



Técnica, arte y cuerpo: la estética fenomenológica de Dino Formaggio y su valor para las ciencias humanas

Technique, Art and Body: The Phenomenological Aesthetics of Dino Formaggio and its Value for the Humanities

Daide Eugenio Daturi

Universidad Autónoma del Estado de México, México



<http://orcid.org/0000-0002-2663-6117>



<mailto:daturidavide@gmail.com>



<https://doi.org/10.46530/ccdp.v0i39.781>

Resumen. La obra del filósofo italiano Dino Formaggio destaca por la forma en que, durante el siglo XX, trató de rescatar la estética de la reducción a filosofía del arte implementada, en la época contemporánea, sobre todo por el idealismo alemán. Con base en los estudios de Max Dessoir y de los fenomenólogos de Múnich, el autor italiano devolvió el sentido de esta disciplina a sus orígenes, cuando Baumgarten propuso el nacimiento de una ciencia que tratara de entender el carácter de verdad que se despliega y revela en las obras de arte, en ese caso específico en la poesía. La obra de Dino Formaggio representa, por tanto, la búsqueda del estatuto de una disciplina filosófica rigurosa e independiente tanto de las ciencias naturales y sociales como de la historia y teoría del arte, pero en amplio contacto con ellas. En el curso de la segunda mitad del siglo XX las nociones de cuerpo y sensibilidad, estudiadas por este filósofo en el marco de una perspectiva fenomenológica, abrirían el camino de una propuesta sólida que va en esa dirección. El objetivo del artículo es, por un lado, ilustrar de qué manera toma forma dicho camino en el pensamiento de Dino Formaggio y, por otro, proponer una lectura que se inscriba y abone positivamente al debate sobre el sentido de las Humanidades en el mundo actual.

Palabras clave: Dino Formaggio, Estética, Fenomenología, Arte, Humanidades.

Abstract. The work of the Italian philosopher Dino Formaggio stands out for the way in which, during the 20th century, he attempted to rescue Aesthetics from the reduction to a philosophy of art implemented, in the contemporary era, especially by German idealism. Based on the studies of Max Dessoir and the Munich phenomenologists, the Italian philosopher returned the meaning of this discipline to its origins, when Baumgarten proposed the birth of a science that sought to understand the character of truth that unfolds and reveals itself in works of art, in this specific case, poetry. Dino Formaggio's work therefore represents the search for the status of a rigorous philosophical discipline independent of both the natural and social sciences and the history and theory of art, yet in broad contact with them. During the second half of the 20th century, the notions of body and sensibility, studied by the Italian philosopher within the framework of a phenomenological perspective, would pave the way for a solid proposal moving in this direction. The aim of this article is, on the one hand, to illustrate how this path takes shape in Dino Formaggio's thought and, on the other, to propose a reading that fits into and contributes positively to the debate on the meaning of the Humanities in the contemporary world.

Keywords: Dino Formaggio, Aesthetics, Phenomenology, Art, Humanities.

Cómo citar: Daturi, D. E. (2026). Técnica, arte y cuerpo: la estética fenomenológica de Dino Formaggio y su valor para las ciencias humanas. *En-Claves del Pensamiento*, (39), 135-157. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i39.781>.

Introducción

El término ‘estética’, indicativo de la disciplina filosófica, encontró su institucionalización en el mundo universitario en los cursos que Hegel le dedicó —en diferentes ocasiones— entre 1817 y 1829.¹ Sin embargo, la acepción del filósofo alemán discrepaba de la noción originaria de Estética propuesta por Alexander Baumgarten, quien la había introducido en el panorama filosófico, en 1750. Mientras este último había acotado el campo de la disciplina a la poesía, abriendo el camino a una ciencia del conocimiento sensible² —definida justamente Estética o *gnoseología inferior*—,³ Hegel, en cambio, decidiría usar ese mismo término —a falta de uno mejor—⁴ para indicar una “ciencia de lo bello artístico”,⁵ cuya tarea sería vislumbrar el valor de esta actividad humana como medio concreto de expresión de la idea durante el camino de autodescubrimiento y revelación del Espíritu a sí mismo. La influencia de esta acotación hegeliana del término ‘estética’ dejaría una huella profunda en la época siguiente y en diferentes países. Además, incluso cuando se superara la referencia a un marco metafísico, en el nombre de la búsqueda positiva de un fundamento científico en el interior de los estudios filosóficos,⁶

¹ De hecho, en la presentación de la versión italiana de la *Estética* de Baumgarten, Tedesco informa que este autor inauguró la Estética como disciplina académica bien antes que Hegel, en “1742 en el primer curso universitario de Estética”, Salvatore Tedesco, “Presentazione”, en Alexander Gottlieb Baumgarten, *Estetica*, trad. propia (Milán: Mim Edizioni, 2020), versión italiana, 7. Sin embargo, en la *Introducción* de sus lecciones sobre *Filosofía del arte*, impartido en Jena entre 1802 y 1804, Schelling demuestra desconocer u obviar este dato, haciendo notar que, antes de él, bajo el rotulo “estética” se podían encontrar solo lecciones para el nivel universitario cuyo objetivo era una introducción a la *Crítica del Juicio* de Kant (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Filosofía del Arte* [Madrid: Tecnos Editorial, 1999], 8). Finalmente, es notorio como dicho término, en] forma de adjetivo, se encuentra a menudo en el mismo curso de Schelling para referirse a la intuición sensible por la cual debe pasar tanto el genio cuando produce la obra de arte como aquel que goce la obra de arte. En el caso específico de lo sublime, el autor habla de intuición estética a partir de la experiencia de la Naturaleza donde “lo infinito es lo predominante, pero solo predomina en la medida en que es intuitivo en lo infinito-sensible, que a su vez es finito” (144). En este sentido, es muy probable que las ideas de su antecesor llegaron a convencer a Hegel sobre la viabilidad del uso del término para el título de los diferentes cursos filosóficos que dedicó sobre el lugar del Arte en su Sistema de las Ciencias.

² Salvatore Tedesco, “Presentazione”, en Alexander Gottlieb Baumgarten, *Estetica* (Milán: Mim Edizioni, 2020), 9.

³ Baumgarten, *Estetica*, 26 [traducción propia].

⁴ G. W. F. Hegel, *Lecciones de Estética* (Barcelona: Península, 1989), 9.

⁵ G. W. F. Hegel, *Introducción a la Estética* (Barcelona: Península, 1973), 7.

⁶ Y esto, a menudo, se llevaba a cabo dentro de un campo de ideas muy amplio, caracterizado por el encuentro entre filosofía y psicología.

los productos del arte seguirían representando los objetos específicos e indiscutibles de las investigaciones y tratados de Estética.⁷

Sin embargo, entre el final del siglo XIX y el inicio del XX, sobre todo en Alemania, empezó a asomarse el cuestionamiento justo de esta sobreposición, o casi coincidencia, entre Estética y Filosofía del arte —planteada de forma natural por la mayoría de los miembros del panorama filosófico de la época. Un ejemplo de tal perspectiva crítica y de una propuesta dirigida a conferir a esta disciplina, una autonomía de campo y de principio respecto al estudio del arte —tanto filosófico como teórico e histórico— es la actividad académica y divulgativa del filósofo berlinés Max Dessoir (1867-1947). Como dice Pinotti “no solo la estética, según Dessoir no debe identificarse para nada con la reflexión filosófica sobre el arte (para esa tarea se estaba conformando justo la ciencia general del arte), sino más bien el arte no puede ser reconducida directamente a la categoría de lo bello, dado que existen manifestaciones artísticas que no tienen nada que ver con la experiencia de la belleza”.⁸ Un planteamiento similar es aquel formulado, algunos años más tarde, por otro filósofo del área alemana, si bien de origen checo, Emil Utitz (1883-1956), quien sostendría, además, que la necesidad de trazar una distinción entre Estética y teoría del arte debía buscarse algunos años antes respecto a su propuesta y aquella de Dessoir; de hecho, nos dice, ya se encontraba una posición similar en la obra del teórico del arte Konrad Fiedler, de manera particular en su *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1970). Sin embargo, agregaría, en Fiedler había que reconocer una diferencia substancial respecto al planteamiento de los dos sucesores: mientras la intención del primero era liberar la teoría del arte de las posibles injerencias de la filosofía, tanto la nueva propuesta de Dessoir como la suya trabajaban en la dirección opuesta, es decir *salvar* la Estética de todas aquellas interpretaciones que habían reducido a esta disciplina a una mera reflexión filosófica, o incluso teórica, sobre el arte.⁹

Uno de los mayores divulgadores en Italia de las ideas de Dessoir y Utitz —y también partidario de la autonomía de la Estética respecto a una paralela “ciencia general del arte”, propuesta por el primero— fue el filósofo Dino Formaggio. Referente principal de la Estética

⁷ J. L. Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Chile: Metales Pesados, 2012), 10.

⁸ “Non solo l’estetica secondo Dessoir non va affatto identificata con la riflessione filosofica sull’arte (a tale compito si attrezzava appunto la scienza generale dell’arte), ma altresì l’arte non può essere *tout court* ricondotta alla categoria del bello, esistendo manifestazioni artistiche che con l’esperienza della bellezza nulla hanno a che fare” (Andrea Pinotti, “Introduzione”, en Max Dessoir, *Estetica e scienza dell’arte* (Italia: Cuem, 2007), 7-8, trad. propia).

⁹ *Ibid.*, 8-9.

en Italia del siglo XX,¹⁰ el trabajo de este autor ha alcanzado un reconocimiento considerable también afuera de las fronteras italianas, sobre todo después de la traducción al francés, y luego al español y al portugués, del libro *Arte*. Sin embargo, es necesario reconocer que todavía no se ha hecho una suficiente reflexión sobre el valor de su propuesta y este aspecto anima a regresar a algunos de los puntos temáticos más relevantes de la propuesta filosófica de Dino Formaggio. En este marco, en el presente artículo se tratará de entender cómo la influencia de la fenomenología del inicio del siglo XX y de las teorías sobre el cuerpo, en particular aquella propuesta en área francesa por Merleau-Ponty, permitieron al filósofo italiano reformular, sin abandonarla, la propuesta del filósofo alemán Max Dessoir, dando cabida a la introducción de una noción de Estética como disciplina filosófica mucho más articulada y rica. Por otra parte, en la sección final, el objetivo de este trabajo es tratar de remarcar la actualidad tanto de las problemáticas propuestas por el filósofo italiano como de las soluciones que ofrece, sobre todo con la intención de insertarnos en el debate sobre el valor de las Humanidades en el mundo actual.

Arte y técnica: más allá de lo obvio

Nacido en Milán en 1908, a los doce años Dino Formaggio empieza a trabajar como obrero en la fábrica de componentes eléctricos Brown Boveri y, algunos años más tarde, en la empresa de relojes Binda. Esta primera experiencia influye en muchos sentidos en la mirada filosófica de este pensador, quien —a lo largo de su vida— se demostraría fuertemente preocupado por las problemáticas sociales y sobre todo por la condición de desigualdad de la clase obrera. Sus orígenes humildes no le impiden de obtener el diploma de maestro de escuela primaria y empezar la actividad de docencia, y contemporáneamente de estudio en el nivel superior que lo llevaría, en 1938, a la obtención del grado en filosofía con una tesis titulada *Studio sul rapporto tra arte e tecnica. Saggio storico-critico sopra alcune correnti estetiche contemporanee*, dirigida por Antonio Banfi.

Esta última referencia resulta particularmente relevante, ya que Banfi se recuerda como el mentor principal, en la ciudad de Milán, de algunos de los más relevantes y creativos exponentes de la filosofía italiana del siglo XX, entre los cuales se deben nombrar Enzo Paci, Giulio Preti, Ludovico Geymonat, Fulvio Papi y el mismo Dino Formaggio. Este grupo de

¹⁰ Paolo D'Angelo, *La Estetica Italiana del Novecento* (Italia: Laterza, 2007), 208.

jóvenes investigadores reunidos alrededor de Antonio Banfi sería definido, años después, como la Escuela de Milán.¹¹ De manera particular, junto con Paci, Formaggio se encargaría de difundir en Italia —tanto en sus cursos universitarios como en sus obras— los planteamientos principales del pensamiento de Edmund Husserl, introducido inicialmente en el país europeo por el mismo Antonio Banfi. Sin embargo, antes de que se gestara el pensamiento maduro de Formaggio hacia esta dirección, en sus primeras consideraciones filosóficas se encuentran algunas ideas seminales que servirían como fondo en el cual se fue dibujando aquella noción Estética que Formaggio sostendrá firmemente a lo largo de su vida.

En el panorama filosófico italiano del inicio del siglo XX, en el cual nace el pensamiento de Dino Formaggio, es posible evidenciar dos campos temáticos principales para los estudios de Estética: por un lado, se encuentran las líneas de investigaciones y propuestas teóricas de la academia alemana que, desde la segunda mitad del siglo XIX, o trataban de comprender la especificidad de las ciencias del hombre respecto a aquellas de la naturaleza, o trataban de llevar la filosofía en general —y, por ende, también la Estética—¹² hacia el puerto seguro de las ciencias duras; por otro, en el panorama filosófico italiano se proponían con amplia fuerza, divulgativa y sistemática, las teorías estéticas de Benedetto Croce (1866-1952) y Giovanni Gentile (1875-1944).

En relación con el primer punto están las propuestas en área germánica de los neocriticistas Windelband y Rickert,¹³ ambas interesadas en la comprensión de la relación entre Ciencias de la Naturaleza y Ciencias del Espíritu, y —además— el desarrollo de este mismo tema en la obra de Dilthey. Para este último la tarea de la filosofía era llevar a cabo la fundación de las ‘Ciencias del Hombre’, donde el camino hacia este objetivo pasaría por la introducción de una ciencia psicológica —que Dilthey llamó “descriptiva y analítica”—¹⁴ cuya tarea sería determinar en qué consiste lo específicamente humano que se plasma u objetiviza en los productos culturales creados en la historia, de los cuales —obviamente— las obras de arte debían considerarse los objetos más representativos. De esta manera, en el marco de una

¹¹ Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti* (Milán: Guerini, 1990), 3 y ss. Igualmente, véase Elio Franzini, “La estética fenomenológica de Dino Formaggio”, *Eikasia*, 62 (2015), 133-145.

¹² Obviamente, se excluyen de esta perspectiva, las derivas sociológicas e historicistas que, sin embargo, a menudo se confundían con la estética. Formaggio pondrá mucha atención en este aspecto en varias ocasiones.

¹³ Es sabido como para estos no había una distinción objetual, como para Dilthey, entre Ciencias del Espíritu y Ciencias de la Naturaleza, sino una diferencia de método: las primeras —para las cuales introdujo el término de disciplinas ideográficas— ponen su atención en el fenómeno individual (una obra de arte, un monumento, un libro, un acontecimiento histórico, tratando de comprenderlo en su especificidad); las segundas, en cambio, llamadas nomotéticas, buscan determinar las leyes generales que expresan la regularidad de los fenómenos.

¹⁴ Wilhelm Dilthey, *Psicología y Teoría del conocimiento* (Ciudad de México: FCE, 2014), 204.

búsqueda necesaria para dar forma al sentido de la filosofía, en una época en que esta disciplina estaba siendo cuestionada por la falta de fundamentos científicos, tanto teóricos como metodológicos, los neocriticistas y Dilthey, si bien con base en una perspectiva diferente, empezaron a vislumbrar un camino autónomo mediante el cual pudiera desmarcarse en el mundo de las ciencias en general.

Por otra parte, pocos más tarde, el mismo contexto filosófico está marcado por la influencia de la fenomenología de Edmund Husserl quien, si bien con intenciones que parten de una crítica del conocimiento,¹⁵ sucesivamente llevaría a cabo un trabajo reflexivo de corte genético sobre la totalidad de las experiencias reales y posibles, abriendo el camino para una nueva forma de pensar la filosofía y, en lo que concierne a este trabajo, las problemáticas desarrolladas en el ámbito de la Estética. En este caso, Husserl criticaría el historicismo y escepticismo de Dilthey¹⁶ oponiéndole justo una idea de fenomenología como ciencia estricta.

Dentro de este marco, amplio y problemático, podemos empezar a visualizar los intereses por un lado de Antonio Banfi, quien frecuentó a Berlín los cursos de Simmel y Dessoir y, de regreso a Italia, en los inicios del siglo XX, desarrollaría un arduo trabajo sistemático hacia la determinación de los principios de una teoría de la razón. Por su parte, su alumno, Dino Formaggio, se acercó por un lado a la obra de Dessoir y por otro a la fenomenología husserliana —que Banfi mismo había empezado a divulgar en sus cursos— atraído particularmente por la cuestión de la delimitación del campo de la investigación estética. Cabe destacar que, justo en esa misma dirección, en los primeros años del siglo XX había empezado a difundirse en Alemania la actividad intelectual de un grupo de jóvenes estudiantes e investigadores que, luego, llegarían a ser conocidos como los exponentes de la ‘Fenomenología de Múnich’.¹⁷ Es relevante recordar que, una vez más, la investigación psicológica de las vivencias relacionadas con los productos artísticos había representado el marco teórico y metodológico más influyente de los estudios de estética, historia y teoría del arte en Alemania desde la segunda mitad del siglo XIX y había sido el punto de partida ineludible también de estos autores. De hecho, el mayor representante de dicho grupo de estudiantes, Moritz Geiger, había estudiado con Theodor Lipps, quien se conoce también por sus estudios sobre la experiencia estética en conexión con

¹⁵ Según lo que Husserl afirma en la “Carta a von Hofmannsthal, 12.01.1907”, disponible en *Areté Revista de Filosofía*, XXIX, núm. 2 (2017), 428.

¹⁶ Como el mismo Dilthey afirma en la conocida carta que le envió el 29 de junio de 1911.

¹⁷ Cfr. H. Kuhn, E. Avé-Lallemant, R. Gladiatori (Eds.), *Die Münchener Phänomenologie* *Phaenomenologica* 65, 1976; Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement* (The Hague/Boston/London 1982). Entre sus representantes más ilustres se deben recordar Moritz Geiger, Adolf Reinach, Johannes Daubert, Alexander Pfänder y Alois Fischer.

la noción psicológica de empatía. Sin embargo, la introducción del pensamiento husserliano en el horizonte académico del inicio del siglo había traído aire nuevo en los problemas relacionados con la fundamentación de la filosofía en una base autónoma, llevando Geiger y sus compañeros a abandonar a Lipps para ir a Gottingen¹⁸ con Husserl. En lo específico, el interés de este grupo era dar vida a un estudio fenomenológico dirigido a la fundamentación de una ciencia del valor estético a partir de un análisis esencialista de los géneros que caracterizan los productos del arte.¹⁹

Si bien el marco de las ideas de la escuela de Múnich, que se considera como la primera propuesta estructurada de estética fenomenológica,²⁰ influenciaría el pensamiento de Formaggio a lo largo de toda su vida,²¹ los cuestionamientos iniciales del filósofo italiano sobre el sentido de la Estética (su objeto, objetivos y método) se fueron encontrando principalmente con la propuesta presente en el proyecto del psicólogo y pensador berlinés Max Dessoir, quien enseñaba en Berlín en el inicio del siglo XX, a favor de la fundación de una *allgemeine Kunstwissenschaft*, es decir una ciencia general del arte; su fin explícito, como ya se expuso brevemente en la *Introducción*, era diferenciarla de una disciplina filosófica basada en un método estrictamente científico y dirigida específicamente a la investigación de algunas categorías²² principales, que no tienen que ver necesariamente con los productos del arte, y para la cual consideró más correcto el uso del término “Estética”.

En este sentido, la escuela fenomenológica de Múnich y la propuesta de Dessoir deben pensarse como el fondo teórico en el cual, entre los años treinta y cuarenta del siglo pasado, nació y se desarrolló el pensamiento de Dino Formaggio sobre la Estética. El aspecto común que resaltaba en ambas teorías, a pesar de diferencias evidentes —como, por ejemplo, la clara limitación del campo de la Estética, por parte de los primeros, a una investigación fenomenológica sobre la región marcada por los objetos dados “como fenómenos”—,²³ era la necesidad de atenerse a una aclaración de los conceptos centrales de esta disciplina mediante un método riguroso y, sobre todo, la renuncia a explicaciones basadas en concepciones metafísicas y ajenas a la experiencia directa del mundo. De manera particular, este aspecto

¹⁸ Gabriele Scaramuzza, *Estetica Monacense* (Milán: CUEM, 1996), 7.

¹⁹ Geiger explicó este punto en su participación al Congreso de Estética y Ciencia General del Arte, llevado a cabo en Berlín entre el 16 y el 18 de octubre de 1924 y publicada, por primera vez, en las actas del congreso con el título de “Estética Fenomenológica” (en “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XIX, 1925, 29-42).

²⁰ Scaramuzza, *Estetica Monacense*, 7.

²¹ Como se verá más adelante, el texto de *Problemi di Estetica* refleja ampliamente esta visión.

²² En el capítulo 4 de su *Estetica y Ciencia General del Arte* Dessoir habla específicamente de estas nociones polarizadas: bello/feo; bonito/sublime; cómico/trágico (Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, 11).

²³ Scaramuzza, *Estetica Monacense*, 79.

atrajo el interés del joven Formaggio y se reflejó en una crítica amplia y sistemática en su primer libro, *La fenomenologia della tecnica artistica*, en contra de todas aquellas nociones y teorías oscuras alrededor del arte y la belleza, tanto en relación con la creación artística como con la experiencia estética del objeto artístico, que todavía en su tiempo seguían teniendo un lugar central en el mundo académico e intelectual.

Para Formaggio, en ámbito italiano debían recordarse dos filósofos que proporcionaban una lectura de la Estética opuesta al camino marcado por Dessoir y la escuela fenomenológica de Múnich hacia la idea de una ciencia autónoma respecto al mundo del arte: Benedetto Croce y Giovanni Gentile. En este sentido, tratando de introducir en Italia una nueva idea de esta disciplina, más rigurosa y atenta en describir con mayor precisión su campo de acción y principios, desde su tesis de licenciatura Dino Formaggio se opuso, con toda fuerza, precisamente a las filosofías del arte de estos dos autores.

A las derivas espiritualistas y metafísicas del “subjetivismo idealista”,²⁴ que se reflejaban sobre todo en una exaltación de la figura del genio inspirado,²⁵ en su trabajo seminal el filósofo milanés contrapuso el regreso a dos factores esenciales para entender el sentido propio de la actividad artística y sus productos: el origen técnico del arte y el contacto concreto y sensible —incluso corpóreo— por parte del artista con la materialidad del mundo. El trabajo de titulación fue reestructurado sucesivamente y en 1953 se publicó con el título emblemático de *Fenomenologia della tecnica artistica*. En este texto, la propuesta del autor es muy clara: antes de hablar de arte desde una perspectiva teórica o histórica, se necesita reducir genéticamente esta actividad a aquel punto de origen que caracteriza no solo el mundo del hacer humano sino la Naturaleza en general: la habilidad técnica. Solo de esta forma la Estética podría poner las bases, delimitándola, de una “teoría específica de la experiencia artística”.²⁶

Resulta así evidente como, en su primer trabajo, Formaggio no se incluyó en la lista de detractores de la técnica, que luego encontrarían en Heidegger²⁷ el representante más importante, sino la consideraría como una habilidad que, siendo inherente a todo tipo de hacer productivo, tanto natural como humano, representa el punto de partida incuestionable para

²⁴ Dino Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica* (Milán: Nuvoletti, 1953), 71, 84, 91.

²⁵ Pero no solo. Para Formaggio habría que combatir también el “subjetivismo estético” (Ibid., 24) presente en la escuela empirista, con Addison, Shafetsbury, Hume, Burke, e incluso en ciertas ideas de Kant (Ibid., 26-27).

²⁶ Dino Formaggio, *Problemi di Estetica* (Palermo: Aesthetica Edizioni, 1991), 164.

²⁷ Emilio Hidalgo-Serna, *Nota al lector*. En Ernesto Grassi, *Heidegger y el problema de la metafísica* (Barcelona: Anthropos, 2006), XVII.

poder desenredar los temas relativos al quehacer artístico desde la perspectiva estructurada y reflexiva de la filosofía.

Sin embargo, la elección de Formaggio de conectar la actividad artística a la noción de técnica, que se podía remontar fácilmente a la Grecia antigua, se encuadraba, también y en otro sentido, en el marco del carácter complejo que se le reconoce comúnmente a la obra de este autor. Como ha sido subrayado por numerosos filósofos que estudiaron y trabajaron directamente con Formaggio, como Gabriele Scaramuzza y Elio Franzini, si bien el tema político está poco presente en los escritos de su maestro, en el fondo de su pensamiento se encontraba la necesidad de llegar a comprender la esencia misma de la actividad productiva, por ende, tanto la artística como aquella de la clase obrera, en el marco del horizonte intersubjetivo en el cual todo ser humano siempre se encuentra proyectado. Se entiende, de esta manera, que una Estética que conectaba la noción de genio a un plano trascendente y extrahumano, no era suficiente para comprender el acto productivo en general, porque lo trasladaba afuera de la realidad humana, sobre la cual se proyectaba a posteriori un sentido externo respecto a ella. La Estética idealista, por tanto, generaba en Formaggio un rechazo sin más, ya que proponía una lectura de la producción artística ajena a la relación concreta y fáctica del ser humano con el mundo, que en la mirada del filósofo italiano era el lugar en donde se gesta potencialmente todo sentido.

La clara consecuencia de este hecho sería la relación que en su primer trabajo Formaggio traza entre las tres figuras centrales de la actividad técnica humana: el obrero, el artesano y del artista. Es así como en la *Fenomenologia della Tecnica Artistica* no solo se propuso una *pars destruens*, en la que se critican las Estéticas, idealista y actualista, de Croce y Gentile, sino se remarcó también la necesidad —en una *pars construens*— de que la noción de técnica lograra delimitar un campo de conceptos que permitieran entender la relación del ser humano en general con la realidad, ya sea como artista, artesano u obrero. Para hacerlo, Formaggio propuso la reintegración de algunos términos centrales de la tradición estética en el marco de la comprensión del origen técnico de la humanidad. En este sentido, la crítica al subjetivismo idealista no significaría el rechazo y abandono de los términos “genio”, “inspiración” o “estilo”, como índices de una equivocación histórica que debía corregirse. Dichos conceptos, más bien, debían acercarse a nociones como aquellas de “oficio”, “praxis productiva” y “trabajo”, que históricamente se habían considerado como “bajas” y “vulgares”. Y esta sobreposición permitiría ilustrar, de alguna manera, un campo prolífico de conexiones aglutinado justo por la noción originaria de “técnica”. En otro sentido: para Formaggio esos grupos de conceptos eran

co-originarios, es decir tenían un origen en común en los problemas mismos de los materiales, las técnicas y las estructuras que desde la antigüedad habían preocupado conjuntamente los tres mundos, aquel del arte, de la artesanía y del trabajo.

Un ejemplo relevante era representado por la noción de ‘genio’ que podía permitir entender el momento en que el artista se separaba del artesano y del obrero, a pesar de su origen técnico en común, justo con base en el elemento de ‘inspiración’ que anima su acción. Tomar una postura en contra de toda Filosofía del Arte que exaltase la figura del genio inspirado, como un ser divino que finca sus raíces en alguna potencia trascendente y ajena a los problemas reales, no significaba considerar el acto creativo como expresión de elementos subjetivos y determinados exclusivamente por características psicológicas individuales. La Estética, como disciplina exclusivamente filosófica, podía alcanzar a una noción objetiva de “inspiración” gracias a un estudio adecuado del acto artístico en el marco de la idea de “técnica”.

Formaggio parte del objeto creado, el cual debe sus características objetivas a la capacidad única en que el autor logra relacionarse técnicamente con los límites impuestos por la materia que él “maneja, solicitándolo, asistiéndolo, resistiéndole”²⁸. Siguiendo a Delacroix, el filósofo italiano agrega que la inspiración artística no está totalmente separada “de la reflexión, de la elección, del juicio sobre la experiencia interna y el material externo”,²⁹ incluso la necesita. Pero ¿cómo reconfigurar la noción de “inspiración” justo en este nuevo marco abierto por la relación técnica y sensible del artista con la materia?

Esto se lleva a cabo mediante una reflexión sobre el dinamismo interno que caracteriza la relación entre técnica e inspiración. Citando otra vez al autor francés, Formaggio afirma que “toda técnica contrapone e impone al artista una materia resistente, ajena a su alma y al mismo tiempo sorda y dócil para sus deseos”³⁰ y solo a partir de dicha condición de resistencia la misma técnica “coordina y mueve, en una dirección, masas de materia que entran en el acto productivo de la inspiración — y es aquella, además, la que —luego— rebasa la inspiración y la mantiene viva, hasta que la haya dirigida a liberarse en la última fase de la obra”.³¹ Sin la técnica, por tanto, el artista no podría transformar la materia en una obra de arte porque estaría

²⁸ “maneggia, lo sollecita, l’assiste e gli resiste”, Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, 149 [trad. propia]; Henry Delacroix, *Psychologie de l’Art* (Paris: Alcan, 1927), 209.

²⁹ “di riflessione, di scelta, di giudizio, sopra l’esperienza interna e sopra il materiale esterno”, Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica ...*, 148.

³⁰ ‘Ogni tecnica oppone e impone all’artista una materia resistente estranea alla sua anima e nello stesso tempo sorda e docile ai suoi desideri’, *ibid.*, 149.

³¹ “coordina e sommuove in una certa direzione masse di materia che entrano nella genesi dell’ispirazione — ed è essa, ancora, poi, che sorpassa l’ispirazione e la mantiene in vita, sino a che l’ha guidata a sciogliersi nell’ultima svolta dell’opera”, Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica...*, 150.

simplemente sucumbiendo a la resistencia e inmovilización de la materia sin poder acompañar la inspiración en el acto de creación. En este sentido Formaggio agrega:

Pero, lanzarse en el interior de la materia quiere decir llegar a una lucha que la inspiración, casi presintiendo el límite, la atadura que la espera en el final como eterna inmovilización, no acepta inmediatamente. Oscila por tanto un poco incierta: justo entonces, la técnica la rebasa de un golpe y de su condición de *saber* se hace *acción*, poniéndosele en frente y guiándola, la arrastra consigo en el medio de la materia expresiva y empieza, así, aquella dialéctica vivacísima entre la técnica/saber y la técnica/acción, en un proceso, ajeno a toda confusión, que constituye el pleno proceso creativo.³²

Esto significa, finalmente, que el conocimiento teórico-práctico en que consiste toda técnica representa una condición necesaria para que la inspiración artística lleve al producto finito y el resultado adquiriera, en su etapa terminal, aquel carácter de objetividad que lo vuelve expresión de valores no solo subjetivos sino culturales e, incluso, universales. Y así se vuelve comunicable y comprensible. Esto es lo que caracteriza propiamente la objetividad de la inspiración que en el subjetivismo idealista confunde como el mensaje proveniente de un horizonte extrahumano. Además, este aspecto resultaría el más característico del acto creativo del artista, diferenciándolo del gesto técnico-productivo del artesano y del obrero, los cuales quedan limitados por la resistencia e inmovilización de la materia que se atiene al proyecto que anima su producción y que, finalmente, es marcado por la relevancia de aspectos meramente funcionales y de uso del objeto final.

Por tanto, rescatando el valor del arte como *facere*, es decir, como una actividad totalmente sumergida en la praxis productiva, Formaggio demostró que el artista no solo produce sus obras sin tener que buscar la inspiración en un cielo metafísico sino, también, logra un producto que se inscribe directamente en un espacio expresivo intersubjetivo. En este sentido, debido precisamente a los caracteres prácticos y expresivos del arte, Formaggio dará extrema importancia al significado social y comunicativo de esta actividad, en contra de la imagen que desde la idea clásica hasta el Romanticismo llevaba frecuentemente a la idea del genio como una figura solitaria, totalmente encerrada en su intimidad y lejana de su mundo y entorno, en la espera de alguna revelación espiritual.³³ A menudo el filósofo italiano regresa a

³² ‘Ma gettarsi nella materia vuol dire venire a una lotta, lotta che l’ispirazione, quasi presentendo la fissità, l’imprigionamento che l’attende in quel finale suo immobilizzarsi per sempre, non accetta subito. Oscilla quindi un poco incerta: è allora che la tecnica la sorpassa di un balzo e, da sapere fattasi azione, le si mette dinanzi e la guida, la travolge con sé nel pieno mezzo della materia espressiva ed ha inizio così quella dialettica vivacissima della tecnica-sapere e della tecnica-azione, in una processualità che è aliena da ogni confusione, che costituisce il pieno processo creativo’. *Ibid.*, 150-151.

³³ *Ibid.*, 164.

la importancia de la dimensión intersubjetiva —y, como veremos, intercorpórea— del hacer artístico, sin la cual el discurso estético perdería un elemento central.

La propuesta que, en la *Fenomenologia della Tecnica Artistica*, regresa a la centralidad del vínculo entre técnica y arte, por tanto, no solo tiene como objetivo la crítica a las derivas metafísicas de las estéticas de Croce y Gentile. En general, el aspecto más relevante, sobre el que es útil hacer hincapié, es el hecho de que ya en su primer libro Formaggio ilustra el campo de posibilidad de la Filosofía del Arte la cual, si bien se refiere a actividades que siempre se mueven en un marco individualizado y subjetivo —dado el carácter de unicidad de cada obra de arte—, logra reflexionar sobre un marco general de relaciones con base en ese elemento común, tanto natural como humano, que es la técnica. Además, resulta igualmente claro por qué Formaggio no deja de referirse a conceptos de la tradición, como el de inspiración o de genio. Para el filósofo italiano estos no son meras invenciones fantasiosas sino emergen directamente del origen técnico del hecho artístico y la filosofía debe poder dar cuenta de ellos como fenómenos, es decir manifestaciones inscritas en la forma de aparecer de la obra de arte como producto de un artista.

Ahora bien, un discurso más amplio, en cambio, es aquel que lleva a la discusión sobre el campo de trabajo de la Estética. Si bien el primer libro parece seguir la tradición que la reducía a una Filosofía del Arte, ya aquí es posible visualizar el inicio de una acotación que sería más evidente en las siguientes obras de Dino Formaggio. En efecto, para este autor la liberación de la Estética de los desvíos metafísicos del subjetivismo idealista era el primer paso necesario para una transformación del sentido de esta disciplina que marcaría sucesivamente sus obras. De hecho, la propuesta de lectura de la actividad artística en el marco de la noción de “técnica” demostraba también que, en lugar de buscar un fundamento en otra ciencia, como la psicología (Lipps, Dessoir, etc.) o la sociología (Taine),³⁴ la Estética podía recortarse un espacio todo autónomo en las Ciencias Humanas.

Sucesivamente, en la segunda mitad del siglo XX, el filósofo italiano delimitaría su perspectiva sobre el sentido independiente y más amplio de esta disciplina, y dos obras representativas de este período, las cuales van en esta dirección, son el libro *Problemi di Estetica* y el trabajo capital *Arte*. En el primer texto, el cual reúne un grupo de ensayos publicados entre 1945 y 1990, Formaggio expone su postura general en relación con el sentido y el destino de la Estética. Es así como, si bien la distinción de Dessoir entre Estética y Teoría

³⁴ Si bien reconoce el alto valor intelectual de este autor, en su primer libro Formaggio critica ampliamente la estética sociológica de Taine (*ibid.*, 164 y sig.)

del arte debía considerarse una primera reflexión necesaria para dar forma definitiva al territorio “caótico”³⁵ de la Estética, la visión del filósofo berlinés se demostraba todavía limitada por su dependencia metodológica y explicativa respecto a la psicología, lo cual no permitía reflexionar libremente sobre los elementos y los principios característicos de esta ciencia y visualizar un método exclusivamente filosófico. En este sentido, en los textos publicados entre los años cincuenta y ochenta, tanto la fenomenología husserliana como su desarrollo sucesivo en área francesa representarían un marco central para poder postular la superación del psicologismo berlinés en la dirección de fundamentar la autonomía filosófica de la Estética respecto a las otras ciencias, pudiéndose considerar —además— como un camino coherente con el sentido que Baumgarten había dado a esta disciplina en 1750.

De manera particular, Formaggio dirigió su interés hacia el viraje husserliano desde la fenomenología estática hacia aquella que se conoce como genética, en donde —entre varios aspectos— la mirada del filósofo moravo se había vuelto a la dinámica universal de la temporalidad de la conciencia. En este marco, Formaggio encontró un terreno fértil para una comprensión adecuada de la sensibilidad sobre todo a partir de la noción de cuerpo propio [*Leib*] que Husserl había analizado sobre todo en el segundo volumen de *Ideas* y en la quinta de las conocidas *Meditaciones cartesianas*. Fundamental se volvería la recuperación de este concepto llevada a cabo por Merleau-Ponty, quien llegaría a representar un referente central para la propuesta más madura de Dino Formaggio.

El cuerpo en acción en el proceso artístico

Desde la década de los cincuenta, en la obra de Formaggio la fenomenología representaría la herramienta teórica y metodológica principal para dar a la Estética la autonomía filosófica —con respecto a la psicología, la sociología y la historia— que ni Dilthey ni Dessoir habían querido alcanzar. Esto se llevaría a cabo mediante la inclusión en el campo de las problemáticas clásicas de la disciplina (¿qué es el arte? ¿qué es lo bello? ¿qué es el juicio de gusto?) de las cuestiones relacionadas con el nacimiento del sentido en la experiencia sensible y la comprensión de la naturaleza del saber que se adquiere en ella y por ella. Este hecho se confirma en los ensayos incluidos en el libro *Problemi di Estetica*, al cual ya hemos hecho referencia, donde el autor regresa al tema de la relación entre Estética y Teoría del arte y llega finalmente

³⁵ Formaggio, *Problemi di Estetica*, 8.

a la conclusión de que la Estética es una disciplina científica *in sensu latu*.³⁶ Esto significa que debe recortarse un espacio autónomo respecto a las ciencias duras, como la física o la biología, y respecto, también, a las conocidas ciencias sociales, como la psicología, la sociología, la antropología, etc.,³⁷ hasta volverse una disciplina filosófica introductoria de las ciencias humanas. Además, en el artículo titulado *Introduzione alla Estetica come scienza filosofica*, Formaggio sostiene que, sin renunciar al valor del arte como objeto de la Estética, es necesario ampliar el sentido de esta disciplina a dos nociones conectadas, aquellas de “sensibilidad” y “cuerpo”,³⁸ cuya introducción y desarrollo en el pensamiento filosófico contemporáneo se debe al movimiento fenomenológico.³⁹ De aquí se desprendería —finalmente— la definición definitiva de la Estética, plasmada en otro artículo trece años después, como Ciencia general de la sensibilidad y el cuerpo y Ciencia específica del Arte.⁴⁰

Para la comprensión de esta propuesta, es necesario regresar brevemente al primer interés del filósofo milanés sobre el origen técnico del arte. En efecto, como hemos visto, el autor sostuvo la importancia de la capacidad técnica del hombre de dar forma a la materia luchando en contra de su resistencia, y esto sucede en toda actividad productiva, es decir, tanto aquella del obrero y del artesano como aquella del artista. Ahora bien, en la lectura de *Fenomenologia della tecnica artistica* ya estaban presentes, si bien sin tematizarlos, los conceptos de sensibilidad y cuerpo, y justo esta latencia, aún, no le permitía al autor llegar a una comprensión adecuada del acto de creación. La pregunta dejada abierta tenía que ver con la comprensión del lado “humano” del momento creativo, ya que, abandonando el origen metafísico de la inspiración y poniendo en el centro de su discurso el saber y hacer técnico, como actividades conscientes, se había quedado afuera la referencia al lado sintético —tanto pasivo como activo— de la experiencia subjetiva, hecha por la sedimentación de hábitos y sentidos (culturales e intersubjetivos) que, a partir del cuerpo del artista, llegan a reflejarse en la obra del artista y en su estilo. De esta manera, la fenomenología husserliana llevaría a Formaggio a dibujar un cuadro más preciso.

Para lograrlo, el filósofo italiano agregaría a este ajuste la idea de un cuerpo expresivo, operante y anónimo propuesta por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la Percepción*, la cual representó la pieza clave para una comprensión adecuada del acto creativo. La inspiración

³⁶ *Ibid.*, 155.

³⁷ *Ibid.*, 159.

³⁸ *Ibid.*, 140.

³⁹ *Ibid.*, 153.

⁴⁰ *Ibid.*, 164.

estudiada en su primera obra se volvería, por tanto, la razón por la cual un artista o poeta refrendan sensiblemente —en la elección de ciertos materiales u sonidos y la interacción sensible con y entre estos—⁴¹ el sentido expresado intersubjetivamente en su tiempo y, de la misma manera, sería el punto de partida para abrir un nuevo camino sensible justo en la “lucha” descrita del cuerpo del artista con la materia. Finalmente, en esta segunda etapa de la obra de Formaggio la inspiración se volvería una potencia que ya no se somete a la técnica, sino que se impone sobre el material mediante aquella.⁴² Y dicha potencia corresponde, para el filósofo italiano, al poder sensible del cuerpo desde el cual el artista no solo repite el sentido sedimentado sino trata producir nuevo sentido.

Sobre el significado de este último punto, es necesario referirse a otro texto central de la producción de Dino Formaggio, es decir el libro *Arte*, en donde el filósofo milanés desarrolla este discurso de manera explícita, a partir de un estudio de la sensibilidad y el cuerpo en la relación entre el artista y la materia. Aquí, tanto la praxis activa y consciente como aquella dinámica sintética que se da pasivamente en la sedimentación de los hábitos participan en el proceso creativo, revelando, además, la complejidad del lado “humano” que no había tenido un desarrollo adecuado en *Fenomenologia della Tecnica Artistica*.

Siguiendo el camino fenomenológico que desde Husserl pasa al área francesa, pero sin abandonar la senda del fundador, Formaggio introduce tres aspectos centrales de la intuición: la percepción, la imaginación y la memoria. Sabemos que, desde sus primeras investigaciones, Husserl había dedicado amplias descripciones sobre los actos perceptivos, considerados fundantes respecto a la posición de existencia, mientras que para los estudios sobre los actos de la conciencia de imagen y el recuerdo se tuvo que esperar la publicación del Band 23 de la Husserliana en 1980. En la propuesta de Formaggio, las nociones introducidas en los escritos de este volumen, y que cubren más de treinta años de investigaciones husserlianas, se fueron mezclando con una lectura profundamente original de la noción de cuerpo para la cual, si bien el filósofo partió de Merleau-Ponty, criticaría la deriva ontológica en la que llegó el autor

⁴¹ Una interacción sensible que se compone también de una resistencia aplicada sobre el cuerpo de quien crea.

⁴² Este aspecto sirvió para aclarar otro punto dejado en la sombra en el primer trabajo. Si bien, la técnica es el elemento en común entre arte, artesanía y producción industrial, mientras que el trabajo del obrero no es libre, como Marx ha enseñado, y el del artesano está todavía sumergido en los mecanismos fetichistas que determinan qué producir y cómo producirlo, según Formaggio el arte no solo es libre sino es liberador (Dino Formaggio, *Problemi di Estetica*, 150). La razón estriba justo en que, en este caso, la inspiración logra actuar paralelamente a la técnica, siguiéndola, pero también guiándola contemporáneamente y constituyéndose como dimensión ética (*ibidem*).

francés.⁴³ El punto es que en *Arte* el cuerpo del artista llega a ser para Formaggio el elemento central del acto de creación. Porque en aquel no solo se lleva a cabo la sedimentación del sistema simbólico de una cultura, con las retenciones y protensiones que caracterizan la dinámica misma de la conciencia intencional. Justo por la relación entre habilidad técnica y naturaleza sensible, el cuerpo del artista puede tanto reiterar y refrendar los hábitos perceptivos, conscientes e inconscientes inscritos en el mismo, como reestructurar el sentido mediante una reconfiguración simbólica constante que empieza en la elección del mismo material sensible y que, desde luego, se refleja primeramente en el mismo significante. El cuerpo —nos dice— lanza “la flecha de la posibilidad proyectual”⁴⁴ hacia una materia que representa para él un límite, pero también la posibilidad de su superación. Una superación que es posible justo por el carácter espacial y temporal que, por su naturaleza afín, une el cuerpo con el mundo. El artista entra en relación como cuerpo y va más allá, como cuerpo que trabaja, que actúa y transforma la materia.

En el acto de creación artística, el cuerpo se revela, finalmente, por lo que es: activo, laborioso, productivo, pero también expresivo, según una potencialidad que, antes que todo, es transformadora. En el arte el cuerpo demuestra ser un haz de posibilidades de transformaciones de formas que Formaggio define “trans-morfosi”.⁴⁵ Su misma naturaleza productiva lo proyecta afuera de sí, como un *conatus*,⁴⁶ una fuerza tanto pulsional como proyectante, para la cual el filósofo italiano usa el término “ulteriorizzazione”,⁴⁷ una palabra que es un neologismo inventado por el mismo Formaggio. Intuitivamente, se puede decir que indica un ir más allá, como la palabra *über* en alemán, que hace referencia a la superación de un obstáculo. Podríamos traducirla, por tanto, como *superarización*.

¿Pero, el cuerpo del artista qué superaría? En la actividad artística el cuerpo, mediante una lógica sensible que es parte de su praxis constituyente, actúa de manera significativa dando forma a la sensibilidad bruta que caracteriza el material —y que es también el lugar en donde brota el sentido— para abrir nuevos caminos expresivos. La metáfora para el poeta es un ejemplo.⁴⁸ En este entendido, Formaggio nos dice que el cuerpo “es el árbol recto y frondoso

⁴³ Elio Franzini, “Il corpo al lavoro”. En Simona Chiodo, Maddalena Mazzocut-Mis (eds.), *Dino Formaggio: fenomenologia e artisticità* (Milán: Unicopli, 2011), 54.

⁴⁴ “La freccia della possibilità progettuale viene scoccata dal corpo”, Dino Formaggio, *Arte* (Milán: Mondadori, 1981), 93 [trad. propia].

⁴⁵ Formaggio, *Problemi di Estetica*, 193.

⁴⁶ Formaggio, *Arte*, 94.

⁴⁷ *Ibid.*, 98.

⁴⁸ *Ibid.*, 93.

hecho de todos los florecimientos de los sentidos y signos que llenan e iluminan el mundo”.⁴⁹ Y no podría serlo si el sujeto que crea no pudiese desplegar aquellas tres dimensiones vitales que con afán fenomenológico Formaggio retoma: la percepción, la memoria y la imaginación. En el cuerpo del artista estas viven en simbiosis, y su fusión en el acto creativo da vida a una comunión del sentido que para el filósofo italiano es “una cúspide de la praxis de todas las estructuras intuitivas de percepción, memoria, imaginación, que el cuerpo vive en el mundo del cual emerge”⁵⁰ y que, en su praxis sensible, se proyecta en el mundo de la vida intersubjetiva y social.

De esta manera, finalmente, en el arte no hay lugar para algo más, aun cuando haya cálculo, conciencia y proyecto, lo que dirige el cuerpo “ulteriorizzante” del artista es una potencialidad siempre abierta a transformar el mundo mediante una imaginación que no es pura fantasía sino, en el mismo tiempo, está instalada en la percepción y en el recuerdo. Y esta transformación estará siempre vinculada —en la sobreposición de los diferentes hilos intencionales— a aquel horizonte intersubjetivo en el cual se inscribe el cuerpo del artista desde su nacimiento, y que se moldea necesariamente con su cultura y situación histórica.

La propuesta estética de Formaggio partió, por tanto, de la noción de técnica como aspecto fundamental de toda actividad productiva que en el ser humano adquiere un carácter específico en el trabajo y en el arte. Es en esta última actividad en donde el cuerpo humano se vuelve el verdadero “diferenciador” cuando de la producción repetitiva emerge su potencialidad expresiva que se dirige a la transformación simbólica del mundo mediante la producción de nuevos signos y significaciones. Todo esto con base en las estructuras intuitivas características del ser humano: la imaginación, la percepción y la memoria. De esta forma una teoría del arte adecuada no puede dejar por alto la necesidad de desarrollarse paralelamente como una teoría del cuerpo.⁵¹ Este es uno de los legados más relevantes del filósofo milanés.

Por otra parte, resulta evidente como, para Formaggio, por su reflexión sobre la relación entre sujeto sensible y mundo, la Estética puede alcanzar una comprensión de la realidad que logre dar cuenta —también por medio del estudio de la creatividad artística— de la totalidad de experiencias reales y posibles, y de esta manera ser un medio reflexivo de introducción a las ciencias en general. Esto porque, a diferencia de las ciencias duras y de las sociales, mediante

⁴⁹ “l’albero diritto e frondoso di tutte le fioriture di sensi e di segni che riempiono e illuminano il mondo”, *ibid.*, 94 [trad. propia].

⁵⁰ *Ibid.*, 103.

⁵¹ Franzini, “Il corpo al lavoro”, 60.

una metodología fenomenológica estrictamente ligada al fenómeno en su puro aparecer, esta disciplina descende en lo profundo de la misma naturaleza humana alcanzando un carácter de objetividad científica a pesar de moverse siempre en el horizonte de la experiencia, es decir en el marco de la subjetividad. Pero esta no puede decirse relativa o meramente psicológica. Consecuentemente, la sensibilidad y el cuerpo estudiados por la Estética fenomenológica llegan a representar las herramientas conceptuales centrales para fundamentar y encaminar los estudios de las otras áreas de la filosofía, como la ética, la política e incluso la epistemología y la lógica. Y, finalmente, también para comprender lo humano que es, en resumidas cuentas, el que se asoma, si bien a veces implícitamente, en el horizonte de las Ciencias Humanas.

La Estética como guía filosófica de las Humanidades

El último punto que se quiere tratar aquí tiene que ver con la posibilidad de entender la propuesta de Formaggio en el marco de un problema general, es decir el hecho de que, en diferentes ocasiones —como, de hecho, señala Adela Cortina—⁵² se ha puesto en tela de juicio el valor, o incluso el lugar, de las Humanidades dentro del mundo occidental y, de manera particular, en la actualidad. Aquí se quiere sostener una idea general a la cual se tendrá que dar seguimiento mediante un desarrollo más amplio, en otro momento. Nuestra propuesta es que la idea de Estética introducida por Formaggio refiere a una disciplina que podría actuar como guía filosófica para marcar el camino de las Humanidades en el mundo actual.

Para una reflexión sobre el sentido de las actividades llevadas a cabo por las disciplinas incluidas en el marco de las Humanidades vale la pena retornar a los tres ámbitos definidos “tres culturas” por Kagan⁵³, cuyo análisis —desarrollado en nueve puntos— afirma el declive de estas disciplinas frente a la superioridad de las ciencias duras y las ciencias sociales. En su obra Kagan —que retoma las ideas expuestas por C. P. Snow en una conferencia publicada en 1959—⁵⁴ no dejaría espacio para una reconsideración de las Humanidades al fin del desarrollo del siglo XX, debido sobre todo a dos aspectos deficitarios de las disciplinas que las componen. Por un lado, la incapacidad de las Humanidades de predecir, explicar o describir un fenómeno

⁵² Adela Cortina, “El futuro de las Humanidades”, *Revista Chilena de Literatura* (2013), 84, 207.

⁵³ Jerome Kagan, *The Three Cultures: Natural Sciences, Social Sciences and the Humanities in the 21st. Century* (New York: Cambridge University Press), 2009.

⁵⁴ Charles Snow, *Two Cultures* (New York: Cambridge University Press), 2012.

y el control muy bajo de las condiciones en las cuales se captan sus evidencias, debido sobre todo a la fuerte influencia de las particulares situaciones históricas y valores éticos sobre sus productos.⁵⁵ Por otro, además, para Kagan debemos reconocer “la escasa valoración que se hace de sus aportaciones a la hora de distribuir los recursos económicos, por creer que no precisan apoyo financiero, que los humanistas siempre trabajan en solitario y, sobre todo, que los estudios de humanidades contribuyen muy poco al crecimiento de la economía nacional”.⁵⁶

Frente a estas consideraciones, es necesario llevar a cabo una reconfiguración conceptual basada en la perspectiva de Formaggio. Por Humanidades se deben entender tanto aquellas actividades productivas y creativas que se incluyen en general en el campo de las artes (pintura, música, literatura, teatro, etc.) como las reflexiones filosóficas, las propuestas teóricas y poéticas y las descripciones históricas dirigidas a la comprensión del sentido de dichas actividades. Sin embargo, en el mismo grupo se deben incluir también algunas disciplinas que Snow y Kagan llaman ciencias sociales como historia, sociología, antropología, geografía, teoría económica, ya que estas llevan consigo la referencia al mismo objeto, lo humano, y —por ende— un mismo campo problemático. Para los dos pensadores citados, en cambio, por Humanidades debemos entender solo algunas actividades creativas como reflejo de gestos basados en fenómenos psíquicos subjetivos, con fines lúdicos, o a lo sumo, de naturaleza cultural. En esta lectura, además, quedaría profundamente debilitada la posición de la filosofía, reducida a mera especulación, de escasa relevancia científica, sobre dichas actividades productivas.

Sin embargo, a pesar de la diferencia indicada, a la cual se debería dedicar un trabajo aparte, es posible agregar unas consideraciones generales capaces de abonar favorablemente a este tema.

Por un lado, la demostración de la posibilidad de producir discursos precisos y rigurosos también en el ámbito de las Humanidades, como hemos sostenido justificadamente con base en la propuesta de Formaggio, indica que la reflexión filosófica ocupa un lugar central en la fundamentación epistemológica —hacia una definición coherente de objeto y campo de estudio— y metodológica tanto de las ciencias duras, como de las sociales y humanas. En este sentido, más allá de hacer referencia a la lógica o a la epistemología, la propuesta de Formaggio consistió justo en introducir la Estética como el camino por el cual la filosofía puede proponerse

⁵⁵ Cortina, “El Futuro...”, 208.

⁵⁶ *Ibid.*, 210.

como disciplina científica y aportar, de esta manera, un discurso capaz de comprender esa región de la realidad que, a un lado de la “natural”, llamamos “humana”.

La acotación de un campo de acción, caracterizador de objetos específicos y privilegiados —es decir la amplia gama de experiencias estéticas que se viven cotidianamente—, y de elementos centrales como el cuerpo y las estructuras intuitivas de la percepción, la imaginación y la memoria, así como la introducción de un método de investigación, resultante de los estudios de fenomenología, serían —por tanto— los dos aspectos principales que llevarían la Estética a la altura de una disciplina científica y, además, arrojaría luz sobre el sentido de las otras disciplinas que conforman a las Humanidades, es decir un acercamiento a la comprensión de su objeto: lo humano. Además, en este campo, según Formaggio, deberíamos incluir las conocidas ciencias sociales, es decir la psicología, la sociología, la antropología, las varias historias, e incluso las nuevas disciplinas de la época en que escribía la lingüística y la semiótica.

De esta manera, con base en la fenomenología y en el desarrollo de las ideas iniciales de Husserl en relación con algunas propuestas filosóficas del siglo XX, cuyo valor científico tanto Snow como Kagan parecieron ignorar, Formaggio propuso la Estética fenomenológica como la disciplina que finalmente pondría a la filosofía en el ápice de los estudios humanísticos dirigidos a la comprensión del sentido tanto de los productos culturales del arte, la literatura, el teatro, el cine etc., como de las ciencias conocidas como humanas. Este filósofo nunca citaría a Snow y a la problemática de reconocimiento del valor de los productos culturales y artísticos para el desarrollo de la humanidad; en libros como *Arte* este aspecto no necesita comprobación, ya que —como vimos— para Formaggio es sumamente evidente el hecho de que el arte es constitutivo de la misma naturaleza técnico-productiva del ser humano y lo caracteriza desde su origen natural y participa activamente en el desarrollo de su poder simbólico. Más bien, a lo largo de la obra del filósofo milanés, la voluntad de dotar a la Estética de un carácter de científicidad es guiada por el objetivo de restablecer la dignidad de la filosofía frente a las otras actividades y disciplinas científicas. Pero, no solo. Su propuesta se inserta indirectamente en la problemática descrita del destino de las Humanidades en el mundo actual. Sin embargo, en lugar de ceder a la necesidad de definir un espacio ajeno a lo óntico, que en cambio es estudiado por las ciencias duras y sociales, en favor de una realidad “diferente”, entregada a la verdad del lenguaje poético⁵⁷, la filosofía debe seguir en un camino reflexivo, vuelto a la aclaración conceptual —

⁵⁷ Ernesto Grassi, *Heidegger y el problema del Humanismo* (Barcelona: Anthropos Editorial, 2006), 22 y ss.

como una epistemología de las ciencias en general— y a la comprensión de la naturaleza del ser humano y su relación con el otro a partir de las nociones de “cuerpo” y “sensibilidad”.

Tal vez es justo este el sentido que, en los últimos años de vida, Formaggio encontró reflexionando sobre el largo recorrido de su producción filosófica. El corte científico que desde joven buscó en su idea de Estética, reflejaría la necesidad de rescatar el valor intersubjetivo — y por tanto objetivo— de todos aquellos productos culturales y artísticos que, por su carácter histórico y contingente, se consideran imprecisos, relativos, psicológicos y, además, inútiles para el desarrollo económico de una nación, como plantea la acusación de Snow y, más recientemente, la de Kagan. Aquí no cabe solo la afirmación de que lo económico no lo es todo, como se expone en el trabajo iluminante de Martha Nussbaum.⁵⁸ Formaggio demuestra ampliamente que la riqueza de una nación no se mide solo por su capacidad de generar trabajo y dinero, sino también por la forma en que las actividades humanísticas, tanto las productivas como las reflexivas, van creando vínculos dentro de la realidad, resignificándola en la medida en que la experiencia se enfrenta con los cambios derivados de los desarrollos científicos y tecnológicos. El filósofo milanés cree firmemente en el poder transformador del arte y su reflejo, en la actualidad, en el cambio paradigmático que se mueve a favor de la noción de ‘devenir’ que se ha vuelto central en el siglo XX.⁵⁹ En este sentido, el cuerpo se impone como el centro de una reflexión en la cual, hoy más que nunca, se necesita, según la propuesta filosófica de Dino Formaggio, del arte y de la Estética para guiar al ser humano en la comprensión de su lugar en la Naturaleza.

⁵⁸ Martha C. Nussbaum, *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades* (Buenos Aires: Katz, 2010).

⁵⁹ Formaggio, *Problemi di Estetica*, 215. De hecho, en sus últimos años la idea de devenir se vuelve central en el pensamiento de Dino Formaggio. Sus referentes son sobre todo pensadores de las ciencias duras como el premio Nobel Prigogine.

Bibliografía

- Cortina, Adela. “El futuro de las humanidades”. *Revista Chilena de Literatura* 84 (2013): 207-217.
- Croce, Benedetto. *Estética como Ciencia de la expresión y lingüística general*. Culiacán: UAS, 1982.
- D’Angelo, Paolo. *La Estetica Italiana del Novecento*. Italia: Laterza, 2007.
- Dilthey, Wilhelm. *Psicología y Teoría del conocimiento*. Ciudad de México: FCE, 2014.
- Delacroix, Henry. *Psychologie de l’Art*. París: Alcan, 1927.
- Dessoir, Max. *Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlín: Deutsche Literaturzeitung, 1914.
- Déotte, Jean Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- Fiedler, Konrad. *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. Múnich: Henn Verlag, 1970.
- Formaggio, Dino. *Problemi di Estetica*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 1991.
- Formaggio, Dino. *Fenomenologia della tecnica artistica*. Milán: Nuvoletti, 1953.
- Formaggio, Dino. *Arte*. Milán: Mondadori, 1981.
- Franzini, Elio. “La estética fenomenológica de Dino Formaggio”. *Eikasia*, 62 (2015): 133-145.
- Geiger, Moritz. “Ästhétik”. En *Die Kultur der Gegenwart*, I, 6 (1921): 311-351.
- Geiger, Moritz. “Zeitschrift für Ästhétik und allgemeine Kunstwissenschaft”, XIX (1925): 29-42.
- Grassi, Ernesto. *Heidegger y el problema del Humanismo*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Introducción a la Estética*. Barcelona: Península, 1973.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989.
- Kagan, Jerome. *The Three Cultures. Natural sciences, Social sciences and Humanities in the XXI Century*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Nussbaum, Martha C. *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Papi, Fulvio. *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*. Milán: Guerini, 1990.
- Pinotti, Andrea. “Introduzione”. En Max Dessoir, *Estetica e scienza dell’arte*. Milán: Cuem, 2007.

Scaramuzza, Gabriele (ed.). *Estetica monacense*. Milán: Cuem, 1996.

Tedesco, Salvatore. "Presentazione". En Alexander Gottlieb Baumgarten, *Estetica*. Milán: Aesthetica Edizioni, 2020.

Windelband, Wilhelm. *Präludien: Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte*. Hamburgo: Meiner, 2021.