

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”¹.

121

FEBBRETO
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

¹ 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"².

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"³.

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*⁴, 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)⁵.

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"⁶.

² Ivi, p. 24.

³ J. F. Lyotard, *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 11.

⁴ 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.

⁵ C. Gentili, *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia, 1981.

⁶ 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”⁷.

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”⁸. 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)”⁹. 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”¹⁰. 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”¹¹.

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”¹². D'altra parte, il suo senso è quello di essere un'idea concreta che struttura un campo esperienziale, pur salvaguardandone

⁷ Ivi.

⁸ 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.

⁹ Ivi, pp. 234-5.

¹⁰ Ivi, p. 235.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² 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”¹³.

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”¹⁴. 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”¹⁵.

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 banfiano¹⁶. 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”¹⁷. 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”¹⁸.

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”¹⁹. 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

¹³ Ivi.

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

¹⁵ Ivi.

¹⁶ F. Papi, *op. cit.*, p. 21.

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

¹⁸ G. Scaramuzza, *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp, 1981, p. 142.

¹⁹ 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 “dialezzarsi” 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.

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 memoria²⁰.

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"²¹.

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"²² 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

²⁰ Si veda D. Formaggio, *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni, 1991.

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

²² Ivi, p. 289.

differenza 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”²³.

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”²⁴. 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”²⁵. 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”²⁶. 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”²⁷.

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 *distuggere*, 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,

²³ 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.

²⁴ Ivi, p. 155.

²⁵ Ivi, p. 159.

²⁶ Ivi, p. 161.

²⁷ 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"²⁸. 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"²⁹. 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"³⁰.

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"³¹. 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"³². Tecnica che diviene possibilità progettuale artistica, la cui "freccia" viene "scoccata dal corpo"³³.

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.

²⁸ Ivi, p. 171.

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

³⁰ Ivi, p. 230.

³¹ D. Formaggio, *Arte*, Milano, Mondadori, 1981, p. 54.

³² Ivi.

³³ 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 sé³⁴, 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"³⁵.

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"³⁶.

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"³⁷. 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

³⁴ Si veda Ivi, pp. 140 sgg.

³⁵ Ivi, pp. 149-50.

³⁶ Ivi, p. 160.

³⁷ 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”³⁸.

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”³⁹.

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”⁴⁰. 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

³⁸ Ivi, p. 228

³⁹ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche, 1978, p. 299.

⁴⁰ 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.

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

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