi nella tradizione husserliana, non si limita a essa, spaziando su differenti orizzonti teorici, che hanno tuttavia il loro sigillo nella descrizione delle concrete essenze che definiscono il campo medesimo. È dunque da questo primo libro di Formaggio che progressivamente scaturisce l'idea di artisticità: un'idea che egli riprende, e rielabora, anche criticamente, ma mai polemicamente, dal suo maestro Antonio Banfi, che parlava infatti di qualcosa di diverso, cioè di «idea di esteticità» (che per Formaggio finisce per essere un principio essenzialmente contemplativo, che non accentua mai la dimensione tecnico-prassistica). Va premesso che la questione si inserisce nell'ambito di un orizzonte forse oggi poco praticato, ma che risultava essenziale in un momento storico in cui gli insegnamenti di Estetica erano comunque molto limitati in ambito europeo, cioè lo “statuto” della disciplina, il suo rapporto con l'orizzonte della sensibilità e con quello dell'arte, oltre che le loro specifiche relazioni tematiche. I punti di riferimenti internazionali erano autori della generazione precedente, che Banfi stesso stava introducendo nel dibattito italiano: Max Dessoir ed Emil Utitz in Germania e Victor Basch in Francia.

Formaggio, che sin dalla sua tesi di laurea dimostra di dominare perfettamente questi dibattiti, e le loro possibili derive ontologiche, ritiene che la banfiana idea di esteticità non renda conto della dinamicità della dimensione artistica e proprio per tale motivo, per sottolineare che l'ambito estetico-sensibile trova nel fare, nel *poiein*, la sua necessaria concretizzazione, pur mantenendo il termine “idea”, preferisce denominare il suo “principio

ordinatore” con il nome, appunto, di idea di «artisticità». Questa idea (ed è in ciò il principale retaggio banfiano, anche sul piano terminologico) è un’idea di “campo” e non può dunque venire definita come fosse un’entità fissata, un elemento ontologicamente stabile. È invece caratterizzata da due essenziali qualità fenomenologiche. In primo luogo è, come si diceva, utilizzando un’espressione tipica dell’intera filosofia banfiana, un “campo”, che è un modo per ricontestualizzare ciò che Husserl chiamava «ontologia regionale»: idea va così intesa come *eidos*, essenza, nella direzione di Husserl, *Wesen*, concretezza che coglie la struttura di una porzione del senso dell’essere, che solo nell’esperienza si esplicita. Un’idea, dunque, che permette di muoversi nella specificità esperienziale dell’artistico e che di conseguenza è, come scrive Formaggio, una legge ideale dell’universo artistico. Questa legge ideale – dove anche il termine ideale va inteso sempre in senso fenomenologico, cioè essenza concreta – si autocostruisce, si determina cioè infinitamente, al di qua di ogni autoreferenzialità, proprio attraverso la prassi operativa dell’esperienza artistica, penetrando all’interno del discorso “tecnico” delle arti, della loro operatività.

Di conseguenza, è, proprio nella sua concretezza operativa, una condizione di possibilità del discorso artistico: non un trascendentale formale, ma una sintesi estetica che, come vuole il discorso fenomenologico più maturo e meno “ideologizzabile”, si costituisce sempre di nuovo all’interno dell’esperienza stessa del fare arte. Si costruisce costruendo il discorso artistico e, in tale costruire, si mostra come il suo fondamento.

È da qui che deriva il secondo aspetto essenziale dell’idea di artisticità. L’idea di artisticità, infatti, oltre a caratterizzarsi, come si diceva, come un’idea di campo, un’idea che si autocostruisce per ordinare dall’interno un campo esperienziale complesso e stratificato, è anche, osserva Formaggio, una «forma di intenzionalizzazione», nel senso più proprio della tradizione fenomenologica, cioè un movimento descrittivo che permette di rivolgersi all’orizzonte dell’arte (e arte, dirà Formaggio anni dopo, è tutto ciò che gli

uomini chiamano arte) cercando di coglierne le leggi di sviluppo intrinseco, tentando di afferrarne le strutture materiali interne. L'intenzionalità (o meglio i processi di intenzionalizzazione in tutte le loro pieghe, anche più segrete, che Formaggio chiamerà «subintenzionalizzazione») è una relazione, una capacità di costruire senso, un progetto di riconoscimento delle strutture attraverso le quali si esplicita la trama delle cose, qui in specifico gli oggetti artistici nella loro varietà e differente modalità costruttiva.

Il linguaggio che si è utilizzato sino ad ora, pur evidenziando la compresenza di altre tradizioni, sottolinea tuttavia il punto nodale della formazione filosofica di Formaggio, rendendo del tutto chiaro (e rilevante) che essa rientra nel quadro generale del pensiero fenomenologico di Husserl, o meglio del pensiero fenomenologico di tradizione husserliana (comprensivo dei suoi momenti eterodossi) che era stata introdotta in Italia proprio dal suo Maestro Antonio Banfi. Tale conoscenza fenomenologica, non è mai in Formaggio attraversata da un maniacale specialismo, mai riferita alle virgole e ai punti e virgola, alla varietà infinita delle connessioni che caratterizzano il discorso husserliano (Formaggio, pur ammirandole, non era affascinato da quelle che chiamava le «micronalisi» di Husserl). La fenomenologia cui si riferisce porta piuttosto sulle sue idee fondative generali, mai definitive od ontologicamente determinate in un quadro dogmatico (il che, ancora una volta, pone Formaggio come esponente che ben sintetizza e simboleggia la fenomenologia italiana, che non è mai applicazione pedestre di un metodo precostituito).

Lo dimostra, quasi ulteriore simbolo di un modo libero di inserirsi nella tradizione fenomenologica, un'ulteriore tassello che permette di comprendere la genesi storica e teorica della idea di artisticità: è infatti ben presente, qui come in gran parte del pensiero di Formaggio, l'eco di profonde letture hegeliane, non riferibili peraltro alla sola *Estetica*, ma radicate in un'altra ben diversa fenomenologia, la *Fenomenologia dello spirito*, che anche dal punto di vista linguistico ho sempre ritenuto vicina alla sensibilità di Formaggio, quasi

integrandosi nell'accezione husserliana del termine o, meglio, riempiendola di quel contenuto storico-concreto che certo è assente in Husserl e di cui Formaggio sentiva fortemente la mancanza.

È senza dubbio sempre colpevole un eccesso di semplificazione, specie nel quadro di un discorso complesso, ma si può forse affermare che una delle principali differenze tra l'idea di esteticità banfiana e l'idea di artisticità di Formaggio si pone nella presenza in quest'ultima di Hegel, del suo tentativo di cogliere il senso spirituale intrinseco al movimento dell'arte, la forza dialettica – la potenza del negativo – che caratterizza tale movimento (che torna peraltro in *Arte*, libro in cui con evidenza Formaggio mostra tutta la forza possibilizzante del negativo). Banfi non era certo estraneo alla tradizione hegeliana. Tuttavia sembra a volte che la utilizzi con una certa genericità, persino avvolta da retorica, avendo come punto di riferimento, senza dubbio nel delineare le dimensioni dell'idea di esteticità, substrati culturali che derivano da Kant e da quel neokantismo in cui, tramite Simmel, si era formato.

Formaggio (che apprezza il descrittivismo simmeliano, ma che certo è del tutto estraneo al formalismo funzionalizzante di certo neokantismo) trae invece da Hegel, per l'intero suo lavoro filosofico, e non solo, come si è accennato, per quest'opera, un elemento che sfugge all'infinita forza di mediazione descrittiva di Husserl, cioè il senso della dialettica, la forza dirompente del movimento, quel senso che può scaturire soltanto dall'immane potenza del negativo che si esercita nella storia e nella storicità del *logos*. Un negativo, come appunto Formaggio ribadisce in *Arte*, che nulla ha in comune con il nichilismo, nella convinzione, del tutto contraria, che “negare”, dire di no, significhi manifestare una passione civile, rivoltando la logica del dominio, il terrore stesso, per usare un linguaggio hegeliano, che può scaturire da un'astratta, e in ultima analisi debole, ragione analitica e formale. Il potere della negazione non è dunque “nichilistico”, bensì un modo per ricercare le possibilità segrete delle cose, quelle che un'accettazione passiva del dato,

nella sua astrattezza teorica, rischierebbe di farci sfuggire. Il negativo è potente perché deve rendere possibile la costruzione di nuove posizioni, quella che Formaggio chiamerà la «possibilità progettuale artistica».

È dunque un preciso atto teorico – oltre che un segnale di una linea storica – che larga parte della *Idea di artisticità* sia dedicata all'interpretazione, forte e originale, della “morte dell'arte” di Hegel, quindi a un concetto di morte che non ha affatto la definitività del morire, ma che è invece la possibilità di una rinascita dell'arte, il rivivere sempre di nuovo del discorso dell'artisticità, il campo stesso della sua applicazione. Formaggio sa, ed è stato di questo aspetto uno dei più originali interpreti, che l'estetica, pur avendo la sua radice, la sua origine, nel sensibile, nella corporeità senziente, non può esaurirsi nella sensibilità o ridurre quest'ultima in un mero, e banale, discorso empirico, o di analitica empiricità. Nel suo essere sensibile, proprio nel suo legame corporeo con il senso del mondo, l'estetica è dunque un'idea di forte potenza spirituale, appunto quell'idea di artisticità che anima il senso storico dell'arte stessa.

È allora attraverso Hegel, tenendo presente Hegel, che Formaggio recupera quello che è per lui il senso profondo della fenomenologia: una fenomenologia che, come già si è osservato, non è soltanto quella di stampo husserliano, ma che si radica nella tradizione francese e, in particolare, nel pensiero di Merleau-Ponty, con specifico riferimento alla sua *Fenomenologia della percezione*, opera pubblicata nel 1945: solo che in Formaggio, con originalità interpretativa, la relazione corpo/mondo diviene storico-dialettica, come radicata nella storicità è l'intercorporeità che è la trama di senso del nostro essere nel mondo.

La lezione merleau-pontiana è peraltro arricchita in Formaggio dalla stretta collaborazione, che fu anche autentica amicizia, con Mikel Dufrenne, che Formaggio conobbe nel 1960 a un convegno di estetica e con il quale si accompagnò (o meglio si accompagnarono) sino alla scomparsa di Dufrenne nel 1995. Detto per inciso, mi sono sempre chiesto che cosa accomunasse i due filosofi, al di là delle comuni radici fenomenologiche: fisicamente più diversi di così non potevano essere, uno alto e possente, l'altro piccolino, magro e scattante. Forse erano entrambi attraversati da una forma di sottile anarchismo, che impediva di classificarli e inquadrarli, in un disordine apparente che era in realtà ordine e rigore del pensiero.

Al di là degli aspetti personali (difficili tuttavia da eliminare: quando si scrive di persone che si sono conosciute vivendo, e non soltanto leggendo, viene in mente quel che spesso Formaggio diceva, più in privato che in pubblico: che in definitiva si filosofa sempre su se stessi e sulla propria vita interiore), va detto che entrambi i pensatori si richiamano a una fenomenologia non dogmatica, vedendo in Merleau-Ponty un punto di riferimento. Ma entrambi – e torna a fare capolino l'idea di artisticità – operano una rilettura genetica della fenomenologia, interpretandola come genesi del senso e non come descrizione di strutture formali del giudizio. In sintesi, la fenomenologia è per entrambi essenzialmente prassi corporea. Ed è attraverso questa prassi del corpo, che fugge ogni discorso ontologico totalizzante, che si completa quindi, per concludere, l'idea di artisticità nata negli anni Sessanta, rivelando così che, sin dalle sue origini, tale idea è prassi di lavoro, azione esperienziale di una corporeità che si definisce attraverso la sua stessa azione (secondo un'indicazione che deriva ancora da Merleau-Ponty).

Possiamo quindi comprendere che, attraverso Husserl, ma anche Hegel, Merleau-Ponty e Dufrenne, Formaggio, con forte autonomia di pensiero, ritiene che un'idea di artisticità, proprio perché è, come si diceva, una idea di campo, di costante intenzionalizzazione fungente (operativa, concreta, che

sempre di nuovo torna su se stessa), non possa sussistere senza una teoria del corpo. Perché è il corpo, la corporeità vivente, la corporeità come *Erleben*, come esperienza vissuta, che raccoglie in sé tutte quelle aporie, tutte quelle possibilità che nutrono il senso e il fare dell'arte, che ne sono le concrete condizioni di possibilità. Il corpo, come l'idea di artisticità, non può venire "definito" dal momento che non è un'identità statica, chiusa all'interno di un cerchio ontologico. Il corpo è invece possibilità, è possibilità di fare, possibilità di "sì" e possibilità di "no": il corpo è, per usare ancora una parola di Formaggio, prassi intuitiva, ed è questa prassi intuitiva che è al lavoro, che è il lavoro dialettico nella logica costruttiva dell'arte.

La logica dell'arte non è quindi costruita solo attraverso giudizi verbali, in un incrociarsi di soggetto, copula e predicato, bensì è una logica attraversata dalla *metis* del corpo, cioè da quella astuzia, da quell'elemento aporetico e contraddittorio che opera all'interno della corporeità che agisce. Il corpo incarna una possibilità concreta, una vera e propria azione. Il corpo, senza dubbio, non è soltanto una realtà positiva, né una pura e semplice realtà biologica, bensì, come scrive Formaggio, è carenza, possibilità, fame, desiderio, morte, finitezza, è un corpo concreto, è un corpo vissuto. Tuttavia, nella sua carenza, con un'idea non lontana da Sartre, è anche ulteriorizzazione, cioè costante capacità di "cambiare stato", di essere metamorfosi, costruzione, progetto. Il corpo, per Formaggio, «sa la propria finitezza»: ma da questa finitezza può trarre qualche cosa che non è finito, qualche cosa che porta oltre, che «ci getta avanti». Il corpo è possibilità di continua e costante semina di senso. Non certo metafisica, ma quell'autenticità veritativa del filosofico che non può non avere una tensione verso di essa.

Attraverso queste parole posso dunque avviarmi alla conclusione, che è consapevolezza che dal corpo sgorga un'idea di esperienza dinamica e aperta alla vita, al senso di un concreto reale, di quel concreto reale che la filosofia dell'arte deve sempre di nuovo manifestare. Per cui l'arte, afferma Formaggio,

non è mai un esercizio futile, non è mai il segno di una futile domenicalità dei valori, usati come passatempo quando null'altro vi è da fare. Al contrario, come più volte ha affermato nella sua lunga esistenza filosofica (che non è stata filosofia soltanto, e per questo è stata sempre filosofica), l'arte è un alto esercizio di vita, di un alto valore di vita, e come tale, un rischio e un progetto. Lo ripeto: l'idea di artisticità in Formaggio, guidata da un corpo attivo, da un corpo che ha esperienza del mondo, è sempre un rischio ed è sempre un progetto. Guardare alla possibilità come elemento progettuale, come la più teorica delle categorie, è il messaggio aristotelico che Formaggio ha lasciato, e che dobbiamo proseguire.