

DINO FORMAGGIO, *L'idea di artisticità*, Ceschi-
na, Milano 1962, I volume di pp. 370.

Quest'opera, nella quale l'autore imposta il tentativo di un ricominciamento radicale dell'estetica, non a caso comincia con un approfondito e puntuale commento degli scritti di estetica di Hegel.

L'autore analizza, nei primi capitoli del libro, l'interpretazione data da Croce della tesi hegeliana sulla morte dell'arte. Facendo notare che il Croce la intende come fine dell'arte stessa, cioè come morte storica dell'arte, egli riprende in esame i testi hegeliani dagli scritti giovanili alla *Fenomenologia* all'*Enciclopedia* e dimostra, accuratamente commentando le *Lezioni di Estetica*, come il termine «morte» sia da intendere in senso dialettico e non in senso definitivo, cioè come morte di un determinato tipo di arte (l'arte bella del mondo classico), che è premessa per il sorgere di una forma di arte nuova: l'arte romantica.

Quest'analisi dei testi hegeliani serve all'autore da introduzione alla parte teoretica del suo libro, che riprende ed amplia proprio questo tema. «A queste conclusioni, dunque, Hegel doveva portare. Anche perché non può essere altro la morte, nella vita dello spirito, che morte della morte: ed è ciò che nella logica si chiama negazione della negazione...» (p. 155). «Ciò che muore per rinascere all'infinito nell'arte... è il particolare morto e svuotato di vita, il particolare sensibile astratto che aspira a risorgere per ritrovarsi non più come oggetto spento e perduto, ma come respiro di vivente universo. Morte e liberazione del sensibile morto, del «questo» banalizzato... trasmutazione dell'essere in puro apparire possibile ed in puro significato...» (p. 156).

La morte dell'arte è intesa dall'autore con un significato ancora più ampio di quello hegeliano: infatti investe non solo l'arte legata al divino ed al mito, ma significa la morte dell'arte come esclusivo gioco estetico, e l'affermazione di un ideale di artisticità nuovo, che l'arte contemporanea stessa propone nelle sue realizzazioni.

Il primo compito che spetta a chi vuole impostare una filosofia dell'arte, è, secondo l'autore, «reperire» questo ideale d'arte, questa «idea di artisticità», intendendo con «idea» non una definizione di tipo concettuale-categoriale, ma una legge di ragione, una norma regolativa che investa tutte le esperienze possibili.

Interessante è leggere, a questo proposito, la polemica col Pareyson che l'autore pubblica in un altro suo libro (*Studi di Estetica*, Ed. Renon, Milano 1962), dove, pur concordando nel distinguere la filosofia dell'arte dalle varie poetiche e critiche d'arte, il Formaggio rimprovera al Pareyson che la sua definizione di arte come formatività è ancora una definizione categoriale e quindi di per sé limitativa, «rischia cioè di non cogliere l'uni-

versale idea regolativa specifica del campo» (*Studi di Estetica*, p. 130).

Per uscire da questo pericolo di limitazioni nessuna determinazione è possibile «che non sia la semplice posizione metodologica dell'idea di artisticità» (*Studi di Estetica*, p. 142).

Idea che l'autore dice di voler trovare fenomenologicamente, cioè dentro il campo stesso dell'esperienza artistica, per arrivare «alla descrizione di tutto ciò che originariamente si apre al significato» (*Idea di Artisticità*, p. 264). «Una ricerca di questo genere implica, soprattutto, che il ricercatore si muova all'interno delle varie sfere di rapporto, non sia fissato a questa od a quella polarità (al soggetto od all'oggetto, all'io od al mondo); ma, in quanto vede, sia e si muova in rapporto» (pp. 263-264).

L'atto artistico viene così a «configurarsi come l'atto stesso di significazione di questo mondo reale» (p. 272).

Questa affermazione, che, riconoscendo all'arte il compito di scoprire l'infinita possibilità significativa della realtà, è un atto di fiducia nella totale razionalità del reale, non deve, secondo l'autore, essere risolta in un concetto pieno, che postuli un fondamento metafisico, ma deve restare una pura ipotesi di lavoro, e l'infinita razionalità del reale vale per lui come affermazione metodologica, non come definizione metafisica.

L'essenza dell'idea di artisticità, dunque, «si ripropone... come funzionalità significativa e comunicativa» (p. 157).

Questa definizione è, nel corso di tutto il libro, variamente ripresa, approfondita ed esemplificata e costituisce uno degli aspetti più affascinanti dell'opera.

L'autore crede veramente nella capacità rivelativa dell'arte e nella possibilità significativa del reale.

L'arte non è più concepita come una attività fine a sé stessa, ma come un'esperienza più vasta che ha una sua funzione sociale.

Tutta quanta l'esperienza è ricca di significati che la banalità della vita quotidiana non rileva e non «vede»; l'artista è colui che «vede» con occhi nuovi, non annoiati e non disincantati, che è pronto a cogliere delle cose il loro segreto e non si ferma solo a contemplarlo, ma lo rende evidente «agendo» la materia, cioè trasformando un essere inerte e sordo in una realtà comunicante.

È una ricerca di significati che non investe solo il reale in atto, ma tutto il possibile, così che l'arte ha questo dono, di creare mondi nuovi, di far essere, sul piano dell'esistenza, possibilità che, senza un atto conoscitivo-creativo, sarebbero sempre state nascoste agli occhi dei più. «L'arte è un modo di mettere in prova esistenziale i possibili. Il passaggio dei possibili all'esistenza, questo significa prospettare ed attuare in un'esperienza (quella propriamente artistica e non soltanto estetica) l'idea universale di artisticità» (*Studi di estetica*, p. 233).

È esemplificativo, a questo proposito, il saggio su Picasso pubblicato negli *Studi di*

Estetica, dove l'autore vede in *Guernica* la scoperta di una nuova realtà spazio-temporale: « L'oggetto... viene plasticamente fluidificato, cosicché i suoi stati diventano momenti. Il tempo, allora, l'attraversa, crea in esso pause, abbandoni e riprese ulteriori, successioni, ritmi » (*Studi di Estetica*, p. 218). « Così il tipo di spazialità in cui si inventa la pittura di Picasso si oppone al tipo di spazialità ritrovato dalla società e dalla cultura del nostro Quattrocento... Picasso ha decisamente sostituito uno spazio dinamico, genetico, quasi sempre proiettivo della tela verso lo spettatore — che ne viene travolto — tale per cui tutto il mondo è rimesso in discussione e tutti gli uomini sono chiamati a giudicare... » (p. 219).

Si capisce così meglio la distinzione che l'autore compie fra esteticità ed artisticità, in quanto l'arte bella, da sola, non esaurisce il compito dell'arte, oggi soprattutto che « l'esteticità viene rifiutata dall'arte insieme alla piacevolezza ed in nome della verità » (*Idea di artisticità*, p. 219). Come se la materia, usata e lavorata in una direzione soprattutto funzionale, esprimesse meglio il suo significato primo, nascosto e messo in sott'ordine da anni di ricerche estetiche che, cercando di abbellirlo, ne avevano mascherato il significato originario.

Per questo l'autore auspica che la tecnica sia sempre congiunta all'arte: perché una tecnica per la tecnica immerge l'uomo in un mondo di cose senza vita e senza respiro, mentre una tecnica artistica ridà un significato a tutto un mondo che altrimenti sarebbe solo lavoro e fatica.

L'autore, servendosi dell'*Industrial Design* offre un esempio di tecnica artistica, di ricerca funzionale che diventa, proprio in quanto funzionale, modo di comunicazione di un significato. « Per cui non si tratta di mettere sul mercato un bottone più esteriormente piacevole e bello, ma di farlo sorgere, per opera di progettazione coordinata, più funzionalmente pieno di significato dall'interno di una determinata situazione di tempo e di cultura » (*Idea di artisticità*, p. 240).

Bisogna anche sottolineare come la ricerca di questa « idea di artisticità » si muova sempre su di un piano storico e come sia viva nell'autore la persuasione che un'opera d'arte non è mai un fatto puramente soggettivo, ma che tutta quanta la società e la cultura vi entrano in gran parte, come stimolo e come sottofondo.

Il libro non è di facile lettura, anche perché il linguaggio usato dà, a volte, l'impressione del cifrario. Ma se si riesce a superare questa impressionazione di disorientamento ed a trovare la chiave del cifrario, la lettura diventa avvincente e convincente.

I saggi su Picasso e su Klee, il saggio sulla ceramica che mostra in concreto come sia superata la distinzione fra arti maggiori e minori e come la nuova idea di artisticità sia comprensiva di ogni fare creativo, rivelano

la sensibilità dell'autore e la sua capacità di lettura di un'opera d'arte.

Verrebbe solo da obiettare alla fine — ma solo alla fine di un discorso che si condivide per un lungo tratto — se può bastare aprirsi con tanta fiducia alla razionalità del reale, senza che nasca l'esigenza ineliminabile di fondare in qualche modo questa razionalità: che è una insopprimibile esigenza metafisica a cercare di ogni valore la ragione.

Ma qui si tratta di tutta una concezione del mondo che non si può discutere in una recensione.

La lettura del libro lascia questa impressione conclusiva: di trovarci di fronte ad un tentativo nuovo nel campo della filosofia dell'arte, vissuto in modo aderente ai problemi della cultura contemporanea ed aperto alle soluzioni più avanzate.

ROSANNA FERRARI COPPI

ALDO BONETTI, *Il concetto nella filosofia presocratica*, Marzorati, Milano 1960. Un volume di pp. 121.

L'autore si propone, in questo suo volume, di ripercorrere la storia del pensiero presocratico sotto il profilo del « concetto ». Non è, si badi, — contrariamente a quanto il titolo potrebbe far supporre — che il Bonetti intenda affermare e dimostrare che, nella speculazione presocratica sia stata scoperta e pienamente guadagnata la *struttura del concetto*; l'autore vuole solo mostrare come nei presocratici ci sia una preparazione della scoperta del concetto o, meglio, un formarsi e affermarsi di una « mentalità concettuale » con determinate strutture di fondo, senza le quali la scoperta del concetto non sarebbe stata possibile.

Il saggio, anzi, prende le mosse dai primordi del mito e indica come, già nello stesso mito greco, emerga una certa esigenza di chiarezza razionale e come si affermino alcune istanze che preludono inequivocabilmente alla « mentalità concettuale », che si verrà pienamente affermando nella filosofia. Sono, queste, peculiarità del mito greco, non riscontrabili nei miti orientali né in quelli nordici. Già la concezione antropomorfa della divinità elimina quei caratteri di orrendo, pauroso e irrazionale delle « forze » che, negli altri miti, costituiscono il divino. Gli Dei, quali sono concepiti dai Greci — massimamente nei poemi omerici — « esprimono gli aspetti immutabili, le forme ideali dell'essere » (p. 12); e, questo, è indubbiamente un avvio alla interpretazione concettuale del reale. Avvio e non di più — nota il Bonetti —, perché la concezione personalistica degli Dei, nello stesso tempo che avvia, costituisce, insieme, un forte ostacolo, a causa della sua immaginosità, alla riflessione concettuale pura. Più interessanti — ai fini della formazione della mentalità concettuale — sono alcune « divi-