

## Il Filosofo Dino Formaggio: Pensiero e Azione

di *Stefano Zecchi*

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

I have known Dino Formaggio in the year 1972. He wishes to have an assistant trained in phenomenology. I had graduated with a thesis on Edmund Husserl with Enzo Paci. I was what he was looking for. In those years he had recently published *L'idea di artisticità* which developed the theme of the death of art, not in a nihilistic sense but in that of the new beginning. But the theme that began to interest him was that of the expressive capacity of the body, of its originality in the construction of meaning. The second edition of the book *Arte* adds a beautiful analysis of Picasso's Guernica. Dino Formaggio was also an excellent painter and sculptor: in those artistic works he offers a concrete testimony of his aesthetic thought.

Keywords: Dino Formaggio, Art, Thought and Action

---

Rispetto al titolo che mi avevano suggerito per questa comunicazione, ho fatto una sostanziale rettifica che probabilmente a Formaggio non sarebbe piaciuta, avendo un sapore gentiliano. Accanto al suo nome ci sono le parole “pensiero e azione”. Ma il collega Milanese, introducendo questo convegno, ha spiegato molto bene come il modo di essere, il modo di fare, il modo di agire di Formaggio non possono essere scollegati dal suo pensiero. Per di più non è la prima volta che mi trovo a parlare di Formaggio e so, quindi, di non riuscire a separare i miei ricordi, la mia formazione dal suo pensiero che poi ritrovo nei libri.

Ho conosciuto Formaggio nel 1972. Lui desiderava avere un assistente nell'Università di Padova, dove era arrivato da qualche anno, che si fosse formato alla fenomenologia, che lui riconosceva, attraverso il suo maestro Antonio Banfi, come il proprio originario fondamento filosofico. Io mi ero laureato a Milano con Enzo Paci, dunque tutt'altro che estranea mi era la fenomenologia che avevo a lungo studiato ed era diventata il mio argomento

di tesi di laurea. Dino Formaggio conosceva soprattutto un mio lavoro. Avevo avuto la possibilità di studiare per qualche tempo presso l'archivio Husserl di Colonia, dove avevo trovato un suo manoscritto sull'estetica: l'unico su questo argomento. Tradussi e commentai quel manoscritto che venne pubblicato sulla rivista di Paci «Aut Aut», di cui, a quel tempo, ero assistente.

Dunque, Banfi, Husserl, la fenomenologia: ciò che immediatamente mi colpì era il desiderio di Formaggio di costruire una scuola, di avere una sua scuola, che fosse molto vicina al pensiero di Banfi. Desiderava continuare un pensiero, e soltanto all'interno di una scuola si sarebbe potuto sviluppare un pensiero fedele ai suoi originari fondamenti.

Un episodio del primo incontro con Formaggio desidero ricordare: accanto a quest'idea che un pensiero abbia il suo luogo migliore per svilupparsi all'interno di una scuola, mi aveva anche espresso un'altra convinzione che mi ha accompagnato per tutta la vita. Rispetto ai tempi di oggi, quello che è profondamente cambiato è la figura del maestro: i maestri non ci sono più affermava Formaggio. Ricordo perfettamente, come fosse ora: nel suo studio mi disse profeticamente questo: «È molto difficile la presenza e il riconoscimento del maestro, perché è in declino la figura del padre». Io credo che questo declino oggi sia stato completamente oltrepassato. La figura del padre è assolutamente scomparsa. Tragicamente scomparsa. Questo ovviamente ha degli effetti evidenti sull'educazione e sulla formazione che si dovrebbe sviluppare in una famiglia. Ma certamente gli effetti si ritrovano anche nella trasmissione delle conoscenze che avvengono in una sede scientifica come l'università.

Oggi è assente la volontà di innestarsi in una tradizione, di ripensarla, eventualmente di metterla profondamente in discussione ma rimanendo all'interno del suo solco, perché in questo solco c'è la maturazione di un pensiero. Quella di Formaggio era una visione che subito mi aveva affascinato.

La difficoltà che prima ho manifestato di separare il suo pensiero dalla sua azione è perché i miei ricordi continuamente mi portano lì, dove ho visto la genesi di molti suoi libri significativi e del modo in cui stabiliva il rapporto di docenza con gli allievi.

Quando arrivai nel '72 a Padova, lui aveva da poco pubblicato *L'idea di artisticità*, che sviluppava il tema, cruciale per il suo pensiero, della morte dell'arte, da intendersi non nel senso nichilistico della fine, ma in quello di ricominciamento: l'idea, appunto, del valore dell'origine in un pensiero artistico che deve continuamente formarsi. A quel tempo utilizzava un'espressione, «sotto indice di nulla», che avrebbe poi sviluppato all'interno di un nuovo libro, *Arte*. Confesso che facevo fatica a capire il significato che voleva dare, con questa frase, al suo pensiero. Evidentemente, tutto il pensiero della modernità, tutta l'idea della decostruzione dell'arte, che non ha più forza di rappresentazione espressiva di un senso ma una poliedricità di sensi che si disseminano, finisce per perdersi in significati che negano il significato stesso.

L'idea del ricominciamento era qualcosa che apparteneva all'orizzonte del pensiero di Formaggio. Visione di un'arte che dovrebbe continuamente ricominciare per costruire senso. Quest'idea prende forma, a mio parere, verso la metà degli anni Settanta. Nella serenità della sua casa di campagna, Formaggio vive un rapporto con la natura, che (torno a dire: mi pare) modifica il suo modo di studiare, di pensare. Ricordo che spesso, dopo le lezioni mi portava a casa sua. Il tema su cui incominciava a riflettere era quello del corpo, della sua capacità espressiva, della sua originalità nella costituzione del senso.

Accade che in quel tempo gli regalano un blocco di cedro, un pezzo di legno enorme, che appunto per il suo peso non poteva spostare dall'ingresso della sua bella casa di Bresseo. Cosa fa? Incomincia una specie di sfida corpo a corpo con questo blocco, prima con uno strumento semplicissimo, manuale, che è l'accetta. Poi, siccome non era sufficiente, con una sega elettrica. Appena

aveva l'occasione si accaniva contro il blocco di cedro con quella sega elettrica, sferrando colpi di una violenza inaudita, e piano piano sboccava il legno che prendeva forma. A questa sua scultura dà il nome di *Prometeo*, poi di *prigionio* perché il blocco di cedro si era come inginocchiato, e inginocchiato dava l'idea della figura imprigionata dentro il legno che lui non smetteva di sbocciare, di intervenire dando nuove forme.

Credo che proprio questo suo rapporto artistico vissuto viso a viso col blocco di cedro che doveva prendere una forma, gli suggerisca l'importanza del tema del corpo come principio originario della formazione del senso. È vero che in lui c'era tutta la tradizione fenomenologica che lo portava in quella direzione: era un ottimo conoscitore di Merleau-Ponty, di Dufrenne... Però era anche il suo vissuto, il suo vissuto artistico che lo portava verso la tematica del corpo, su cui avrebbe poi scritto molte pagine. Gli piaceva anche lavorare materiali leggeri, *objets trouvè*, che assemblava con una casualità rispettosa della materia e delle possibilità che "il corpo" aveva di modificare. Molto belli, ad esempio, i girasoli, che ricordavano quelli di Van Gogh, costruiti con semplici rotelle di qualche vecchio ingranaggio di motore.

In quel periodo, il suo pensiero introduce un altro termine teorico di grande importanza, quello della compossibilità, che diventerà un tema fondamentale di un piccolo libro, *Arte*, ma di notevole originalità all'interno della sua riflessione. La compossibilità, cioè l'insieme delle parti che costituiscono l'opera: ciò si poteva "fisicamente" constatare nel suo "prigionio". Tutte le volte che lui tornava a casa, prima ancora di andare a pranzo, si prendeva cura della sua statua, l'adornava, le toglieva qualcosa, poi di nuovo le aggiungeva dell'altro, e non smetteva di modificarne la forma: «Queste sono delle cose che possono stare e poi ci sono delle cose non possono stare: è la compossibilità», diceva.

La seconda edizione del libro *Arte* aggiunge una bellissima analisi del *Guernica* di Picasso, in cui spiega come le diverse preparazioni dell'opera picassiana seguono, a suo giudizio, il principio della compossibilità.

Questo tema s'incontra con quello precedente dell'arte sotto indice di nulla, una personale interpretazione fenomenologica dell'*epoché* di Husserl, secondo cui è necessario procedere nella costituzione di senso da un originario non definito. Ma anche questa sintesi tra composibilità e tematica dell'arte sotto indice di nulla, nasce da un'esperienza vissuta, in cui il rapporto con l'arte, con il fare arte, è essenziale. E, infatti, siamo agli inizi degli anni Ottanta, quando un amico di Formaggio intende allestire, quello che lui non voleva fosse fatto e che è stato fatto ora dopo tanto tempo, cioè un'esposizione delle sue opere. Formaggio non lo desiderava perché, sbagliando, immaginava che una mostra delle sue opere avrebbe finito per mettere in ombra il suo pensiero. Mentre i suoi scritti e le sue opere d'arte ritengo che illustrino molto bene insieme il processo di formazione della sua filosofia.

Farei un'ultima considerazione. Formaggio era uomo di grande visione e rispetto delle istituzioni. Non si comprenderebbe il suo rapporto con il mondo della cultura, col mondo della politica e l'assunzione di responsabilità nella gestione dell'università se non attraverso questo senso di grande rispetto delle istituzioni. Negli anni Ottanta cercò di sviluppare, come Preside, un lavoro di mediazione tra conflittuali istanze politiche e culturali che venivano dagli ambienti accademici, dagli studenti, in genere dalla società civile. Credo che non fosse contento del risultato di questo suo lavoro politico e culturale nell'Università di Padova, e quando ebbe l'opportunità di trasferirsi a Milano, il cambiamento di vita e d'impegno accademico lo rasserenò moltissimo. E poi tornava nell'Università del suo maestro Banfi, dove avevano lavorato i suoi più prestigiosi allievi, da Paci a Cantoni a Preti.

Molto è cambiato: l'Università non tanto si è trasformata sul piano della didattica e della ricerca, semmai è cambiata seguendo quella previsione profetica che Formaggio mi aveva enunciato proprio nel nostro primo incontro, in quel novembre del '72: la figura del maestro tende a tramontare, perché tramonta la figura del padre. E ci sarebbe un gran bisogno sia dell'uno che dell'altro.