

viaBorgogna3

il magazine
della Casa della Cultura

1

DUEMILASEDICI

FOCUS

filosofia

la scuola di Milano

IL DIBATTITO

IL FILM

LA RECENSIONE

direttore
Ferruccio Capelli
condirettore e direttore responsabile
Annamaria Abbate

comitato editoriale
Duccio Demetrio,
Enrico Finzi,
Carmen Leccardi,
Marisa Fiumanò,
Paolo Giovannetti,
Renzo Riboldazzi,
Mario Ricciardi,
Mario Sanchini,
Salvatore Veca,
Silvia Vegetti Finzi

progetto grafico
Giovanna Baderna

direzione e redazione
via Borgogna 3, 20122 Milano
tel.02.795567 / fax 02.76008247
viaborgogna3magazine@casadellacultura.it

periodico bimestrale
registrazione n. 323 del 27/11/2015
Tribunale di Milano
ISSN 2499-5339
ISBN 9788899004231
Titolo La Scuola di Milano

© copyright Casa della Cultura, Milano



con il contributo di
otto per mille
CHIESA VALDESE
UNIONE DELLE CHIESE METODISTE E VALDESI

viaBorgogna3
il magazine
della Casa della Cultura



Questo è un ipermedium. Non fermarti al testo, segui i link ●, esplora, crea i tuoi percorsi. La Casa della cultura on line ha molte porte girevoli. Attraverso questo magazine puoi entrare nel sito, consultare l'archivio audio e video degli incontri in via Borgogna e tornare qui per continuare la lettura. E se hai stampato la tua copia su carta puoi usare i QR code  con il tuo smartphone o tablet per accedere ai contenuti interattivi attraverso un QR code rider che puoi scaricare gratuitamente da internet.

TUTTI CONTENUTI SONO REPERIBILI SUL SITO WWW.CASADELLACULTURA.IT

1

In questo numero testi di:

*Annamaria Abbate
Ferruccio Capelli
Ugo Fabietti
Elio Franzini
Paolo Giovannetti
Niva Lorenzini
Elena Madrussan
Emanuela Mancino
Fabio Minazzi
Antonio Monestiroli
Fulvio Papi
Stefano Raimondi
Emilio Renzi
Gabriele Scaramuzza
Carlo Sini
Salvatore Veca
Mario Vegetti
Amedeo Vigorelli*

nell'inserto:

*Carlo Galli
Gianfranco Pasquino*

note biografiche • p. 100

1 - Con questo numero inizia l'avventura editoriale di "viaBorgogna3", il nuovo magazine della Casa della Cultura di Milano. In tanti anni di storia questo centro culturale non si era mai avventurato in un'operazione del genere. Per la prima volta compie questa scelta con la convinzione che sono maturate le condizioni per realizzarla.

La Casa della Cultura, semplice "associazione senza fine di lucro", è ormai diventata un'istituzione nella vita milanese. Probabilmente sono stati la durata nel tempo, accompagnata a un prestigio che non è mai venuto meno, a determinare questa percezione diffusa.

In effetti sono passati esattamente settant'anni da quando Ferruccio Parri, comandante della Resistenza e Presidente del Consiglio ai tempi del "vento del Nord", tenne, il 16 marzo 1946, il discorso inaugurale. Tante istituzioni culturali progettate e avviate in quella lontana stagione hanno chiuso i battenti: la Casa della Cultura è ancora in piedi, in buona salute, sempre impegnata in nuove sfide.

Negli ultimi anni si è allargato il campo della sua iniziativa. È nata una "Scuola di cultura politica", ormai al sesto anno. Sono entrati nella programmazione o hanno preso rinnovato vigore campi di attività come letteratura, poesia, "musicacinemateatro" e scienze. Tutto il sistema della comunicazione è stato rivisto e reimpostato, con il sito radicalmente rinnovato e potenziato, un ottimo insediamento nei social, Facebook •, Twitter •, You Tube • e la trasmissione degli incontri in streaming •.

Ora, in pieno "Settantesimo", viene posato un altro tassello: una rivista pensata e

editoriale "VIABORGOGNA3": LA RIVISTA DELLA SIGNORA IN ROSSO

Ferruccio Capelli •

progettata per la Rete, che ha come nome – "viaBorgogna3" – l'indirizzo della nostra sede. Proponiamo una rivista finalizzata a depositare e fare durare nel tempo il dibattito, la ricerca e l'elaborazione della Casa della Cultura. Elio Vittorini, uno dei fondatori, la definiva il luogo della "cultura parlata". Con "viaBorgogna3" comincia il percorso per trasportare quella cultura anche nel testo scritto. Con una rivista online: un "pdf" pensato per circolare agevolmente in Rete, ma che gli amanti della carta potranno facilmente stampare in proprio.

2 - Ogni numero avrà un focus tematico. Si comincia con la "Scuola di Milano", una vicenda oggi poco ricordata e studiata nel mondo accademico, ma che a suo tempo, nei primi vent'anni del dopoguerra, ebbe grande importanza nella vita culturale milanese e che ha lasciato un segno profondo nella città. Viene proposto, raccogliendo gli interventi tenutisi in un convegno di poche



settimane fa, ● video

un ritratto a tutto tondo del cenacolo culturale raccolto attorno ad Antonio Banfi, con i suoi tanti e famosi allievi: Paci, Preti, Cantoni, Bertin, Formaggio, Anceschi, Sereni, Pozzi, Rogers, Rognoni, Alberto Mondadori e altri. L'influenza di questi studiosi andò ben oltre le mura dell'Università: toccò le arti, l'editoria e l'organizzazione della vita culturale cittadina. La Casa della Cultura fu uno dei frutti più significativi di quella stagione, di certo quello che ha dimostrato una maggiore capacità di durare.

Gli articoli raccolti in questo primo focus offrono una ricostruzione puntuale di opzioni culturali - il razionalismo critico banfiano, una particolare curiosità culturale a tutto campo, il respiro europeo della ricerca e della riflessione - che hanno caratterizzato quell'esperienza e che ancora oggi meritano di essere riproposte e valorizzate.

Essi aiutano a capire anche l'apertura culturale e l'inquietudine che si sono sempre respirate in Casa della Cultura: è da quella temperie culturale, infatti, che nascono la ricerca problematica, la tensione continua al rinnovamento e all'innovazione che l'hanno sempre caratterizzata.

3 - In settant'anni lo scenario globale è cambiato, si sono trasformate radicalmente la società, la produzione, il sistema politico, le modalità di produzione e fruizione culturale. Il rapporto fecondo tra la cultura e la politica - perseguito con tenacia anche dagli intellettuali banfiani - è evaporato e si è dissolto. Il

dopoguerra di Banfi, di Vittorini e della "prima" Casa della cultura è un passato ormai lontanissimo. Eppure alcune lezioni maturate in quella stagione culturale continuano a parlare e ad avere importanza anche ora: lo sguardo a tutto campo sul mondo, la riflessione tenace e approfondita, un'etica del pensiero critico. Attraverso questo primo numero della rivista si può afferrare il senso dell'attività che oggi sta crescendo e progressivamente arricchendosi in Casa della Cultura. Si tratta, probabilmente, del miglior "manifesto" possibile per illustrare il progetto di rinnovamento che tenacemente stiamo perseguendo. Da esso si possono evincere le ragioni del tentativo di dare un respiro enciclopedico alla nostra offerta culturale.

In Casa della Cultura converge un'ampia e articolata rete di studiosi che mostrano disagio dinanzi all'ultra specialismo che soffoca la vita accademica: essi cercano di smarcarsi dall'asfissiante chiacchiericcio mediatico e dalla rigidità e povertà del mainstream culturale, ricercano e praticano l'interdisciplinarietà, tracciano percorsi nuovi. Sono loro ad animare nella sala dibattiti di via Borgogna centinaia di incontri ogni anno: attraverso la rivista il loro messaggio e la loro elaborazione potranno circolare anche al di fuori delle mura della nostra sede e oltre il momento dell'incontro pubblico.

Ecco il senso e le ragioni della scelta di "via borgogna 3": consolidare e mettere a disposizione di tutti i frequentatori della Rete gli umori, le voci, i pensieri che affollano e si incrociano all'angolo di Piazza San Babila.



4 - In Rete vi sono infinite operazioni culturali, blog e riviste proposti a getto continuo. Eppure possiamo avere la ragionata speranza che in questo grande magma "via borgogna 3" possa emergere con un suo profilo inconfondibile. Proprio come accade alla Casa della Cultura che, pur nel mezzo di un'offerta culturale che a Milano è ridondante e in continua trasformazione, dimostra di non soffrire la concorrenza. La sua programmazione culturale ha infatti alcuni tratti inconfondibili.

Essi sono evocati dalla stessa porta di accesso alla sede di via Borgogna che, per scelta, è rimasta di colore rosso nel corso dei decenni e che un brillante comunicatore, Gianni Sassi, aveva a suo tempo trasformato nel logo della Casa della Cultura. Sul filo di questa suggestione iconica viene proposta per il Settantesimo l'immagine della "Signora in rosso". Si tratta di un palese ammiccamento a una storia culturale di cui con qualche orgoglio si rivendica l'eredità e che, in tempi di cambiamenti tumultuosi e di

inquietudini diffuse, si pensa abbia ancora molto da dire.

Per guardare in avanti, per impostare seriamente la ricerca del nuovo, per proporre sensatamente innovazione è indispensabile attingere a piene mani allo straordinario patrimonio che il pensiero critico ha accumulato nelle stagioni passate, farlo rivivere e pulsare, confrontarsi con esso in profondità.

Qui probabilmente sta il tratto distintivo più profondo della Casa della Cultura ed è buona cosa che esso possa vivere anche in un testo scritto, in una nuova rivista come "viaBorgogna3".



SEGUI TUTTE LE INIZIATIVE
PER IL 70° SU
<http://casadellacultura.it/signora-in-rosso.php>

•8

Introduzione
IL PASSATO COME
REPERTORIO E
IL SENSO DELLE
POSSIBILITÀ

Salvatore Veca

•10

UN RICORDO DI
MARIO DAL PRA

Fulvio Papi

•12

IL TRASLOCO E
I LUOGHI DELLA
MEMORIA

Carlo Sini

•20

IL RAZIONALISMO
CRITICO DELLA
SCUOLA DI
MILANO

Fabio Minazzi

•26

REMO CANTONI E
IL PENSIERO DEI
"PRIMITIVI"

Ugo Fabietti

•32

UN'ESTETICA
DEL FARE: DINO
FORMAGGIO

Gabriele Scaramuzza

•36

ALBERTO MONDADORI
E LA SCUOLA DI
MILANO

Emilio Renzi

•44

"LA BUONA
PROMESSA":
VITTORIO SERENI

Stefano Raimondi

•52

UNA LETTURA DI
INVERNO DI VITTORIO
SERENI

Paolo Giovannetti

•58

IL PROBLEMATICISMO
PEDAGOGICO DI
GIOVANNI M. BERTIN

Elena Madrussan

•64

ERNESTO NATHAN
ROGERS

Antonio Monestiroli

•68

BANFI E LE ARTI

Elio Franzini

•72

LUCIANO ANCESCHI
E LA SCUOLA DI
MILANO

Niva Lorenzini

•76

LUIGI ROGNONI UN
INTELLETTUALE
EUROPEO

Amedeo Vigorelli

L'INTERVISTA

•82

POESIA CHE MI GUARDI:
ANTONIA POZZI
ATTRAVERSO LO
SGUARDO DI MARINA
SPADA

Annamaria Abbate

IL LIBRO

•88

LA PORTA ROSSA:70
ANNI TRA STORIA E
STORIE

Mario Vegetti

IL FILM

•66

REVENANT O
DEL TORNARE A
GUARDARE

Emanuela Mancino

INSERTO

"VERBA VOLANT
SCRIPTA MANENT"

1815-1915-2015: LE
TRE DATE DELL'EUROPA
CONCENTRICA

Carlo Galli

I CORPI SOCIALI
NEL DISEGNO
ISTITUZIONALE

Gianfranco Pasquino

scarica l'inserto ▶



Salvatore Veca ●

IL PASSATO COME REPERTORIO E IL SENSO DELLE POSSIBILITÀ

I contributi raccolti in questo Focus costituiscono, nel loro insieme, una sorta di album di immagini. E queste immagini, nel Settantesimo della Casa della Cultura, ci parlano prevalentemente delle vicende che prendono le mosse dall'insegnamento di Antonio Banfi e contraddistinguono la complessa esperienza della Scuola di Milano. Dobbiamo a Fulvio Papi l'invenzione della formula della Scuola di Milano. E dobbiamo alla Scuola di Milano, nel segno di Banfi e della eredità plurale delle sue ricerche e del suo impegno intellettuale, civile e politico, un grappolo di valori che persistono per noi, in tempi così drasticamente mutati, come un motivo musicale che è dopo tutto familiare in via Borgogna, 3.

Gli anni in cui Antonio Banfi progetta la Casa della Cultura e ne definisce lo scopo e la funzione sono anni *congetturali*, sullo sfondo di tempi difficili. Quando il progetto decolla, sulle macerie della guerra e all'indomani della Liberazione, le congetture si nutrono della speranza ragionevole e dell'impegno tenace per la costruzione di una cultura democratica, ai tempi dell'insorgenza delle nuove istituzioni di una fragile democrazia rappresentativa pluralistica. La percezione del rischio e della crisi va insieme a un impegno progettuale: la cultura per *tutti*, e non per *pochi*, la cultura nell'intera gamma dei suoi linguaggi, delle sue forme ed espressioni, deve fungere da vero e proprio *bene comune* per l'emancipazione e lo sviluppo umano come libertà.

Queste sono alcune fra le tessere del mosaico del nostro passato. È un passato lontano nel tempo. Un passato in cui si definivano in certi modi i rapporti fra cultura e politica, fra il confronto e la circolazione delle idee e dei saperi e le scelte degli attori politici rilevanti, i partiti di massa a largo insediamento sociale. Nel nostro caso, i partiti della sinistra, a partire dal Partito comunista. Un passato in cui si annunciava una lunga stagione di cooperazione e di conflitto fra politica e cultura, fra militanza e autonomia intellettuale, fra politica

della cultura e politica culturale, fra lealtà civile e lealtà politica. Questo passato, fatto delle vivide immagini del nostro album, è certo lontano e irrevocabile.

Tuttavia, se ci si riflette su e se siamo dei fan del senso delle possibilità, noi possiamo considerare questo passato lontano come un *repertorio di possibilità*. Possiamo riconoscere nell'album di immagini la varietà contingente delle avventure di idee, il cambiamento dei saperi nel tempo, l'esercizio di libertà nella ricerca, l'esperienza della diversità dei percorsi, gli sconfinamenti e gli attraversamenti dei confini disciplinari, la varietà delle pratiche sociali e dei loro mutevoli soggetti. Sotto l'albero di Banfi, come ci ha suggerito ancora una volta con una bella immagine Fulvio Papi, riconosciamo senza difficoltà, nel nostro album di immagini sulla Scuola di Milano, la pluralità di impronte e di tracce consegnate a noi eredi dal desiderio della conoscenza, della riflessione e della comunicazione di idee, progetti e prospettive, di modi di vedere il mondo e di agire in esso, che ha motivato i protagonisti e le protagoniste di una vicenda remota.

Se pensiamo al passato, al nostro passato, come a un repertorio di possibilità, è più facile capire le ragioni della persistenza di quel grappolo di valori che è alla base della ricerca, della circolazione delle idee e della discussione pubblica riflessiva che oggi la Casa della Cultura, in tempi così mutati, persegue. Oggi, in un contesto in cui i rapporti fra cultura e politica hanno subito un radicale cambiamento e la sfera pubblica ha conosciuto metamorfosi, adottiamo *mezzi* diversi e prima non disponibili per rivolgere la nostra offerta di riflessione, conoscenza e pensiero critico a una più ampia cerchia di cittadinanza o, meglio, a una maggiore varietà di cerchie di cittadinanza. Ma il passato come repertorio di possibilità ci conferma nella lealtà e nella fedeltà ai *fini* del progetto del razionalismo critico di Antonio Banfi e della Scuola di Milano. Nel segno di Banfi, sotto il suo albero ospitale.



UN RICORDO DI MARIO DAL PRA

Fulvio Papi ●



Nella "Scuola di Milano" si può nascere, o per lo meno crescere, come capitò a quasi tutti i grandi allievi di Banfi, come i notissimi Preti, Paci, Cantoni, Anceschi,, Formaggio, Bertini. In ciascuno di questi filosofi si trovano tracce più o meno consistenti, più o meno dirette, del patrimonio concettuale e culturale del maestro. Ma nella "Scuola di Milano" si può entrare, come collocazione filosofica, anche dopo un lungo e fecondo periodo di riflessione teorica personale, un trovarsi in questo ambito come risultato della propria ricerca. E questo fu il caso di Mario Dal Pra.

Conoscevo Dal Pra

nell'immediato dopoguerra al Liceo Carducci dove, subito dopo il periodo della Resistenza nel Partito d'Azione, riprese la sua attività di insegnante. Correva voce della chiarezza delle sue lezioni, dell'impegno didattico senza risparmio e della giusta severità di giudizio sull'apprendimento degli allievi. Ma la conoscenza più diretta ebbe luogo nel 1950-51 quando frequentai all'Università statale il suo corso di Storia della filosofia antica dedicato allo scetticismo greco nella cui vicenda solo Sesto Empirico riusciva a sfuggire alla classica *aporia* scettica intorno alla verità.

C'era molto sapere storico in questo lavoro, ma anche un'interpretazione teoretica che era centrale nel suo pensiero in quegli anni.

Semplificando un poco le cose, si può dire così: nessun concetto può essere considerato come esaustivo di alcun oggetto universale dalla cui certezza far discendere il proprio comportamento nel mondo: né Dio, né la natura, né la storia. Ogni concetto deriva dalla prassi in cui esso è inserito. La proiezione filosofica in una oggettività è un pregiudizio "teoretico". Così era anche la sua interpretazione del marxismo: la dottrina di Marx indicava finalità che sono proprie dell'azione morale che non sono oggettivabili in un sapere del corso storico. Questa situazione, talora, veniva descritta come la dimensione religiosa della vita. Era questo l'oggetto delle lunghe conversazioni di Dal Pra con l'amico Andrea Vasa, talento filosofico che andò a coprire la cattedra di Teoretica a Firenze.

Un rinnovamento del pensiero di Dal Pra fu la conoscenza del lavoro teorico

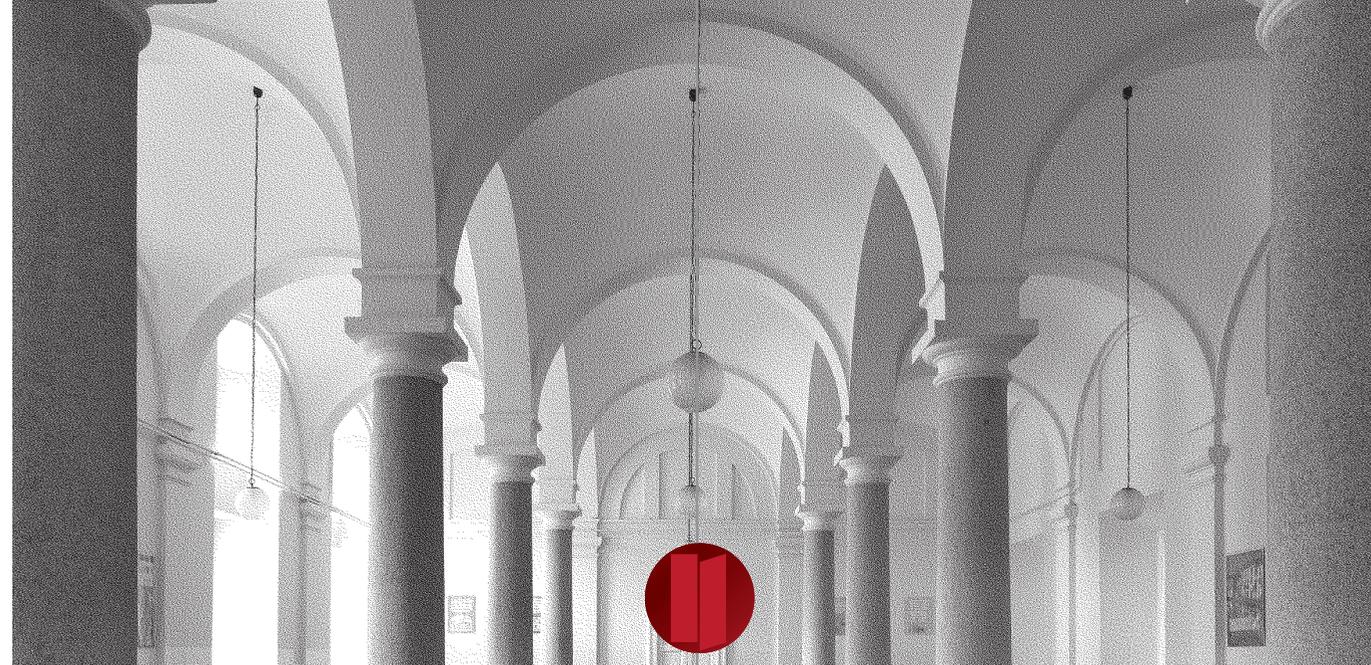
di Emilio Preti, un campo filosofico aperto sia alla dimensione del sensibile che alla dimensione pragmatica del concetto derivato da Dewey. Poi Preti fu sempre più impegnato nello studio delle strutture logico-empiriche del sapere scientifico, rigorosamente determinato rispetto alle infinite modalità retoriche in cui si esprime il mondo della vita, nei suoi livelli più elevati: l'arte, la poesia, la letteratura. Dal Pra fu colpito, forse affascinato dalla forma scientifica della prassi filosofica. Ne derivava la necessità di dare forma scientifica alla storia della filosofia che era il campo fondamentale del suo lavoro. Su cui più tardi maturò qualche dubbio quando gli parve che questo stile di conoscenza potesse eliminare ogni forma di pensiero. Ma fu il razionalismo di Preti che condusse il suo pensiero verso una fonte più lontana, cioè il nucleo teoretico del razionalismo critico di Banfi.

Fu questa importante esperienza che completava il suo ciclo di pensiero ad assimilare Dal Pra alla Scuola

di Milano. Un ricordo tutt'altro che privo di affetto e di riconoscenza per la sua lezione di filosofia e di vita.

IL TRASLOCO E I LUOGHI DELLA MEMORIA

Carlo Sini ●



Quella che poi si sarebbe detta “la Statale”, non esisteva ancora; figuriamoci “la Scuola di Milano”. Matricola un poco smarrita, ma molto felice di trovarmi dove mi trovavo, mi aggiravo per gli oscuri spazi e le grandi e austere aule di quello che un tempo era stato una sorta di “Collegio delle fanciulle”, in via della Passione, a due passi dal Conservatorio, e che allora era la sede della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli studi di Milano. Molto felice perché avevo finalmente ottenuto di iscrivermi a “Filosofia”, nonostante i dubbi paterni (e il prezioso sostegno materno):

mio padre, memore delle mie molto scarse fortune liceali, dubbioso delle mie capacità di studi seri e approfonditi, forse poco familiare con le possibilità pratiche di una laurea “letteraria”, proponeva “Giurisprudenza”. So che questa piccola tortura della “Giurisprudenza”, titolo che, nella *communis opinio* del tempo, avrebbe avuto la virtù di garantire un tozzo di pane persino ai mediocri e ai fannulloni, perseguitò anche altri giovani aspiranti filosofi, per esempio, se non sbaglio, Salvatore Veca e Pier Aldo Rovatti. La cosiddetta “Statale”, nella ancora attuale sede di via Festa del Perdono,

si aprì solo l’anno successivo e fu davvero una festa spostarsi dai severi e polverosi spazi di via della Passione alla nuova, splendida casa: una delle più belle e storicamente significative che, per gli studi umanistici, esistano in Italia. Oltre a tutto, dato il ridotto numero degli studenti di allora, gli spazi erano oltre le esigenze e le speranze (ma durò poco). Beninteso, non si trattava ancora della “Statale”. Nessuno di noi diceva: «Vediamoci in Statale»; dicevamo semplicemente: «Vediamoci all’Università o vediamoci in Facoltà». Il nomignolo di “Statale” divenne di moda negli anni ’60, con

l’esplosione della università di massa e soprattutto con le esplosioni d’altro genere del ’68, quando la sede delle Facoltà umanistiche milanesi divenne il luogo e il punto di riferimento delle manifestazioni politiche giovanili di quegli anni agitati e poi la cassa di risonanza delle derive degli “anni di piombo”. Come tutti gli esseri umani, anche gli studenti universitari non *sanno* propriamente quello che stanno vivendo, il senso (futuro) delle azioni che compiono e il significato ovvero la storia (passata) dei luoghi e delle istituzioni che frequentano. Le generazioni di studenti si succedono



all'università e quello che incontrano e vivono nei loro brevi anni da studenti coincide per loro con *l'università tout court*: non immaginano affatto di come fosse o potesse essere *l'università* prima che arrivassero loro e per esempio come potesse essere diversa la figura del docente e dello stesso studente anche solo una decina di anni prima; si fanno dell'università un'immagine, per così dire, *normativa* e niente affatto storica. Fu così anche per me, che incontrai quella che molto tempo dopo, e soprattutto per merito della memoria storica e dell'acume teoretico di Fulvio Papi, oggi chiamiamo "Scuola di Milano", senza potermene fare alcuna idea o intuirne una qualche premonizione. Avevo i miei professori, che

in sostanza immaginavo, senza saperlo o rendermene conto, che fossero lì da sempre e che vi sarebbero rimasti per sempre, e questo era tutto. Solo con ingenuo stupore poteva accadere che si scoprisse un giorno che non era così, perché si veniva a sapere che qualcuno di loro non c'era più e, cosa incredibile, che c'era un altro al suo posto.

Tuttavia vi era un "clima" generale, in quegli anni della mia formazione, che aveva un peso, una sostanza, una valenza caratteristica e molto significativa: di questo si era in generale abbastanza consapevoli. Percepivamo le differenze tra i nostri, non molti, professori: quelli più importanti e autorevoli, quelli particolarmente ammirati e ammirevoli, l'impronta differente, ma anche per molti aspetti non dissimile, che essi imprimevano all'indirizzo degli studi: qualcosa che aleggiava nelle loro lezioni e negli esami. Eravamo in pochi e poco numerose erano le discipline del *curriculum*; in compenso erano piuttosto ardue e severe: nessuno,

per affrontarle, si sognava di consigliarci e di supportarci, come poi sarebbe sempre più accaduto. Non esisteva l'attuale sollecitudine fatta di molteplici piani di studio, ponderosi fascicoli informativi, ore e ore di ricevimento in commissioni *ad hoc* e così via. La struttura oggi attiva, con i suoi innumerevoli esami, le discipline dal titolo spesso fantasioso, le conversazioni tra docenti e studenti tramite computer (se ce l'avessero detto non ci avremmo di sicuro creduto), tratta gli studenti come ragazzini da accudire, da "informare" e da "orientare" in tutto e per tutto. Noi eravamo trattati invece da adulti e come se fossimo già molto più maturi e consapevoli di quello che di fatto eravamo. In particolare non conosceamo il cammino formativo dei nostri docenti, di chi fossero stati allievi, dove avessero insegnato in passato e così via. Non ricordo di aver mai sentito pronunciare, nei miei anni da studente, il nome di Piero Martinetti, l'oggi riconosciuto padre della Scuola di Milano, sebbene i docenti delle due

incontrai quella che [...] oggi chiamiamo Scuola di Milano, senza poter mene fare alcuna idea o intuirne una qualche premonizione.

fondamentali discipline di Teoretica e di Storia della filosofia fossero stati suoi diretti discepoli (ma anche tra loro in evidente contrasto, come si dice che accada in tutte le buone famiglie). E così mi mancavano persino le conoscenze preliminari indispensabili per poter intendere, come discente, di appartenere di fatto a una scuola, con i suoi storici inizi e le successive evoluzioni. Oggi che lo so, comprendo anche che qualcosa, meritevole poi di essere definito come “Scuola di Milano”, aleggiava già nel clima dei nostri studi e dei rapporti con alcuni dei nostri maestri. Se ne dovessi indicare i nomi, di almeno due non potrei fare a meno di parlare ed erano Antonio Banfi e Mario Dal Pra, anche se, devo aggiungere, Dal Pra aveva sue origini ben distinte dalla scuola milanese; ma io appunto, che ne sapevo? Di fatto lo assimilai al clima generale dei miei studi e, come si vede, lo faccio ancora qui, perché la memoria opera in modi coperti, maliziosi e al tempo stesso “creativi”.

Le lezioni di Banfi, per un

giovane che veniva dal liceo di allora, erano semplicemente stupefacenti, oltre che molto affascinanti: egli ci mostrava che cosa fosse la *cultura*: qualcosa che non avevamo mai incontrato prima, se non come parola astratta e vacua. La cultura intesa cioè come l'unità profonda dei saperi sul fondamento storico della vita. Andavi a lezione al mattino, per il corso di Storia della filosofia, e Banfi, con quel suo stile affabile, accogliente, ma anche misurato e distaccato, da gran signore e da maestro autentico, di che cosa ti parlava? Della nascita del violino e della contesa tra Francesi e Italiani su chi l'avesse costruito per primo. Oibò, ma non dovevamo ascoltare una lezione di storia della filosofia? Come c'entra il violino? Poveri ingenui, un po' alla volta cadevano tutti i nostri fantasmi disciplinari, i nostri saperi modellati sulla scorta dell'orario scolastico e della pagella delle scuole secondarie divisa in “materie”; un po' alla volta entravamo in un regno meraviglioso, governato dalle storie concrete degli esseri umani,



dalle loro battaglie e dalle loro invenzioni, dalle conseguenze dei fatti sulle loro idee e delle loro idee sui fatti. Entro questa griglia complessa e in continuo movimento imparavamo a comprendere la ragione profonda che guida gli esseri umani a diventare ciò che sono diventati e noi a usare la ragione critica per sollevarci alla visione del nostro destino, in un quadro teorico e pratico, scientifico e morale, filosofico e politico: finalmente diventavamo adulti davvero. Purtroppo proprio la politica ci sottraeva spesso il maestro, impegnato a Roma

come senatore. Ricordo ancora nitidamente il dispiacere di perderlo per varie lezioni e la gioia di ritrovarlo poi.

Dal Pra era molto diverso, nel carattere e nello stile, ma condivideva la medesima passione storica e la vista ampia e complessa sulla sua disciplina, che allora era la Filosofia medioevale (dopo la morte di Banfi sarebbe passato alla Storia della filosofia, ma in questa veste non lo conobbi da studente, non conobbi dal vivo il suo Hume, il suo Hegel, il suo Marx); in sostanza era comune, in Banfi e in Dal Pra, la maniera di in-

Oggi che lo so, comprendo anche che qualcosa, meritevole poi di essere definito come "Scuola di Milano", aleggiava già nel clima dei nostri studi e dei rapporti con alcuni dei nostri maestri.

tendere in generale la cultura, alla luce di una ispirazione fondamentalmente laica, razionale, storica e socialmente impegnata. Le lezioni di Dal Pra erano pacate e molto puntuali nell'andamento. Egli rifuggiva da ogni retorica, teneva sotto controllo la passione, che nondimeno traspariva suo malgrado dalla dedizione che metteva nello spiegarci i grandi testi della tradizione. Lo vedo ancora, spesso in piedi, magari passeggiando davanti a noi, con il libro in mano dell'autore che commentava; sento la sua voce caratteristica, vorrei dire "educata", che legge il latino e poi ne scioglie attentamente i nodi in italiano (mai una tra-

duzione prefabbricata, ma il tradurre vissuto direttamente lì, a farci intendere come deve essere il lavoro interpretativo vivente e concreto). La sua "disamina" (come diceva spesso e noi sorridevamo) procedeva inflessibile e soave, prudente e però fermissima. Agli esami la sua differenza rispetto a Banfi si accentuava parecchio: quanto il primo era affabile, quasi premuroso, incoraggiante, tanto Dal Pra era freddo, sistematico, puntiglioso nel pretendere l'esattezza dei particolari, severo, ma certamente anche equo. Non ti regalava di sicuro nulla. Alla fine dell'esame abbassava in silenzio il capo e rifletteva tra sé anche a lungo; infine emetteva la sentenza: chi avrebbe osato contraddirlo?

Nel tempo ho compreso sempre meglio e oggi credo di sapere con chiarezza quanto devo a quel clima che Papi ci ha insegnato a leggere come il coagularsi delle forze e degli ideali che erano in gioco in una ben precisa tradizione culturale italiana e, in senso lato, con ulteriori variazioni, nordica e lombarda. Quelli

della mia generazione, i miei compagni di università, sono e siamo cresciuti, senza allora rendercene conto, nell'alveo di una delle più alte vicende e stagioni che la filosofia abbia conosciuto nel suo svolgimento storico, culturale, politico e morale nel nostro paese. Si impone immediatamente in primo piano il pensiero preoccupato e incerto se ne siamo stati degni, se abbiamo fatto quanto potevamo e dovevamo per trasmetterne i frutti e le conseguenze ai nostri studenti. Affiora la sconfortata impressione che oggi di tutta quella tradizione di scuola, di lavoro, di insegnamento, di impegno etico, politico e sociale sia rimasto poco, forse nulla. Quello che *noi* possiamo ancora fare è sforzarci di riattivarne la memoria e testimoniare di persona del suo valore. Il resto non possiamo che lasciarlo alla vita e al possibile coraggio, all'augurabile impegno, alla semplice curiosità dei nostri giovani. Anche per loro bisogna sapere e credere che verrà il giorno del risveglio, come è venuto un tempo per noi.



IL RAZIONALISMO CRITICO DELLA "SCUOLA DI MILANO"

Fabio Minazzi ●



Per parlare del "razionalismo critico" della "scuola di Milano" occorre fare una doverosa premessa concettuale che consenta di comprendere quale sia il suo preciso significato. Si può infatti parlare della "scuola di Milano" da differenti prospettive. Suggerisco allora di assumere come punto di vista teoretico privilegiato e più fecondo quello delineato dalla riflessione e dall'opera complessiva di uno dei migliori allievi di Antonio Banfi, ovvero il filosofo pavese Giulio Preti. Del resto proprio il programma di ricerca pretiano ha influenzato direttamente il primo e più acuto interprete storico del razionalismo critico milanese, ovvero Mario Dal

Pra, eminente studioso con il quale ho avuto la fortuna di studiare per poi eleggerlo a mio maestro fin dagli studi del mio "garzonato universitario". Proprio grazie all'originale riflessione pretiana Dal Pra è stato infatti in grado di ricostruire, al meglio, le fasi, le forme e le più diverse movenze del razionalismo critico della "scuola di Milano" scaturito dalla lezione di Banfi e dalla pubblicazione, inauguratasi proprio il primo anno della seconda guerra mondiale, della grande rivista banfiana «Studi Filosofici».

●●●

Non per nulla Dal Pra ha

qualificato il "razionalismo critico" del gruppo banfiano come «quell'indirizzo filosofico che, indicato anche come neorazionalismo o neoilluminismo ovvero come neoempirismo critico, si affermò in Italia dalla fine della guerra fin verso la fine degli anni Cinquanta, durante un quindicennio nel corso del quale furono messi in rilievo, in forma abbastanza unitaria, alcuni criteri razionali di interpretazione dell'esperienza in connessione problematica e talora in opposizione con il neokantismo contemporaneo e con la sua metodica trascendentale. In tal modo la razionalità non fu identificata con un qualunque quadro

metafisico, ma fu interpretata come una serie di funzioni volte ad unificare l'esperienza e a comprenderla nella pienezza dei suoi contenuti e delle sue possibilità: la successiva discussione riguardo in particolare la struttura continua, permanente e oggettiva delle funzioni razionali, oppure il loro carattere artificiale e convenzionale, legato ad aspetti operativi distinti della cultura».

●●●

Proprio all'interno di questo straordinario ed innovativo programma di ricerca filosofico e scientifico, volto alla comprensione della razionalità, intendendola come una *funzione di integrazione critica* del complesso ed articolato ambito dell'esperienza, si dipana il senso e il significato complessivo della "scuola di Milano" che ha annoverato, al suo interno voci e spunti di riflessione profondamente diversificate, quando anche non apertamente conflittuali, avendo peraltro anche la capacità di coinvolgere ambiti e discipline profondamente diverse che spaziano dalla ri-

flessione filosofica all'estetica, dalla letteratura alla poesia, dalla pedagogia alla musica, dall'epistemologia alla storiografia, offrendoci l'orizzonte di un fecondo e spesso assai originale progetto culturale e civile in grado di meglio esprimere tutte le potenzialità intimamente connesse con la storia di Milano.

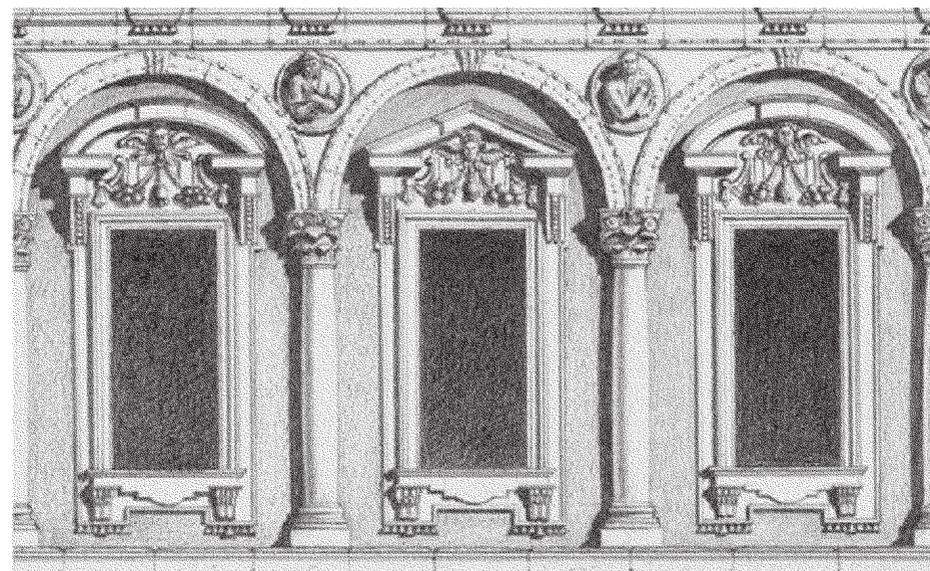
...

Non è infatti un caso che proprio una città industriale ed avanzata come Milano, che è anche una città dalla chiara vocazione storica europea, sia stata la culla e la sede d'elezione di questo complesso movimento di pensiero. Anzi, se si guarda alla "scuola di Milano" non tanto dal punto di vista squisitamente teoretico, ma la si studia ed osserva muovendo-

si sul terreno del mondo della prassi e della storia sociale e civile degli ultimi secoli, è allora agevole comprendere come questa stessa "scuola di Milano", nata grazie all'insegnamento di Banfi, si ricollegli perlomeno a ben due differenti scenari teorici e storici. Da un lato, infatti, il nome stesso di Banfi – come anche quello di molti dei suoi principali allievi e collaborato-



Non è infatti un caso che proprio una città industriale ed avanzata come Milano, che è anche una città dalla chiara vocazione storica europea, sia stata la culla e la sede d'elezione di questo complesso movimento di pensiero.



ri – implica subito, sul piano della contemporaneità, una dimensione dichiaratamente europea, proprio perché è subito inserita in un complesso ed articolato dibattito internazionale europeo, entro il quale ha svolto una sua precisa funzione critica, richiamando e riformulando, in modo spesso originale e creativo, tradizioni di pensiero che spaziavano, per fare solo alcuni esempi emblematici, dalla fenomenologia al neopositivismo, dal neokantismo all'esistenzialismo, dall'antropologia culturale alle nuove e differenziate sensibilità musicali, artistiche ed estetiche

del Novecento. Non a caso lo stesso Banfi è considerato in Europa una sorta di "Cassirer italiano". Dall'altro lato la "scuola di Milano" si è anche inserita in un'altra dimensione, ovvero quella storica per i cui "rami" risale non solo alla lezione di un filosofo come Piero Martinetti (con cui si era formato Banfi), ma anche a quella di un filosofo come Carlo Cattaneo (dell'attualità del fondatore del *Politecnico* ha del resto parlato, esplicitamente, Enzo Paci in un indimenticabile numero di "aut aut") e, prima ancora, a tutta la Milano settecentesca dei fratelli Verri, di Cesare Beccaria, del *Caffè*

e dell'Accademia dei Pugni.

...

In questa precisa prospettiva, ad un tempo storica e teoretica, la "scuola di Milano" si configura allora come una specifica tradizione di pensiero filosofica e civile, espressione più matura e critica di un territorio sociale ed economico che ha sempre cercato di ricollegarsi ed integrarsi con un fecondo dibattito europeo, avvertendo, al contempo, tutto il peso della "morta gora" della tradizione italiana che non solo si è identificata, per un ventennio, con il fascismo, ma anche

con una tradizione culturale come quella neoidealista e quella cattolica avvertite come obsolete e appartenenti, in modo irrimediabile, a quelle tradizioni nazionali che si devono decisamente lasciare alle spalle per costruire una nuova cultura e una nuova realtà civile e sociale, tendente al ringiovanimento del costume, onde poter costruire un'Italia europea, moderna e progressista. Il che, sul piano squisitamente politico e civile, spiega anche l'isolamento di questa scuola di pensiero dalla tradizione politica nazionale. Non per nulla il neoilluminismo ha rappresentato la sopravvivenza, in ambito culturale, di quel "vento del Nord" che è stato progressivamente eroso e infine sconfitto dalla politica "romana" che, dopo il governo Parri e il varo della *Costituzione*, ha voltato definitivamente le spalle ad ogni esigenza finalizzata al cambiamento sociale, economico, civile e culturale del paese. In questa prospettiva l'isolamento dello stesso Banfi, senatore del Pci dal suo partito, ampiamente do-

cumentato dalle lettere inedite del suo "archivio segreto", costituisce una drammatica controprova di questo scarto che ben presto si registrò tra il mondo legato alla "scuola di Milano" e al Politecnico di Elio Vittorini, e il mondo dei "luigini" nazionali (per usare la calzante terminologia de *L'orologio* di Carlo Levi).

...

Oggi i principali archivi di questa "scuola di Milano" sono conservati, studiati, promossi e tutelati in modo filologico e storico-critico-filosofico, presso la sede del *Centro Internazionale Insubrico* dell'Università degli Studi dell'Insubria a Varese. Perché a Varese? Soprattutto perché la *Statale* di Milano, perlomeno nel corso degli ultimi decenni e nell'ambito dei suoi insegnamenti disciplinari, non ha più voluto saper nulla di questi archivi e ha operato (con poche, rare e lodevoli eccezioni) la cancellazione sistematica di questa tradizione di pensiero, cui si è spesso preferito contrapporre autori alla moda del giorno,

basandosi su un'esterofilia pregiudiziale e dogmatica che non sempre rende giustizia all'originalità teoretica e civile dei problemi più acuti e complessi del nostro tempo. Lungo questa non felice tradizione si inserisce anche la dimenticanza del centenario dalpraiano che nel 2014, non a caso, è stato invece ricordato, con un simposio internazionale, unicamente a Varese, mentre la *Statale* non ha fatto nulla per studiare questa figura emblematica di studioso e di grande intellettuale, civilmente impegnato. È mia convinzione che proprio ritornando alla tradizione del neoilluminismo o del neorazionalismo della "scuola di Milano" si possa e si debba reinserire la nostra stessa cultura filosofica e scientifica nell'articolato contesto di un dibattito europeo ed internazionale meno effimero e più capace di approfondire criticamente i problemi più ardui del nostro tempo.



Alcuni dei principali allievi di Antonio Banfi fotografati nel giardino della casa di Pasturo di Antonia Pozzi.

La foto è di Roberto Pozzi e fa parte dell'Archivio Antonia Pozzi del Centro Internazionale Insubrico "C. Cattaneo" e "G. Preti" dell'Università degli Studi dell'Insubria di Varese.

leggi anche:

• ENZO PACI. *IL FILOSOFO E LA VITA*

Il rapporto tra maestro e allievo nel ricordo di Carlo Sini
Fulvio Papi



REMO CANTONI E IL PENSIERO DEI "PRIMITIVI"

Ugo Fabietti

Vorrei ricordare la figura di Remo Cantoni (1914-1978), che ebbi come professore di Filosofia morale alla Università Statale di Milano nel periodo 1970-72). L'incontro con Cantoni contribuì a confortare i miei nascenti interessi per l'antropologia culturale e sociale e, sebbene io abbia poi proseguito i miei studi di filosofia a Pavia con Fulvio Papi, la simpatia con cui mi

accolse quando seppi quali erano le mie intenzioni – quelle di diventare antropologo – mi ha sempre accompagnato, come il ricordo delle sue lezioni sull'idea di cultura declinata da figure di studiosi come Franz Boas e Bronislaw Malinowski.

Il mio è quindi uno sguardo molto parziale sulla figura di Cantoni ma che può contribuire a mostrare il respiro che

la scuola di Antonio Banfi, di cui Cantoni fu allievo, seppi mostrare nell'ambito di quella che può essere definita una filosofia della cultura.

Tutto ebbe probabilmente inizio con un lavoro di Banfi del 1921 (rimasto inedito per cinquanta anni) dedicato alla dialettica del pensiero filosofico nelle dottrine morali. Uscendo dagli schemi, Banfi considerava la sfera morale come strettamente connessa con il quadro categoriale mediante cui un soggetto può pensare se stesso e il mondo. Era una prospettiva, quella di Banfi, che si appoggiava agli studi di Lucien Lévy-Bruhl e alle tesi da questi esposte alcuni anni prima in un celebre libro, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*.

Allontanandosi dalla prospettiva kantiana secondo cui il senso della responsabilità personale deriverebbe dalla natura di un Io che vede se stesso come soggetto inserito in un modo retto dalle leggi della necessità, Lévy-Bruhl riteneva che nelle società allora chiamate "pri-

mitive" o appunto "inferiori", l'individuo non si percepisse tanto come soggetto, quanto piuttosto come parte di un mondo sociale e naturale pensato come un intreccio di rapporti partecipativi (e quindi non causali).

La prospettiva di Lévy-Bruhl permise a Banfi di pensare la natura dell'esperienza morale come funzione di un quadro categoriale variabile, organizzato di volta in volta in modo diverso. Il filosofo francese, allora molto vicino alla sociologia di Durkheim e alla nascente tradizione etnologica del suo paese, corroborava in Banfi quell'atteggiamento di apertura alla riflessione sulla diversità delle forme culturali verso cui lo aveva indirizzato la filosofia di Georg Simmel, di cui Banfi era stato allievo.

Cantoni partiva dunque, come allievo di Banfi, da una concezione della filosofia come "pratica della ragione"; come luogo di una possibile comprensione delle fenomenologie culturali e non, come era allora in Italia, come luogo di sintesi assolute tra

Cantoni partiva dunque, come allievo di Banfi, da una concezione della filosofia come pratica della ragione



soggetto e oggetto (per es. l'idealismo crociano).

È muovendo dalla posizione antimetafisica di Banfi da un lato, e dalle rivisitazioni dell'etnografia compiute da Lévy-Bruhl dall'altro, che Cantoni si laureò nel 1939 con una tesi che avrebbe visto la luce due anni più tardi presso l'editore Garzanti con il titolo *I primitivi*. Il clima filosofico italiano di allora non era a Cantoni più favorevole, per certe aperture, di quanto fosse stato quello in cui cadde il lavoro di Banfi. A dominare, infatti, erano sempre le prospettive di Croce e di Gentile che ben poco concedevano a saperi come l'etnologia e gli studi folklorici: saperi considerati marginali, in quanto non in grado di produrre valide conoscenze circa le popolazioni contadine e primitive, accomunate nella loro sostanziale incapacità di produrre autonomamente valori culturali significativi e degni di questo nome.

Tuttavia, proprio un etnologo notevolmente influenzato dalla filosofia crociana, Ernesto de Martino, mirando a conciliare la visione di Croce

con lo studio delle società primitive, pubblicò nello stesso anno dell'uscita del libro di Cantoni, il 1941, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*. Si trattava di un lavoro con cui de Martino tentava di riportare (e perciò legittimare) l'etnologia nell'alveo della visione crociana, di promuovere quella che lui stesso chiamò una etnologia "storicistica", qualcosa che doveva rappresentare, scriveva de Martino, "un cemento sconosciuto per la metodologia crociana" e in questo modo confermare tale metodologia nella sua validità di "sistema".

Cantoni recensì il libro di de Martino su *Studi filosofici*, la rivista fondata da Banfi. Ci si chiede su quale altra rivista di filosofia italiana di allora questa attenzione avrebbe potuto essere prestata al libro di de Martino. Pur apprezzando il tentativo di ampliare l'orizzonte della filosofia idealista in direzione della ricerca etnologica, Cantoni si mostrò in disaccordo con le critiche rivolte da de Martino alle correnti antropologiche britannica, tedesca e francese. Nel suo libro de



Martino attaccava certe posizioni prese da alcuni etnologi tedeschi e austriaci nei confronti del rapporto tra "razza e cultura", che considerava un "falso problema". E su questo Cantoni era concorde. Tuttavia anche la corrente britannica dominata allora dalla prospettiva funzionalista era considerata inadeguata: il suo difetto di fondo, per de Martino, era quello di fornire una semplice descrizione dei propri oggetti ma non una vera comprensione di essi. Dove per comprendere si doveva intendere – cito – "comprendere idealmente, ricordare il momento storico" in cui ebbe inizio la divaricazione in due diverse direzioni culturali che mettevano capo alla civiltà dello studioso e al mondo primitivo rispettivamente.

Questa critica non parve a Cantoni opportuna e giustificata. Ma ciò che urtava di più la sensibilità filosofica di Cantoni era l'attacco portato da de Martino all'etnologia francese, alla scuola di Durkheim e in particolare alle prospettive filosofico-antropologiche di Lévy-Bruhl. In linea con le posizioni di Croce, de Martino definiva il mondo primitivo come "prevalenza della fantasia nell'ambito della teoreticità e della mera vitalità nell'ambito della prassi", mentre Cantoni seguendo l'orientamento banfiano, le tesi di Lévy-Bruhl e gli studi etnologici più in generale, considerava le società primitive come esperienze e universi culturali dotati di una loro autonomia e coerenza specifica. Un atteggiamento che, nelle parole

di De Martino, rispondeva a una "motivazione romantica e decadentistica" nonché a "un malsano amore per il primitivo".

Quello che per Cantoni era l'emersione di un campo di ricerca autonomo, svincolato da metafisiche unificatrici e totalizzanti, rappresentava invece per de Martino un rischio di destoricizzazione del mondo primitivo. Lévy-Bruhl era dell'opinione che la struttura della mente umana fosse ovunque la stessa, ma che i mondi reali d'esperienza generassero ambiti di significato diversi, al punto da poter risultare tra loro incommensurabili. Tra il pensiero definito "civilizzato" e quello chiamato "primitivo" c'era dunque un salto, non determinato dalla natura delle menti rispettive, civilizzata e primitiva, ma

In opposizione all'idealismo, questi interessi per l'etnologia mostrati da Cantoni ampliavano dunque in un'ulteriore direzione la fenomenologia delle forme culturali promossa dalla scuola di Milano

dalla diversa esperienza del mondo. Secondo de Martino, invece, la posizione di Cantoni – che rifletteva quella di Lévy-Bruhl – produceva l'immagine di una umanità “capace di rappresentazioni e di esperienze che non è possibile rievocare in noi se non in minima parte e imperfettamente, una umanità che come tale non può diventare per noi oggetto di storia”.

Cantoni opponeva a questa visione ispirata dalla filosofia crociana, la considerazione della coerenza strutturale del pensiero primitivo, ma anche l'idea di una “perennità della mentalità primitiva” la cui forma non è facilmente

isolabile nella sua essenza e che (aggiunge Cantoni) “noi stessi sentiamo vivi nella nostra cultura”.

Nel suo libro, infatti, Cantoni scriveva: “Una delle differenze fondamentali tra il pensiero moderno e quello primitivo consiste nel fatto che il pensiero moderno ha una chiara coscienza della relazione e dell'intreccio delle varie forme culturali tra loro e può sempre transitare da una all'altra quando lo voglia; mentre noi sappiamo, ad esempio, che v'è un conflitto tra la scienza e la religione, l'arte e la morale, il sogno e la realtà, il pensiero logico e la creazione mitica, i primitivi mantengono tutte



queste forme su di un piano indistinto per cui fondono e confondono ciò che noi non sempre distinguiamo, ma possiamo pur sempre distinguere. Questa mancanza di distinzioni nette è uno dei caratteri più salienti della mentalità primitiva”.

Su quest'ultimo punto Cantoni s'ispirava alle vedute di Lévy-Bruhl proprio allo scopo di rileggere la crisi morale e culturale della fine anni Trenta - inizi Quaranta senza cadere in una qualche metafisica. Ed è proprio su questo punto che de Martino dimostrò il più netto dissenso nel dibattito che si instaurò, sempre su Studi Filosofici, tra

lui e Cantoni. Perché la ripresa di Lévy-Bruhl (e del Cassirer de *Le forme simboliche*) da parte di Cantoni era vista da de Martino come un tentativo di edificare “una nuova forma di plasmazione spirituale” di tipo irrazionale.

In conclusione (se ce ne può essere una): la filosofia della cultura promossa da Banfi ebbe, tra molti riflessi, quello di stimolare l'avvicinamento di Cantoni all'antropologia attraverso Lévy-Bruhl, un autore sempre meno letto negli anni e sempre più criticato come il teorico della “mentalità primitiva” e del “prelogismo”; mentre sarebbe più giusto

riconoscergli dei meriti che sono oggi, sebbene molto indirettamente, alla base degli studi sulle diverse ontologie culturali. In opposizione all'idealismo, questi interessi per l'etnologia mostrati da Cantoni ampliavano dunque in un'ulteriore direzione la fenomenologia delle forme culturali promossa dalla “scuola di Milano” e dalla filosofia di Antonio Banfi.

UN'ESTETICA DEL FARE: DINO FORMAGGIO



l'idea di una verità che scaturisse da un confronto vivo, e di una ricerca che agisse anche come fermento socializzante, gli apparteneva.

32

Gabriele Scaramuzza ●

Nella personalità e nel pensiero di Formaggio, centrale è il problema del *fare*. La sua vita è incentrata sul fare: dal breve tempo del lavoro dipendente al lavoro artistico, dal lavoro didattico a quello teorico. Il fare affonda le proprie radici nel modo in cui Formaggio vive il mondo sensibile. Per lui il mondo sensibile, soprattutto nella sua modalità di mondo visibile, *esiste*, in senso forte. Non a caso nella piena maturità del suo pensiero la sua estetica si esprime come una filosofia del corpo, come testimonia tra i suoi libri soprattutto *Arte*.

Decisivo è che Formaggio appartiene al novero di coloro per cui il vedere, l'ascoltare,

l'esperire col corpo non lasciano paghi di sé; a tutto questo, che compendia sotto il termine di estetismo, era allergico. L'esperienza dei sensi era per lui un nucleo di energia che si irradia oltre se stesso, in un silenzio denso di risonanze, che cerca compimenti. Per lui nessun raccoglimento basta a sé: deborda da sé e reca implicita la richiesta di segni atti a esprimersi, o a interrogare per capire meglio. Coinvolge l'impegno di riprendere fattivamente le cose, di ripensarle, di costruirle - fino alle forme di conoscenza più approfondite e alle esecuzioni professionali e artistiche più alte.

Un primo ambito in cui la vita sensibile esplica le proprie potenzialità per Formaggio è l'attività didattica, per lui ai vertici del vivo "fare" che gli appartiene. Per l'insegnamento aveva una vera vocazione, una disposizione naturale a lungo coltivata, a livelli scolastici differenti, dalle scuole elementari al liceo all'università; al liceo a mio avviso si è esplicitata nel modo più compiuto.

Dalle sue lezioni traspariva l'idea del lavoro culturale non come dovere imposto, ma come qualcosa di coinvolgente, di capace di suscitare un amore, di agire come una promessa di vita. Anche per Banfi lo studio era intensifi-

cazione della vita, non fatica insensata. Per Formaggio la tecnica artistica è tecnica qualificata, felice nei suoi esiti, ha capacità di dar gioia.

Era vivo nelle lezioni di Formaggio un modo di intendere il lavoro culturale come confronto ma insieme come solidarietà; mai come mera competizione. Le lezioni erano in primo luogo partecipazione; ricordo ancora con riconoscenza lo spazio che lasciavano (e erano le nicchie allora) a ciò che chiamava "discussione". Un momento tra i più coinvolgenti (ed altamente educativi, ritengo tuttora) era il libero scambio delle idee tra gli studenti, e con l'insegnante; e la dialettica tra le

opinioni che ne scaturiva. Gli allievi non venivano esclusi da una partecipazione attiva, che veniva loro spontanea, per la loro ovvia "impreparazione". Non ne risultava inibita la loro esigenza di domanda, di chiarire e di mettersi alla prova nel rapporto con altri. Un'autentica passione per il dialogo viveva anche negli incontri al di fuori delle aule scolastiche: l'idea di una verità che scaturisse da un confronto vivo, e di una ricerca che agisse anche come fermento socializzante, gli apparteneva.

Il suo insegnamento a sua volta era un invito alla visione, all'ascolto, alla lettura. Frequentare mostre

e monumenti rientrava tra i compiti didattici che giustamente si proponeva; ricordo l'entusiasmo che ci metteva e l'impulso a partecipare che trasmetteva. A lui devo la scoperta, volendo esemplificare, non solo di Mondrian ma anche dell'Abbazia di Chiaravalle - un mito per lui, e di riflesso anche per noi. Faceva nascere la voglia di guardare spettacoli naturali non meno che artistici. Ma anche questo "vedere" non era fine a sé; doveva costruirsi

in esperienza di vita.

Il fare si esercitava poi per lui come creatività artistica, nella pittura, nella scultura, nella poesia (di cui pur esiste un suo volumetto intitolato *D'albe e di sogni*). Egli stesso mi confessò un giorno, tanti anni fa, che amava l'arte. Non era neppure il caso di dirlo, lo si vedeva bene. Ma fissandomi con intenzione aggiunse, increspando un poco il tono della voce: "fare l'arte". Della stessa fruizione artistica

aveva una visione non contemplativa ma attiva, che si riversava in un fare.

Il gusto di Formaggio, insisto, la sua passione, va verso l'agire, più che non verso il contemplare; fin nella sua *Fenomenologia* prende nettamente le distanze da ogni

atteggiamento estetico-estatico, da ogni "estetismo", che per lui vuol dire passività, abbandono ricettivo, nella fruizione dell'arte. Non a caso all'idea banfiana di esteticità (che per lui ha in sé un che di contemplativo) sostituì, come principio atto a render conto della realtà estetico-artistica, l'idea di artisticità, che implica qualcosa di fattivo.

La figura di Formaggio è impregnata di una personale creatività artistica, ma insieme rivela un intero modo di collocarsi nel mondo dell'arte. Questo è palese in controtuce anche negli studi coinvolgenti che dedicò a grandi artisti, da Piero della Francesca a Michelangelo, da Tintoretto a Goya a Van Gogh a Picasso e a Klee.

Fin da giovane dipingeva: acquarelli dapprima; ricordo poi che collaborò (con Tomea) a un affresco nella chiesa di Marzio; più tardi rifece quadri di autori che amava (personalmente ricordo un Kandinskij), e anche sculture a lui care (lo *Scriba* del Louvre). Segno anche questo della sua in-

clinazione di fondo: vedere, ma non come fine a sé, in senso contemplativo. Vedere per fare piuttosto o, meglio, "vedere facendo" era la consegna per lui.

Per tutta la vita costruì oggetti d'arte; da ultimo assemblaggi di *objects trouvés*, da cui scaturivano significati, figure inattese, come il Prometeo, i Don Chisciotte, i girasole, più volte tentati. E nel "fare" certo rientra anche la cura che aveva nello scegliere i colori di una parete, nel costruire o adattare mobili, nel dar forma a un'abitazione: ricordo l'appartamento, non suo, ma adattato per lui dietro sue indicazioni, a Bresso; oltre che naturalmente la sua casa a Illasi. Dietro sua indicazione ho potuto acquistare vecchi mobili, i più preziosi che possiedo. I musei fondati da Formaggio a Teolo e a Vespolate manifestano il suo gusto nell'organizzare uno spazio, la sua padronanza della logica espositiva. Anche questo contiene aspetti creativi da non trascurare.

In senso più specifico dunque, con ampie ricadute teoriche, il fare si lega alla

tecnica artistica, alle materie con cui l'arte si misura, alla durezza del reale con cui si scontra. La *Fenomenologia della tecnica artistica* è l'opera teorica in cui con maggior incisività ha risalto il problema del fare; *Arte come comunicazione* ne è il sintomatico soprattitolo. Da essa derivano per vie diverse le opere successive, tra cui segnalo in primo luogo *L'idea di artisticità*, del 1962.

In nessun caso può essere destituita di rilevanza, nell'ottica di Formaggio, la necessità di chiarire a se stessi, a qualsiasi livello, i termini di un vedere, di un ricreare, di un interpretare. Non era affatto secondario per lui pensare l'arte; difendeva - sulla scia di Banfi - la "teoreticità" del discorso estetico-filosofico con decisione (anche contro certi modi pragmatici di pensare l'arte); del suo impegno teorico testimoniano le sue numerose pubblicazioni. Aborrisce tuttavia ogni considerazione

astratta, ogni teoria arida, ogni impegno meramente intellettualistico che non avesse radici nel corpo.

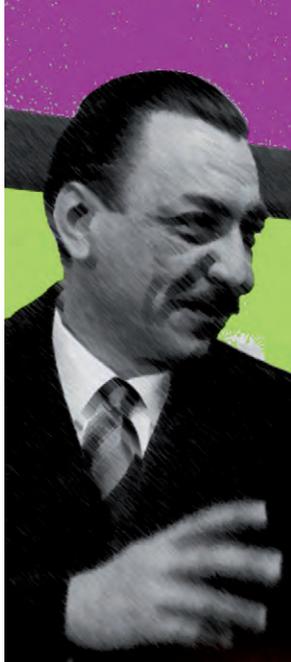
La sua concezione dell'arte, la sua stessa teorizzazione dell'arte, la intendeva come qualcosa che dal fare trae alimento, nel fare deve verificarsi e trovare un compimento di sé. Questo la distingueva dalla maggior parte delle estetiche fenomenologiche, per lo più impegnate sul fronte della fruizione, o dell'oggetto, estetici. Per lui l'istinto del teorizzare aveva le sue radici, e continuamente tornava, alla carne dell'arte, in senso attivo.



ALBERTO MONDADORI E LA SCUOLA DI MILANO

Breve storia di una lunga fedeltà

Emilio Renzi ●



Intendo enucleare dalla complessa vicenda culturale e umana di Alberto Mondadori editore inquieto, operoso e alla fine battuto sul campo, le fasi o nodi in cui è stato vicino alla Scuola di Milano, anzi ne è stato parte attiva. Di lui possiamo dire senza tema di esagerazione, *he was one of us*, era uno dei nostri. E con questo riconoscere a Fulvio Papi di aver voluto più volte negli ultimi anni che si parlasse di Alberto quando in convegni e conferenze pubbliche si parlava della Scuola di Milano.

In pubblico: più ancora degli eredi e dei custodi nominali della sua memoria, dei libri pubblicati, notoriamente

inseguiti in rete, nelle librerie di modernariato.

...

La prima fase o primo nodo è, semplicemente, aurorale. All'inizio furono Antonio Banfi *même* e Remo Cantoni.

Le lezioni del professor Banfi negli anni Trenta ossia negli anni belli di corso Roma così le ricorderà Vittorio Sereni:

«Banfi si trovava di fronte un gruppo abbastanza eterogeneo, formato da alcune menti precocemente problematiche e da alcune anime sensitive, più alcuni sbandati "irregolari"; fossero questi ultimi il giovane pittore Aligi Sassu o il giovane musicologo Luigi Rognoni, oppure Alberto Mondadori col suo inseparabile Mario Monicelli».

Fu Remo Cantoni a portare Alberto Mondadori a sentire le lezioni di Banfi, i due erano stati compagni di Liceo. Alberto per la verità in corso Roma entrava da «libero uditore» perché non era iscritto in mancanza del necessario titolo di studio; mentre l'«inseparabile» Mario Monicelli, che sarebbe diven-

tato uno dei massimi registi cinematografici italiani, era suo primo cugino. Li avvicinava per di più la vera passione di Alberto, il cinema d'autore che stava allora nascendo a Milano.

...

Il secondo nodo si stringe quando nel 1932, quindi diciottenne, Alberto fonda a Milano il quindicinale di letteratura e filosofia, arti figurative e cinema, musica e teatro, «Camminare». All'ambizioso programma, che non sempre fu realizzato, collaborarono Remo Cantoni, naturalmente intronato caporedattore, Enzo Paci e Luigi Rognoni, Luciano Anceschi e Mario Monicelli Alberto Lattuada. Tutti, va da sé, giovanissimi. Fu soppresso tre anni dopo dal regime, insieme ad altri analoghi fogli giovanili della galassia che si suol chiamare «fascismo di sinistra»; ma io personalmente preferisco il giudizio di «fascismo romantico» o «rivoluzionario», in quanto anticapitalistico.

Alberto conosce così gli allievi della *pepinière* milanese

negli anni Trenta. Con accanimento e voracità e selettività leggevano e discutevano tra loro. Gli allievi di Banfi erano tutti o quasi già traduttori o prefatori dei titoli della miglior cultura europea, che Antonio Banfi stava facendo realizzare a Case editrici milanesi quali Bompiani e Garzanti

Poi venne la guerra; ognuno ebbe la sua parte di fronte, di fatica e di dolore.

...

Dopo la bufera Alberto prende il posto apicale che gli

toccava nella Mondadori del padre, tra i direttori di collana e i dirigenti amministrativi. Alberto vuol fondare una collana di saggistica di autore, «alta», di cui intende essere il direttore. Il progetto lo chiede a Remo Cantoni.

Nasce «Il pensiero critico», una collana di cultura moderna, testi problematici, volti a «rompere il quadro dell'umanesimo tradizionale». Siamo nel 1947: direttore Cantoni; titoli, ne usciranno una ventina.

«Il Pensiero critico» è una collana poca nota e invece non

Banfi si trovava di fronte un gruppo abbastanza eterogeneo, formato da alcune menti precocemente problematiche e da alcune anime sensitive, più alcuni sbandati irregolari...

pubblicò solo titoli di valore spesso in anticipo sui tempi ma è in ogni caso l'embrione di un nodo tra spirito imprenditoriale pregno di amore per la cultura, e una intellettualità ormai emersa dal *patronage* di Banfi, capace di parlare con più voci autorevolmente crescenti.

Appare un testo di sociologia, *Diagnosi del nostro tempo* di Karl Mannheim, quando allora erano solo le Edizioni di Comunità fondate da Adriano Olivetti a occuparsi di sociologia. Giulio Preti cura *Problemi di tutti* di John Dewey, contribuendo al fecondo passaggio di Dewey in Italia dalla pedagogia alla filosofia pubblica. Escono il *Baudelaire* di Sartre curato da Cantoni, come pure *Da Bergson a Tommaso d'Aquino* di Jacques Maritain; esce *Eupalinos* di Paul Valéry tradotto da Vittorio Sereni e prefato da Enzo Paci.

Paci vi pubblica *Ingens sylva ed Esistenzialismo e storicismo*: il dialogo diretto e indiretto con Benedetto Croce è una data importante per un certo tipo di sviluppo della filosofia italiana. Nel-

la collana, infine, i libri di successo di Cantoni: *Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij* (1948), *La coscienza inquieta. Sören Kierkegaard* (1949), *Mito e storia* (1953). Merita una riga a parte *La vita quotidiana* del 1955, perché deriva dalla rubrica «Ragguagli dell'epoca», inserita in «Italia domanda. Lettere al direttore», nel settimanale «Epoca» fondato da Alberto qualche anno prima. Le «Lettere al direttore» esistevano da sempre ma era la prima volta che a rispondere fosse un filosofo. Quasi un'eco del deweyano *Problemi di tutti*.

La sopportazione da parte del top della Casa editrice dura sino al 1953. Il terzo momento o nodo della «lunga fedeltà» tra Alberto Mondadori e la Scuola di Milano è sciolto d'autorità. Ma non scompare del tutto. Infatti negli anni successivi i rapporti tra Alberto Mondadori e i filosofi della Scuola di Milano assumono movenze carsiche.

Ripetutamente Cantoni è direttore editoriale nella Arnoldo Mondadori Editore, dove è coinvolto nella progettazione di grandi opere e di



«Desidero mettervi a parte di una mia iniziativa: col prossimo mese di aprile nascerà una nuova Casa editrice, una casa cui ho dato il mio nome, e che avrà come suo principale impegno quello di diffondere libri di grande importanza nella storia della cultura, delle arti, delle dottrine e del costume...»

collane, anche «popolari» o economiche. In una di queste, la BMM (Biblioteca Moderna Mondadori), Dino Formaggio pubblicherà volumetti di aspetto modesto ma di sicuro valore, come *Tintoretto*.

Per anni Vittorio Sereni è consulente della Arnoldo Mondadori per la poesia e la critica letteraria e accetta l'importante carica di direttore letterario nel 1958. Vi resterà sino alla morte, nel 1983, negli ultimi anni in qualità di consulente. Aveva rifiutato l'invito di Alberto a far parte della nuova Casa editrice Il Saggiatore, che Alberto stava per far nascere col nome suo proprio.

•••

Scrive Alberto Mondadori a Jean-Paul Sartre, il 26 marzo 1958:

«Desidero mettervi a parte di una mia iniziativa: col prossimo mese di aprile nascerà una nuova Casa editrice, una casa cui ho dato il mio nome, e che avrà come suo principale impegno quello di diffondere libri di grande importanza nella storia della cultura, delle arti, delle dottrine e del costume...»

Importanti gli accenti personali: non fare il vice sia pure con grado alto; farsi editore di cultura alta in prima persona, «a mio nome». Del Saggiatore – questo il nome – e di sé dirà: «Sono un esploratore, mi piace navigare nel tempo».

Alberto traguarda gli anni Ottanta: ossia a vent'anni dopo. Un tale obiettivo ri-

di sé dirà:
«Sono un
esploratore,
mi piace
navigare nel
tempo»

chiede collaboratori di vaglia e l'affiancamento di un «direttore d'orchestra». Ecco allora Enzo Paci e Remo Cantoni riapparire a fianco di Alberto Mondadori, principali tra i suoi collaboratori. È il quarto momento o nodo o incontro ravvicinato della nostra «breve storia»; ed è anche il più pieno di progetti e realizzazioni.

Gli altri direttori e consulenti di collana convocati da Alberto in tutt'Italia sono nomi sicuri, ognuno per il proprio campo: Ranuccio Bianchi Bandinelli per l'antichità classica, Giulio Carlo Argan per l'arte moderna, Bruno Maffi studioso del trockismo e della rivoluzione russa, Guido Aristarco per il cinema, Fedele D'Amico per la musica. Emerge il nome di Ernesto de (ma allora si scriveva: De) Martino, etnologo di matrice filosofica: quindi antropologo che si muoverà tra storicismo, ricerche sul campo (*La terra del rimorso*, edito proprio dal Saggiatore), riletture dell'esistenzialismo. Più tardi, per i libri scientifici, Felice Ippolito, che Alberto restituisce agli onori del mondo dopo un'ingiusta condanna

politica e mediatica. Ne verrà fuori anche la decisione di pubblicare l'edizione italiana dell'importante rivista statunitense *Scientific American*: «Le Scienze», una testata tuttora viva.

A «direttore d'orchestra» Alberto sceglie Giacomo Debenedetti, torinese trapiancato a Roma, francesista e italianista raffinato. Aveva una corporatura *bien mince* e tutti lo chiamavano Giacomino, s'intende con grande rispetto. Fu l'estensore della massima parte delle «quarte di copertina», talmente pregevoli che più tardi furono raccolte in un apposito volumetto.

La «milanesità» ossia la matrice degli allievi di Banfi degli anni Trenta è fatta diventare una compagine nazionale.

La Collana principe del Saggiatore si intitola «La cultura». In essa appaiono due testi attesi e salutati non solo dai filosofi: *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* di Edmund Husserl; Lo precede l'*Omaggio a Husserl*, che nel gennaio 1960 apre le celebrazioni nel mondo per

i cent'anni della nascita del filosofo. L'*Omaggio* si apre con l'inserimento del saggio scritto da Antonio Banfi in occasione della scomparsa, nel 1939, e contiene saggi della nuova generazione di studiosi della fenomenologia: Enrico Filippini, Giorgio Guzzoni, Leo Lugarini, Enzo Melandri, Guido D. Neri, Guido Pedroni. Giuseppe Semerari.

Il Saggiatore si distingue anche per i propri Cataloghi. I Cataloghi del Saggiatore non sono infatti, o non soltanto, i «listini» dei titoli e dei prezzi per i librai. sono anch'essi dei «titoli», perché contengono saggi di autori. Sono insomma presentazioni culturali più che commerciali. La storia culturale del Saggiatore e il miglior profilo di Alberto Mondadori stesso possono essere ricostruiti attraverso i suoi Cataloghi. La loro serie non ha paragoni nella storia dell'editoria italiana.

La nuova collana «Biblioteca delle Silerchie» è annunciata nel Catalogo n. 1 (autunno-primavera 1958-1959). Il titolo di apertura è *la Lettera sul matrimonio* di Thomas Mann; seguirà

il *Diario fenomenologico* di Enzo Paci.

«La Cultura» è annunciata nel Catalogo n. 2 (primavera-estate 1959). La collana vuole operare in profondità: contribuire a creare «un clima di cultura adulto, ed emancipato da ogni intolleranza e pregiudizio e conformismo».

Il Catalogo n. 4 (primavera 1960 primavera 1961) ha una mossa da «manifesto»: «Ciò che chiamiamo illuminismo è la messa a punto degli strumenti conoscitivi e razionali, di cui l'uomo dispone per muoversi nel mondo che gli è stato destinato, cioè il mondo fattivo della storia».

Un Catalogo generale di oltre 400 pagine appare nella primavera-estate del 1959 ed è destinato a diventare ricercato e famoso. Contiene i testi di 13 contributi all'inchiesta su «Strutturalismo e critica»,. curatore Cesare Segre (1928-2014), uno dei massimi critici letterari del secondo Novecento. Suoi la Premessa e il Consuntivo; tra gli autori, Jean Starobinski, Maria Corti, Luigi Rosiello, Aurelio Roncaglia, Mario Bortolotto, e i due francesi



Una stagione breve e talmente intensa da rendere difficile trovare ancora oggi paragoni. Furono e sono libri che stanno sugli scaffali di tutti gli studioso di ogni decennio successivo, sino a oggi e prevedibilmente ancora negli anni a seguire.



capifila (seppur diversi fra loro) del nuovo orientamento filosofico e culturale che giunge da Parigi, lo strutturalismo, ossia Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes.

Il Saggiatore tradurrà molto di Lévi-Strauss, a iniziare da *Tristi tropici*, nel 1960 e a seguire con *Il pensiero selvaggio*, nel 1964, e *Antropologia strutturale*, nel 1966. Sarà uno degli autori-bandiera della Casa editrice. Insomma quel Catalogo colse un dibattito europeo e lo rielaborò in Italia: non c'erano più solo Sartre e *l'engagement*, anche se il Saggiatore era stato puntuale all'appuntamento con

la traduzione nel 1963 della sua *Critica della ragione dialettica*. Come si vede le scelte rispettive di Paci e Cantoni sono molte, e decisive per la cultura italiana attraverso la pronta rispondenza di Alberto Mondadori.

Man mano che aumentano i titoli aumenta anche il numero dei traduttori. e la loro provenienza. Molti sono «allievi di allievi»: degli allievi di Banfi, ossia e soprattutto sono laureati di Paci. Ricordo solo alcuni nomi: Paolo Caruso, all'epoca assistente di Paci, traduce la *Critica* di Sartre e le prime opere di Lévi-Strauss; Andrea Bonomi traduce le opere successive

di Lévi-Strauss e di Merleau-Ponty. Giovanni Piana affronta le *Ricerche logiche* di Husserl, lavoro impegnativo per il quale Alberto Mondadori fa eccezionalmente eseguire pagamenti anticipati. Chi scrive e per il Saggiatore, la prima traduzione in italiano di un'opera di Paul Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*.

Il maggior nome dei traduttori di quella stagione fu Enrico Filippini (o «il Nanni Filippini» com'era chiamato da tutti), giunto a Milano dal Canton Ticino e dalla laurea a Berlino. Nell'ambito della filosofia e per il Saggiatore tradusse l'opera fondamentale di Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascenden-*

tale. Introduzione alla filosofia fenomenologica, nel 1961.

Una stagione breve e talmente intensa da rendere difficile trovare ancora oggi paragoni. Furono e sono libri che stanno sugli scaffali di tutti gli studioso di ogni decennio successivo, sino a oggi e prevedibilmente ancora negli anni a seguire.

•••

In una lettera ad Alberto Mondadori che aveva citato le parole di Thomas Mann, «Profondo è il pozzo del passato», Enzo Paci scrisse: «nel presente il passato si trasforma nell'avvenire. Anche l'avvenire è infinito ma ritagliamone una parte: la promessa del nostro lavoro e

l'augurio che non sia soltanto per noi, e sia, quindi, un buon lavoro».

«Un buon lavoro» lo fu, certamente, per i lettori anche di tempi successivi. Ma dal punto di vista della organizzazione e dei costi generali e contrattuali esso risultò non sopportabile per la Casa editrice, che nell'estate del 1969 dovette essere posta in liquidazione. Lo stesso Alberto riconoscerà che la produzione del Saggiatore «era eccessiva. Libri come quelli che pubblico io non se ne possono fare molti in un anno». Per amor di verità aggiungo, e concludo, che nessun soccorso né segnali di trattative comprensive giunsero mai dalla Casa madre, la Arnoldo Mondadori Editore.



Nota di lettura

Mi permetto di rimandare al mio saggio «La Scuola di Milano e l'editoria milanese» che contiene più ricchi rimandi e segnalazioni bibliografiche. Cfr. «Materiali di Estetica. Terza serie - Online - 2/2015» (<http://riviste.unimi.it/index.php/McIE/article/view/6724>).

“LA BUONA PROMESSA”: VITTORIO SERENI



44

di Stefano Raimondi ●

“Caro Anceschi
La mia esercitazione con
Banfi è andata proprio bene:
Banfi ha avuto delle parole
anche troppo lusinghiere per
me che mi sento ancora felice
e orgoglioso. [...] Dopo tutto,
mi sono svegliato da un lungo
periodo di torpore e quasi di
avvilimento: e il sorriso buono
e calmo di Banfi mi ha dato
tanta serenità e tanta fiducia
in me stesso. Sono sicuro che
lavorerò, non fosse altro che
per non venir meno a questa
buona promessa. [...]”¹

(1935)

¹ Lettera di Vittorio Sereni a Luciano Anceschi del 4 febbraio 1935 in Vittorio Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983* (a cura di Beatrice Carletti), Feltrinelli, Milano 2013, p. 27. D'ora in poi le citazioni verranno rivelate con la sigla ScA e la relativa pagina di riferimento.

“Caro Vittorio
[...] mi fa tanto piacere il tuo
ricordo del nostro vecchio
“gruppo” d'una volta all'U-
niversità. Circa la sorte del
gruppo io non sono del tuo
parere. Nonostante tutto, io
credo che esso continui ad
esistere, sia sempre esistito.
Al di là degli umori, quel che
importa è la comune origine
che ci fa ritrovare molto
spesso agli stessi crocicchi.
Ognuno, ormai, va lavorando
(e mi pare – per gli altri – lo-
devolmente) il suo campo
limitato: chi insegue la verità,
chi la bellezza... e questo ci
tiene un poco lontani, fermo
ognuno alla sua richiesta. Ma
tra noi esiste sempre il lega-
me degli studi fatti insieme,
in quel tempo non ancora
antico, ma che già ci sem-
bra tanto intenso. Dunque,
car Vittorio, il gruppo esiste
sempre, e funziona [...]”

(1940) [SCA, p.67]

“Le apparizioni del mondo
esterno avevano nel loro pre-
sentarsi, un solo significato
possibile. La molteplicità e
la non garanzia dei significati
(tipica dell'ermetismo) erano
già venute meno. I miti del
mondo esterno rispondono
all' “esile mito” dell'uomo
Vittorio Sereni con la sua par-
ticolarmente storia tutta tramata di
angosce, timori e malesseri.
Ma queste angosce e tremori
non sono più metafisici: sono
il quotidiano malessere e
inadattabilità di un uomo
non bene accordato con la
vita che gli tocca di vivere
e reagisce con pene, ansie,
rivolte, invettive, magari, ma
smorzate da un senso del
limite e come da un decoro
morale che l'uomo deve ser-
bare verso se stesso.”

(Giacomo Debenedetti: “Il
poeta da giovane”)²

² Vittorio Sereni, *Poesie*, (a cura di Dante Isella), Mondadori, Milano 1995, p. XXI. D'ora in poi siglato con P, e relativo numero di pagina

“[...] allora non soltanto a me,
ma per tutti gli anni che lo
incrociavano, Sereni era per
noi, anche fisicamente e nel
lampo della sua giovinezza
emanante, un coetaneo che
assomigliava agli altri, e li di-
stanziana. Era ardente di vita,
in mezzo a troppi che erano
soltanto vivi, o già spenti, di
letteratura. La sua poesia non
aveva addosso la negatività,
le aridità, le condizionalità
letterarie di tutti quanti.”³

(Giancarlo Vigorelli)

³ “Vittorio Sereni” in *Carte d'identità. Il Novecento in 21 ritratti indiscreti*, Camunia, Milano 1989, p. 196.



La filosofia non ha mai impedito alla poesia di farsi suggeritrice di un “deragliamento dei sensi” nella sua sistematica pratica di riordino del pensiero e delle idee. E viceversa la filosofia, ha talvolta osato essere portatrice di un punto di vista sul mondo poeticamente abitato, gestendo una “percezione” particolare per la sua interpretazione. Entrambe - nel loro essere distinte ma collaboranti - sono sempre state capaci di concretizzare un dialogo culturale che ha avuto poeti e filosofi in prima linea per realizzarlo. Ma il dialogo in certe epoche - soprattutto quelle *gettate* nella carneficina delle guerre - non basta. Qui

si ha bisogno di un progetto, di una pratica capace di farsi portatrice di un *principio* interpretativo del reale, che sappia realizzarlo come concretezza e realtà, soprattutto culturale, oltre che fattivo intellettualmente. La Scuola di Milano fondata dal Antonio Banfi, ha sempre posto il *fare cultura* al centro della sua “ricerca”, alimentandosi dell’iniziativa e della capacità intellettuale di studiosi e ricercatori - sia dell’esperienza, sia del bello - senza mai dimenticare quella sana lontananza del fraintendimento estetico, così idealisticamente imperante negli anni Venti-Trenta. Qui l’arte, la storia, la musica, la poesia oltre che, necessariamente la

filosofia, hanno saputo come diventare coro, mettendo in luce individualità capaci di farsi a loro volta destino. Vittorio Sereni - allievo del filosofo Antonio Banfi e amico di futuri filosofi come Enzo Paci, Remo Cantoni, Giulio Preti, Dino Formaggio, Luciano Anceschi (i cosiddetti “allievi della scuola di Milano”) - ha fatto i suoi primi passi proprio in un ambiente in cui la filosofia e la sua problematicità esistenzialmente corroborata, si facevano carico delle soluzioni di una vita contrabbandata con il “tremendo” di un tempo bellico che doveva sopportare e affrontare. Ma l’insegnamento “ostinato e rigoroso” del maestro

Sono per le 'cose'; non mi piace dire io, preferisco dire loro. [...] Con tutti i pericoli che ne derivano; notazioni, magari impressionismi, non risolti, loro ma soltanto loro senza che ci sia dentro io

Antonio Banfi, condussero Vittorio Sereni tra le fila di chi ha saputo *fare* della propria *esistenza* un impegno e del proprio *io* un patrimonio e un progetto. Ma per poter trasformare questo *io* in un progetto condivisibile e mai egolatrato, Sereni ha saputo trovare, negli elementi reali del mondo, le istanze primarie che lo potessero raccontare senza mai dimenticare, chi fossero concretamente i destinatari: gli altri. Vittorio Sereni nella sua garbata e decorosa idea di “umano” ha sempre posto la poesia, come orizzonte sul quale proiettare delle possibilità d’ascolto e di condivisione, nelle quali si

ritrovano - disponibili ad un dialogo innescato - gli “affetti” e le “cose” divenute specchio di una memoria premurosa: *“Sono per le ‘cose’; non mi piace dire ‘io’, preferisco dire ‘loro’. [...] Con tutti i pericoli che ne derivano; notazioni, magari impressionismi, non risolti; ‘loro’ ma soltanto ‘loro’ senza che ci sia dentro ‘io.’”* (P, p.308)

La poesia di Vittorio Sereni fu *ospitale*, carica di un reale-più-che-reale, tanto da farlo diventare una voce-crogiuolo dei *tempi* (di “prima” e di “poi”) e del *tempo* (il “non ancora” e l’“adesso”), innestati sulla matericità di un pensiero critico, in grado di farsi raccoglitore di idee e intenzioni

" [...] il nostro è un lavoro oscuro - nel bel senso e non in quello del così detto ermetismo - tutto teso alla riscoperta di una sostanza, concreta, oltre quelle parole, divenute astratte.

mai tolte dal loro influsso etico e dalla sua - sempre sofferta - tensione civile. La Storia (basti ricordare la sua seconda raccolta del 1937, *Diario d'Algeria*) e le storie personali, si intrecciano in un continuo scambio relazionale, tra il suo essere presente e il suo "annotarsi" come da scomparso. La fantasmatica perplessità del suo vivere è sempre stata la marca della sua versificazione, innestando tra il perpetuo presente e gli immediati dintorni, una cortina purgatoriale che lo conduceva al dubbio e alla sospensione, proprio come chi da sempre era "morto/alla guerra e alla pace" (P, p. 76). La sua indagine sul reale, la sua propensione al dato più che alla suggestione, fece sì che la sua poesia fosse capace - e più delle altre - di

cogliere il passaggio di quel dato storico e temporale, nel quale l'esistenza era sempre messa alla prova dal suo stesso vivere. Banfianamente Sereni incarnò quel "Hostinato rigore" tanto convincente per tutti gli allievi della scuola di Milano. In Sereni ciò ha lasciato una chiara ed evidente modalità di salvazione dell'esistere nelle parole. Parole che salvaguardate dalla poesia - e difese tra i sostenitori della prosa come baluardo del reale, Banfi *in primis* - hanno saputo come diventare traccia di un tempo detto in presa diretta e colto in tutte le sue sfumature emotive e riflessive; parole che non diventarono poetiche solo per genere, ma per incarnamento della propria contemporaneità, esposte e rese evidenti per vita e intenzione, mediante

un "lavoro oscuro" e difficile, ma sicuramente - se riuscito - in grado di rendere la sostanzialità di un azzardo del linguaggio e dell'agire della lingua sul mondo:

"[...] il nostro è un lavoro oscuro - nel bel senso e non in quello del così detto ermetismo - tutto teso alla riscoperta di una sostanza, concreta, oltre quelle parole, divenute astratte." (ScA, p. 99)

Vita e intenzione (concetti cardine delle filosofie di Georg Simmel e Edmund Husserl "sdoganati" dal filosofo Banfi in un'Italia autarchica e sfibrata), sono le prime istanze del "fare" poetico di Vittorio Sereni che, come suo allievo, ha saputo come farsi carico di quella "crisi" furibonda e sterminante, che molti ha colto alle spalle - magari fragili, magari soccombenti - come pegno di un disincanto epocale. Egli ha invece saputo come trasformarla, avvicendosi a parole salvate dalla chiacchiera, trascinandola nella sua più audace immedesimazione del vero. Con la sua parola discreta e risoluta ha dato

corpo allo sconforto di più generazioni (della guerra, del dopoguerra, della cultura di massa, della fine degli ideali), facendosi portatore di quell'insegnamento banfiano tanto stigmatizzato e criticato. Banfi infatti ha saputo come depositare nei respiri dei suoi allievi e nelle loro esistenze, quella perturbante forza del "procedere" che, ad ogni costo e in ogni cambiamento, diventava sempre più incombente e destinale, oltre che necessaria. A Sereni nulla è stato mai concesso con facilità e neppure alla sua poesia. Sarà proprio quell'originaria appartenenza "al gruppo" che Banfi formò nel tempo, a fornirgli la rara capacità d'indagare quell'orizzonte - stratificato e poroso - che lo condusse ad essere un portavoce del suo tempo e della nostra Storia letteraria e non solo.

A quell'inizio importante Vittorio Sereni deve il suo vedere/sentire per *dettagli* e nello stesso tempo per *relazioni* che le "cose" hanno sempre con un soggetto, posto in ascolto e in attenzione. La sua poesia fu definita da Luciano



Anceschi, *“una poesia in re”*: *“La poesia di Sereni è poesia in re, si muove soprattutto alla sollecitazione degli oggetti del tempo, nasce da un reame di immagini quotidiane e fedeli, in un’area riservata di ripiegato sentimento; e la geografia lirica è affatto lombarda (e poi emiliana) per certi luoghi sempre consueti e riconoscibili, con un vago presentimento d’Europa.”*

Ma è alla formazione banfiana e alla circolazione delle idee degli allievi della scuola di Milano, che Vittorio Sereni deve la sua capacità di perdurare come poeta (Luciano Anceschi convinse Sereni a pubblicare per l’editore Corrente - di Ernesto Treccani - la sua prima raccolta di poesie: *Frontiera* nel 1941). A loro e alla loro filosofia deve il preciso sguardo sul *mondo della vita*. Uno sguardo che non ha mai potuto tralasciare nessuna conseguenza, motivata dalle scelte prese e affrontate. A loro deve inoltre l’accettazione della sua proverbiale e spesso dura *lealtà* nei confronti della irrisolutezza della vita, che la sua poesia sapeva cogliere da ogni maturata e

patita occasione incontrata. È proprio questo suo reale disporsi davanti ai mutamenti delle possibilità sempre in divenire, a renderlo così fortemente ancorato al mondo e nel medesimo tempo, in grado di trasformarsi in un dettato liricamente aderente alla parola matrice della sua autenticità. Saranno proprio la sua corroborata “soggettività”

lirica e il suo titanico “realismo” storico a fare di Sereni *il poeta delle generazioni* che saprà come incontrare e ascoltare, trasformandosi così, in un “classico”, da tenere come riferimento. Il suo “esile mito” è la sua perduranza. Egli davvero fu la *buona promessa* che, il suo tempo, si attendeva e la sua poesia preparava per noi.

Altro posto di lavoro

.....

*Non vorrai dirmi che tu
sei tu o che io sono io.*

Siamo passati come passano gli anni.

Altro di noi non c’è qui che lo specimen

anzi l’imago perpetuantesi

a vuoto -

e acque ci contemplan e vetrare,

ci pensano al futuro: capofitti nel poi,

postille sempre più fioche

multipli vaghi di noi quali saremo stati.

(Da: *Stella variabile*, P. p. 253)



leggi anche:

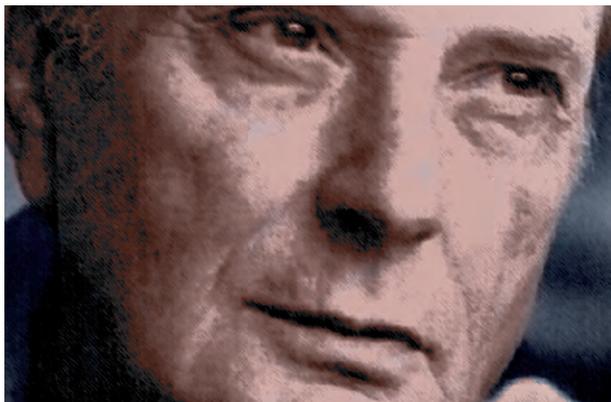
• LA FEDE FILOSOFICA DI ANTONIO BANFI
Gli anni della formazione nel libro di Gisondi
Roberto Limonta



• UN FILOSOSOFO NELLA RESISTENZA
nasce nella clandestinità il programma di Antonio Banfi per
la rinascita culturale del paese nel dopoguerra
Fulvio Papi



UNA LETTURA DI INVERNO DI VITTORIO SERENI



52

Paolo Giovannetti ●

La poesia che leggiamo è la prima della raccolta intitolata *Frontiera*, a stampa nel 1941; ma *Inverno* introduce il libro solo a partire dall'edizione 1966. Il poeta stesso la datò al dicembre 1934.

Protagonista del testo è un *tu*, una seconda persona. E una convenzione lirica tutto sommato ben nota suggerisce di cogliere in questa 'persona' il poeta stesso. Sono però possibili letture diverse: l'importante è che il lettore metta a fuoco un personaggio protagonista

Inverno

.....
*ma se ti volgi e guardi
 nubi nel grigio
 esprimono le fonti dietro te,
 le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.* 5
*Opaca un'onda mormorò
 chiamandoti: ma ferma - ora
 nel ghiaccio s'increspò
 poi che ti volgi
 e guardi* 10
la svelata bellezza dell'inverno.

*Armoniosi aspetti sorgono
 in fissità, nel gelo: ed hai
 un gesto vago* 15
*come di fronte a chi ti sorridesse
 di sotto un lago di calma,
 mentre ulula il tuo battello lontano
 laggiù, dove s'addensano le nebbie.*

L'inverno, intanto. «C'è stato per me un tempo di spiccata predilezione per l'inverno», dichiarò Vittorio Sereni in uno dei suoi ultimi scritti in prosa, con un'affermazione tanto evidentemente proustiana da non aver bisogno di commento. «Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera»: così comincia la *Recherche*, nella traduzione di Natalia Ginzburg. Eppure, Sereni scrisse *Inverno* prima di aver conosciuto bene Proust, visto che siamo nel dicembre del 1934 e la *Recherche* fu da lui letta parecchi anni dopo, nel 1941.

Il testo poetico ci aiuta a capire meglio quale tipo di temporalità è davvero in gioco. Lo scrittore settantenne che ripercorre il suo passato recupera un'epoca della propria vita all'insegna della continuità. Scrive infatti: «C'è stato per me un tempo», non «Ci fu [...]». Ma il ventunenne che parla da (e in) *Inverno* si comporta in modo molto diverso.

Siamo in un luogo nodale della poesia sereniana: la prima poesia della sua prima raccolta. Il lettore comune

che cominci a leggere Sereni parte da qui, questo è il suo primo contatto con un autore e con testi che prima gli erano ignoti. E cosa gli viene incontro, quali sono i segni che lo accolgono? Vediamo i vv. 1 e 2: un vuoto di parole, restituito dalla fila di puntini, e una specie di antitesi, o comunque di precisazione, di correzione discorsiva – un *ma*. Parole cancellate prima, e poi contraddette dal testo che leggiamo.

Attenzione, però: non è un 'bianco' quello con cui dobbiamo confrontarci se cerchiamo di capire il valore di quei puntini; si tratta di un testo abolito sì, ma in qualche modo *esistente*. Non dobbiamo confondere l'operazione di Sereni con quella del primo Ungaretti, con i suoi vuoti, i suoi silenzi ricchi di indeterminata suggestione. In altri termini, Sereni fa quello che si fa al cinema: ci accoglie nel mezzo di un'azione, costringendoci a 'sentire' il montaggio (se non proprio la «macchina», come diceva Pasolini). Enfatizza la *separazione* da quanto era accaduto prima, e insieme

«C'è stato per me un tempo di spiccata predilezione per l'inverno»

esige da noi uno sforzo per ricostruirlo. Meno metaforicamente: il nostro poeta qui sta *raccontando* e la sua storia manifesta un *contenuto mancante* (un'ellissi) che i lettori sono tenuti a colmare. E proprio a questo punto, una volta intuita la problematicità dell'evento *missing*, è possibile valorizzare la straordinaria ambiguità del testo. Il *tu* che agisce, in reazione a qualcosa che supponiamo avere connotazioni negative – il fatto non conosciuto –, *si volta* e scopre la bellezza di fonti e montagne azzurre, perfette nel loro essere ricoperte di ghiaccio, nel loro trasmettere una festosa impressione di gelo. La bellezza dell'inverno, appunto: «la svelata bellezza

dell'inverno». Un inverno vissuto sul lago Maggiore, a Luino o nei suoi dintorni, in una limpidissima giornata. I vv. 6-8 sfaccettano però, e anzi mettono in crisi, questa specie di miracolo. «Opaca un'onda mormorò»: accade qualcosa di quasi totalmente inatteso, perché in mezzo si spalanca *un altro tempo*. Quel passato remoto (*mormorò*) contraddice la felicità dei presenti, e rinforza l'idea che il vero centro della poesia risieda fuori della poesia; riguarda qualcosa di importante avvenuto *prima*. Gli indizi che abbiamo ci suggeriscono l'esistenza di una forza confusa, spuria (il *mormorio* prodotto da *un'onda* non ancora limpida, cioè

appunto opaca) e del suo improvviso raggelarsi: «nel ghiaccio s'increspò». Ma 'quando' «s'increspò» quel liquido? Il testo lo dice con chiarezza persino eccessiva, con una contraddittorietà quasi spudorata: «s'increspò» *ora*. 'Accadde ora': questo è il senso. Nel testo convivono un presente e un passato separato dal presente. Ne discende una stupefacente contraddizione temporale.

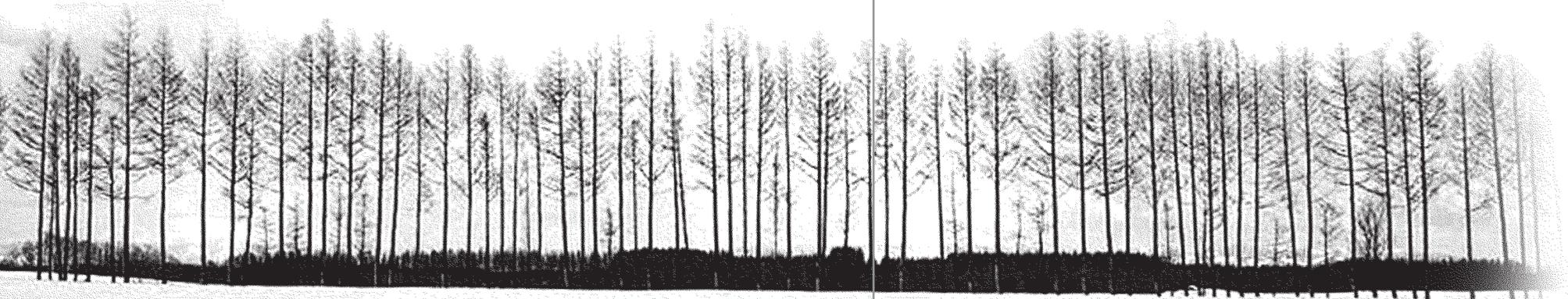
L'esito dell'operazione è forse meno complesso di quanto non sembri. Però chiede al lettore una disponibilità, quasi fantascientifica, alla manipolazione dei piani temporali. Infatti, quell'*ora* dislocato nel passato finisce per apparire la *conseguenza*

dell'azione di volgersi su cui era cominciata la poesia. Il senso è: 'Dopo che (*poi che*) ti volgi, 'adesso' l'onda mormorò (mormora)'. Esattamente l'opposto della successione più logica, secondo la quale prima l'onda si fa udire, poi il *tu* – trascorso un certo tempo – la vede ormai ridotta a ghiaccio. Il tempo non è affatto stato 'ritrovato'; è stato violentato, messo in crisi, costretto a *tornare indietro*. Insomma, se l'inizio di *Inverno* (vv. 1-4) allude a una condizione di disagio che la natura – percepita dal personaggio 'che si volge' – ha aiutato a superare, la parte successiva (vv. 6-11) si riferisce al percorso opposto: a una visione

che riporta le cose alla loro impurità *precedente*.

C'è una poesia di Montale che ci aiuta a capire questo strano meccanismo di reversibilità, e guarda caso si tratta di una poesia 'cinematografica'. È un testo caratterizzato da una temporalità verbale anomala, perché la storia che contiene è raccontata al futuro, in modo peraltro coerente: un inizio, uno sviluppo e una fine. Nella notissima *Forse un mattino andando in un'aria di vetro (Ossi di seppia*, anno 1925), l'io dice del proprio improvviso *voltarsi* e della successiva scoperta di un evento straordinario, sconvolgente («rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo»).

Tutto durerà pochissimo, perché poi sullo *schermo* cinematografico della vita ogni cosa tornerà come prima. Ma il *segreto* conquistato dal poeta lo accompagnerà nel corso della sua esistenza, vissuta in esilio in mezzo agli «uomini che non si voltano». All'apparenza, se volessimo usare categorie scolastiche, potremmo dire che il *film* sereniano è più ottimistico di quello di Montale, e anzi ne rappresenta l'antitesi. Il *volgersi* del *tu* di *Inverno* conduce a qualcosa di positivo. Lo suggerisce la seconda strofa. Qui, il paradosso temporale è superato. L'armonia del paesaggio è definitivamente conquistata: «Armoniosi aspetti sorgono» (v. 12) ecc.



Però, ci sono un paio di però. Ovvio, intanto, che tutti noi in questo quadro cogliamo un po' del Dante infernale, del suo Cocito che immobilizza i traditori, e molto del cigno di Mallarmé in lotta contro il ghiaccio che ne «imprigiona le piume»: e insomma la compiutezza è venata di qualche contraddizione. Ma sono riferimenti troppo generali per scalfire quello che a molti critici è spesso sembrato una specie di idillio.

Per chiarirci le idee dovremmo badare a un'altra poesia di Montale – leggermente meno nota della precedente – in cui succede qualcosa che ha a che fare con i vv. 15-16: «chi ti sorrisse / di sotto un lago di calma». La poesia è *Vasca* (sempre in *Ossi di seppia*). Il suo è il racconto di un'apparizione («un riso di belladonna fiorita») sulla superficie di un piccolo specchio d'acqua: prima è intuita una presenza che balugina dal fondo; poi la visione è interrotta dal lancio di un sasso; infine, una volta tornate calme le acque, c'è la certezza che qualcosa si agita per venire alla luce e alla vita,

da dentro la vasca.

Anche nella poesia di Sereni compare il sorriso di qualcosa-qualcuno che è collocato *sotto* la superficie dell'acqua. Il riferimento a Montale carica di responsabilità, rafforza di molto il «gesto vago» del *tu* (v.14), che smette di guardare la bellezza della natura per lasciarsi distrarre dalla rivelazione di *altro*, di un'altra vita.

Le conseguenze sono due, una sin troppo evidente la seconda un po' meno. Intanto, gli ultimi due versi si caricano di una maggior dose di negatività: il «battello lontano» che *ulula* finisce per rappresentare una discontinuità rispetto alla condizione armonica precedentemente conquistata. Le *nebbie* dell'ultimo verso non hanno la purezza delle *nubi* del v. 3, e soprattutto contrastano con gli *aspetti*, le visioni, che si *fissano* nell'aria ai vv. 12-13.

Ma soprattutto il 'sorriso di chi sta sotto' segnala una seconda faglia del testo, ne mette in crisi una seconda forma di naturalezza: dopo quella temporale, quella *spaziale*. Qui, forse, i riferimenti

sono meno fantascientifici e più tradizionali: quante leggende, e quanti miti classici (le nereidi), raccontano di donne che vivono in acque dolci ed entrano in contatto con giovani uomini, seducendoli! Pensiamo alla storia della *melusina*, popolarissima in età romantica: alla narrazione medievale cioè di una seducente fanciulla abitante un lago, una fonte ecc., che viene amata da un cavaliere ma il cui segreto non può essere violato. La natura 'mostruosa' della donna-pe-sce deve essere rispettata, pena la trasformazione di lei in animale e la conseguente rovina delle terre in cui costei si mostrerà.

Un *tempo* diverso e una *vita* diversa: di questo parla la poesia. Si tratta forse di due forme di regressione, comunque di una fluidificazione 'pericolosa' del miracolo proposto per un attimo dalla natura. La perfezione dell'inverno è minacciata da uno spazio-tempo alternativo. Viviamo in un mondo in cui un attimo di pienezza è pagato a prezzo di crisi e smottamenti



repentini; più esattamente, la pienezza della visione è il luogo in cui si manifesta la complessità *fenomenologica* del mondo, in cui i piani che lo compongono disvelano la loro incompiuta articolazione. Una costante dell'attività poetica (ma anche narrativa e critica) di Sereni sarà l'esemplificazione, a volte ardua per il lettore, di un simile procedimento. Intorno a un «istante» di vita vissuta, dirà Sereni parlando di René Char nel 1968, è necessario creare un reticolo di «successive fecondazioni [...], elaborazioni, accrescimenti per altri apporti, accumuli, dilatazioni». Un evento ne implica molti altri, e la linearità dell'esperienza 'naturale' ne esce sconvolta. La fenomenologia sereniana in questo consiste. Questa è la sua declinazione del magistero di Antonio Banfi, il suo apporto conoscitivo alla 'scuola di Milano'. Un'assidua apertura di senso, di senso associativo e narrativo, a partire da una visione convenzionale del mondo. Anche a partire da un idillio, come in *Inverno*. D'altronde, chi abbia un po'

percorso la storia di questo magnifico e – ripeto – difficilissimo poeta, sa che un simile metodo costruttivo e conoscitivo dopo la seconda guerra mondiale si metterà a disposizione di una drammatica percezione della realtà. Sereni, per quasi quarant'anni, continuerà a suggerirci che *la guerra non è mai finita*, che sotto la nostra realtà pacificata insiste altro: un male diffuso, «epoche lusesche» che, impostesi in quella circostanza, nel corso di quel sanguinoso conflitto, poi non si sono più esaurite. Il tempo in cui ci muoviamo ne nasconde uno diverso; la storia torna indietro perché un vero progresso, forse, non c'è mai stato. Tante vite premono per venire alla luce, anche se lo scialo delle epoche le ha disperse. Il poeta è avvolto da tali contraddizioni e il suo ruolo è farsi «produttore di futuro», pur in presenza di una sconfitta privata. Molte di queste idee, di queste analisi, erano inscritte in una lontana poesia, del 1934, intitolata *Inverno*.

IL PROBLEMATI- CISMO PEDAGOGICO DI GIOVANNI MARIA BERTIN

l'educazione è, per Bertin, ciò che assume e supera l'antinomia tra istanza individuale e istanza universale,

L'itinerario del pensiero pedagogico di Giovanni Maria Bertin è molto complesso ed articolato, tanto da rendere difficile ridurre in poche essenziali questioni il suo problematicismo. Vasto è, infatti, lo spettro di argomenti che il filosofo dell'educazione veneto ha affrontato non solo nel corso della sua carriera accademica ma, più in generale, nella sua vita intellettuale, ed è forse proprio in virtù di questa commistione profonda (tipicamente banfiana) tra vita e cultura che il problematicismo risulta così complesso. Tuttavia, rimane una chiara caratteristica del discorso: l'educazione è, per Bertin, ciò che assume e supera l'antinomia tra istanza individuale e istanza universale, tra l'esigenza del soggetto di

costruire la propria esistenza e la necessità di un orizzonte universale e sociale di impegno pedagogico. Perciò, l'educazione si definisce come evento problematico che, per ragioni metodologiche ma anche per necessità etica, non può mai né attestarsi su uno dei due poli dell'antinomia – individuale/collettivo; personale/sociale – né risolversi in una illusoria mediazione tra i due, ma deve sempre alimentarsi della tensione che li unisce e che li separa. Per ciò, l'educazione ha a che fare innanzitutto con l'esperienza e con il 'controcanto' antinomico della ragione: da una parte la fenomenologia dell'esperienza che costituisce il caotico piano di realtà del lavoro pedagogico, dall'altra parte l'istanza



metodologico-regolativa della razionalità, che costituisce il piano di apertura al possibile. In questo senso, l'educazione 'problematicista' fa dell'educazione stessa un problema, perché riguarda fin da subito una molteplicità di significati possibili. Ogni esperienza esistenziale, infatti, contribuendo a costruire la personalità del soggetto, è significativamente pedagogica quando riesce a collocarsi oltre la visione parziale che emerge dal suo darsi immediato, e quindi quando il soggetto che la vive prende in considerazione l'infinita gamma di possibili significati che la riguardano, riconquistandola entro lo spazio della razionalità. Ad esempio, se pensiamo alla costruzione della personalità individuale, siamo di fronte ad

una molteplicità di antinomie possibili: tra componenti soggettive (sensibilità, intelligenza, immaginazione, affettività...) e componenti oggettive (la fissazione di quelle stesse caratteristiche nei corrispettivi 'ideali' culturali e nei loro impliciti 'valori' morali); tra atteggiamento egocentrico ed eterocentrico; tra evasione e dovere ecc. Ora: secondo Bertin, la distanza che separa i due poli dell'antinomia non può essere integrata da una oscillazione verso l'uno e l'altro polo a seconda delle circostanze specifiche in cui l'individuo si trova, ma deve essere 'superata' attraverso l'impegno razionale a trascendere sia le caratterizzazioni immediate dell'io sia la loro ipostatizzazione obiettiva. È questo l'impegno etico-peda-

gogico a superare se stessi in direzione del possibile, a non accondiscendere ad una accettazione superficiale della propria indole spontanea ma nemmeno a correggerla secondo un ideale astratto. Allo stesso modo, non possono valere conciliazioni nemmeno rispetto alle antinomie più proprie dell'idea di educazione, come autorità/libertà, spontaneità/abitudine; sforzo/piacere; facile/difficile; gioco/lavoro; insegnamento/apprendimento; scuola di cultura/scuola di lavoro, ecc. L'intento di Bertin, espresso e sistematizzato nel 1968, nella sua opera più nota – Educazione alla ragione – era duplice: da una parte, profilare il problematicismo in quanto filosofia dell'educazione di chiara matrice banfiana; dall'altra parte, posizionare il problematicismo oltre le filosofie dell'educazione di matrice marxista e di matrice esistenzialista, entrambe sbilanciate l'una sulla dimensione collettiva e l'altra su quella soggettiva. Ma c'è una terza ragione, forse, che rende il problematicismo una teoria dell'educazione ancor oggi

molto feconda, e che riguarda la capacità di Bertin di fare del suo lavoro intellettuale un compito esistenziale, e cioè la sua, personale necessità di dialettizzare in un quadro antinomico-oppositivo gli aspetti estremi di un problema. Un modo, questo, per non cedere alla tentazione di vedere solo – ma nemmeno prevalentemente – ciò che ci è più familiare, che sentiamo più proprio e che ci riguarda più da vicino. Un modo, insomma, per educare se stessi ad uno sguardo critico che non sia autocompiacente e che non si limiti ad assecondare le proprie attitudini interiori, quali che esse siano. Anche per queste ragioni, la dimensione della scelta e quella dell'etica dell'impegno – due ulteriori chiavi di comprensione del problematicismo – verranno a delinearsi compiutamente dopo Educazione alla ragione, bilanciando proprio quelle esperienze-limite dell'esistenza che più possono sembrare seduttive al soggetto in formazione. Di qui il secondo testo, a mio modo di vedere, più interessante



della produzione bertiniana: *Disordine esistenziale e istanza della ragione*, del 1981. Lì si rintracciano le analisi delle “figure emblematiche” del tragico, del comico, della violenza e dell'eros, ciascuna opportunamente esplorata nelle sue fenomenologie dell'esperienza ed antinomicamente ricomposta nei suoi possibili orizzonti razionali di emancipazione e di progettazione esistenziale. È, quindi, dal percorso tracciato paradigmaticamente da questi due volumi che emergono, contemporaneamente, tre fattori importanti per comprendere la personalità intellettuale di Giovanni

Maria Bertin. In primo luogo, essi descrivono, attraverso nuclei tematici differenti, tutto lo spessore del lavoro problematicista, sempre in cerca del potenziamento e della attualizzazione dell'idea di educazione sia sul piano teorico sia rispetto alle sue manifestazioni concrete. In secondo luogo, i due volumi mostrano molto bene l'attitudine di Bertin di radicare sempre il lavoro intellettuale nella contingenza storico-culturale del suo tempo, non solo intercettando i cambiamenti in atto nel dibattito scientifico ma anche prestando ascolto alle voci di chi, di volta in volta, si faceva portavoce di ‘nuove’



istanze educative della società (si pensi a *Educazione e alienazione* del 1973, ma anche alla attenzione costantemente dedicata ai processi legislativi e istituzionali relativi ai percorsi di formazione di insegnanti ed educatori, alla genitorialità, all'adolescenza, alle sperimentazioni scolastiche, ecc).

In terzo luogo, l'eterogeneità delle questioni che Bertin pone e la dialetticità del suo impianto metodologico continuano ancor oggi a collocare il problematicismo al centro della riflessività filosofico-educativa. E non solo perché i suoi allievi continuano ad alimentare con vivacità intellettuale la ricerca pedagogica attuale (come ha dimostrato,

tra l'altro, anche il recente, affollatissimo, Convegno bolognese che ha celebrato i cent'anni dalla nascita e i dieci dalla morte di Bertin e che ha dato luogo al volume *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, a cura di M. Contini e M. Fabbri, Pisa, ETS, 2014). Ma anche perché a rimanere decisiva è quella "consapevolezza filosofica della realtà" che Bertin stesso ha messo a fuoco come preliminare ineludibile non solo per il suo problematicismo ma per la riflessione pedagogica tutta. Si tratta, quindi, della necessità, per chi si occupa di educazione, di "aderire alla realtà" conquistandone la pluralità dei significati, senza

cedere mai alla tentazione della semplificazione o a quella del dogmatismo. L'educazione oggi rischia troppo spesso di essere volgarizzata dal senso comune e dai pregiudizi (talvolta anche culturali) che la vorrebbero ridurre o alla semplice necessità di adeguare l'uomo al suo tempo o alla verbosità moralistica di chi fa prevalere questioni di principio. Invece, credo, la sua incompiutezza costitutiva e la delicatezza ermeneutica che ne consegue meriterebbero davvero qualcosa che assomigli di più alla complessa elaborazione bertiniana e al suo ostinato andare in profondità di ciò che, in fondo, ci ha riguardati e ci riguarda in prima persona.

Bibliografia essenziale di Giovanni Maria Bertin

- *L'idea pedagogica e il principio di ragione* in A. Banfi, Roma, Armando, 1961
- *Educazione alla ragione*, Roma, Armando, 1968.
- *Educazione e alienazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- *Nietzsche. L'inattuale, idea pedagogica*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- *Disordine esistenziale e istanza della ragione*, Bologna, Cappelli, 1981.
- *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa* (con M. Contini), Roma, Armando, 1983.
- *Ragione proteiforme e demotismo educativo*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.
- *Il mito formativo del dandy: Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aureville*, Torino, il Segnalibro, 1995.

Bibliografia essenziale su Giovanni Maria Bertin

- AA.VV., *Educazione e ragione. Scritti in onore di G.M. Bertin*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- M. Baldacci, *Il problematicismo*, Lecce, Milella, 2003.
- *Tra impegno e utopia. Ricordando G.M. Bertin*, a cura di M. Contini, Bologna, Clueb, 2005.
- S. Calvetto, *Tra ragione ed esistenza. La filosofia dell'educazione di G.M. Bertin*, Roma, Anicia, 2007.
- F. Frabboni, *Il problematicismo in pedagogia e didattica*, Trento, Erickson, 2012.
- *Il futuro ricordato. Impegno etico e progettualità educativa*, a cura di M. Contini e M. Fabbri, Pisa, ETS, 2014.

ERNESTO NATHAN ROGERS

L'architettura
come
esperienza

64

Antonio Monestiroli

Ho incontrato Rogers personalmente alla Facoltà di Architettura di Milano, professore di Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti e mi sono reso conto del suo modo particolare, unico credo, di parlare di architettura. Rogers partiva sempre da lontano, ricordo sempre che il primo giorno di lezione esordì con una domanda: “*Chi di voi ha letto Proust?*”, una domanda a cui quasi tutti hanno risposto negativamente, ma che ha acceso in molti di noi un desiderio di sapere di più che non si è mai spento successivamente.

La strategia di Rogers era semplice: sapendo che *l'architettura è parte integrante della nostra vita*, delle nostre capacità di conoscere il mondo intorno a noi, Rogers lanciava un sasso in un punto qualsiasi di quel mondo, fatto di imprese tecniche e di opere d'arte, generate da una intelligenza razionale e da sentimenti colti o anche incolti, e aspettava le ripercussioni che quel sasso avrebbe procurato nel nostro pensiero sull'architettura. Proust, infatti, c'entrava.

Questo straordinario scrittore ci insegna a guardare la realtà che ci circonda e a scoprirne la magia nascosta.

La descrizione di un tavolo, dopo un ricevimento nel palazzo dei Guermàntes, è molto simile alla descrizione del tavolo alla fine di un pranzo di cui parla Le Corbusier per introdurre il suo concetto di forme fatali, *quelle forme che conservano le tracce della nostra vita* che in quelle forme si rende riconoscibile. Insomma la questione più importante, più fertile, più carica di innovazione per Rogers è l'esperienza, e quindi l'esperienza dell'architettura. Non solo la sua conoscenza, dunque, ma proprio lo stretto legame fra le forme e la vita che si stabilisce nell'esperienza. Questa rivelazione, è la parola giusta, mi ha indirizzato verso una strada del tutto nuova rispetto a quella consueta di considerare l'architettura come “*storia dell'architettura*” o come “*tecnica delle costruzioni*”. Sono queste, infatti, le due aree dell'architettura che ci venivano insegnate prima di



Rogers: la storia come successione di forme nel tempo (gli stili), e la tecnica come impiego corretto dei materiali e calcolo delle strutture. Quel che mancava in quell'insegnamento, opaco e poco produttivo, *era la consapevolezza del legame, che sempre esiste, tra le forme e la vita*. Un legame che non è riconducibile solo alle nostre necessità pratiche ma più in generale ai valori che noi diamo alla nostra esperienza del mondo.

Rogers introduceva in questo modo la questione dell'esperienza *come un modo della conoscenza della realtà in cui viviamo*, che dà

senso sia alla storia come estensione nel tempo dell'esperienza, sia alla tecnica come strumento per costruire le forme di questa esperienza. Molti erano gli architetti che lavoravano con la coscienza che l'architettura è conoscenza, soprattutto a Milano, ma nessuno sapeva dire, con altrettanta chiarezza, che la storia e la tecnica prendono senso solo se le loro forme sono animate da *una loro ragione d'essere*, una loro natura, quella qualità che *lega le forme alla vita del tempo in cui vengono alla luce*.

Questa parola, *natura*, la troviamo di continuo nei discorsi e negli scritti di Rogers, testimonia la sua volontà

“ Chi di voi ha letto Proust? ”

di appartenere ad essa, di pensare e di agire in funzione di essa.

Introducendo la natura, e la necessità di un rapporto continuo con essa, in un contesto che prendeva in considerazione solo la storia e la tecnica come modi per conoscere e costruire l'architettura, Rogers fissa i tre punti cardinali del suo ragionamento, *la natura, la tecnica e la storia*, che gli consentono di parlare dell'Architettura come fenomeno e cioè come qualcosa che si manifesta all'esperienza.

Quindi non tanto come un fatto oggettivo e immutabile che si conosce attraverso un pensiero sistematico, ma come qualcosa strettamente legato all'esperienza, che allo stesso tempo la motiva e la produce. Un'esperienza vasta, che comprende tutto, le arti come le scienze, e che richiede una nostra personale inclinazione a tradurre tutto in Architettura.

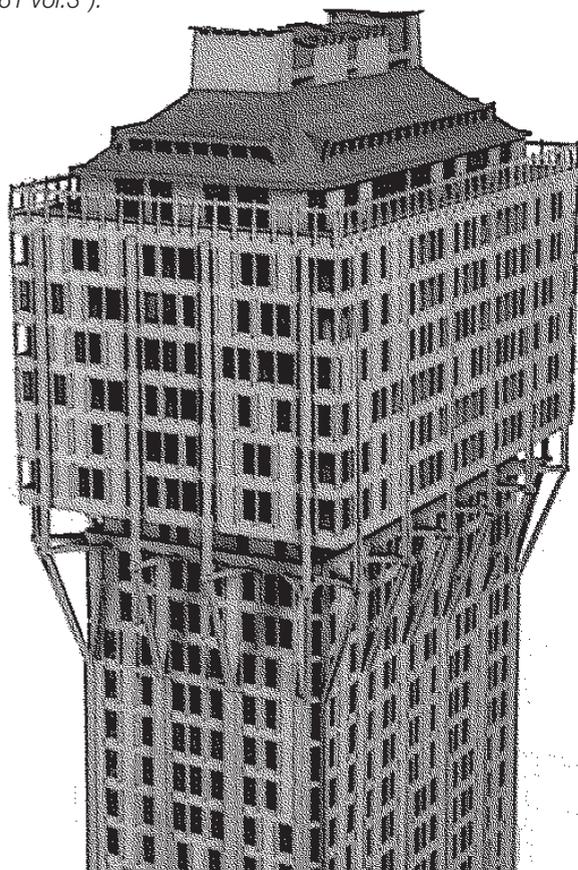
Questo è stato il primo insegnamento di Rogers: *bisognava imparare a tradurre*

tutto in architettura.

Ancora una volta risuona l'eco delle parole di Proust: "... *quel libro essenziale, l'unico libro vero, un grande scrittore non ha, nel senso comune della parola, da inventarlo in quanto esiste già in ognuno di noi, ma da tradurlo. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore*" (M.Proust. *Il tempo ritrovato*. In: *La ricerca del tempo perduto*. Ed. Einaudi, 1961 vol.3°).

E' chiaro il legame di Rogers con la Fenomenologia di Edmund Husserl, incontrata fin dal liceo attraverso Antonio Banfi e più tardi attraverso l'amicizia stretta con Enzo Paci.

Così come la conoscenza dei fenomeni è possibile solo attraverso la riduzione alla loro essenza, dice Rogers. allo stesso modo la costruzione dell'architettura è possibile attraverso la



conoscenza della sua qualità essenziale. E tale qualità non può che essere la sua capacità di svelare la natura degli edifici, ogni volta di nuovo, rendendola riconoscibile attraverso le forme della costruzione.

Un pensiero chiaro, coerente, soprattutto fertile, che propone una continua rifondazione di se stesso, che ci protegge da ogni dogmatismo o, più semplicemente, da ogni apriorismo. L'architettura è la forma del tempo, direbbe George Kubler, allievo di Focillon, la forma in cui il tempo si manifesta.

La battaglia andava fatta contro il formalismo come forma congelata, il dogmatismo come pensiero interrotto, contro tutte le forme di distacco dalla realtà.

Pensiamo al rapporto fertile di questo pensiero con il lavoro degli amici milanesi, *Ignazio Gardella e Franco Albini soprattutto, ma poi anche Piero Bottoni, Luigi Figini e Gino Pollini, Mario Asnago e Claudio Vender*, quel gruppo di giovani che hanno definito un punto di vista che li univa,

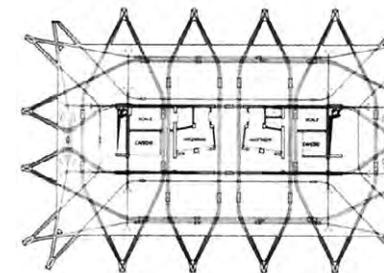
che ho chiamato *la scuola di Milano* come già Fulvio Papi ha chiamato la scuola di *Antonio Banfi, Enzo Paci, Remo Cantoni e Giulio Preti, a cui si aggiungerà più tardi Dino Formaggio*, filosofi che hanno approfondito in Italia il pensiero di Edmund Husserl. Al pensiero dell'autonomia dell'arte dalla realtà e dalla nostra esperienza di questa, Banfi ha contrapposto una teoria dell'arte come conoscenza.

Abbiamo visto che Rogers stava dalla parte di Banfi, contro ogni separazione, ancora una volta, del pensiero artistico dalla realtà.

Possiamo dire che Rogers è stato la guida di un gruppo più vasto, che ha definito un linguaggio ancora oggi fortemente riconoscibile. Vi sono opere, di questo gruppo di architetti milanesi, che potrebbero essere di chiunque di loro, opere riconoscibili da tutti come proprie: la casa a Parma di Albini, la casa Borsalino ad Alessandria di Gardella, il Tesoro di San Lorenzo a Genova di Albini, le case del quartiere Harrar

a Milano di Figini e Pollini, sono architetture che appartengono ad un'unica scuola di pensiero.

Fino alla più straordinaria delle opere di quel periodo a Milano: la Torre Velasca.



Infatti chi degli architetti della scuola di Milano non avrebbe voluto essere l'autore della Torre Velasca? A questo proposito ho raccolto personalmente la testimonianza di Ignazio Gardella che, quasi novantenne, guardando la Velasca dalla finestra del suo studio in via Marchiondi mi ha detto che avrebbe voluto essere lui l'autore di quella bellissima torre.

(Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella, Roma-Bari 1997, pag.40*)

da: *La ragione degli edifici*, Cristian Marinotti Edizioni (Milano 2010)

BANFI
E LE ARTI

68

Elio Franzini

Spesso i filosofi, in particolare molti grandi filosofi del secolo scorso, hanno i “loro” artisti, a partire dai quali elaborano le proprie argomentazioni teoriche. Emblematico il caso di Merleau-Ponty con Cézanne dove un’arte muta come la pittura è in grado di generare discorsi sull’espressività e i suoi orizzonti possibili. Il riferimento alla concretezza delle arti sembra

inoltre un viatico, anche se a volte solo un debole viatico, per combattere un riferimento solo ontologico, o metafisico, all’artisticità.

Banfi è invece lontano da questo stereotipo, anche se il problema dell’arte, e delle arti, è parte essenziale e originaria della sua teoria della ragione. Vi sono naturalmente ben precise motivazioni d’ordine storico, radicate in primo



luogo negli anni berlinesi di Banfi: il pensiero di Simmel è sempre presente nel rapporto banfiano con l’arte. Simmel che, dal canto suo, non considera mai il fenomeno artistico su un piano “astratto”, bensì lo cala sia nella fenomenologia di esempi concreti sia nel flusso vitale della storia, in confronto diretto con le avanguardie del suo tempo.

Si aggiunga – e sul piano dell’inquadramento generale è un’aggiunta essenziale – che il punto di riferimento per il rapporto filosofia-arti era, nella prima metà del secolo scorso, in Italia, il pensiero di Benedetto Croce, cioè un pensiero dove l’arte si identifica con la Poesia come manifestazione spirituale, idealisticamente distante dalla sua materialità. Per contrapposizione, dunque, Banfi si sposta su una dimensione “intuitiva”, dove l’esperienza estetica possiede un carattere di immediatezza, che è tuttavia costante apertura di senso. La ragione opera attraverso le arti un percorso di fenomenologia della cultura e della vita che ha necessità

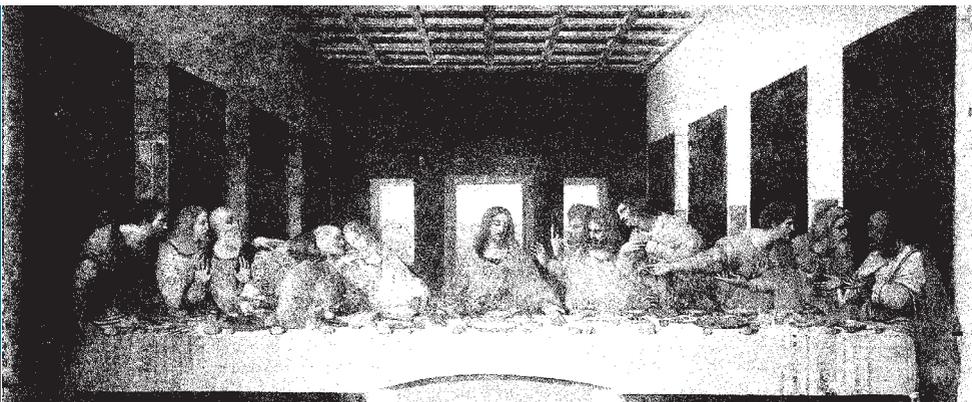
di esplicitarsi, e integrarsi, attraverso “opere”, secondo una linea che risente anche dell’influsso della “scienza dell’arte” di Max Dessoir. In sintesi, per Banfi, il senso dell’arte non può mai separarsi da una fenomenologia dei piani storici del mondo della cultura nel suo insieme e nei suoi stessi singoli aspetti. Ciascuno di essi è, con ricordo di Simmel, una direzione dell’attività spirituale, il paradosso di una sua concreta idealità.

L’esperienza estetica è così, per Banfi, “aperta” e per essere tale deve svolgersi in tutta la sua varietà, complessità, universalità, senza limitazione alcuna. Tuttavia, questa attenzione per la vita del particolare, non deve tradursi in una sua realistica fattualizzazione, bensì coglierne il principio trascendentale, in tutta la sua progressiva dinamicità, che non è possibile “fissare” in astratti dati categoriali.

Sorge allora qui l’ambivalenza del pensiero estetico banfiano, che si rivela proprio sul terreno delle arti. Da un lato, infatti, l’idea di



estetica è, per così dire, una “figura” della ragione nel suo percorso vitale e ideale. Dall’altro questo percorso, per non essere astratto, deve manifestarsi, a sua volta, in “figure”, che però non ne esauriscono il senso. Quasi che, nel suo rapporto con le arti, Banfi rivivesse quel che per lui fu l’ambivalente influsso della storicità hegeliana e del trascendentalismo kantiano. L’invito costante a rispettare l’esperienza non si traduce mai, quindi, in una sua assolutizzazione. Ed è evidente che, da questi due aspetti del medesimo problema, prenderanno avvio, nella sua Scuola, sia un’attenzione per l’estetica filosofica sia quella nei confronti delle “poetiche”, rappresentate rispettivamente da Dino Formaggio e Luciano Anceschi. Tendenze entrambe



giustificabili nel quadro di un pensiero dove rifuggire l'astrattezza idealista non significa tuttavia adesione totale alla parcellizzazione dell'esperienza in oggetti. Ne esce, nei confronti delle arti, un'estetica che non vuole essere "valutativa", tanto meno normativa, accettando la differenza come possibilità di esercizio fenomenologico, non come volontà ordinatrice, come possibilità di ordinare funzionalmente un campo, senza una volontà di definirlo e sistematizzarlo. Le arti sono quasi il terreno di prova della vita della ragione e della sua energia costruttiva, energia che

"nasce dall'oggettività stessa dell'arte e dei suoi piani, dalla vita dell'arte e dal suo intreccio con la vita umana". Una visione, dunque, quella di Banfi, molto "moderna", molto "rinascimentale", che riflette il suo giovanile amore per Leonardo e, più in generale, per uno "spirito copernicano" capace di muovere verso una rinnovata spinta razionale. Non a caso a Leonardo, e in particolare al "Cenacolo", dedica alcune lezioni proprio nel primo dopoguerra, nel 1945-46, vedendo in quest'opera, dove ben si realizza ciò che chiama "intuizione estetica", che definisce come uno "sta-

to ideale di equilibrio". Tramite Leonardo, le arti appaiono, nella nostra modernità, sulla scia della simmelliana *Kultur*, la vivente capacità di incidere sulla propria civiltà, operando in essa e sulla sua materia. Le arti manifestano un uomo "autonomo e pratico" che disegna la modernità come forza, insieme etica e scientifica, della ragione. Va ricordato che Banfi ottiene la sua prima laurea in Lettere nel 1908 con Novati in letteratura medievale ed ebbe sempre molti legami tra i "letterati", manifestando interessi che spaziavano, appunto, dal Medioevo alla modernità. Il periodare

a Leonardo, e in particolare al "Cenacolo", dedica alcune lezioni proprio nel primo dopoguerra, nel 1945-46, vedendo in quest'opera, dove ben si realizza ciò che chiama "intuizione estetica", che definisce come uno stato ideale di equilibrio.

stesso – che oggi appare a volte assolutamente "antico" – è in realtà "letterario", anche se spesso di una letterarietà un poco greve. Ma va ricordato anche che, esplicitamente, tali origini letterarie sono messe da lato da Banfi stesso, anche se, appunto, l'arte (si pensi ad alcune note giovanili su Wagner) permette l'evidenziarsi di una "sentimentalità" che sempre attraversa la sua prosa, traducendosi in un desiderio di "umanità" che le arti sembrano poter esprimere meglio, o più profondamente, della filosofia. Permettono, ed è il caso dell'attenzione che Banfi ha

nei confronti di Tolstoj, il venire in luce di profonde istanze etiche, dove l'idealismo umanitario si accompagna a un senso concreto della storia. Il cerchio, in un certo senso, si chiude: Banfi, come si è notato all'avvio, non possiede i "propri" artisti, ma si rivolge con evidenza all'arte al di là delle sue stesse "opere", come paradigma di un uomo moderno che avanza, e che avanza proprio nel momento in cui, con la modernità, acquisisce il senso concreto della sua forza razionale e fabbrile, con accenti che a volte, come per la verità spesso accade nell'ultimo Banfi, hanno in sé una forte

enfasi. L'arte della modernità apre "l'antropologia dei tempi nuovi", contribuendo alla creazione di un nuovo mondo, con una spinta che vede Leonardo accanto a Spinoza e Galilei. Le arti sono un modo per mostrare l'operatività della ragione nel farsi stesso dell'esperienza, per far prevalere lo spinoziano "amore per la realtà", dove si afferrano il metodo, la chiara coscienza teorica e la sistematica razionale che tengono vive le relazioni tra l'esperienza e la ragione.

LUCIANO ANCESCHI E LA SCUOLA DI MILANO

Niva Lorenzini ●

È un compito davvero impegnativo tracciare in sintesi estrema la fisionomia di una figura complessa come quella di Luciano Anceschi, che resta indissolubilmente legata alla Scuola di Milano e all'incontro decisivo con Antonio Banfi, suo professore di Storia della Filosofia e di Estetica presso l'Ateneo milanese. Con lui Anceschi ha discusso, nel 1934, la propria tesi di laurea, che in genere viene ricordata con il titolo *Idea della poesia pura* (ma nel frontespizio della tesi, depositata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna che conserva, nel preziosissimo Fondo Anceschi donato alla città, circa 30000 scritti a stampa e 18000 carte d'archivio, si legge: *Dal classicismo inglese al simbolismo francese. Storia del concetto di autonomia dell'arte e di poesia pura. Conclusioni teoriche*). La tesi, come è noto, verrà poi pubblicata nel 1936 da Sansoni con il titolo *Autonomia ed eteronomia dell'arte*). La frequentazione di Banfi ha indicato ad Anceschi almeno tre percorsi decisivi: 1) la via

del "razionalismo critico", da percorrere coniugando il neokantismo con la fenomenologia husserliana; 2) la scelta dell'antidogmatismo e l'opzione per sistemi aperti alla molteplicità delle relazioni che interessano il rapporto tra estetica, letteratura, arte, antropologia, scienze umane; 3) l'importanza di confrontarsi con l'esperienza, ponendosi ogni volta in situazione, nei modi di una fenomenologia relazionistica.

In sintesi: da Banfi Anceschi ha appreso soprattutto un'opzione antiidealista, che si rintraccia già nei suoi contributi critici dei primi anni Trenta per la rivista "Orpheus" e nella sua collaborazione alla fondazione, nel '38, di "Corrente di vita giovanile": ed è un'opzione sottolineata con forza subito nelle prime righe, decisamente anticrociane nella loro ironia feroce, che si leggono nell'introduzione all'antologia *Lirici nuovi* del 1943 ("Cacciati dalla porta signorile della teoria, i «generi letterari» rientrano, si sa, dalla più accogliente porta di servizio della «pratica» e dell'«empiria» [...]); ed era già

ben presente, quell'opzione, nel volume del '42, *Saggi di poetica e di poesia*, che raccoglie gli scritti degli anni '30. Quel prezioso retaggio banfiano Anceschi ha portato con sé nel trasferirsi da Milano alla Cattedra di Estetica all'Università di Bologna, dove è stato docente dal 1952 al 1981: giustamente Fulvio Papi ha ricordato che a Bologna nasceva così una Scuola che da Milano riceveva il suo "seme lontano", e ha messo in luce, in un intenso scritto dedicato a *L'orizzonte filosofico di Luciano Anceschi* (ora compreso nel corposo volume edito da Scheiwiller nel 1998 con il titolo *Il laboratorio di Luciano Anceschi*.



Pagine, carte, memorie, dedicato al lascito all'Archiginnasio di Bologna), che il "tema originario" della ricerca e dell'intero cammino filosofico e critico di Anceschi si può ricondurre all'esigenza di conciliare "una critica attenta alla contemporaneità" – scrive Papi – e dunque al "farsi" del laboratorio poetico, letterario, artistico, da seguire nei panni del critico militante, con "il rigore di una consapevolezza filosofica" che si impone di sistematizzare il pensiero. È stato un impegno a vita, per Anceschi, mettere a contatto quei due momenti, e cioè la riflessione pragmatica e la riflessione estetica, si trattasse di indagare le ragioni

dell'*Ermetismo* (per cui curò anche la voce nell'*Enciclopedia del Novecento* Treccani) o di prendere posizione per la *Neoavanguardia*, di studiare i filosofi (Kant, Hume, l'empirismo inglese, Bacone), inquadrandoli nell'*Orizzonte di comprensione teorico/storico* che occupa i volumi dedicati al *Progetto di una sistematica dell'arte* del '62, alla *Fenomenologia della critica* del '66, al saggio *Da Bacone a Kant* del '72, e i volumi dedicati all'analisi teorica della poesia (da *Barocco e Novecento* del 1960 a *Il modello della poesia* del '66, alle *Istituzioni della poesia* del '68, agli *Specchi della poesia* dell'89); e a quell'orizzonte si affianca ogni

volta *l'Orizzonte delle scelte*, che chiama in causa direttamente la responsabilità del critico, il suo schierarsi (ne restano testimonianze in primo luogo le antologie dedicate ai già citati *Lirici nuovi* del '43, a *Linea lombarda* del '52, alla *Lirica del Novecento* del '53, a *Poetica americana* sempre del '53, che introduce in Italia l'interesse per Eliot e Pound, decisivo per gli sviluppi futuri della critica e della poesia, e soprattutto la direzione della rivista "il verri", condotta dal 1956 fino alla morte, avvenuta nel 1995).

Tutti gli scritti di Anceschi confermano che per lui non si dà teoria se non la si confronta con l'esperienza, aderendo alla prassi e alle relazioni plurime tra gli eventi: resta esemplare al riguardo un suo intervento sul "Verri" n.3-4, 1992, intitolato *Per un'estetica della poesia. Alcune ipotesi, e procedure*, in cui facendo il punto del suo procedere, scrive nella sua prosa elegante, che procede per interrogativi: "Che senso ha, o meglio, che senso attribuisco al lungo lavoro di ricerca sulle strutture della poesia

dall'*Autonomia* ad oggi?"; e risponde avvertendo che la sua esperienza personale, la sua esperienza vissuta "è stata attenta alle differenze piuttosto che all'identità", e che per lui il problema è sempre stato "comprendere o giustificare la molteplicità di idee di se stessa di cui la poesia viveva".

Questa lezione trasmetteva agli allievi nelle aule dell'Università di Bologna. Questo mi ha trasmesso mentre seguivo, nei miei primi due anni di corso presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, l'insegnamento di Estetica, che si apriva ogni volta sull'illustrazione del concetto di "metodo" e di "poetica", da intendersi, diceva, come quel complesso di norme in cui l'artista organizza la propria filosofia del fare poetico. Gli interessava seguirli, gli artisti, soprattutto nei primi passi, nelle prime scelte, cioè nel momento in cui si avvertono chiamati a decidere di sé: l'ha fatto, Anceschi, per l'amico Sereni, da lui sollecitato, in un carteggio davvero fondamentale, alla pubblicazione della sua prima raccolta,

Frontiera (rinvio al volume *Sereni. Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, edito da Feltrinelli nel 2013); l'ha fatto per Sanguineti, di cui ha sponsorizzato la pubblicazione di *Laborintus* (se ne legge la trafila editoriale in Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, edito da De Ferrari); l'ha fatto addirittura per il giovanissimo D'Annunzio, sul cui "dubbio profondo" Anceschi si sofferma nella splendida introduzione ai *Versi d'Amore e di Gloria* accolti nel 1982 nei "Meridiani" Mondadori. Ma su tutti è il giovanissimo Leopardi a intrigarlo. A lui Anceschi ha dedicato gli ultimi anni di ricerca, restituendo il risultato delle sue riflessioni in un volumetto prezioso, *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello "Zibaldone"*, edito da Pratiche Editrice, Parma, nel 1992. Chiudo allora il mio breve, commosso ricordo del "Professore", riportando, da quel volumetto, le sue parole, che cito dalle pp.9-11:

Ed ecco: cogliere la verità (e la forza) di una idea proprio mentre essa sta nascendo, e cioè cogliere la poesia nel suo primo cercarsi come progetto di sé: dico una situazione del genere appare un proposito di ricerca che al profitto unisce una riduzione conoscitiva a cui appare difficile sottrarsi. [...] Qui, tra l'altro, si vuol coglierer Leopardi [...] «con le mani (nascoste) nel sacco», e cioè proprio nel momento in cui, tra tanti modelli, fa nascere il suo [...] nel momento capitale della sua formazione e del riconoscimento di sé [...]. Suppongo, ho molte ragioni di supporre che una lettura così orientata, dichiaratamente così orientata, sia proprio quella conveniente a un lettore nuovo, non disposto ad estasi astratte, non ingenuo, attento, anzi fortemente interessato ai processi interni (spesso molto segreti, sempre invisibili di primo acchito) del fare poesia.

LUIGI ROGNONI UN INTELLETTUALE EUROPEO

76

Amedeo Vigorelli ●

Pur appartenendo a una diversa generazione, ebbi la fortuna e il privilegio di frequentare la casa di Luigi Rognoni, in corso Plebisciti 12, a Milano, per alcuni mesi, nell'autunno-inverno del 1985. Ero stato presentato all'illustre musicologo da Francesca Romana Paci, perché stavo allora concludendo il riordino dell'Archivio Enzo Paci e la monografia sul giovane Paci, che avrei pubblicato due anni dopo. L'incontro fu fulminante: per alcuni mesi interruppi il lavoro nell'archivio Paci e mi immerse in quello (enormemente più affascinante) di Rognoni, scrivendo la prima bibliografia completa degli scritti del musicologo e curando la mostra documentaria *Luigi Rognoni milanese: itinerario di un intellettuale europeo*, che si tenne a Palazzo Sormani nel gennaio 1986.

Benché fosse molto provato nel fisico (sarebbe morto di enfisema polmonare di lì a pochi mesi) e soprattutto nello spirito (conservo una sua lettera straziante, a me indirizzata in quel periodo), conservava in modo impres-

sionante i tratti caratteriali così spesso ricordati dai suoi allievi: lo spirito giovanile (non giovanilistico), l'ironia e soprattutto l'autoironia (che possedeva in modo sommo e raro), la serietà unita alla radicalità dell'impegno culturale, che facevano di lui uno degli intellettuali più interessanti della Milano del dopoguerra. Queste testimonianze preziose, unitamente alla pubblicazione di una parte selezionatissima del suo archivio, si possono finalmente consultare (sebbene il bel cofanetto sia un po' una rarità bibliografica) nei tre volumi dell'*Archivio sonoro siciliano*, numero 7, curato nel 2010 da Pietro Misuraca. Gli ultimi due scritti antologizzati in questa raccolta sono frutto di quel nostro incontro: un *Ricordo di Antonio Banfi*, scritto in occasione del convegno *Il problema della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola*, tenutosi a Varese nel maggio 1985, e i toccanti *Frammenti di un colloquio postumo*, contributo al fascicolo commemorativo su Enzo Paci, nel decennale della morte, della rivista "aut

aut" (uscirà un anno dopo la scomparsa dello stesso Rognoni, con titolo modificato: *Ascoltando Schönberg*, "aut aut" 214-215, lu.-ott. 1986, pp. 21-26). Proprio da questo, che fu l'ultimo scritto di Rognoni, voglio leggervi una pagina straordinaria (op. cit., 301-2). Rognoni si rivolge in prima persona all'amico scomparso da quasi un decennio e, ironia della sorte, quando l'articolo verrà

pubblicato, anche lui avrà raggiunto lo Spirito di Paci nei Campi Elisi della Musica e della Filosofia. Ne risulta un toccante *dialogo dei morti*, che sarebbe certo piaciuto all'amico Dallapiccola:

Quando ci siamo incontrati per la prima volta? È passato mezzo secolo da allora; questo è certo, come è sicuro che avevamo io meno e tu eri già all'Università; io un

"irregolare", già per qualche mese ospite del Raggio VII di S. Vittore, rilasciato con "ammonizione" politica, scacciato dai licei, scribacchiavo su "L'Ambrosiano e qualche altro giornale... Tu avevi lasciato l'Università di Pavia per passare a Milano, dove insegnavano Banfi, Baratonò, Errante, Lugli, Castiglioni. Era il '31 o il '32 ed abitavi solo in Via Curtatone. Ma in quale occasione ci





siamo conosciuti? Fu con Anceschi, Ballo, Persico, Raffaellino De Grada alla Libreria Gilardi e Noto? O alla Scala, in piccionaia, che io frequentavo assiduamente o, come è possibile, alle lezioni di Banfi ... Comunque il nostro incontro fu subito sul terreno della musica: eravamo entrambi degli accesi wagneriani, capaci di ascoltare alla Scala sei, otto volte di seguito, il Tristano, e poi canticchiarcelo per ore notturne da un angolo all'altro delle strade di Milano senza mai deciderci a raggiungere le rispettive dimore.

•••

Rognoni appartiene dunque

alla generazione degli anni Dieci (per l'esattezza, nasce a Milano nell'agosto 1913). Inquieto e ribelle, non completa gli studi regolari, ma è (come Croce del resto) autodidatta. Apprende dalla madre, Luigia Arbib Clément (in arte Franca Luisa Clementi), cantante lirica, i rudimenti della tecnica pianistica, che perfezionerà in seguito, con elementi di composizione musicale, nel discepolato di Alfredo Casella. Negli anni Trenta intraprende un'effimera carriera direttoriale, con l'Orchestra d'archi di Savona, dedicandosi anche alla composizione. Ma è soprattutto come critico musicale, che il giovane Rognoni si mette in luce, conducendo battaglie memorabili e minoritarie, a sostegno della musica moderna e internazionalista, in un clima culturale impregnato di retorica nazionalistica, dalle pagine dell'*Ambrosiano* e della *Rivista musicale italiana*. È frequentando in veste di critico e di corrispondente la Biennale veneziana, che Rognoni si familiarizza con la tecnica dodecafonica di Schönberg e di Webern, e

stringe relazioni intime d'amicizia con i maggiori compositori e direttori d'orchestra dell'epoca, documentate da un ampio carteggio (Luigi Dalla Piccola, Gianfrancesco Malipiero, Goffredo Petrassi, Ferdinando Ballo, Gianandrea Gavazzeni, Louis Cortese, Aurel Millos e molti altri). Gli stimoli culturali che animano la sua febbrile attività (giornalista e critico musicale, collaboratore della Radio Svizzera, collezionista di pellicole cinematografiche, redattore di case editrici) gli provengono dalla frequentazione, in veste di "irregolare", della scuola di Antonio Banfi e degli ambienti intellettuali a cui tale frequentazione lo apriva (la futura moglie: Eva Randi, e le grandi amicizie di una vita: con Enzo Paci, Vittorio Sereni, Francesco Degrada e, in una cerchia più allargata: Lavinia Mazzucchetti, Massimo Mila, Alberto Mantelli, Emilio Vedova).

•••

Da questa reciproca fecondazione di filosofia (o come Rognoni amava ripetere, banfianamente, fenomenologia della cultura)



Ma è soprattutto come critico musicale, che il giovane Rognoni si mette in luce, conducendo battaglie memorabili e minoritarie, a sostegno della musica moderna e internazionalista...

e critica d'arte scaturirà, nel dopoguerra, l'originale opera musicologica del Nostro. I suoi due libri più importanti, entrambi pubblicati da Einaudi, e che ebbero diverse edizioni e ristampe (*Espressionismo e dodecafonìa. La scuola musicale di Vienna*, 1954 e *Rossini*, 1956) gli valsero la cattedra di Storia della musica all'università di Palermo (tra il 1957 al 1970) e successivamente a quella di Bologna (dal 1971 al 1983). Ma al suo temperamento anticonformista e al suo radicalismo politico mal si adattavano gli abiti accademici (anche se la sua grande umanità e la sempre verde passione lasciarono negli allievi profonde tracce e una importante seminazione culturale). Egli era piuttosto un spirito animatore e un entusiasta, che lasciò un segno originale, non sempre sufficientemente riconosciuto, nei diversi ambienti intellettuali e nelle ampie relazioni internazionali, che la sua quasi infantile curiosità lo portava a frequentare. Interessato alle forme moderne di tecnica e di comunicazione artistica,

collabora dal 1946 alle prime trasmissioni RAI (*Rete azzurra*) ed è, con Alberto Mantelli, tra gli ideatori del *Terzo Programma* (indimenticabili sono gli aneddoti che conservava, degli anni in cui frequentò Carlo Emilio Gadda, il professor Cutolo, Mike Buongiorno, Franca Valeri, Massimo Girotti...). Pioniere dell'arte cinematografica, con Alberto Lattuada, Luigi Comencini e altri, fonda nel 1946 la Cineteca Italiana, di cui è conservatore tra il 1945 e il 1956 (si cimenterà anche nella regia, realizzando diversi documentari, tra cui due importanti, che verranno presentati alla Biennale del cinema di Venezia: nel 1953 quello sul restauro del *Cenacolo* leonardesco, la cui colonna sonora venne scritta appositamente da Luigi Dallapiccola, ed *Etruria viva* (nel 1955), su musiche di Fulvio Testi, oltre a diverse retrospettive sul cinema muto).

•••

Ma Rognoni, oltre che riconosciuto studioso e apostolo dell'espressionismo della Scuola musicale di Vienna (curatore, fra l'altro,

della *Filosofia della musica moderna* di Adorno, di cui condivideva, in amichevole polemica con Enzo Paci, l'impostazione francofortese), ebbe soprattutto un ruolo culturale rilevante, in qualità di *ponte* e di coniugazione critica tra *due generazioni* di musicisti italiani d'avanguardia (quella dei Dallapiccola, Malipiero, Petrassi e quella dei Berio, Nono, Maderna). Rognoni ebbe infatti un certo ruolo nella nascita dello Studio di fonologia musicale della RAI, cui collaborano Luciano Berio e Bruno Maderna, che introdussero in Italia le ricerche sperimentali più avanzate sul suono e sulla musica elettronica, già praticate in Germania e negli Stati Uniti d'America. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta (durante i quali alternò, alla attività universitaria e pubblicistica, la regia teatrale operistica, anche alla Scala di Milano) Rognoni conservò un atteggiamento aperto alle nuove indagini musicali, pur rimanendo, sentimentalmente e culturalmente, legato alla propria formazione post-romantica ed espressionista.

In conclusione, possiamo dire che Luigi Rognoni ha incarnato, all'interno della Scuola di Milano, l'anima musicale, in accordo discorde con le voci poetiche di Sereni, quelle filosofiche di Paci e di Preti, quelle artistiche e critiche dei Formaggio, Treccani e Degrada. Ma anche l'anima internazionalista, l'orrore per la chiusura provinciale e per la retorica culturale, che aveva ispirato a Banfi, nei suoi confronti, un atteggiamento quasi paterno di stima e di protezione.

Ma al suo temperamento anticonformista e al suo radicalismo politico mal si adattavano gli abiti accademici [...] Egli era piuttosto un spirito animatore e un entusiasta...

POESIA CHE MI GUARDI: ANTONIA POZZI ATTRAVERSO LO SGUARDO DI MARINA SPADA



82

Annamaria Abbate ●

Nella cerchia di giovani intellettuali raccolti intorno a Banfi, alcuni dei quali sarebbero diventati celebri, Antonia Pozzi spicca di luce particolare. Fa parte integrante di quel "giardino intellettuale" per dirla con le parole di Fulvio Papi, eppure è profondamente diversa dagli altri. E lascia il giardino prima di tutti gli altri, il 3 dicembre 1938, con una dose letale di barbiturici.

Di ricca e colta famiglia alto borghese, sembrerebbe non mancare di nulla. Viaggia di frequente, pratica sport, coltiva la passione per la fotografia, si cimenta con la macchina da presa. Partecipa attivamente all'intensa vita intellettuale del gruppo ban-

fiano quale brillante studiosa di Estetica. Ma è la Poesia la sua vocazione.

Non pubblicò mai in vita, eppure oggi, a settantantotto anni dalla sua scomparsa, viene riconosciuta come una delle più significative voci poetiche del Novecento e si moltiplicano le riedizioni delle sue poesie, le biografie, i convegni, le pubblicazioni e i film su di lei.

Poesia che mi guardi (2009) della regista Marina Spada è il primo film dedicato alla figura di Antonia Pozzi. Presentato alla 66ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, è stato recentemente proiettato in Casa della Cultura nell'ambito del

Corso di Filosofia del Cinema ●

e rieditato in occasione della mostra *Sopra il nudo cuore*. Fotografie e film di Antonia Pozzi promossa da Fondazione Cineteca Italiana. In un riuscito gioco di specchi tra presente e passato, nel quale la città di Milano gioca un ruolo tutt'altro che secondario, il documentario riesce a mettere in scena la vita, le emozioni e l'opera della giovane poetessa. Ne ricostruisce i precoci travagli esistenziali, l'amore contrastato con il professore di liceo Antonio Maria Cervi, la depressione strisciante, la difficoltà di essere riconosciuta



come donna e come poeta tanto in famiglia quanto nel suo ambiente intellettuale.

Come e perché Marina Spada arriva all'idea di lavorare sulla figura di Antonia Pozzi?

Avevo finito di girare il mio secondo lungometraggio "Come l'ombra", era il dicembre del 2005, e già mordevo il freno. Volevo trovare un progetto possibile, che fosse sulla città di Milano e quindi vicino a me. Conoscevo Antonia Pozzi, la mia analista me ne aveva parlato qualche anno prima, avevo letto le sue poesie e ci avevo trovato una grande modernità. La voce di una donna che è costretta a indossare gli abiti della "jeune fille bourgeoise" ma poi ha anche il coraggio di dire che lei dentro di sé è ben diversa, che ha aspirazioni diverse, che ha emozioni e interiorità che deve imbrigliare per poter essere accettata da coloro che frequenta. Deve svolgere un "ruolo" perché questo la sua famiglia si aspetta da lei, ma, e in questo è molto moderna, ha il coraggio di

rivendicare di essere altro, e soprattutto di essere riconosciuta per quello che è: una poeta. E allora mi sono detta "Sì, faccio un film su Antonia Pozzi, perché credo che ci sia una grande necessità di poesia". Poesia come elemento di riflessione sulla propria identità, sulla propria interiorità che è poi anche l'interiorità di tutti. Che non è il narcisismo di chi riflette su se stesso e sul proprio ombelico. Il superamento del narcisismo è capire e pensare che la propria interiorità può anche essere quella degli altri. La Poesia dà parole a chi parole non ha per esprimere ciò che sente.

Antonia Pozzi dunque rivendica di esprimere la propria autenticità. Eppure le raccomandano "Scrivi poco, controlla il tuo disordine" È apprezzata come intellettuale, ma non come poeta dagli amici Vittorio Sereni, Enzo Paci, Alberto Mondadori, Remo Cantoni, Dino Formaggio ...

La sua autenticità viene bollata come disordine emotivo,

ma da chi? Da giovani filosofi, tutti maschi lanciati sulla propria carriera. Il genere letterario adeguato a quel presente doveva essere il romanzo storico, ritenuto più adatto a raccontare la crisi della modernità e non la poesia. Quindi lei era all'angolo. In quel periodo l'Europa e l'Italia attraversavano un momento molto grave dal punto di vista storico, politico, economico e identitario e quindi parlare di sé attraverso la poesia non era certo contemplato. Quando è crollato il fascismo ed è finita la guerra, gli anni Trenta sono stati cestinati in toto. È stata buttata via l'acqua col bambino come si suol dire, per cui anche grandi voci artistiche di quel periodo sono state archiviate perché il mondo era cambiato. Tutto quel periodo è stato messo in armadio come vintage: un grande pittore come Mario Sironi, il famoso pittore in camicia nera, ha dovuto aspettare gli anni Ottanta per avere una mostra personale perché aveva appoggiato il fascismo, questo però non toglie niente alla sua qualità artistica.

La Pozzi partecipa all'eclissi di un mondo, dunque. In una vita pur così breve, Antonia produce poesie, lettere, diari, fotografie di straordinaria bellezza. Eppure la sua fortuna fatica a decollare anche nei decenni successivi. Nonostante Eugenio Montale scriva una prefazione ai suoi scritti nel 1943, è solo dagli anni Ottanta che inizia a trovare il giusto riconoscimento. Come si spiega questa duratura sottovalutazione?

Vorrei precisare qualcosa su quella prefazione. Eugenio Montale la scrisse perché quella era stata richiesta insistentemente dal padre di Antonia. Leggetela quella prefazione: non c'è affatto scritto che la Pozzi è una grande poeta. Ma propria per niente. Semmai, a proposito di Montale, bisogna citare un'altra cosa: quando vinse il Nobel per la letteratura gli fu chiesto: "in Italia ci sono poeti donna di valore?" Lui rispose di no, poi ci pensò un po' e disse "tranne Antonia Pozzi". Si colgono perfino delle reminiscenze

di versi di Antonia in alcune sue poesie, e questo non in malafede: se leggi qualcosa di straordinario, questo ti rimane dentro e poi viene fuori, ritorna. Antonia è stata troppo a lungo sottovalutata come poeta anche perché donna.

Non doveva essere facile il rapporto di una donna dalla personalità così ricca e complessa con questi giovani uomini che avevano fatto del razionalismo critico la bussola nella loro attività intellettuale, civile e politica.

Fulvio Papi in più di un'occasione è stato molto chiaro sul rapporto tra Antonia Pozzi e l'ambiente intellettuale della Scuola di Milano. Bisogna leggere anche Maria Corti, altra allieva di Banfi, che parla di "scuola suicidale". Togliendo punti fermi dove tutto è relativo, le anime più sensibili possono avere dei problemi. Antonia Pozzi, dice la Corti, "faceva pensare a quelle piante di montagna che possono espandersi solo ai margini dei crepacci, sull'orlo degli abissi". Era

un'anima estremamente sensibile e quest'ambiente non le si confaceva. In quel momento l'Università di Milano era una cosa tremenda, c'erano pestaggi tutti i giorni come negli anni Settanta, insegnanti offesi, spintonati, gruppi socialisti e fascisti che si fronteggiavano. Sono gli anni in cui il regime chiede la fedeltà e la tessera, scaccia gli insegnanti ebrei, scaccia e sostituisce gli insegnanti che non si adeguano. Lo stesso Banfi sostituisce un docente che non aveva fatto la tessera, ma poi si riscatta diventando uno dei capi della resistenza a Milano così come molti suoi allievi.

Poesia che mi guardi nel tentativo di visualizzare l'immaginario poetico di Antonia ci restituisce la trama di percorsi interiori, di travagli e di impeti vitali affidando ai luoghi, ai "suoi" luoghi, un ruolo speciale. La città di Milano trova così in questo documentario un ritratto assolutamente inedito. Quali furono i rapporti di Antonia Pozzi con la "sua" Milano, anzi con la "sua"

Lombardia?

Sia la madre che il padre di Antonia sono lombardi. La famiglia della madre appartiene alla nobiltà terriera, uno dei suoi avi è Tommaso Grossi. Antonia frequenta le tenute della nonna che sono nel pavese, passa le vacanze a Pasturo in Valsassina dove cammina e scala la Grigna. Antonia non ama molto Milano e non vede l'ora di scappare. Credo perché vi dovesse recitare un ruolo e indossare "abiti di scena". A Pasturo si sente libera, così come in campagna dalla nonna. Ma è a Milano che vive, in un quartiere che nasce all'inizio del Novecento, il quartiere Magenta. Costruito per l'alta borghesia proveniente dal Foro Buonaparte, questo nuovo quartiere ha tutto ciò che è necessario alla vita di quello strato sociale: la Chiesa, la scuola delle Marcelline per le bambine che diventeranno le mogli dei rampolli, i quali sono invece mandati a studiare dai gesuiti al Leone XIII. In fondo alla via viene costruita la Fiera Campionaria dove sono esposti i



La foto dell'Archivio Antonia Pozzi del Centro Internazionale Insubrico "C. Cattaneo" e "G. Preti" dell'Università degli Studi dell'Insubria di Varese.

prodotti delle famiglie industriali. Antonia vive lì con la famiglia in una casa costruita nel 1906. Va a piedi a scuola e più tardi va a piedi all'università, facendo la strada con l'amico Sereni. Però Milano non le piace molto. Milano piace, la amo profondamente. Come diceva Alda Merini "Milano è il posto più vicino al paradiso che io conosca". Perché ci sono nata, perché in ogni angolo rivedo la mia storia, quella della mia famiglia dei miei amici e di tutti quelli che ho conosciuto anche se non ci sono più. Questa è la ragione per la quale la ritraggo così.

Eppure lo spettatore è indotto a riferire a Antonia

Pozzi lo sguardo prospettico di Marina Spada.

Non a caso il film si chiama Poesia che mi guardi. È un lavoro svolto attraverso lo sguardo: il mio e quello ideale di Antonia che metto in scena come uno sguardo dal basso verso l'alto. Se io riprendo Milano con la macchina da presa a livello degli occhi, non posso che vedere la Milano di oggi coi negozi, i manifesti, le auto, i fuoristrada. Guardando invece verso l'alto, che poi è la proposizione dello sguardo ideale di Antonia, io posso ritrovare la Milano di ieri.

Mi sembra che Poesia che mi guardi lavori in modo molto significativo ed effi-

cace non solo sull'alternanza tra i piani prospettici, ma anche su quella tra i piani temporali. Il documentario alterna fiction e non fiction, registri differenti e soprattutto materiali eterogenei, dalla poesia in voce fuori campo alle fotografie, ai filmati d'epoca e alla recitazione degli attori. Qual è stata la chiave per riuscire a dominare senza essere didascalici un materiale così variegato?

Ho cercato di farlo con grande onestà, non accontentandomi, spaccando il cappello in quattro, continuando a chiedermi perché facevo alcune scelte e non altre possibili. E poi si deve anche molto a chi ha scritto con me la sceneggiatura, a chi lo ha montato e a tutte le persone che mi sono state vicino anche suggerendomi soluzioni: Renata Tardani, Marella Pessina, Simona Confalonieri, Carlotta Cristiani e anche Suor Onorina Dino e Graziella Bernabò, autrice di "Per troppa vita che ho nel sangue" una bellissima biografia di Antonia. Per questo

film non avevo un modello di riferimento, ho chiesto anche ai critici ma nessuno me ne sapeva indicare uno. Vagolavo nel vuoto, per cui è stato un lavoro davvero difficile.

La presenza nel film del Gruppo H5N1, studenti universitari che diffondono le loro poesie in forma anonima sui muri della città, è la provocazione che il suo film lancia riguardo all'importanza della poesia nello spazio urbano e più in generale nel tempo

presente?

Non è una provocazione, ero alla ricerca di un tramite narrativo. In questi casi la cosa più difficile è trovare una cornice narrativa. Come racconto la poesia di Antonia Pozzi, attraverso chi, con che sguardo, perché? Così abbiamo scelto la soluzione degli H5N1 dopo averne scartate altre e la cosa che ci ha convinto di più è che nel loro sito c'era e c'è ancora scritto che il loro film di riferimento per la poesia urbana è "Forza cani" della milanese Marina Spada, il mio primo



Film "Poesia che mi guardi", Italia 2009
Regia Marina Spada
(nelle migliori librerie e piattaforme online)

lungometraggio. Io nemmeno li conoscevo prima di allora e mi è sembrato un segno. Da allora sto vedendo tantissimi fogli di poesie attaccati ai muri, così come avviene nel mio film. E' una cosa che mi ha colpito molto. Non so se è perché hanno visto il mio film, o se il mio film ha colto qualcosa che era già nell'aria.

Sarà stata anche una necessità narrativa ma ha un' intrinseca forza perché proietta la poesia di Antonia Pozzi direttamente nell'oggi. Un'ultima domanda: c'è qualcosa che avrebbe voluto aggiungere e che non ha potuto per questioni di tempo?

Sì. C'è una poesia che non ho potuto mettere nel film che mi piace moltissimo: Il cane sordo. E' il ritratto di Antonia dopo che ha deciso di fare Poesia. Checché ne dicano gli altri, lei ora, come il cane sordo, va per una sua segreta linea, libera. Ci tenevo a fare questo film, volevo che Antonia Pozzi avesse il posto nella letteratura italiana che le era*

stato negato. Ho proiettato questo lavoro in tantissimi istituti italiani all'estero e in università americane dove ora la studiano con passione e interesse. Questo film ha fatto il suo lavoro e se ogni mio film potesse muovere le acque in questa maniera

sarebbe straordinario.

A me non resta che sperare di aver suscitato nei nostri lettori il desiderio di guardare questo piccolo miracolo cinematografico a cui lei ha affidato una così importante missione. Grazie, Marina Spada.

**Il cane sordo.*

*Sordo per il gran vento
che nel castello vola e grida
è divenuto il cane.
Sopra gli spalti - in lago
protesi - corre,
senza sussulti:
né il muschio sulle pietre
a grande altezza lo insidia,
né un tegolo rimosso.
Tanto chiusa e intera
è in lui la forza
da che non ha nome
più per nessuno
e va per una sua
segreta linea
libera.*

(25 settembre 1933)

LA PORTA ROSSA: 70 ANNI TRA STORIA E STORIE

Nel libro di Capelli il senso profondo della Casa della Cultura

Mario Vegetti ●

88

leggi il
primo capitolo



Uno scrigno di variegata emozioni, quella cantina su cui si apre la porta rossa di Via Borgogna. Ci andai da liceale per la prima volta nel '53, con i giovani di Unità popolare. Guidati da Piero Caleffi, un ex comandante partigiano, partecipavamo alla battaglia appassionata contro la "legge truffa", un iniquo dispositivo maggioritario destinato ad alterare i risultati elettorali con un ingente premio di maggioranza. Le sinistre, unite in una lotta rigorosamente proporzionalista, riuscirono a non far scattare il premio. Già, erano cose di mezzo secolo fa... Veniva in via Borgogna la mia ragazza di allora, figlia anche lei di un capo partigiano. Un paio di anni dopo, altre emozioni, questa volta filosofiche. Da universitario pavese, partecipavo ai grandi incontri, organizzati da Rossanda e dal mio primo maestro, Enzo Paci, con personaggi come Sartre, padre Van Breda, i grandi architetti da Rogers a Alvar Aalto. Mi accompagnava allora la mia nuova fidanzata, che da lì a poco sarebbe diventata

mia moglie (e cinquant'anni dopo la vice-presidente della Cantina). Anche gli anni Ottanta non furono privi di emozioni, questa volta però più scivolose. Era il clima della "crisi delle ideologie", sembrava possibile pensare a un nuovo marxismo libero dai vincoli dell'ortodossia, per alcuni anche a un comunismo non burocratico. Ero un giovane professore, e dialogavo di epistemologia e dell'idea di progresso con gli ancora più giovani Marco Mondadori, Salvatore Veca, Giulio Giorello. Su quel cielo incombeva però la nube tossica del craxismo, con il suo alone anticomunista e liberal-liberista. Quanto a me, restavo ancora per mia fortuna *du côté de chez Rossanda*, collaborando con il suo giornale, il *Manifesto* (oltre che, per altri aspetti, con la stimolante esperienza di *Alfabeta*).

Tutto questo per dare una rapida impressione dei tanti ricordi che ha suscitato in me (e chissà in quanti altri) l'intelligente saggio che Ferruccio Capelli, l'attuale direttore, ha scritto in occasione dei

settant'anni della Casa della Cultura (*La porta rossa. 70 anni di Casa della Cultura fra storia e storie*, ediz. casa della cultura, Milano 2016, 159 pagine, 12 euro). Il libro è prezioso per la capacità di Capelli di usare la microstoria della Casa della Cultura come una sorta di *aleph* attraverso il quale far apparire, e rendere perspicui, vividi scorci della storia politico-culturale di Milano, e oltre ad essa dell'Italia, nella seconda metà del Novecento. Ne isolerò quattro scene, che mi sembrano cruciali nella ricca ricostruzione di Capelli.

●●●

I scena: la grande Milano della Resistenza ('46). In un'epoca lamentosa come la

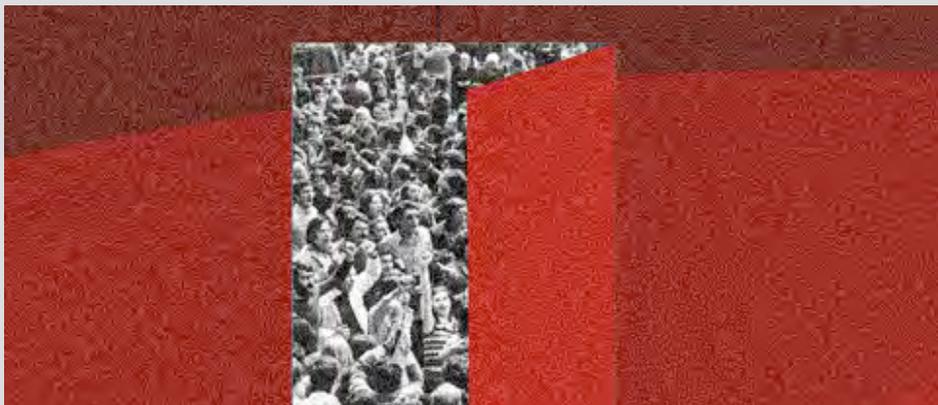
nostra, in cui le croniche "crisi" valgono da alibi per far naufragare nell'impossibilità qualsiasi respiro progettuale, riesce quasi impossibile immaginare le straordinarie energie morali e intellettuali di quel gruppo di intellettuali milanesi che compresero che senza una nuova cultura la stessa liberazione dal fascismo sarebbe stata incompiuta. Il progetto fu varato, già durante la guerra, all'interno dell'organizza-

zione clandestina del PCI, da Banfi, Vittorini e Curiel (che sarebbe caduto poco dopo). E la sua realizzazione fu inaugurata, allora in via Filodrammatici, con un discorso di Ferruccio Parri, il 16 marzo del '46. Furono coinvolti nell'impresa Formaggio, Treccani, Grassi, Strehler, e tanti altri intellettuali milanesi: probabilmente la migliore concentrazione di intelligenza e di innovazione culturale che questa città abbia mai conosciuto.

●●●

II scena: il protagonismo del





PCI (dal '48 agli anni '60). La scena si svolge sotto l'egida del Partito comunista italiano: lo straordinario caso, unico in Europa, di un grande partito capace di agire come agenzia di educazione politica di massa, come promotore di cultura ad alto livello, e anche come portatore di un suo preciso orientamento intellettuale. Fu proprio quest'ultimo – ispirato allo storicismo della tradizione italiana – a entrare in conflitto con l'impronta razionalista e illuminista, aperta alle scienze, che Banfi e Vittorini avevano conferito al progetto sia della Casa della Cultura sia del *Politecnico*. Il conflitto tra il Partito e i fondatori portò a un'interruzione dell'attività

del centro milanese ('49); ma nel '51 fu ancora il PCI, forse lo stesso Togliatti, a promuoverne la riapertura, affidando la gestione della nuova sede – da allora in poi in Via Borgogna – alla giovane Rossana Rossanda, allieva di Banfi e funzionaria del Partito. Il decennio della direzione di Rossanda, e in parte anche quello successivo, videro la Casa della Cultura al centro di quella che si può considerare la stagione aurea della cultura milanese del dopoguerra. I suoi ospiti andavano da Musatti a Fortini, dagli architetti del trio BPR al musicologo Rognoni, da Strehler a Calamandrei, da Ludovico Geymonat ai filosofi

che facevano riferimento alla Scuola di Milano: fu un'epoca davvero straordinaria, ricca di ritrovate certezze e di speranze per un futuro di progresso e di illuminata intelligenza.

•••

III scena: il pluralismo e i suoi rischi (anni '80). Fu l'epoca della cosiddetta “crisi dell'ideologia”, che significava poi in buona sostanza perdita della *leadership* politico-culturale del PCI e logoramento della capacità del marxismo di fungere da orizzonte di riferimento complessivo. C'era un aspetto positivo, la freschezza dell'apertura di nuovi orizzonti, il senso di un nuovo inizio.

Un ruolo centrale fu giocato dagli interessi per la nuova epistemologia: insieme con i giovani filosofi milanesi e ginevrini, come Ceruti e Bocchi, arrivavano in via Borgogna personaggi di rilievo come Prigogine, Varela, Morin; si discuteva di Thom e Petitot. Lo stesso marxismo appariva ora più come un territorio da esplorare, magari con l'apporto dell'antropologia strutturalista francese, che come un paradigma già noto da coniugare. Ma era anche

alle porte il post-modernismo, l'abbandono come relitti obsoleti delle visioni generali della storia e della conoscenza (schernite come le “grandi narrazioni”). L'impresa illuministica, nel cui segno si era aperta la Casa della Cultura, appariva come un'illusione anacronistica e pericolosa. Nella crisi culturale degli anni '90, uno dei pochi segnali di resistenza dietro la porta rossa era offerto dai corsi di filosofia organizzati da Fulvio Papi, nella loro tenace fedeltà alla concezione banfiana della cultura e delle sue responsabilità morali e sociali.

•••

IV scena: e ora? Il nuovo secolo. Capelli – che di questa fase è stato il protagonista tanto risoluto quanto prudente – individua il punto di svolta negli eventi dell'estate del 2001: il G8 di Genova, le Torri gemelle. Un imporsi violento del problema della globalizzazione, delle forme di resistenza (come il Forum di Porto Alegre), della minaccia terroristica, del confronto con il mondo islamico. Su questi temi, la Casa della Cultura, racconta Capelli, svolse il suo

ruolo di punto d'incontro, di discussione, di riflessione, un ruolo che tornò a rendere la sua presenza significativa nella vita politico-culturale della città.

Ma la cultura del nuovo secolo non offre un terreno propizio alla missione della cantina di via Borgogna. Il rumore assordante della rete, la chiacchiera informe dei talk-show, le grida dei populismi, il silenzio delle idee: difficile in questo contesto soverchiante continuare a testimoniare di un'idea di cultura improntata allo spirito illuministico, al razionalismo critico, alla responsabilità pubblica del sapere. Difficile perché supremamente inattuale. Ma, proprio per questo, necessario, se si vuole guardare avanti senza illusioni ma anche senza disperazione, come indica Capelli alla fine del suo libro prezioso, e vorrei dire indispensabile per chi abbia a cuore la vita politica e culturale della città. Un piccolo epigramma di Franco Fortini può, senza enfasi, riassumere il senso di questo impegno: «Insisto, resisto/ da critico onesto».

REVENANT O DEL TORNARE A GUARDARE

92

Emanuela Mancino ●

Ci era stato suggerito sin dal titolo, ma lo abbiamo voluto vedere come una caratteristica, come un appellativo, come una maschera tra leennesime indossate da un attore dello star system americano. Ed anzi, quasi come una delle sue maschere definitive, tanto potente da assumere il valore di una promessa.

Ebbene, la promessa non riguarda il successo o l'eventualità di un riconoscimento agognato per il protagonista. O meglio, scegliamo di non considerare il piano festivaliero del film. Ma sostiamo, senza precipitarci nelle critiche, nei giudizi e nelle etichette, nella cornice di senso che il titolo instaura e che crea un piano di fruizione che solo in apparenza si muove su un unico territorio, ma che, se abitato con calma, rivela per lo meno un duplice piano semantico di riferimento.

Revenant è un participio presente, usato come sostantivo o aggettivo. Indica l'azione, durativa, di chi o di cosa torna dopo assenza, dopo scomparsa e che si manifesta come apparizione, come fantasma.

Ora, se stiamo alla trama, che non appare certo come l'elemento più fondante o più potente del film, colui che torna – e che viene vissuto come redivivo, per stare alla traduzione italiana del titolo – è Hugh Glass, un avventuriero che, guidando una spedizione di cacciatori lungo le acque del Missouri, dopo un sorprendente assalto di indiani, riporta gravi ferite in seguito al feroce attacco di un orso grizzly. Nella difficoltà di procedere tra boschi impervi, con l'incalzante e sempre imminente assalto degli indiani ad aumentare le difficoltà della marcia, Hugh Glass rappresenta un pesante fardello per la spedizione. Le sue condizioni non fanno ben sperare e per assistere i suoi ultimi momenti, mentre il resto del gruppo procede, vengono posti a presidio alcuni compagni, tra cui il figlio. Tra questi anche Fitzgerald, uomo spietato e determinato non solo a recuperare il valore di un bottino di pelli abbandonato a causa dell'improvviso assalto nemico, ma soprattutto a salvare la propria pelle, senza alcun senso di cameratismo. Il figlio di Glass è meticcio,

sua madre era una Pawnee. Su di lui, giovane, fragile e spaventato, si sfoga la rabbia, la paura, l'ansia di fuggire di Fitzgerald. Glass assiste impotente all'assassinio del figlio e viene lasciato solo, inerte e in fin di vita.

Da qui nasce ed anzi prosegue la corsa e la rincorsa. I commercianti-cacciatori di pelli devono raggiungere il forte per mettersi al sicuro, Fitzgerald ha lo stesso obiettivo, ma il suo scopo è anche quello di riscuotere il premio per aver assistito fino alla fine Glass. Gli indiani incombono, così come il mondo intorno. Tutto è sotto assedio del tempo e dello spazio. E sotto la pressione del dolore, della volontà di vendetta e con la forza di legami profondi e invisibili, Hugh Glass riprende vita e, attraverso grandi silenzi, fatica, tormenti, fame, incontri epici, muove ogni propria energia all'inseguimento dell'infame assassino.

Questa, in sintesi, la trama. Per altro frutto dell'elaborazione di una storia vera, accaduta nel North Dakota nel 1823.

Ma quel che accade in due

ore e trentasei minuti sullo schermo richiede di procedere attraverso i differenti itinerari che il tempo lento, i territori innevati e la natura tanto prepotente quanto muta offrono all'esperienza dello spettatore.

La pellicola di Iñárritu risente sicuramente dell'entusiasmo cinematografico del regista, della poscenza visiva con cui lui percorre il paesaggio e che ha fatto parlare di manierismo, di compiacimento, di macchina da presa muscolosa ed esibita. Tutto questo è innegabile, così come sono evidenti i richiami, le citazioni, le incursioni oniriche, le volontà pittoriche dei lunghi minuti del film.

A voler fuggire da quella neve imbrigliante, da quella fatica esistenziale, da tutte quelle situazioni insospite e irruenti perché violente, dilazionate ed allargate in un tempo a sua volta scomodo, fatto di immobilismo pur nella rincorsa, la definizione chiusa pare immediata.

Uscire dalla sala definendo il film ora spettacolare, ora compiaciuto, ora eccessivo, ora provante per lo spettatore



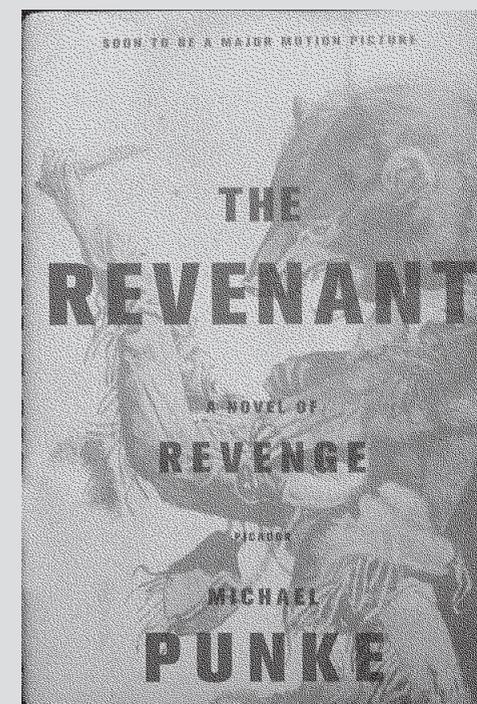
non sembra bastare. Anche dopo avergli dato un nome, dopo aver provato a definire un disagio o al contrario un piacere che però non trova un solo modo per esprimersi, continua ad esserci qualche elemento che non torna. O meglio, sono proprio quei nomi che hanno voluto fermare il film ad una definizione che si ripropongono. Tornano per dire altro. La cifra dell'eccesso sembra continuare a muoversi, a percorrere anche il ricordo dello sguardo che ha seguito fughe e inseguimenti tra montagne, fiumi, neve e paure. E anche l'eccesso estetico collabora a far tornare lo sguardo a qualcosa che, nonostante un fastidio o anche nel piacere, continua a pungere l'attenzione o quella forma ancora più sottile di partecipazione visiva che sembra arrivare lenta, quasi in ritardo, come se si portasse, come scriveva Borges, "silenziosamente all'uscio del mistero". Individuando un aspetto che pare in grado di assumere in sé anche le altre dimensioni critiche del film, emerge e

torna con forza un carattere di scomodità estetica che definisce il film come "spettacolare". A contribuire a tale aspetto operano senz'altro le maestose riprese fotografiche di Emmanuel Lubezki, i panorami a perdita d'occhio, le distese di foreste, ghiaccio, corsi d'acqua, montagne che danno insieme la sensazione di vastità e di possibilità di abbracciarne lo sguardo. L'estetica spettacolare si appoggia ad un'estetica del sublime che mostra insieme meraviglia e spavento in una natura che si offre al contempo, per dirla con Kant, con grandezza e potenza. La sfida di un film che sceglie di essere spettacolare mentre racconta la sofferenza e il coraggio di un uomo da una parte, ma anche la sua natura bellicosa, predatoria, disattenta, è la sfida di dire l'intimo, il non detto e il non dicibile dell'umano attraverso la vastità solo apparentemente muta di una natura invece dirompente e roboante di presenza. Per farlo, il regista varca diversi confini.

Porta lo sguardo, suo e nostro, a sconfinare, a perdersi, a stare dove la forza umana perde i suoi contorni e si confronta con ciò che esprime la propria presenza attraverso una soverchiante immensità e potenza. La dimensione archetipica di una natura imponente e ostile (topos epocale e letterario che ci ricorda che, negli stessi anni in cui il cacciatore Glass sopravviveva a un grizzly, Giacomo Leopardi scriveva il *Dialogo della natura con un islandese*) è di per sé spettacolare, in quanto è in grado di "svegliare in noi una voce più potente della nostra. Colui che parla con immagini primordiali è come se parlasse con mille voci; egli afferra e domina e al tempo stesso eleva ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne; ... innalza il destino personale a destino dell'umanità e al tempo stesso libera in noi tutte quelle forze soccorritrici che sempre hanno reso possibile all'umanità di sfuggire ad ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe".¹



Se poi la dimensione archetipica viene dilatata esteticamente, la sua estensione si fa sterminata. L'accento è posto sugli aspetti più intimi e profondi dei conflitti che si muovono in uno scenario dal sapore primitivo: ciò che è sconfinato porta in scena con evidenza, senza doverlo dire, ma solo offrendolo alla vista, ciò che è soggetto a finitezza. Ogni gesto rischia di diventare assoluto. La tentazione di fare di una storia particolare, di un uomo particolare in un momento particolare, un elemento di una narrazione epica e rappresentativa di un messaggio antropologico, politico, universale è sempre in agguato. Trovare una sorta di commensurabilità tra una natura ampia da far paura e sentimenti e gesti di resistenza e coraggio innesca una trama sotterranea al film che trova nella sua forma spettacolare il suo linguaggio proprio. E lo fa mettendo in scena esattamente quanto si possa diventare prigionieri del proprio linguaggio così come si diventa prigionieri di ciò che è imprevedibile quando si



¹ C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1971, pag. 50.



cerca di imporvi unicamente il proprio potere.

Sono prigionieri gli uomini che cercano di percorrere salite senza riuscire ad avere una posizione eretta, lo è Di Caprio-Glass che si muove, nuota e resiste con una pelliccia d'orso completamente intrisa d'acqua, o che mangia a morsi pesci appena estratti dall'acqua gelida di un fiume che sembra osservarlo, regalandoci – in un nascondimento e poi in una fuga- una soggettiva d'acqua inedita e sorprendente.

Siamo prigionieri del linguaggio spettacolare di un'aggressione del campo dei cacciatori ad opera di un gruppo di indiani: a muovere

l'inaudito e quasi inspiegabile susseguirsi di colpi, scontri, sgomento, fuga, fendenti, frecce, sibilanti pallottole, uno stridente eppure armonioso piano-sequenza che sembra fare di un movimento scomposto e impreveduto una coreografia di travolgente eppure coinvolgente violenza. La complessità della visione è portata lì, esattamente lì e nel momento in cui si compie la scena.

Siamo da subito in uno spettacolo non solo per il virtuosismo tecnico, ma perché da subito siamo spettatori. Assistiamo ad uno *spectrum*, siamo in un'esperienza visiva, sensoriale, logica ed emotiva che ci pone alla presenza di

un evento *spettrale*. Si tratta di qualcosa che non c'è più, ma che nell'immagine riappare. Sta lì, davanti a noi, ma è una realtà che non c'è più.

Il piano sequenza ci ha posto nel rito dell'immagine che fa ritornare il tempo. *Revenant* ci porta da subito ad assistere a ciò che ritorna, non solo al ritorno di qualcuno.

Inarritu porta sullo schermo ciò che non c'è più, ciò che si è allontanato ma che ritorna come evento visibile: il cinema può questo, nel cinema un visibile ritorna alla luce, riappare, ridiviene. E questo rende conturbante il cinema. Il virtuosismo entusiastico del film di questo regista innamorato del cinema ci racconta e ci coinvolge in tale conturbante possibilità. Mentre ci porta sul ciglio di un fiume dove indiani e cacciatori si contendono la pelle dell'orso, il regista messicano ci fa vivere il linguaggio che stiamo usando per abitare lo spazio del racconto. E ci pone di fronte e intorno la nostra stessa esperienza di visione. Riferà la stessa cosa alla fine del film, ricordandoci in due momenti che siamo di fronte

ad uno spettacolo. Lungo un fiume, eracliteo specchio di una ciclicità forse fin troppo retorica ma utile ad un'ambientazione e ad uno scioglimento narrativo senz'altro suggestivo, Glass metterà in scena la sua vendetta. Non sarà tra l'altro solo, ci saranno altri spettatori, oltre a noi, ma silenti come noi, di passaggio come noi, a guardare il compiersi della scena finale. E si tratta di una scena in cui uno dei fondamentali protagonisti del film acquista il suo corpo più fisico e tangibile, creando insieme il proprio avvento in campo e le quinte della narrazione: la luce del sole descrive un arco luminoso disegnando il palcoscenico dell'azione. Dopo questo momento e per rompere la quarta parete del teatro del ritorno del visibile, Glass ci guarderà fisso negli occhi. E da lì si può solo andare al nero, in una *non-sequitur* visuale che ci riporta a quel luogo da cui eravamo venuti.

E allora torniamo anche noi. Ripartiamo. Siamo all'aperto. Saremo quasi sempre all'aperto.

Non c'è dimora, nel film; c'è ambiente.

Un ambiente ora sontuoso, maestoso, splendido. Un ambiente spesso crudele, implacabile, distaccato.

Cercare nel film una chiave di lettura, scavare nella neve o ritrovare costanti in tutti i film di neve, ricamare richiami in citazioni, isolare o congiungere il film ad altro sembra - se proviamo a compiere l'operazione di tornare, di risvegliare lo sguardo come tornando da lontano- il gesto di voler trovare dimora nell'immagine, di situarsi in una familiarità avvertendo straniamento.

Il regista ci ha portato da subito lì. Non solo lasciando che il titolo sussurrasse la sua atmosfera di senso alle nostre orecchie in attesa di azione, ma lo ha fatto facendoci

sembrare familiare un'aggressione. Ci è riuscito perché ha pescato certamente in altre aggressioni e scene di lotta tra yankee ed indiani di cui è costellato il nostro immaginario; ci è riuscito perché ci ha reso familiare un'aggressione facendocela apparire analoga ad un balletto, perché c'era qualcosa che la teneva insieme.

A tenerla insieme non era unicamente la macchina da presa, non era unicamente il nostro sguardo, ma la collaborazione complice tra queste due promesse narrative che il cinema mette in scena ogni volta.

E



tale collusione visiva ha creato un altro fortissimo contrasto con la forma apparente ed evidente del film: un accordo tacito fatto di desiderio di far accadere un mondo sullo schermo e nel pensiero si è scontrato da lì e per tutto il film con ciò che non riesce a trovare conciliazione, esibendo conflitto, opposte dualità, animalità a confronto.

Quasi una sottotraccia della visione, il regista ci ha dato in mano quel che abbiamo sempre sotto gli occhi e lo ha fatto rendendolo spettacolare, sublime, appunto.

Quel che ci affascina non è solo la tecnica, non è solo un riferimento culturale o una citazione che richiama altro, ma si tratta di un elemento che trascende e che ci porta in uno sguardo interno che, in quanto fortissimo e potente, diviene larghissimo, perché è vasto, imprendibile, indomabile, selvaggio, eppure così umano, così dentro la natura. Simon Weill ci ha insegnato che la categoria fondamentale dell'esperienza è l'attenzione: *Revenant* ci fa stare attenti a ciò che ci riporta lì, a quel legame di sguardo, fosse

anche lo spirito critico che ci muove a scorgere e contare le similarità, i riferimenti, le citazioni.

Revenant è un film che lavora potentemente sull'analogia, sulla somiglianza. Non ci chiede di *fare come se*, ma di stare nelle cose nel loro risuonare in accostamento, per contatto, un contatto tanto ravvicinato da far entrare un uomo, denudato, rinascente, dentro il corpo cavo di un cavallo.

E sentiamo che Glass si rivolge a noi, che guarda in camera, che guarda noi perché, quasi a dire il senso del suo nome, questo vetro trasparente ci permette di vedere ed insieme di sentire il margine, il confine e la frontiera dell'altro.

Ci guarda riguardandoci perché noi con lui siamo *revenant*, torniamo e ritorniamo, appunto, per analogia, a qualcosa di già visto o riconoscibile, per permetterci di riprovarne lo stupore e la meraviglia, il senso del sacro (che nel film solo chi vicino a quella terra c'era già e da quel contatto non si è mai spostato continua a mantenere) ed il

senso di ricominciamento che questo produce, ricordando che chi è redivivo ripercorre e ricontatta anche il suo stato nascente.

Per entrare in rapporto con quella natura, le due ore e trenta ci invitano ad allargare la nostra sensibilità analogica. Solo così si evita il rischio di un linguaggio che imprigiona. I rimandi ad altri linguaggi ricchi di analogia, come quello di Tarkovskij, che torna in diverse scene dal carattere potentemente inattuale nel film (come non ricordare la chiesa di San Galgano in Nostalgia ripresa in modo spaesante in una scena onirica di un cacciatore del North Dakota?, solo per indicarne uno), ci dicono che il linguaggio dell'uomo si salva quando diventa simbolico, quando pesca in quel che non si vede e non si tocca ma che da quel che si vede e si tocca nasce.

Si tratta di un linguaggio che è legame, relazione, senso. Il linguaggio è legame perché è sentimento, relazione di base, paternità, resistenza, conflitto.

L'occhio, smarrito nella natura

più ostile, perso nell'inciviltà sociale, può anche trovare uno spazio familiare, fare casa, fare chiesa, anche dove non ce n'è.

L'inattualità dell'analogia permette di vivere l'avventura dello sguardo, ma soprattutto di spostarsi dall'ideale di perseguire l'identità con se stessi. Ritornare non è mai tornare uguali, ma permette un viaggio di ricerca che si muove nella problematicità dell'esperienza non in vista di un approdo privo di complessità e neppure verso una conciliazione con se stessi: la categoria nietschiana di inattuale, ripresa in ambito pedagogico da Bertin ci ricorda quell'umanismo critico di Antonio Banfi che ha collocato la tragedia esistenziale al vertice di un sistema di pensiero che vede nell'uomo

una figura di possibilità.

In modo inattuale, ma secondo analogia, si è scelto di iniziare a parlare di cinema, all'interno della neonata rivista della Casa della Cultura, partendo da un film in cui la relazione con l'altro (nella sua alterità trascendente) è costitutiva del soggetto in modo irriducibile.

E se è vero -come dice Levinas- che l'altro è impresentabile, è irrapresentabile, il suo essermi prossimo reclama la mia responsabilità chiamandomi e convocandomi, ciò che è inattuale sarà risorsa proprio perché scarsamente visibile, poiché ci proietta in ciò che deve ancora venire, in rapporti che non sono la ripetizione del presente, ma che cercano futuro.

Il richiamo è a soggiornare, a prendere dimora anche dove

ci si spaesi, facendo casa lì dove accadono analogie, vicinanze, incontri, scontri, in un luogo che accoglie, a cui si torna ma da cui si riparte. Interrogandoci su ciò che vi è in noi di *revenant* e in che modo siamo capaci di tornare a e da quell'*oscurità dell'attimo vissuto* di cui parla Ernst Bloch, in cui gli spaesamenti e gli esilii ci pongono, per stabilire e costruire relazioni e per guardare negli occhi chi ci chiama a raccontare o mostrare i nostri percorsi. Anche quando a darci il pretesto per farlo non è un capolavoro, ma un film che raccoglie in esperienza visibile itinerari difficili da dire perché sempre carichi di possibilità.



● TORNA ALL'INDICE



Ugo Fabietti

Si è laureato e specializzato in Filosofia nelle Università di Milano e Pavia. Ha poi studiato antropologia all'EHESS di Parigi. Ha compiuto ricerche in Medio Oriente (Arabia e Baluchistan pakistano). Ha insegnato negli atenei di Torino, Pavia, Firenze e, dal 1998, di Milano Bicocca dove è Coordinatore del Dottorato in Antropologia culturale. Alla ricerca sul campo ha affiancato riflessioni sulla storia e la teoria dell'antropologia.

Tra i suoi lavori più recenti: *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione* (Laterza 2013), *Etnography at the Frontier* (Lang 2011), *Materia sacra* (Cortina 2014) e *Medio Oriente. Uno sguardo antropologico* (Cortina 2016).

● VAI ALL'ARTICOLO



Elio Franzini

insegna Estetica all'Università degli Studi di Milano. Allievo di G. Piana e D. Formaggio, seguendo la tradizione della scuola milanese, studia la fenomenologia e l'estetica fenomenologica, con particolare riferimento ai temi dell'arte, del simbolo e dell'immagine dal Settecento a oggi.

Tra le sue pubblicazioni più recenti: *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Milano, Il Saggiatore, 2008; *Elogio dell'Illuminismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2009; *La rappresentazione dello spazio*, Milano, Mimesis, 2011; *Introduzione all'estetica*, Bologna, Il Mulino, 2012; *Filosofia della crisi*, Milano, Guerini, 2015.

● VAI ALL'ARTICOLO



Paolo Giovannetti

È professore associato di Letteratura italiana allo IULM di Milano. Studioso di metrica e poesia dell'Ottocento, si occupa anche di rapporti fra media e letteratura, di didattica e di narratologia. Come critico militante, ha collaborato a "Linea d'ombra", e dal 1991 fa parte del gruppo redazionale dell'annuario "Tirature". È redattore del "Verrì". Ha vinto nel 1995 il premio Marino Moretti Opera prima con *Metrica del verso libero italiano* (Milano, Marcos y Marcos, 1994). L'ultimo suo volume è *Spettatori del romanzo* (Milano, Ledizioni, 2015).

● VAI ALL'ARTICOLO



Niva Lorenzini

Insegna Letteratura Italiana Contemporanea e Poesia Italiana del Novecento all'Università di Bologna. Dopo il lavoro decennale su D'Annunzio (la cura di *Versi d'Amore* e di *Gloria e di Prose di romanzi* per i Meridiani Mondadori, oltre a monografie a lui dedicate) si segnalano, tra gli studi recenti: *La poesia: tecniche di ascolto* (Manni, 2003), *La poesia italiana del Novecento* (Il Mulino, 2005), *Corpo e poesia nel Novecento italiano* (Carocci, 2009), *Sanguineti e il teatro della scrittura: la pratica del travestimento da Dante a Dürer* (Franco Angeli, 2011), *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto* (Carocci, 2014), e con Stefano Colangelo *Giuseppe Ungaretti* (Le Monnier, 2012) e la cura del lavoro collettivo *Poesia e Storia* (Bruno Mondadori, 2013). È membro del comitato esecutivo della rivista "il verrì".

● VAI ALL'ARTICOLO



Elena Madrusan

Professore Associato di Pedagogia generale presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. È Direttore della Rivista semestrale "Paideutika. Quaderni di formazione e cultura". Lavora, in particolare, sui rapporti tra pedagogia e letteratura, sulla scrittura diaristica come metodo formativo e sulla relazione tra educazione e inquietudine.

Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Il relazionismo come paideia. L'orizzonte pedagogico del pensiero di Enzo Paci* (Trento, 2005); *Le pagine e la vita. Studi di fenomenologia pedagogica* (Torino, 2008); *Forme del tempo/Modi dell'io. Educazione e scrittura diaristica* (Como-Pavia, 2009); *Briciole di pedagogia* (Roma, 2012).

● VAI ALL'ARTICOLO

Emanuela Mancino



Insegna filosofia dell'educazione all'Università degli Studi di Milano-Bicocca. È direttrice scientifica del Corso di perfezionamento in Scienze, metodi e poetiche della narrazione, che si svolge presso il Centro di Alta Formazione dell'Università di Milano-Bicocca e del Laboratorio di Filosofia e Pedagogia del Cinema, realizzato in collaborazione e presso il MIC, Museo Interattivo del Cinema di Milano. È ideatrice e responsabile del Circolo di scrittura e poesia nell'ambito del progetto Bbtween-Unimib. È membro del collegio docenti della Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari e direttrice della Scuola di Pedagogia del Silenzio di Accademia del silenzio, di cui è tra i fondatori. È membro del consiglio culturale della Casa della Cultura di Milano ed è tra i curatori del Corso di Filosofie del cinema (Casa della cultura-Università Vita-Salute, San Raffaele).

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

Fabio Minazzi



Ordinario di Filosofia della scienza dell'Università degli Studi dell'Insubrica è direttore scientifico del Centro Internazionale Insubrico, socio effettivo dell'Accadémie Internationale de Philosophie des Sciences di Bruxelles, direttore della rivista «*Il Protagora*», già Presidente del Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione dell'ateneo insubrico. Oltre ad aver insegnato all'Accademia di architettura di Mendrisio (Svizzera), all'università di Cordoba (Argentina) e a quella di Lecce, è autore di 31 monografie, curatore di 71 di volumi, mentre ha pubblicato più di quattrocento saggi ed articoli in molteplici sedi scientifiche. Molti suoi scritti sono tradotti in diverse lingue. Specialista e divulgatore della tradizione del razionalismo critico europeo (con volumi su Galileo, Kant, Cattaneo, Popper, Preti, Geymonat, etc.) ha dedicato molti studi all'epistemologia quale ermeneutica della conoscenza.

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

Antonio Monestiroli



Si è laureato in Architettura al Politecnico di Milano nel 1965 con Franco Albini. Dal 1970 ha insegnato Composizione architettonica nella Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Dal 1988 al 1994 è stato Direttore del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura. Dal 2000 al 2008 è stato Preside della Facoltà di Architettura Civile. Dal 1999 è membro dell'Accademia Nazionale di San Luca. Nel 2010 gli è stata conferita la Laurea Honoris Causa al Politecnico di Cracovia. Dal 2011 è professore emerito del Politecnico di Milano. Le sue pubblicazioni principali sono: *L'Architettura della realtà*, Milano 1979-Torino 2010, *La Metopa e il Triglifio*, Roma-Bari 2002, *La Ragione degli edifici*, Milano 2010. In particolare ha studiato l'opera di Mies van der Rohe e di alcuni architetti italiani del '900 come Franco Albini, Ignazio Gardella, Ernesto Nathan Rogers, Aldo Rossi. La sua opera è raccolta in parte nel volume : A.M. *Opere, progetti, studi di architettura*. Milano 2001.

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

Fulvio Papi



Filosofo, politico, scrittore e giornalista italiano. È stato direttore del quotidiano del Partito socialista italiano "*Avanti!*". Studia a Milano, a Stresa sul Lago Maggiore negli anni della seconda guerra mondiale, poi di nuovo all'Università di Milano fino alla laurea nel 1953. Politicamente attivo nella corrente lombardiana del PSI, segue un percorso che lo vedrà varcare le porte del Parlamento ed assumere la vice-direzione dell'*Avanti!*. Nel 1963, sospettando un aumento del tenore affaristico nella politica - così come lui stesso dichiara in un'intervista del 1989 - abbandona bruscamente tutto e si dedica all'insegnamento universitario che lascerà solo nel 2000. È insignito nello stesso anno del titolo di Professore Emerito dall'Università di Pavia e dell'Ambrogino d'oro. Nello stesso anno 2000 fonda inoltre la rivista di filosofia *Oltrecorrente*, che tuttora dirige.

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

● [ALTRI
ARTICOLI DELLO
STESSO AUTORE
VIABORGOGNA3](#)



Stefano Raimondi



Poeta e critico letterario, laureato in Filosofia (Università degli Studi di Milano). Sue poesie sono apparse nell'*Almanacco dello Specchio* (Mondadori, 2006) e su *Nuovi Argomenti* (2000; 2004). Ha pubblicato *Invernale* (Lietocolle, 1999); *Una lettura d'anni*, in *Poesia Contemporanea*. Settimo quaderno italiano (Marcos y Marcos, 2001); *La città dell'orto*, (Casagrande, 2002 - Premio Sertoli Salis 2002); *Il mare dietro l'autostrada* (Lietocolle, 2005); *Interni con finestre* (La Vita Felice, 2009); *Per restare fedeli* (Transeuropa, 2013 - Premio Marazza 2013). È inoltre autore di saggi come: *La 'Frontiera' di Vittorio Sereni*. Una vicenda poetica (1935-1941), (Unicopli, 2000); *Il male del reticolato*. Lo sguardo estremo nella poesia di Vittorio Sereni e René Char, (CUEM, 2007); *Portatori di silenzio*, (Mimesis, 2012)

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

Emilio Renzi



Studi di Filosofia all'Università Statale di Milano con Enzo Paci. Ha lavorato alla Casa editrice il Saggiatore e alla Olivetti, Direzione Relazioni culturali. Opere: *Comunità concreta*. *Le opere e il pensiero di Adriano Olivetti*, (Napoli 2008), *Enzo Paci e Paul Ricoeur*. *In un dialogo e dodici saggi* (Milano 2010) e *Persona*. *Una antropologia filosofica nell'età della globalizzazione* (Milano 2015).

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

● [SITO PERSONALE
WWW.EMILIORENZI.IT](#)



Gabriele Scaramuzza



Si è laureato a Pavia e ha insegnato Estetica a Padova, Verona, Sassari e da ultimo a Milano. Si è occupato di estetica fenomenologica, dell'estetica di Banfi e della sua scuola. Con Stefano Raimondi ha curato *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, 2008. Ha compiuto ricerche sul tema della "morte dell'arte" in Hegel, cui si connettono l'attenzione all'estetica delle situazioni estreme, al problema del brutto e del melodrammatico (*Il brutto all'opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, 2013), e gli studi dedicati a Kafka (*Walter Benjamin lettore di Kafka*, 1994; *Kafka a Milano. La città, la testimonianza, la legge*, 2013). Da ultimo è uscito lo scritto autobiografico *In fondo al giardino* (2014).

Carlo Sini



Ha insegnato per oltre trent'anni Filosofia teoretica presso l'Università degli studi di Milano.

Accademico dei Lincei, socio dell'Istituto Lombardo di Scienze e lettere e di altre istituzioni internazionali, ha tenuto seminari, corsi di lezioni e conferenze negli Stati Uniti, in Canada e Argentina e in vari paesi europei.

È autore di oltre quaranta libri, alcuni dei quali tradotti in varie lingue.

L'Editoriale Jaca Book di Milano ha in corso di pubblicazione le sue *Opere* a cura di Florinda Cambria.

Sono sinora apparsi *Transito Verità* (2012), *Spinoza e l'archivio del sapere*, Il foglio-mondo (2013), *Il pensiero delle pratiche* (2014).

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

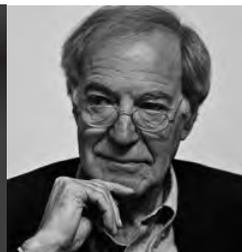
● ALTRI
ARTICOLI DELLO
STESSO AUTORE
VIABORGOGNA3



VAI AL BLOG
OBLÓ



Salvatore Veca



Si è laureato in Filosofia all'Università degli Studi di Milano con una tesi in filosofia teoretica condotta sotto la guida di Enzo Paci e Ludovico Geymonat.

Già professore ordinario di Filosofia politica, è stato Prettore Vicario all'Istituto Universitario di Studi Superiori di Pavia dal 2005 al 2013.

E' stato Presidente della Fondazione Feltrinelli di Milano dal 1984 al 2001 e Preside della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Pavia dal 1999 al 2005.

E' Presidente del Comitato generale premi della Fondazione Eugenio Balzan e della Fondazione Campus di Lucca. Fa parte del Comitato di direzione della "Rivista di filosofia" e dello "European Journal of Philosophy".

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

● ALTRI
ARTICOLI DELLO
STESSO AUTORE
VIABORGOGNA3



Mario Vegetti



È nato a Milano nel 1937. E' professore emerito di Storia della filosofia antica presso l'Università di Pavia. E' membro effettivo dell'Istituto Lombardo- Accademia di scienze e lettere. Ha tradotto e commentato opere di Ippocrate e Galeno, e gli scritti biologici di Aristotele. Tra le sue opere più importanti vanno ricordate *Il coltello e lo stilo* (Il Saggiatore, Milano, 19962) *L'etica degli antichi* (Laterza, Roma, 19962), *Quindici lezioni su Platone* (Einaudi, Torino 2003), *Un paradigma in cielo. Platone politico da Aristotele al Novecento* (Carocci, Roma 2009). Ha curato la traduzione e il commento della *Repubblica* di Platone in sette volumi (Bibliopolis, Napoli 1998-2007), e della stessa opera presso la BUR (Milano 2007) .

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)

Amedeo Vigorelli



Professore associato di Filosofia morale all'Università degli Studi di Milano. Ha dedicato studi monografici alla Scuola di Milano: *L'esistenzialismo positivo di Enzo Paci* (F. Angeli, Milano, 1987); *Piero Martinetti* (B. Mondadori, Milano 1998); *La nostra inquietudine* (B. Mondadori, Milano 2007).

Si è interessato alla antropologia filosofica, sia nei lavori giovanili sul concetto di Bisogno in Marx, sia con riferimento alla Antropologia filosofica del '900. Attualmente sta lavorando sull'etica della cura, sulla autobiografia filosofica e sulla teoria dei sentimenti morali.

● [VAI ALL'ARTICOLO](#)



edizioni
casa della
cultura

ISSN 2499-5339

ISBN 9788899004231

Titolo La Scuola di Milano

La Casa della Cultura, è ormai diventata un'istituzione nella vita milanese. Probabilmente sono stati la durata nel tempo, accompagnata a un prestigio che non è mai venuto meno, a determinare questa percezione diffusa.

In effetti sono passati esattamente settant'anni da quando Ferruccio Parri, comandante della Resistenza e Presidente del Consiglio ai tempi del "vento del Nord", tenne, il 16 marzo 1946, il discorso inaugurale. Tante istituzioni culturali progettate e avviate in quella lontana stagione hanno chiuso i battenti: la Casa della Cultura è ancora in piedi, in buona salute, sempre impegnata in nuove sfide.

Negli ultimi anni si è allargato il campo della sua iniziativa. È nata una "Scuola di cultura politica", ormai al sesto anno. Sono entrati nella programmazione o hanno preso rinnovato vigore campi di attività come letteratura, poesia, "musicacinemateatro" e scienze. Tutto il sistema della comunicazione è stato rivisto e reimpostato, con il sito radicalmente rinnovato e potenziato, un ottimo insediamento nei social, in Facebook e in Twitter, la trasmissione degli incontri in streaming.

Ora, in pieno "Settantesimo", viene posato un altro tassello: una rivista pensata e progettata per la Rete, finalizzata a depositare e fare durare nel tempo il dibattito, la ricerca e l'elaborazione della Casa della Cultura. Elio Vittorini, uno dei fondatori, la definiva il luogo della "cultura parlata". Con "via borgogna 3" comincia il percorso per trasportare quella cultura anche nel testo scritto.



Tutti i numeri
della rivista sono
reperibili sul sito

www.casadellacultura.it