

UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DELL'INSUBRIA

Dottorato in Diritto e Scienze Umane
XXX ciclo



LE EDIZIONI MINUZIANO:
il laboratorio estetico-civile della “scuola di Milano”

Tutor: Chiar.mo Prof. Fabio Minazzi

Coordinatrice: Chiar.ma Prof. ssa Barbara Pozzo

Tesi di Dottorato di ricerca di
Stefania Barile
Matricola: 726008

Anno Accademico 2016-2017

INDICE

Introduzione	5
--------------	---

SEZIONE PRIMA

DAL SENTIMENTO MORALE AL SENTIMENTO ESTETICO

Capitolo primo

Crisi e *Kairós* nella riflessione banfiana

Premessa	13
1.1 <i>Dal Chaos al Kairós</i>	14
1.2 <i>Dal Kairós all'arte</i>	17
1.3 <i>Dall'arte alla riconquista dell'uomo</i>	19

Capitolo secondo

Kairós: il "gusto" di pensare

Premessa	23
2.1 <i>Il gusto come "moral sense": tra unità originaria e separazione strategica</i>	25
2.2 <i>Il gusto come giudizio estetico</i>	42
2.3 <i>Il gusto come educazione al senso estetico</i>	58
2.4 <i>Il gusto come intenzionalità fenomenologica per la costruzione di una coscienza estetica e civile</i>	68
2.4.1 <i>Tra puro piacere estetico e l'essenza come valore originario</i>	73
2.4.2 <i>I valori come "puri" atti emozionali</i>	77
2.4.3 <i>"Il più puro sentire": l'essenza vissuta</i>	82
2.4.4 <i>L'entusiasmo: "risonanza" sociale di energia creativa</i>	87
2.4.5 <i>Il sentimento estetico "vitale"</i>	92
2.4.6 <i>I valori sociali fra esteticità e artisticità</i>	100

SEZIONE SECONDA

DALLA COSCIENZA ESTETICA ALLA COSCIENZA CIVILE

Capitolo primo

L'estetica banfiana: le ragioni di una scelta

Premessa

	111
1. <i>I laboratori editoriali</i>	116
1.1 <i>Bompiani e "Idee nuove": cultura alta e aperta al nuovo</i>	117
1.2 <i>"I Filosofi" di Garzanti</i>	123
1.3 <i>La proposta di Luigi Rognoni</i>	125
1.4 <i>Alberto Mondadori e "Il pensiero critico"</i>	128
1.5 <i>Nella «Corrente» della filosofia e dell'arte</i>	132

Capitolo secondo

Il caso delle edizioni Minuziano

Premessa

Il finanziamento

	141
2. <i>La Casa Editrice Minuziano: un laboratorio di estetica "civile"</i>	148
2.1 <i>L'Hanslick di Rognoni e il Fiedler di Banfi: il coraggio del cambiamento</i>	154
2.2 <i>Baratono tra Focillon e Burke: la necessità del sensibile</i>	162
2.3 <i>Prete: il vento dell'innovazione</i>	173
2.4 <i>Dino Formaggio e l'estetica terrena e umana</i>	181
2.5 <i>Il Blaga di Banfi e la matrice stilistica</i>	186
2.6 <i>«Of the Standard of Taste» tra Hume e Prete</i>	191
2.7 <i>Il richiamo a Marx e i Breviari di Economia politica</i>	195
2.7.1 <i>«Il Capitale» della Minuziano</i>	200
2.7.2 <i>Rosa Luxemburg e gli sviluppi de «Il Capitale»</i>	204
2.7.3 <i>«L'imperialismo» di Lenin</i>	210
2.7.4 <i>Henri Rochefort e «La Lanterne»: la forza della satira</i>	216
2.8 <i>Vincenzo Galilei e il primo laboratorio di estetica</i>	223
2.9 <i>Banfi e la sua «Vita dell'arte»</i>	227
2.10 <i>Fry e il valore della linea</i>	232
2.11 <i>Con Mengs sul cammino dell'Idea</i>	236
2.12 <i>Avvicinarsi all'opera d'arte con Wölfflin</i>	241
2.13 <i>Razionale-irrazionale: «Il sublime» banfiano</i>	243
2.14 <i>Teoria e tecnica nell'estetica musicale di Artom</i>	246

Conclusione

Il progetto editoriale di Luigi Rognoni

249

Appendice

Schede tecniche dei singoli volumi delle collane

di "Estetica" e di "Politica" della Casa Editrice Minuziano

253

SEZIONE TERZA
DALLA COSCIENZA CIVILE ALLA CITTADINANZA ATTIVA

Capitolo primo	
Tra pensiero e azione	
Premessa	278
1. «Noi, nuovi Argonauti»: il rapporto tra pensiero e azione verso l'esperienza	280
1.1 <i>Attraversando la Colchide: l'esperienza</i>	285
1.2 <i>Alla riconquista del vello d'oro: la meta</i>	289
Capitolo secondo	
Azione come "abitudine" alla progettualità	
<i>Premessa</i>	
<i>Hume: Dewey's keyword</i>	294
2. L'esperienza estetica	296
2.1 <i>Le origini: «The Need for a Social Psychology» (1917)</i>	301
2.2 <i>La ricerca: «Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology» (1922)</i>	312
2.3 <i>Il nucleo: «Experience and nature» (1925) e «Art and Education» (1929)</i>	320
2.4 <i>Lo sviluppo: «Art as Experience» (1934)</i>	328
Appendice	
<i>Il Laboratorio di "estetica civile" a scuola</i>	336
Parte I - Le attività propedeutiche nella scuola secondaria di primo grado:	337
<i>Laboratori artistico-filosofici (2015-17)</i>	
Parte II - Le attività di sensibilizzazione nella scuola secondaria di secondo grado:	386
<i>Laboratorio sulla legalità – Sintesi dei progetti (2014)</i>	
Parte III - Le attività di formazione civica nella scuola secondaria di secondo grado:	390
<i>Laboratorio sulla legalità – le tre fasi (2015-2017)</i>	
Conclusione	
Legalità come "prassi continua"	450
BIBLIOGRAFIA	
<i>Letteratura primaria</i>	455

<i>Classici citati dagli esponenti della “scuola di Milano</i>	464
<i>Testi dei filosofi della “scuola di Milano”</i>	466
<i>Testi sulla “scuola di Milano”</i>	468
<i>Altri testi di approfondimento</i>	471
<i>Archivi</i>	476
<i>Sitografia</i>	477

Introduzione

«Possedere immaginazione e gusto, amare le cose migliori, essere trasportati dalla contemplazione della natura ad una vivida fiducia negli ideali, tutto ciò è più, molto più di quanto qualsiasi scienza possa aspirare a essere. I poeti e i filosofi che esprimono questa esperienza estetica e, attraverso il loro esempio, risvegliano la stessa funzione in noi, compiono un servizio all'umanità più grande e meritano un onore più alto dei rivelatori di verità storica»¹.

George Santayana, *Il senso della bellezza* (1896)

Con queste parole rivolte ai suoi studenti, il filosofo ispano-americano George Santayana (1863-1952), nelle sue lezioni su *Teoria e storia dell'estetica*, tenute allo Harvard College, tra il 1892 e il 1895, e confluite, successivamente, nella sua prima opera estetica, richiama l'attenzione su quei sentimenti estetici fondamentali, la cui ordinata esposizione produce equilibrio di giudizio e raffinatezza di gusto, utili allo sviluppo del pensiero critico e alla maturazione di una libera e consapevole capacità di scelta.

Tali prodotti, intesi quale sintesi dell'esperienza, alla quale ciascuno dovrebbe essere educato a partecipare e invitato a riflettere, nascono e si sviluppano nell'estetica², pur non appartenendole esclusivamente. L'intima connessione, infatti, della sfera estetica con tutti gli aspetti e le dimensioni della vita, scaturita dalla volontà di evitare di limitare i giudizi estetici ad un unico settore dell'esperienza e dalla valorizzazione della dimensione spontanea e immediata dell'esperienza stessa, permette, a tali giudizi, di diventare gli strumenti grazie ai quali i diversi settori della vita possano essere conosciuti e valutati. L'esperienza estetica diviene così estesa, variegata e diffusa in ogni aspetto della vita, che appare multiforme come la vita stessa.

Qui, con queste stesse parole, si desidera rendere partecipe il lettore di un percorso capace di esplorare i tratti più significativi di quelle teorie estetiche pensate con l'obiettivo di utilizzarne gli esiti in un progetto di vita concreto e realizzabile per offrire elementi funzionali alla programmazione di piani di studio mirati al *civic engagement*.

In questo quadro, in cui si riconosce all'estetica un primato di «quel senso dell'immediato, del non adulterato, dell'inesplicabile, dell'istante fatto di esperienza»³, arte e vita, bellezza e natura, poesia e filosofia risultano strettamente congiunte, confermandosi nell'estetica come esperienza colta nella

¹ George Santayana, *Il senso della bellezza* (1896), trad. it. e curatela di Giuseppe Patella, Aesthetica, Palermo 1997, p. 39.

² L'estetica, per Santayana, consiste nella percezione di valori, come la bellezza, appunto, che derivano dall'immediata e inspiegabile reazione dell'impulso vitale e dal lato irrazionale della nostra natura. Tali valori generano giudizi estetici positivi, in quanto percezioni del bene, intrinseci, fondati sul carattere dell'immediata esperienza, e mai consapevoli dell'utilità dell'oggetto. Sul piano teorico si tratta di posizioni apparentemente differenti, dunque, dai valori morali, da cui derivano principalmente giudizi negativi, intesi come percezioni del male, e mai immediati, ma sempre consapevoli degli effetti (benefici o danni) implicati. In realtà, per l'Autore, tutti i valori sono definibili come estetici nel momento in cui vengono ridotti ad apprezzamenti immediati e ad attività sensibili e vitali: «non solo sono estetiche le diverse soddisfazioni che la morale è in grado di garantire, ma quando la coscienza si forma e i giusti principi acquistano un prestigio immediato, anche il nostro atteggiamento nei confronti di questi principi diventa estetico» (p. 51). In questo quadro, onore, sincerità, pudore, rispetto e lealtà sono alcuni degli esempi più evidenti, gli altri derivano da una sensibilità estetica definibile come morale, più efficace, in quanto più costante e raggiungibile dell'ardua virtù, per il bene della società. Pertanto il senso della bellezza risulta «à la Schiller» «un pegno della possibile conformità tra l'anima e la natura [...] un motivo di credere alla supremazia del bene» (p. 67), allo stesso tempo principio estetico e principio di felicità e giustizia.

³ Citazione di G. Santayana nel saggio *A General Confession* (Aa.Vv., *The Philosophy of George Santayana*, Edited by Paul Arthur Schilpp, Northwestern University Press, Evanston and Chicago 1940, p. 20), riportata da Giuseppe Patella nell'Introduzione a G. Santayana, *Il senso della bellezza*, op. cit., p. 10.

sua totalità e immediatezza attraverso un atteggiamento compiuto, espressivo, libero, spontaneo, di piacevole godimento e contemplazione dei caratteri propri dell'esperienza.

In una tale dimensione, in cui viene colto il primato dell'estetico, si vuole presentare un lavoro di ricerca che va oltre la delineazione di uno scenario comprensivo delle differenti riflessioni sull'estetica, per coglierne la performatività, le dinamiche profonde, interattive e relazionali, non limitate al piano puramente teoretico, ma sensibilmente coinvolte nella manifestazione pragmatica delle stesse, nella vita e per la vita, non solo individuale, ma, soprattutto, sociale.

Per questo obiettivo, pur apprezzando in Santayana l'interessante profilo di un interlocutore dall'accento antidogmatico (almeno al suo esordio) e disponibile ad avviare la costituzione di una sistemica aperta del sapere quale nuova proposta filosofica alternativa al tradizionale impianto dell'idealismo europeo, fondamentale risulta il contributo e il costante confronto con Antonio Banfi, il reale artefice di quella sistemica innovativa nell'ambito del suo razionalismo critico, e il suo circolo di grandi allievi, meglio conosciuto come "scuola di Milano"⁴. Questi, infatti, fin dalla metà degli anni Trenta traducono e studiano la filosofia contemporanea europea e americana alla ricerca di nuove tendenze filosofiche con cui confrontarsi ed instaurare un dialogo costruttivo e fecondo, tra le quali viene considerato anche il pensiero di George Santayana: analizzato, nei suoi punti di forza e di debolezza teoretica, e proposto, tra validi pensatori, per la ricerca di un orientamento filosofico alternativo⁵.

L'estratto riportato consente di presentare un lavoro di ricerca che, inserito nelle riflessioni filosofiche sull'estetica discusse dal circolo banfiano e godendo del primato dell'estetico intorno al quale anche il filosofo americano ha mosso il terreno della filosofia contemporanea⁶, si impegna a dimostrare il valore della riflessione filosofica sull'arte per la costruzione di una coscienza estetica mai isolata, ma sempre presente nella sua dimensione spontanea e immediata dell'intera esperienza, quale fondamentale risorsa per costituire la base formativa funzionale allo sviluppo della coscienza civile volta ad una cittadinanza attiva.

Se il tessuto culturale considerato comprende l'ambiente filosofico milanese tra gli anni Trenta e Quaranta, in cui il protagonista principale risulta il pensiero più innovativo degli studiosi europei di filosofia, trasferito (per desiderio, volontà, impegno e determinazione di Antonio Banfi) nelle aule universitarie e nelle redazioni editoriali, la materia viva di tale operazione nasce nell'ambito di contesti dall'alto valore non solo filosofico, ma anche didattico, metodologico e interdisciplinare, come quello relativo all'autentico *laboratorio di estetica civile* della Casa Editrice Minuziano promosso tra il 1945 e il '50, analizzato dettagliatamente in questo studio, nella scansione delle pubblicazioni delle collane di "Estetica" e della "Politica".

Tale attività editoriale, infatti, rappresenta il modello di riferimento, il paradigma estetico-filosofico, sia sul piano metodologico-interdisciplinare, sia su quello della selezione e proposta dei contenuti, per una formazione mirata sì allo sviluppo del pensiero critico, ma anche alla costruzione di una consapevole coscienza civile, funzionale a una pacifica convivenza, ad una rinnovata vita

⁴ Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti, Guerini e Associati*, Milano 1990.

⁵ G. Santayana, *Il pensiero americano e altri saggi*, trad. it. di Carlo Coardi e Introduzione di Antonio Banfi, Bompiani, Milano 1939. La seconda edizione è del 1944.

⁶ Qui della traccia di Santayana si vuole cogliere più la *filosofia della vita* che sottolineare la portata della critica banfiana successiva e rivelatrice, nel pensiero del filosofo americano, di una forma di «involontario dogmatismo», in riferimento all'accusa rivolta da Banfi a Santayana in *The Thought of George Santayana in the Crisis of Contemporary Philosophy*, in Aa.Vv., *The Philosophy of George Santayana*, a cura di Paul Arthur Schilpp, Northwestern University, Chicago 1940, Voll. II, pp. 477-494, ristampato come *George Santayana e il realismo in Filosofi Contemporanei*, a cura di Remo Cantoni, con una *Nota introduttiva* di Remo Cantoni e una *Prefazione* di Antonio Banfi (1953), Parenti, Firenze 1961, pp. 331-349. Nel pensiero di Santayana Banfi rileva una distonia tra presupposti antisistematici e sviluppi dogmatici rappresentati dalle sue riflessioni sulle essenze (prodotte da puri sensi e puri pensieri), le quali, per Banfi colmerebbero la mancanza di un principio di unitarietà del reale, causando, appunto, un'inevitabile caduta dogmatica. Analizzando *Il senso della bellezza* di Santayana, però, si legge anche l'intensità del fluire vitale della vita nella materia e nello spirito, pertanto anche la materia risulta dinamica e fluida, viva come lo spirito.

sociale in cui ogni individuo risulti protagonista attivo nelle proprie scelte e, attraverso il dialogo e lo scambio di conoscenze e di riflessioni, nella condivisione di quelle altrui.

Se, dunque, il nucleo della ricerca si identifica con il *Caso delle Edizioni Minuziano*, dirette da Luigi Rognoni sotto la costante guida e supervisione metodologica di Antonio Banfi, in cui si traccia il percorso formativo che dalla coscienza estetica conduce alla coscienza civile, tutto il resto consente, in modo strutturato, di ricostruire da un lato i fondamenti teoretici dell'iniziativa, dall'altro lato gli scambi interdisciplinari a sostegno del carattere pragmatico di tale straordinaria attività, sviluppatasi in un ambito laboratoriale, nutrendosi dei testi dei classici e proponendo originali esperienze di studio e di ricerca. Pertanto, questo lavoro, si articola in tre Sezioni, la cui apertura è affidata alle parole di Nietzsche: autore con il quale Banfi ha risposto ufficialmente al suo duplice mandato di docente universitario a Milano, in *Storia della filosofia* e in *Estetica*, e con il quale lo stesso Banfi ha avviato una formula didattico-educativa tra le più affascinanti della storia del pensiero filosofico.

In questo quadro la lettura dei classici e la ricostruzione del dibattito estetologico avvengono alla luce delle coordinate teoretiche dettate dalla riflessione e dall'insegnamento banfiano, seguendo linee e tendenze che appassionavano i grandi allievi della "scuola di Milano" e che allo stesso modo, profondamente, ancora oggi, stanno a cuore anche a noi.

La *Sezione Prima, Dal sentimento morale al sentimento estetico*, riproduce, nell'ambito della *Crisi* che, intorno alla metà degli anni Trenta, flagella l'Europa, i prerequisiti utili ad un intervento di rinnovamento etico-civile attraverso l'arte. Applicando la metodologia banfiana, di chiara matrice fenomenologica, dalle teorie selezionate (Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Burke, Kant, Schiller, Husserl, Scheler, Geiger, Conrad e Simmel) vengono rilevati, analizzati e posti in rapporto tensivo tali elementi essenziali, funzionali alla costruzione di un tessuto culturale (sentimento estetico, gusto, giudizio, immaginazione), da cui nascono tentativi risolutivi (definizioni, proposte di sviluppo) di volta in volta integrati o superati da ulteriori riflessioni e approfondimenti. In questo modo dalla proposta banfiana, relativa alla costituzione di una relazione erotematica tra l'io e il mondo, quale mezzo per l'uscita dalla *Crisi*, si genera la figura dell'artista, come uomo della realtà vivente, e la formula civile "libertà e responsabilità". Su questa traccia si muovono le differenti definizioni di sentimento estetico e di gusto, la tipologia di relazione con il sentimento morale, il contesto di ricerca e le potenzialità nell'attivazione di tali elementi nell'immaginazione e nell'arte.

Se il *moral sense* diviene termine di riferimento tanto del sentimento estetico quanto del gusto per Shaftesbury, Addison e Hutcheson, solo nel primo, fedele all'impianto platonico, avviene la completa identificazione con il sentimento morale; negli altri si assiste, invece, a una differenziazione, prima, e ad una separazione, poi, che conduce, rispettivamente, alla rilevazione, sulla scorta di Locke, di un'affettività sensibile, e ad un senso interno tutto umano, definito "ingegno raffinato". Interessante il riferimento alla funzione dell'*immaginazione*, creatrice, in Shaftesbury (riscontrabile anche nella riflessione del filosofo Whitehead), e associativa, in Addison e in Hutcheson, che avviano una trattazione sempre più ordinata e sistematica dei problemi dell'arte e del bello. Con Burke tale indagine sul bello e sull'immaginazione, intesa come potere naturale dell'uomo accanto ai sensi e al giudizio, diviene stimolo fondamentale per il Kant della terza *Critica*, che si allontana dalla linea razionalista dogmatica wolffiana per abbracciare quella trascendentalista scoprendo il sublime. Ormai per lui, infatti, è definibile come *bello* ciò che diletta, attrae e incanta e come *sublime* l'espressione del sentimento morale. In questo modo quello scollamento tra sentimento estetico e sentimento morale, operato da Hutcheson, ottiene in Kant uno statuto ufficiale come anche l'immaginazione che, dall'accordo con l'intelletto, genera il sentimento del bello e, dall'accordo con la ragione, il sentimento del sublime. Essa, inoltre, quale manifestazione del talento o dono naturale che dà la regola all'arte, consente di attivare un pensiero critico universale, un *sensus communis aestheticus*, un pensare mettendosi al posto degli altri, quale attitudine e inclinazione alla vita sociale. Per il Kant degli scritti politici, nella socievolezza, che integra al giudizio estetico il giudizio intellettuale, si assiste, infatti, al massimo sviluppo delle disposizioni naturali nei suoi talenti e competenze specifiche, nel rinnovamento della comunicabilità ed anche nel raffinamento delle modalità d'espressione del pensiero o di una libera volontà dalla cui evoluzione deriva la libertà civile. Pertanto

il sentimento estetico kantiano risulta l'esibizione indiretta della realtà del sentimento morale, definito come "simpatia intersoggettiva". Questo aspetto viene sviluppato romanticamente da Schiller che, ispirandosi ad Hutcheson, propone la *grazia* quale sentimento simpatetico nel sentimento morale e avvia la cultura del sentimento e della sensibilità per la rigenerazione armonica dell'uomo attraverso l'educazione estetica, su cui Kant non si era soffermato. Presentandola come impulso al gioco, la formazione schilleriana mira ad accendere la libera fantasia del fare, conoscere ed agire e, attraverso l'arte, riesce a conciliare la sfera della natura a quella della moralità, recuperando la figura del dotto fichtiano, dotato di uno stato d'animo estetico, che consente alla pura forma logica (il concetto) di parlare all'intelletto e alla pura forma morale (la legge) di parlare alla volontà. Favorendo così l'azione dialogica tra le facoltà e le loro forme pure, creando una condizione di comunicazione universale, l'uomo elaborerà giudizi universalmente validi e compirà azioni universalmente valide non appena vorrà.

Nell'ambito di questa relazione intenzionale con la realtà e con la vita concreta, fatta di percezioni, azioni e vissuti emozionali, Husserl applica il suo metodo: analizza l'esperienza intesa in senso trascendentale, come modalità di manifestazione della coscienza nella sua intenzionalità, e ne coglie l'essenza, non ideale, ma vibratile, viva, vera, volta a cercare le strutture delle cose stesse fino al puro piacere estetico, che consiste nel valore originario o principio morale rilevabile attraverso l'opera d'arte. Questa consente, attraverso la capacità di visione dell'artista, il ritorno all'originarietà della moralità: l'artista è uno che vede il mondo nella sua nudità, coglie le essenze delle cose che lo costituiscono. Sulla costituzione dell'oggetto estetico, nell'ambito dell'estetica fenomenologica, Geiger e Conrad, allievi diretti di Husserl, ne analizzano, rispettivamente, la fruizione e la struttura, mentre Scheler studia il valore nella sfera emotivo-affettiva. Simmel, inoltre, ne mette in evidenza il carattere vitale, mentre Banfi e Formaggio, in riferimento a Husserl per l'applicazione del metodo fenomenologico e a Simmel per l'energia positiva di rinnovamento che ha sempre caratterizzato il suo pensiero, hanno posto, rispettivamente, i riferimenti teoretici dell'opera d'arte nell'idea di esteticità e nell'idea di artisticità, confermando la relazione erotematica tra l'io e il mondo, resa fruibile attraverso qualsiasi manifestazione estetica per Banfi e quella relativa all'espressione artistica per Formaggio.

La *Sezione Seconda, Dalla coscienza estetica alla coscienza civile*, tratta, come già accennato, del caso delle Edizioni Minuziano, contestualizzando tale operazione nell'ambito del razionalismo critico banfiano e nella dinamica attività editoriale milanese tra la metà degli anni Trenta e la fine degli anni Quaranta, offrendo la trattazione di una serie di argomenti riguardanti la storia delle teorie estetiche, della critica d'arte e lo studio di significative vicende artistiche. In tal modo si porta finalmente alla luce l'importanza significativa di questo laboratorio dell'estetica banfiana, ricostruendo le vicende del finanziamento, le relazioni tra il mondo accademico e la dimensione extra-accademica, composta di studiosi ed esperti dalle notevoli qualità estetico-artistiche, comunicative e civili.

Di ciascuno dei ventuno volumi prodotti, attentamente selezionati tra i classici del pensiero in ambito estetico e politico, inseriti nelle collane di "Estetica" e della "Politica", curati da una dozzina di collaboratori, oltre al direttore editoriale Luigi Rognoni (Antonio Banfi, Adelchi Baratono, Umberto Barbaro, Electra Cannata, Onorato Damen, Giuseppe Faggin, Fabio Fano, Dino Formaggio, Massimo Mila, Paolo Nalli, Giulio Preti e Luciano Santoni), viene analizzata la struttura argomentativa e dialettica, rilevata la metodologia e definita la serie di finalità, obiettivi e contenuti. Tutti questi elementi poi sono anche considerati in modo sistematico in un'*Appendice*, utile alla realizzazione di piani didattici interdisciplinari di ricerca laboratoriale. In questo quadro si profila lo scenario, non più solo teoretico, ma anche pragmatico-operativo, di una concreta operazione culturale volta a proporre un'alternativa funzionale al rinnovamento della mentalità e, dunque, della formazione dei giovani, "scrocianizzando" l'impianto culturale dell'epoca, aprendo al pensiero europeo attraverso l'approccio fenomenologico e banfiano.

In ogni volume viene resa manifesta e descritta, analizzata e commentata la dinamica tensiva, generata dal confronto-scontro tra le teorie proposte in riferimento ad un argomento, dalla quale prende forma una nuova teoria, innovativa e risolutiva rispetto alle altre, e pronta a mettersi in gioco

e a confrontarsi con il mondo. Pertanto ogni opera presenta un modello di ragionamento inerente una tematica estetica o politica, in corrispondenza alle rispettive collane: un paradigma che segue un medesimo schema procedurale, che scansiona, fenomenologicamente, l'oggetto di studio e le teorie ad esso collegate, per coglierne i tratti essenziali (positivi e negativi), da cui trarre elementi potenzialmente propositivi per la formulazione di una teoria originale, rispondente alle aspettative della società contemporanea. Pertanto entrambe le collane editoriali considerate mirano a dimostrare, in ambito estetico, l'esistenza e la funzionalità di quella razionalità critica che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l'esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l'esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; e in ambito storico-politico, la possibilità di "edificare", cercando nuovi riferimenti per uscire dalla crisi della vita e della cultura, offrendo esempi di protagonismo culturale volti al cambiamento e alla ricerca di una condizione sociale capace di riconoscere il diritto alla libertà di espressione, di comunicazione e di scelta.

Il valore di tale operazione editoriale, diretta dal musicologo Luigi Rognoni, consiste nella costituzione di un *laboratorio estetico-filosofico-civile*, in cui si manifesta l'esperienza dell'uomo nella sua libertà e il contatto, limpido e concreto, con problemi pratici. In questo contesto ciascuno è motivato a mettere a disposizione degli altri la propria specifica competenza per un obiettivo comune: scoprire il complesso intreccio dei motivi che si concentrano e si tendono nella costruzione di una realtà e di un mondo artistico, scoprire il loro moto, la variazione del loro equilibrio e, quindi, il senso della loro sintesi nella cultura e, in funzione di una coscienza culturale e artistica, segnare la via di avanzamento e di sviluppo. L'applicazione, inoltre, di un razionalismo critico più comprensivo, permette di cogliere, analizzare ed elaborare le insanabili contraddizioni della sua contemporaneità e di condurre, necessariamente, a una *filosofia della vita* con la caduta dei valori astratti per una soluzione *concreta e progressiva* dei problemi effettivi della vita.

Particolarmente interessanti risultano, nell'ambito delle due collane, i numerosi richiami tra un volume e l'altro, che preservano la coerenza e l'unità dell'intervento culturale: ogni volume è parte di un tutto che viene gradualmente disvelandosi attraverso l'analisi dei testi scelti opportunamente per rispondere ad un piano operativo generale, da noi esplicitato, appunto, nell'*Appendice*.

La *Sezione Terza, Dalla coscienza civile alla cittadinanza attiva*, comprende la riflessione sul valore dell'approccio laboratoriale alla ricerca, come quello manifestato nel caso delle Edizioni Minuziano, e, dunque, dell'esperienza, che Banfi e Rognoni rilevano dall'interazione tra il pensiero e l'azione, tra la domanda e la relativa riflessione filosofica, come tentativo di ricerca di una soluzione teoretica, e l'intervento pratico e concreto nella realtà. Partendo dalla disamina del pensiero di Dewey sull'esperienza, affrontata, inizialmente, da un duplice fronte, quello dell'idealismo crociano e quello del razionalismo banfiano, si giunge alla traduzione dell'*esperienza come vita* e, quindi, come *esperienza vitale*, in una dimensione ideatrice e progettuale, definita come "estetica".

In questo quadro ermeneutico l'esperienza estetica si esprime come un'azione sociale intelligente, il cui metodo d'attivazione viene identificato con l'abitudine, a cui Dewey giunge dall'elaborazione delle teorie di James e di Tarde, resa manifesta nella natura e nella condotta di ogni individuo. Tale comportamento, infatti, viene determinato principalmente dall'impulso e dall'abitudine e non dal pensiero, inteso come intelligenza e ragione. Pertanto da un lato si rileva la necessità di coltivare il pensiero per migliorare la condotta umana e dall'altro lato si profila un concetto di ragione che, per Dewey come per Banfi, non è quello di una razionalità compiuta e perfetta, unica e sola detentrica del suo valore nella sua attività meramente contemplativa, ma forza attiva a servizio dell'uomo, evocata e condizionata dal mondo naturale e diretta a trasformare il mondo stesso, caratterizzato da irrazionalità, disordine e contrasto che innescano il dubbio e il problema.

Sulla base di tali presupposti, suddivisi tra evidenti contrasti (il ruolo dell'abitudine) e profonde analogie (la funzione della ragione) tra Dewey e Banfi, l'analisi prosegue confrontando le posizioni filosofiche in ambito estetico dei due pensatori dagli scritti degli anni Venti a quelli degli anni Quaranta, in cui si assiste, attraverso l'estetica, intesa come manifestazione dinamica e vitale della ragione, capace di assicurare lo sviluppo di una morale seria, propositiva e in linea con la realtà sociale

da cui ha origine, alla rappresentazione di quella continuità fra natura umana, uomo e società che l'arte, quale sintesi della cultura del tempo, sa offrire.

Dell'esperienza estetico-artistica deweyana, nel costante confronto con l'opera di Banfi, viene analizzata l'origine, nelle opere dal 1917 al 1922 (in cui risultano evidenti i riferimenti alla psicologia sociale e alla sociologia), il nucleo centrale dal 1925 al '29 (in cui vengono poste le basi strutturali), e lo sviluppo, dal 1934 con *Ars as Experience*, al 1938, in cui quel ritmo vitale, che palpita nell'opera d'arte, si esprime e comunica, rendendo partecipi gli altri di significati non immediatamente risolvibili nell'azione aperta, ma di significati responsabili di un processo di creazione. In questa processualità sta la forza dell'arte, che, per Dewey come per Banfi, prima, e Formaggio, poi, diviene la forma di comunicazione, e, quindi, di linguaggio, più universale e libera, spezzando le barriere che dividono drammaticamente gli uomini, mentre l'esperienza estetica si configura come la forma di un'esperienza più integrale e completa.

Tale esperienza, se capita e compresa nella costruzione di un vissuto percettivo dalle straordinarie potenzialità creative, dovrebbe essere estesa proprio attraverso l'opera d'arte che, rimuovendo i pregiudizi, eliminando le scaglie che impediscono all'occhio di vedere, strappando i veli imposti dall'abitudine e dai costumi sociali e perfezionando la capacità di percezione, manifesta la sua funzione morale. Da qui il valore di un'educazione estetica, come quella promossa dalla *Barnes Foundation* per Dewey o dal *Laboratorio delle Edizioni Minuziano* per Banfi: entrambi motivati dal desiderio di offrire un servizio utile per la formazione dell'uomo integrale, in cui l'azione non segua immediatamente il desiderio, ma sia preceduta dall'osservazione e dal giudizio, volto alla costruzione della democrazia, intesa come modo di vivere totale, in cui tutto ciò che supera il giudizio estetico confluisce, acquistando significato.

In chiusura della Sezione un'*Appendice* raccoglie i progetti realizzati nell'ultimo triennio, all'interno di laboratori di estetica civile nella scuola secondaria mirati all'educazione alla legalità, per una cittadinanza attiva attraverso lo studio della filosofia dell'arte e la sua applicazione alla vita sociale: dalla percezione della realtà all'identificazione dei suoi problemi, dall'approfondimento di questi allo studio delle riflessioni nei testi classici della filosofia, per coglierne le cause, dalla rilevazione di queste all'attivazione dell'intuizione e dell'immaginazione, per formulare percorsi risolutivi e tentativi concreti di intervento utili al miglioramento della situazione sociale contemporanea.

SEZIONE PRIMA

DAL SENTIMENTO MORALE AL SENTIMENTO ESTETICO

«Perché vi sia arte,
perché vi sia un qualche contemplare o agire estetico,
[...] è indispensabile un presupposto fisiologico: l'*ebbrezza*.
[...] L'essenziale nell'*ebbrezza*
è il senso dell'aumento di forza e della pienezza.
Di questo sentimento si fanno partecipi le cose,
le si costringono a prendere da noi [...].
Questo processo si chiama *idealizzare*.
[...] un portentoso *portar fuori* i tratti principali,
così da far scomparire in tal modo gli altri».

Friedrich Nietzsche, *Scorribande di un inattuale*, § 8, in *Il Crepuscolo degli Idoli* (1888)

Capitolo primo

Crisi e *Kairós* nella riflessione banfiana

Premessa

Sono diverse le immagini che, una volta tratteggiate, senza la pretesa di essere definite da una vera e propria linea continua, ritornano ad abitare i pensieri, sostenendoli con la forza dei colori vivaci o con la delicatezza delle sfumature del ricordo, associandoli a concetti e teorie.

Una delle immagini più affascinanti che spesso fa capolino, nel momento in cui mi accingo a trattare il pensiero filosofico banfiano, è quella che lo stesso Antonio Banfi (1886-1957) riporta nel suo saggio *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte* (1924) in riferimento all'idea di ragione, alla luce del suo razionalismo critico¹: «Non ha qui le sue radici né nell'oscura profondità dell'anima, né nell'oscura profondità del mondo, ma preme, dirompe, spumeggia fuori dal calice della esperienza individuale stessa in cui l'anima e il mondo si ricongiungono»².

Proporzionale all'energia attrattiva di questa descrizione, di cui non posso negare l'innata liricità, è la cifra della sua presenza e diretta partecipazione al significato stesso di una ragione capace di svestire l'abito autorevole dell'argomentazione speculativa per interagire con una vita che si traduce in innumerevoli canali espressivi.

È proprio nell'esperienza stessa individuale, dunque, che la vita spirituale³, intesa come coscienza estetica, si esprime nel regno dello Spirito, inteso come luogo mai in atto, in cui le opposizioni dell'io e del mondo si risolvono. Quale «soluzione trasfiguratrice di una vita»⁴, l'arte diviene qui, sul palcoscenico del *fare artistico*, la sintesi di un'esperienza vissuta tanto profondamente, sia essa «la fede di Dante o la lassitudine dolorosa del mondo di Leopardi»⁵, da dissolvere in sé ogni particolarità del soggetto e della sua esistenza e diventa un mondo che si veste di forme sensibili, si distacca dall'anima dell'artista e vive come un momento eterno dello spirito incarnato nel mondo. Il pubblico riconoscerà stupito, in quegli aspetti della vita, quali materiali del suo travaglio quotidiano, qui elevati a significati eterni, la presenza multiforme e infinita del regno dello Spirito in cui «l'anima e il mondo si ricongiungono».

Da questa intensità, capace di addensarsi immediatamente nel momento in cui una forma di realismo storico-pratico, incentrata sulla positività del presente⁶, appare all'orizzonte teoretico

¹ Un pensiero filosofico che manifesta la tensione tra un'esigenza di radicale e universale autonomia teoretica e la ricerca di una legge unitaria della coscienza storica militante. Il rifiuto dogmatico e la consapevolezza di una interna storicità sono gli elementi che contraddistinguono la problematica della ragione nella concezione di Banfi come *sistematica razionale e aperta del sapere*. Una ragione non astratta e dogmatica, dunque, ma tutta aperta alla vita, concretamente e storicamente dialettica.

² *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte*, in Antonio Banfi, *L'esperienza estetica e la vita dell'arte, Opere*, Volume V. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriele Scaramuzza con la collaborazione di Luciano Anceschi e Dino Formaggio, Istituto Antonio Banfi Editore, Bologna 1988, p. 172.

³ Per Banfi la vita spirituale risulta il processo per cui l'individualità naturalmente determinata tende a risolvere le opposizioni di sé e del mondo e dei contenuti stessi del mondo in tale unità trascendentale, tende cioè a creare o riconoscere un regno dello Spirito o ideale di ragione, in cui tali opposizioni siano formalmente risolte. Per Banfi il regno dello spirito non è mai in atto, come non è in atto il regno della natura: non si crea questo da quello per ritrovarlo al proprio interno incessantemente, per una nuova creazione.

⁴ Ivi, p. 179.

⁵ Ivi, p. 180.

⁶ Si tratta dell'originalità del pensiero banfiano: una filosofia animata «dalla volontà emancipativa e dalla certezza nelle potenzialità dell'azione» cit. in Antonio Banfi, *La crisi*, postfazione di Carlo Bo e postfazione di Fabio Minazzi e Fulvio Papi, Mimesis Editore, Milano-Udine 2013, p. 107 (dove si rinvia a Guido Davide Neri, *Crisi e costruzione della storia*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 1984¹).

banfiano, sembrerebbe impossibile trarre il senso del vuoto, di uno smarrimento ancestrale fatto di frammenti esistenziali, irrimediabilmente e disordinatamente dispersi nell'antica oscurità dell'anima.

Eppure, anche nella riflessione banfiana risulta non solo intuibile, ma anche tangibile quel *vuoto*. E si amplifica, divenendo ingombrante, opprimente, intollerabile, ma mai ingovernabile: quel *vuoto* è stimolo per attivare la ragione a contrastare quel disordine, quello smarrimento, quel *chaos* apparentemente così disarmante.

1.1 *Dal Chaos al Kairós*

Tra l'VIII e il VII secolo a. C. Esiodo, nella sua *Teogonia*, chiama il vuoto originario *chaos*, quello che sta all'inizio di tutto o forse, ancora meglio, ciò che era da sempre, prima di mutarsi in altro.

Jean-Pierre Vernant traduce la parola *chaos* con "voragine"⁷, un abisso oscuro, certo, ma dotato di azione: con le sue fauci esso è in grado di inghiottire tutto, anche il niente di cui sembra composto. In realtà, proprio da quell'oscura e buia voragine vengono generati Gea, Eros, Ouranos, Pontos, i Titani, le Titanidi e, dopo l'evirazione di Ouranos per opera di Cronos, l'ultimo dei Titani, nascono le Erinni, gli Dei, i Semi-dei, le Ninfe, l'uomo. Un vero e proprio processo generativo-creativo (qui esteticamente inteso) viene a svilupparsi nello scorrere lento del tempo, percepibile nell'insofferenza con cui Gea porta in grembo le creature a cui Ouranos non permette di nascere, di venire al mondo e di occupare in quel mondo un posto, un ruolo, un senso. In realtà già nel momento in cui a quelle creature viene permesso di nascere, con l'atto estremo dell'evirazione di Ouranos, potremmo pensare ad una propedeutica di avvio all'ordine delle cose nel mondo: ogni creatura prende il suo posto, assume il suo ruolo fisico e non solo, materiale e non solo.

Il vuoto, dunque, fin dall'antichità assume un significato interessante per la nostra riflessione: risulta essere in una posizione mediana tra "ciò che non è ancora" e "ciò che non è più": per un aspetto è caratterizzato da ciò che non è ancora ordine, ossia da ciò che non risulta formalmente percepibile, da ciò che non è definibile, da ciò che non è comprensibile, da ciò che è dotato di un linguaggio proprio e, dunque, di un codice ermetico che lo identifica per ciò che è e per l'altro aspetto "non è più ciò che 'non era' ancora". Questo vuoto nella riflessione banfiana potrebbe essere identificato, analizzando il contenuto degli appunti del manoscritto *La crisi* (1934-35)⁸, proprio con la "crisi" dei primi anni Venti del Novecento.

Ma quando ha inizio - è lecito chiedersi - la presa di coscienza in Banfi della crisi, di quel *chaos* caratterizzato da tensioni e contraddizioni talvolta addirittura indefinibili e indeterminabili?

Un fatto è certo: ufficialmente l'affermazione della crisi negli scritti banfiani si riscontra negli anni Venti nel quaderno *Etica I* (1920), primo vero documento dell'Estetica di Banfi, ma la percezione della crisi è leggibile anche nelle sue lettere inedite scritte alla futura consorte Daria Malaguzzi tra il 1908 e il 1912, comprensive degli anni del suo soggiorno berlinese, ed è visibile nella mancanza di un'identità collettiva, come fattore di riconoscimento comune sul quale nasce un'azione fattiva ed energica di personalità che nell'azione trovano il compimento della loro immagine ideale (aderendo alla riflessione di Fulvio Papi). Se il vuoto è crisi e crisi è mancanza di armonia tra la pluralità di fattori che costituiscono la contemporaneità, allora la reazione di Banfi si compone nell'armonica modalità del fare filosofico volto a comprendere le varie linee di cultura in cui quella crisi trovava le sue forme di realizzazione (morale, arte, scienza, educazione).

Risulta interessante qui seguire l'intervento banfiano mantenendo un certo ordine cronologico, indicativo dello sviluppo della sua riflessione estetica.

Al suo rientro in Italia da Berlino, nella primavera del 1911, dopo l'incontro con le correnti più vive della filosofia tedesca e dopo l'anno di studi con Georg Simmel, Edmund Husserl e Max Dessoir,

⁷ Jean-Pierre Vernant (1914–2007) è stato uno storico della filosofia, storico delle religioni e antropologo francese. Studioso dell'età classica, si è occupato in modo particolare della mitologia greca. Qui il testo di riferimento è Jean-Pierre Vernant, *L'universo, gli dei, gli uomini. Il racconto del mito*, trad. it. di Irene Babboni, Einaudi Editore, Torino 2000.

⁸ Antonio Banfi, *La crisi, postfazione* di Carlo Bo e *postfazioni* di Fabio Minazzi e Fulvio Papi, Mimesis Editore, Milano-Udine 2013, p. 91 (*Postfazione* di Fulvio Papi).

Banfi si trova di fronte il difficile compito di una composizione teoretica dei contrasti che, in ogni parte, esplodono di asprezza nuova e distruttiva in seno alla cultura europea.

Simmel gli aveva aperto gli occhi, incitandolo a osservare la realtà con uno sguardo nuovo. Se Hume aveva aiutato Kant a svegliarsi dal sonno dogmatico, il celebre autore della *Soziologie* (1908) gli permette di comprendere la complessità intrinseca della relazionalità concreta e mobile, che sempre concerne il vissuto umano, che condiziona e connette in un flusso vitale ogni aspetto della realtà, capacità a cui soccorre una cultura raffinata e precisa. Il segreto della seduzione che gli scritti di Simmel esercitano su di lui consiste nella loro radicale importanza - e in ciò si spiega la loro affinità con la filosofia trascendentale e fenomenologica - per la formazione di una coscienza filosofica libera da ogni atteggiamento dogmatico, tale, cioè, da non lasciarsi dominare da ipostatiche astrazioni di concetti e di valori, che, mentre arrestano il processo della ragione, limitano e impoveriscono all'estremo l'esperienza. In questo senso Simmel fu ed è veramente maestro a tutta la nuova generazione⁹.

Antonio Banfi, attraverso l'insegnamento del suo Maestro berlinese, "vede" la crisi e ne riconosce i connotati: differenti tendenze sociali, politiche e economiche, civili e culturali che sfoceranno nella prima guerra mondiale; crisi dei tradizionali paradigmi scientifici connessi alla meccanica classica e alla sintesi newtoniana che verranno sostituiti da nuove configurazioni, quali la fisica relativistica di Einstein e la meccanica quantistica, contribuendo alla innovazione della riflessione epistemologica. Nel frattempo avvia una riflessione filosofica tra le più affascinanti del Novecento.

È questo il momento in cui accosta la rivoluzione artistica: sullo scenario europeo compaiono da un lato la rivolta alla passività estetica dell'Impressionismo (in pittura, letteratura e musica), dall'altro l'accesa protesta dell'Espressionismo. Come una ventata d'aria fresca e nuova sul palcoscenico del fare artistico si presentano cubismo e futurismo, dadaismo e surrealismo, espressionismo e astrattismo, Picasso e Kandinskij, Joyce e Kafka, Strawinsky e Schönberg, aprendo inesorabilmente il cuore della vecchia Europa. Antonio Banfi è lì a osservare e cogliere tutto quello che può, la vita intellettuale si tinge di colori nuovi: quelli della "vita-vita più che vita-più vita" di Simmel, quelli della valorizzazione dello studio dell'estetica, intesa come "riflessione filosofica sul gusto", per la comprensione delle opere d'arte di Dessoir¹⁰.

Se la contraddizione muove tutto e l'immane potenza del negativo denunciata dal vecchio Hegel risulta, più che mai, in circolazione nelle forme stesse, nel loro travolgersi e rovinarsi continuo, Banfi si impegna a rilevare dalla vita l'universalità teoretica in cui si esprime la legge ideale, l'idea di esteticità, in piena autonomia da ogni riferimento dogmatico, metafisico e valutativo. L'arte, caratterizzata da fenomeni pieni di contrasti e di tensioni irrisolte e, ancora, di resistenze materiali e storiche, sta allora di fronte all'idea di esteticità, ossia alla purezza incontaminata dell'idea che solleva fino a sé il loro autonomo significato di fenomeni e la loro legge di essenza, e li risolve in vita spirituale, liberandoli dalle parzialità, dai limiti e dalle concrete determinazioni.

La struttura estetica, dunque, è la struttura fondamentale dell'arte, ma l'arte non si risolve tutta intera in essa. Banfi, schierandosi apertamente contro le identificazioni dogmatiche di esteticità e arte sostenute da Benedetto Croce, definisce l'arte nei termini di "realtà dell'esteticità", come l'esperienza multiforme e complessa di strutture problematiche che risulta valida e autonoma solo secondo lo statuto dell'ideale estetico, sulla base attiva dell'idea di esteticità, ossia tramite il riconoscimento del principio trascendentale in base al quale l'esperienza artistica si rende autonoma.

⁹ Ivi, pp. 99-100 in *Postfazione* di Fabio Minazzi.

La ragione presentata da Simmel non teme l'empiria, anzi, si immerge in essa, diviene vita sensibile e, al tempo stesso, capacità di guardarla per ordinarla: possiede in sé, con evidente istinto goethiano, il potere della forma, che gli impedisce non solo di cedere alla dispersione del reale, ma anche di rinunciare, con modi decostruttivi, alla ricerca di un ordine (formale) per questo stesso reale. La forza della ragione si pone proprio nella sua capacità di cogliere la possibilità di trascendimento che le forme come quelle dell'arte possiedono su quell'infinito flusso vitale che, pure, le ha prodotte.

¹⁰ Per la comprensione delle opere d'arte, Max Dessoir si riferisce ai cinque concetti caratterizzanti: bello, sublime, tragico, brutto e comico.

Qui risulta evidente anche il legame con Husserl, in riferimento al manoscritto K III 19, in cui contrapponendo una apoditticità concreta a quella astratta della ragione matematica, definisce la prima «ragione come vita responsabile e libera dell'uomo impegnato in un processo di liberazione della propria ragione». Se l'ideale di ragione, da cui l'idea di esteticità deriva, è dato da una comunità di persone capace di dar significato alle cose stesse, rituffandosi, ogni giorno nell'esperienza e ritrovandosi continuamente «senza più feticismi nei fiumi popolosi della vita», l'idea di esteticità è legge trascendentale, ossia un *a priori* lontano da ogni vuota formalità o da un'eterna e immutabile categoricità.

Quale chiave d'accesso all'intera costruzione di un'estetica filosofica, essa non contiene alcun riferimento metafisico, ma è semmai più vicina all'indeterminata determinazione eidetica di Husserl. È un principio metodico capace di dipanare il concreto intreccio e riconosce la tensione e il movimento di tale esperienza. È il risultato della ricerca concreta raccolta per rispondere all'esigenza razionale teoretica e non è fisso, ma va modificandosi in base al processo di tale riflessione e con l'estensione dell'esperienza. È un principio razionale che ordina, connette e significa l'esperienza artistica in atto. È un'idea della ragione in cui si raccoglie l'intero movimento dialettico e fenomenologico della concreta vita dell'arte, di un'idea che da questa vita e in questa vita incessantemente, e quindi storicamente, si costituisce.

Proprio l'estensione del trascendentalismo¹¹ a tutti i campi dell'esperienza consente allo stesso Banfi di generare, dal *chaos* caratterizzante quegli anni, un'estetica coscientemente antinormativa: «La vita trabocca ansiosa verso i suoi limiti ideali e l'arte [intesa come attuazione e realizzazione della vita estetica] diventa l'unica esperienza attraverso cui l'umanità si è creata la certezza del suo mondo spirituale»¹².

Il superamento, delle dualità e dei contrasti del reale verso il limite sempre ideale dello spirito, in quanto coscienza estetica, avviene proprio attraverso l'arte come movimento espressivo, creativo, comunicativo. Qui alla riflessione critica capace di penetrare lo spirito estetico, di chiara derivazione kantiana, si aggiunge un nuovo concetto di spiritualità, inteso come moto interiore e vita della realtà stessa, come libero gioco delle facoltà spirituali, il motivo della realtà come vita e della vita che, continuamente, si trascende in idealità spirituale.

La crisi ci permette di cogliere il senso del mondo come problema (passaggio dal fenomeno all'essenza) secondo una posizione teoretica. Ma questa è una sola cosa con la coscienza dell'attività. Bisogna portare all'estremo valore la crisi: riconoscere il *Kairós*¹³.

Crisi come il momento giusto, quello di mezzo tra il problema e la soluzione, un periodo di tempo di per sé indeterminato, ma essenziale, per garantire il passaggio che non è mai un recupero o un rimedio, ma è sempre qualcosa di nuovo, di vivo, di vero: è accettare la sfida del proprio tempo e dare valore a quello che si sta vivendo. È un tempo nel mezzo del quale qualcosa di speciale accade. Come rileva Fabio Minazzi nel *Ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo*¹⁴, recuperando Husserl e Simmel in modo originale attraverso la mediazione critica del trascendentalismo kantiano e dell'idealismo hegeliano, Banfi coglie di quel *chaos* tutto il suo *kairós*, tutta la sua potenzialità teoretica e prassica, tutta la sua energia propulsiva utile alla formulazione di un pensiero filosofico nuovo e fecondo anche per un possibile orientamento dei suoi giovani allievi (che avvertivano, sulla

¹¹ La definizione di "trascendentale" in *Vita dell'arte*, in A. Banfi, *L'esperienza estetica e la vita dell'arte*, op. cit., p. 134: secondo una tradizione d'origine kantiana, possiamo denominare una legge, che permette di rilevare l'unità strutturale differenziata e dinamica dell'esperienza, come idea trascendentale, ossia «non un *a priori* puro ed immutabile ma il risultato di una ricerca concreta, della riflessione esercitata in un determinato campo, in quanto raccolta sotto la prospettiva dell'esigenza razionale teoretica; e va modificandosi col processo di tale riflessione e con l'estensione, che essa stessa determina, dell'esperienza».

¹² *La Filosofia e la vita spirituale* (1922) in Antonio Banfi, *Opere*, Volume I, *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione (1910-1929)*, a cura dell'Istituto Antonio Banfi, Regione Emilia Romagna, Reggio Emilia 1986, p. 80. Il contenuto della parentesi è mio.

¹³ Antonio Banfi, *Inquietudini e certezze dell'ora presente (1933-35)*, in Antonio Banfi, *La crisi*, op. cit., p. 71.

¹⁴ Ivi, pp. 95-116, Fabio Minazzi, *Ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo*.

loro pelle, soprattutto la crisi morale e politica del tempo) verso l'azione quotidiana: il lavoro, lo studio, la ricerca.

La crisi come *kairós* offriva agli occhi del Banfi-Maestro straordinarie opportunità per i suoi allievi onde sviluppare i loro talenti individuali, le loro doti specifiche, rilevando quel demone socratico che ha sempre abitato le loro anime, avviando ciascuno di loro verso un ambito specifico, in un ambito prassico utile a sfidare la crisi e superarla attraverso quella razionalità critica e problematica acquisita nelle lezioni del loro Maestro.

1.2 Dal *Kairós* all'arte

Questa riflessione vede la complicità di due scritti dello stesso Banfi: il saggio *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte* del 1924 e l'introduzione *Punto di vista del «Kairós»* al libro in traduzione italiana di Paul Tillich del 1929¹⁵.

Desidererei iniziare dal contenuto di questa seconda pubblicazione, utile, a mio parere, per comprendere, relativamente al saggio del '24, la posizione teoretica e la potenziale prassi, funzionale a questa riflessione, che ne sarebbe derivata.

Nell'Introduzione *Punto di vista del «Kairós»*, Banfi scrive:

«È comune oggi il riconoscimento che la coltura europea del presente si trova in un periodo di crisi profonda: la struttura tradizionale dei vari campi sembra dissolversi; i valori in essi dominanti contrastano tra loro, svelano i compromessi, le contaminazioni che ne consentono l'esistenza e, nel suo insieme, la coltura manca di unità organica ed appare più come un conflitto che come un sistema di forze o di direzioni dinamiche. Ma più che il fatto della crisi e la sua stessa radicalità ed estensione – che possono essere comuni ad altri periodi storici o anzi ad ogni momento storico in quanto tale – ciò che caratterizza l'età nostra è piuttosto la COSCIENZA DI TALE CRISI¹⁶, per la sua universalità e insieme per la varietà e particolarità delle sue forme, per la serietà e la profondità della sua problematica e per la sua stessa efficacia pratica»¹⁷.

Fin qui egli risulta in linea con quello che si è argomentato: vuoto=*chaos*=crisi=*kairós*, ma con un elemento aggiuntivo: crisi=*kairós*, il quale risulta possibile solo e soltanto se è presente la consapevolezza di tale crisi e, pertanto, ne risulta il presupposto fondamentale per avviare un processo che lo stesso Banfi identifica come costituito da due fronti contrapposti, quello storico e quello problematico. Il fronte *storico* viene caratterizzato dall'entità della reazione alla crisi contrapponendole «la certezza di un sistema di concreti valori ideali realizzabili in un organismo unitario di coltura [...] che fa capo alla tradizione variamente giudicata, schematizzata rivalutata»; quello *problematico* caratterizzato, invece, dall'estensione della coscienza della crisi contemporanea nella «coscienza universale della crisi essenziale di ogni esistenza e della problematicità di ogni coltura [...] che si rileva nell'interna tensione e contraddizione di ogni aspetto della vita spirituale e, nel dissolversi di ogni sua concreta forma e posizione finita, acquista un assoluto senso positivo» nel momento in cui viene concepita come l'attualità di un'esigenza di superamento, di un trascendere attraverso «un concreto, energico ed elastico nell'operare»¹⁸ capace di ritrovare la profonda responsabilità insita nel demone socratico che vive nella coscienza dell'uomo.

Da qui l'ingresso della coscienza individuale, con un ruolo funzionale alla salvezza della coscienza universale da quella crisi che affligge l'uomo del primo ventennio del Novecento, ma che in questo momento noi possiamo condividere, proprio con quell'uomo, diversi aspetti culturali della nostra contemporaneità.

L'arte per Banfi garantisce, in modo oserei dire esclusivo, l'avvio di quel trascendere concreto. Proprio riprendendo le parole dell'opera di Simmel *Lebensanschauung* (1918) nell'*incipit* del suo saggio del '24, egli ci coinvolge nella sua riflessione, esprimendo la sua posizione prevalentemente

¹⁵ Paul Tillich, *Lo spirito borghese e il Kairós: la situazione religiosa del presente e la crisi borghese nell'arte, nelle chiese, nella politica, nella scienza*, trad. it. di Antonio Banfi, Doxa, Roma 1929.

¹⁶ Il carattere maiuscolo è di Banfi.

¹⁷ Antonio Banfi, *Opere*, Volume I, *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione*, op. cit., p. 333.

¹⁸ Ivi, p. 334.

estetica: «Il pensiero che la vita è per sua essenza un continuo superare e trascendere se stessa, così che ogni forma in cui essa si concreta e si armonizza, sia pure per un solo istante, è nel suo significato assolutamente imparagonabile al processo che l'ha prodotta e solo dà anzi a tal processo un senso e un valore, non traspare forse con tanta verità in nessun campo quanto in quello dell'arte»¹⁹. In questa citazione si rileva la dichiarazione d'intenti, l'investimento nella ricerca e nello sviluppo di questa visione che trascende la vita stessa per diventare *più che vita* nella quale l'artista creatore (così lo definisce Banfi), «mosso da un'indipendente esigenza interiore», si fa artefice di un'opera d'arte, ossia di un'armonia tra «gli incerti, vaghi accordi della nativa sensibilità, l'esperienza degli uomini, degli eventi dal crudo rilievo, l'assorta contemplazione, le aspre prove interiori, le mille variazioni secondo cui si intrecciano le dissonanze della vita»²⁰.

L'artista incarna nella sua opera la sintesi della vita spirituale in un processo, che non si ferma mai, che «l'individualità naturalmente determinata, elevatasi nella coscienza al di sopra della sua distinzione dalle altre individualità»²¹ tende a creare e riconoscere un regno dello Spirito, in cui le opposizioni di sé e del mondo, e dei contenuti stessi del mondo in un'unità trascendentale, siano risolte.

Da qui il valore dell'esteticità, di quella riflessione razionale sull'arte che implica l'elaborazione di un rapporto tra l'elemento oggettivo e l'elemento soggettivo e si concretizza solo nella relazione tra la componente oggettiva («l'aurato cielo del mattino, lo slancio di un arco marmoreo, la mobile linea di una creatura vivente») e quella soggettiva («l'anima assorta nella bellezza dimentica di se stessa nella sua singola determinatezza»)²². Tale relazione (e proprio in questo consiste l'assoluta originalità dell'esperienza estetica) è governata da leggi che non sono né quelle della struttura reale dell'oggetto, né quelle del processo reale del soggetto psicologico, ma sono leggi che li governano solo in quanto essi costituiscono l'espressione di un'armonia sensibile, nella quale risuona l'unità dell'io e il suo fondamentale accordo con il mondo.

Dalla crisi consapevole si esce solo attraverso una relazione erotematica tra l'io e il mondo. L'io ritrova nel mondo a cui appartiene, il senso della propria vita attraverso un atto di co-creazione con la natura stessa. Kant, nella *Critica della facoltà di giudizio*, scriveva di «ri-creazione della natura nell'opera dell'artista» intendendo quell'opera ispirata e dedicata alla natura stessa, nell'esperienza estetica l'artista si configura come promotore ma anche come fruitore (osservatore, visitatore, estimatore, appassionato) dell'arte. Allora è possibile avvicinarsi a quell'idea di esteticità intesa come aspetto universale della vita dello spirito che tutto comprende nell'«uniformità di un unico valore» (*idest* la bellezza nella *Ricerca sull'originalità delle nostre idee di bellezza e di virtù* in Francis Hutcheson del 1725), nel senso che ogni tensione dell'esperienza viene trasferita nella sfera estetica, assumendo, in essa, «un tipico significato».

In questo modo le singole arti esprimono non un sistema logicamente definito, ma i vari aspetti, le varie direzioni, le forme attraverso le quali lo spirito estetico dà, a se stesso, un mondo, le cui creature, non gravate da alcuna oscura corporeità e sottratte all'analisi del conoscere obiettivo come della prassi, traspasano, immediatamente, al suo senso.

L'arte riesce a neutralizzare non solo le forme della realtà, ma anche i sentimenti stessi della persona. Entrambe le parti vengono così coinvolte in un'esperienza nuova e l'opera d'arte non risulta una forma derivata dalla realtà naturale e neppure dall'espressione simbolica di uno stato d'animo. Ma «la realtà è trasfigurata in anima e l'anima in realtà [...] in un'armonica coincidenza dei due poli della vita, come un accordo, un accenno, un preludio»²³.

Dalla relazione tra l'io e il mondo nasce l'esperienza estetica di cui l'opera d'arte risulta il punto di arrivo, ma anche il punto d'avvio per una "*più che vita*", una nuova conquistata esistenza, dotata

¹⁹ Cfr. cit. 4, ivi, p. 161.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 171.

²² Ivi, p. 174.

²³ Ivi, p. 177.

della possibilità di accordarsi «in un'armonia infinita in cui ogni suo attimo ha un valore spirituale»²⁴: «ogni opera d'arte segna così un accordo di quest'armonia, traccia una direzione secondo cui l'anima e il mondo si incontrano e trasfigurano il destino in libero spirito, essa vale non per ciò che è, ma per ciò che in essa si annuncia, è presentito, è accertato, è presente, sì, ma solo come immediata ineffabile certezza»²⁵.

Eppure anche l'arte, anche quest'arte, nata dall'armonia tra ideale e reale, tra soggetto e oggetto, vive costantemente il dramma della spiritualità, ossia che ogni forma aspiri a valere come assoluta e viva quotidianamente una sua lotta nel momento in cui esige di apparire come la soluzione universale della vita.

Se i vari aspetti della vita, incarnati nelle forme sensibili, possono acquisire, nell'arte, il valore di momenti eterni della vita spirituale, l'arte stessa, nonostante i limiti dell'armonicità sensibile entro i quali comprensibilmente si muove con gli strumenti di cui dispone, non risulta mai un mero prodotto artistico (Schelling), ma soluzione trasfiguratrice di una vita e vive come spirito incarnato nel mondo, diventando emblema identificativo di quel regno dello spirito a cui mi riferivo all'inizio di questa riflessione.

1.3 *Dall'arte alla riconquista dell'uomo*

Nel saggio del 1945 Banfi, riferendosi all'opera d'arte, scrive: «Ogni opera di arte segna così un accordo di quest'armonia, traccia una direzione secondo cui l'anima e il mondo s'incontrano e trasfigurano il destino in libero spirito, essa vale non per ciò che è, ma per ciò che in essa si annuncia, è presentito, è accertato, è presente, ma solo come immediata ineffabile certezza»²⁶.

L'opera d'arte rappresenta, dunque, il punto d'incontro, quale originale sintesi di una dialettica hegeliana nella contemporaneità, tra l'anima individuale partecipe del respiro di un'intera collettività e il mondo sociale, travolto da quell'ansietà mai risolta, dovuta ai “dolori” e alle “miserie”, alla “brevità della vita”, all'«assurdità di mille aspetti dell'esistenza», che tende a spingerlo nelle fauci, buie e abissali, del *chaos*, del vuoto. Per questo acquista un colore nuovo o, meglio, una tonalità mai vista precedentemente nell'ambito della spiritualità: quelle contraddizioni, presenti nel mondo, tanto dolorose quanto incomprensibili, trovano nell'arte un loro senso, divenendo il terreno su cui viene liberata «la dignità della stoica coscienza del dovere, l'esperienza in cui l'anima adora le forme d'eterna verità in cui si muove e si riconosce pura e sovrana la ragione»²⁷.

Qui la dichiarazione d'intenti del pensiero banfiano: nel suo razionalismo critico, attraversato da una ragione consapevole e libera dalle catene di quella metafisica che elargiva certezze in cambio di una fede cieca e inossidabile, trova il valore del suo fare filosofico in ambito estetico come del fare artistico nell'operatività stessa. Il trascendentale banfiano²⁸ vive dell'esperienza quotidiana e si nutre dell'intenzionalità con cui ogni individuo pensa per agire. Non cala dall'alto come un ennesimo elemento a inibire l'ansia di conoscere e di vivere dell'uomo. Anzi. Esso stimola l'individuo a pensare per agire in modo conforme al suo pensiero: una *phronesis* aristotelica adattata alla complessità del nostro vivere quotidiano.

L'arte rientra a pieno titolo in questo ambito di ricerca, di approfondimento, di progetto di vita e di conoscenza. La modalità con cui esprime l'intuizione, quel lucido immediato pensiero che riesce a orientare l'azione alla creazione, verso una più-che-vita simmeliana risulta un atto comunicativo straordinario, capace di tradurre immediatamente l'idea, nata da un'intuizione sintetica, in un'opera d'arte. La ragione si manifesta nei molteplici canali che la vita le può offrire, in questo caso, quello

²⁴ Ivi, p. 178.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Vita dell'arte* in Antonio Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, op. cit., p. 178.

²⁷ Ivi, p. 179.

²⁸ Ivi, p. 11: «trascendentale» vale per noi ad esprimere non un essere o un'origine indipendenti dall'esperienza e assoluti, ma un metodo teoricamente autonomo, coerente e universale di rapporto tra ragione e esperienza.

dell'arte, lungo l'alveo estetico in cui dimora l'idea di esteticità²⁹, quale principio trascendentale nell'autonomia dell'arte.

Ma Antonio Banfi lucidamente aggiunge: «Eppure l'arte stessa ha una sua tragedia interiore, una sua interna dialettica [...] in essa lo spirito estetico aspira a dominare, assorbire tutta la realtà. È questo il dramma della spiritualità: ch'ogni sua forma aspira a valere come assoluta, onde l'una all'altra si sovrappone e contrasta: la religione come la morale, l'esteticità come la ragione, non si limitano a contenuti distinti e determinati ma hanno, per la loro universalità, a contenuto ogni forma di esistenza: onde la vita dello spirito è lotta, tanto più profonda quanto più pura»³⁰.

Questa riflessione esprime tutti i dubbi che il filosofo affronta nello scritto *Vita dell'arte* (1945), in particolare nella prima parte, dedicata ai problemi di estetica filosofica. Sottolinea quanto la sfera spirituale risulti ricca di contenuti nel momento in cui, in un primo tempo, si neutralizzano le sintesi semplificatrici riguardanti non solo le immediate esperienze individuali, ma anche la generale coscienza culturale a cui attingono e, in un secondo tempo, si riconoscano e si dissolvano, definitivamente, i presupposti valutativi che determinano l'orizzonte e la prospettiva di quelle visioni parziali. Su tale base, frutto di un pensiero critico che riesce a cogliere quell'essenziale capace di avviare il cambiamento, sia nell'esperienza individuale, sia nella coscienza culturale collettiva, risulta necessario approfondire e sviluppare l'esperienza estetica, preservandola da schemi valutativi e conservandone l'elasticità della struttura, per rilevare «la varietà dei piani, la complessità dei rapporti e il processo interiore di svolgimento»³¹. A questo punto entra in gioco la vera e propria forza del pensiero filosofico. Individuando tre criteri, empirico, dialettico e sistematico, utili a condurre il pensiero filosofico alla definizione della legge estetica, Banfi presenta la ragione nella sua veste metodologica.

Infatti il filosofo scrive in *Vita dell'arte*:

«Il significato più radicale e profondo della trasmutazione degli assi teoretici [...] è che il razionale non può concepirsi come oggetto di un sapere assoluto e universale, ma come criterio di universalità teoretica del sapere, che permette a questo di risolvere e integrare gli aspetti parziali dell'esperienza nella legge organica della sua struttura totale»³².

In questa struttura totale, che viene gradualmente a sostituirsi al vuoto=*chaos*=crisi e che si nutre quotidianamente del *kairós*, organicamente costruita quasi fosse una rete connettiva, non sono escluse le altre forme di vita spirituale oltre il momento dell'esteticità e non viene sottovalutata una «sfera ineliminabile di naturalità»³³.

Se per ogni forma della spiritualità la cultura offre una sfera concreta, in cui risulta possibile che quella si realizzi, allora l'arte vive di una originale sintesi estetica data dal profondo *pathos* spirituale e dal rapporto di elementi e valori propri di un'altra sfera della cultura (economica, giuridica, morale, religiosa, teoretica).

In merito a questo punto Banfi riconosce che in Grecia, per la prima volta, il mondo dell'arte ha raggiunto unità e validità indipendente, in vista di un ideale di cultura e di vita, nel quale il momento estetico si fonde con quello teoretico, morale, religioso. Proprio nell'alveo di un'estetica filosofica, identificata dalla purezza teoretica dei suoi principi, è possibile ritrovare tutta la ricca struttura e l'organico movimento della realtà artistica, che non si risolve in «una serie di opere d'arte, ciascuna in sé indipendente e frutto di una irriducibile genialità personale l'una diversa dall'altra, ma tutte caratterizzate da un uniforme valore estetico, in quanto ciascuna ha in sé in atto, immediatamente, la Ecco che nella rete connettiva, che va a chiudere la voragine del *chaos*, se l'idea di esteticità rappresenta il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte, la sintesi estetica si fa garante del

²⁹ Ivi, p. 17 in cui Banfi spiega: «l'idea del principio estetico [...] non è il concetto in sé compiuto di un'essenza ideale, ma il criterio di analisi e di ricostruzione dell'esperienza estetica secondo le sue linee interiori di continuità e di correlazione, o, in altre parole, il principio coordinatore e integratore di una fenomenologia estetica».

³⁰ Ivi, p. 178.

³¹ Ivi, p. 12.

³² Ivi, p. 16.

³³ Ivi, p. 19.

principio attivo responsabile dell'organicità da cui è costituita la rete stessa. Allora ciò che comunemente viene chiamato "fare artistico" diventa un'azione rivolta al mondo vivente dell'arte stessa, alle sue strutture, ai suoi problemi, ai suoi riflessi, al suo ulteriore dinamismo. In quella rete, dunque, c'è la vita, che comporta tensioni, contraddizioni, crisi talvolta difficilmente risolvibili: c'è «un'intensa agitata corrente di vita spirituale»³⁴. L'opera d'arte, sottratta al mondo materiale ed empirico e dotata di una propria autonoma validità, assume un potere duplice: "rispecchiante", per il riconoscimento da parte dell'anima di un aspetto della sua combattuta relazione con il mondo, e "catartico", per lo scioglimento di nodi problematici e per la visione di prospettive nuove ed insospettate³⁵.

Se l'anima, sciogliendosi dalle comuni relazioni empiriche, risveglia in sé la possibilità di vivere in modo più vasto, più profondo e più ricco di esperienze allora, tanto più vengono estesi i confini dell'anima, tanto più ci si avventura nelle profondità e nella ricchezza dell'esperienza del vivere tra le quali c'è la bellezza, che esprime il valore positivo della sintesi estetica. Ma l'arte per Banfi non è il regno ideale della bellezza, ma «il processo concreto e mutevole del problema estetico che in ogni punto costruisce un aspetto della sua realtà per passar oltre, al di là d'ogni limite, d'ogni schema, d'ogni pretesa di assoluta positività e compiutezza: "l'arte (dice Goethe) più che bellezza è essenzialmente creazione"»³⁶. L'opera d'arte è una ricerca e vive dell'interna tensione da cui nasce. L'artista è colui che riconosce e vuol riconoscere il suo problema o il problema della sua generazione e nell'impegno di perseguire tale obiettivo sta la sua nobiltà ed onestà. La progettualità creativa, a fondamento del suo lavoro, lo difende dallo spontaneismo che lo porterebbe a banali inconse imitazioni, mancanti di valore effettivo e di serietà.

Per costruire quella rete connettiva, utile a colmare il vuoto della crisi, «l'arte si presenta come realtà vivente in cui il problema estetico a contatto con la vita si pone, si afferma, si sviluppa, si differenzia e, risolvendosi, si moltiplica attraverso i vari aspetti dell'esperienza in forme sempre nuove»³⁷. Con il suo rinnovarsi continuo, rinunciando a soluzioni tradizionali, ha integrato pienamente l'interna problematicità della vita segnata dalla crisi, cercando la poeticità di una vita inquieta di cui solo «l'arte può creare la coscienza giovane e sana»³⁸.

Se l'esteticità nasce da un lungo processo di trasformazione dell'esperienza, dei rapporti tra l'individuo e le cose del mondo, fissando forme, contenuti, valori estetici, non può che contribuire al costituirsi dell'artisticità, intesa come l'attività costruttiva dell'esperienza estetica.

In merito al peso dell'artisticità nella struttura della società e della crisi della stessa, nello scritto *Arte e socialità*³⁹ (1956) Banfi afferma: «l'insorgere oggi con tanta vivezza, intensità e concretezza del problema relativo alla socialità dell'arte [...] rispecchia la coscienza della complessa struttura dell'arte, dell'articolazione del mondo dell'artisticità e dei suoi valori, inseriti nella vita sociale, rivela una crisi profonda della realtà artistica, che, coinvolgendo strutture e valori fondamentali e tradizionali rapporti di cultura, rimanda a una crisi di tutto l'organismo sociale»⁴⁰.

³⁴ Ivi, p. 31.

³⁵ Risulta interessante qui il confronto con Martha Nussbaum: l'opera d'arte permette uno sguardo sulla realtà che amplifica l'immaginazione, e quindi la creatività. Cfr. Martha Nussbaum, Martha Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, trad. it. di Rinaldo Falcioni, il Mulino, Milano 2011, pp. 40-41 e 70-71.

³⁶ Ivi, p. 57.

³⁷ Ivi, p. 69.

³⁸ Ivi, p. 76.

³⁹ Questo scritto si presenta come un'analisi metodico-sistematica del problema dei rapporti tra arte e società secondo quattro direzioni di ricerca: storia sociale dell'arte, critica sociale dell'arte, sociologia dell'arte, fenomenologia filosofica dell'arte. La storia sociale dell'arte rileva i momenti di socialità determinanti la struttura e lo sviluppo della realtà artistica; la critica sociale dell'arte riconosce l'articolazione della sottostruttura sociale dei valori artistici; la sociologia dell'arte analizza la realtà secondo i piani, le forme, le sintesi sociali e i rapporti che ne derivano; la fenomenologia filosofica dell'arte riconosce, in funzione di un principio universale, la vivente trama, in questa sfera della realtà artistica.

⁴⁰ Ivi, p. 255.

Proprio sul piano dei valori si gioca la partita tra arte e società, intesi, qui, come soggetto e oggetto nella vita dell'arte. La riduzione dei valori, per quanto riguarda l'arte, a mero valore estetico deriva da uno sforzo dottrinario di tipo idealistico. In realtà la validità di un'opera d'arte implica una serie di valori, sicuramente di sensibilità e di tradizione, ma anche «valori vitali, etici, tecnici, propriamente estetici, valori sociali»⁴¹. Sono proprio questi valori sociali a determinare tutti gli altri e la loro diffusione.

Quella rete connettiva, dunque, che vantava un fondamento trascendentale come l'idea di esteticità, e una moltitudine di contatti con la realtà, attraverso l'artisticità, a questo punto non potrebbe risultare vitale al di fuori dell'ambito sociale che riesce a garantirne il carattere interattivo e vero. Somigliante a uno spazio sinaptico, in cui una trasmissione di tipo chimico⁴² contribuisce alla costituzione delle cosiddette zone attive, quel vuoto originario viene ufficialmente inserito in un processo dialettico molto interessante che parte sì da *chaos*, ma si traduce in *kairós* per poi svilupparsi in esteticità e in artisticità per confrontarsi con la società.

In questa riflessione l'arte ricopre il ruolo di creatrice di socialità o di elementi di socialità e, anche se ufficialmente evidenzia quei valori sociali in alcune forme d'arte come l'architettura, l'urbanistica, le arti dello spettacolo e anche le arti minori e ornamentali, essa si inserisce come un secondo mondo nel complesso sociale, ne altera le dimensioni, crea nuovi spazi, rapporti e strutture. Il riaffermarsi della convinzione di una funzione etico-sociale dell'arte risponde all'esigenza di riconoscersi nell'umanità attraverso la rappresentazione artistica, nelle sue energie e nei suoi valori rinnovati all'interno della concreta realtà. Il "realismo sociale" risulta qui per Banfi un indirizzo storico-artistico interessante, ricco di problemi e di ricerche, di iniziative a cui corrispondono contenuti, forme, riflessi culturali diversi. Si tratta di riporre l'artista come uomo nella realtà vivente, ed è da tal punto di vista la formula di maggior libertà e responsabilità⁴³.

Antonio Banfi propone dunque «libertà e responsabilità», quale formula civile per contrastare la crisi nell'arte come nella vita individuale e collettiva. Che questo divenga un motto capace davvero di rappresentare, per tutti, un valido suggerimento per affrontare il buio delle contraddizioni della nostra contemporaneità e che gli artisti, quegli «uomini della realtà vivente», non si sottraggano al richiamo dei principi di libertà e di responsabilità. Anzi. S'impegnino a rispondere, mettendo in gioco tutte le loro competenze tecniche e la loro straordinaria creatività.

⁴¹ Ivi, p. 259.

⁴² In particolare: nel versante pre-sinaptico le proteine che si proiettano entro il citoplasma del terminale assonico, insieme alla membrana stessa, rappresentano gli effettivi siti di rilascio del neurotrasmettitore e costituiscono le cosiddette zone attive.

⁴³ Ivi, p. 265.

Capitolo secondo

Kairós: il “gusto” di pensare

Premessa

Nel tentativo di applicare la teoria estetica banfiana alla nostra realtà contemporanea è lecito chiedersi quali siano i prerequisiti per un intervento di rinnovamento etico-civile attraverso l'arte. L'artista infatti nella sua libertà espressiva sceglie di rappresentare ciò che meglio avverte affine al contesto che lo circonda, in modo da risultare immediatamente in linea con quanto gli accade attorno e in modo da offrire alla società, attraverso la propria immaginazione creativa, una soluzione per il cambiamento. La sua proposta, alternativa, nuova o originale che sia, nell'innovativa autenticità del suo presentarsi al mondo garantisce, come una pulsazione sanguigna capace di irrorare le vene assetate di vita, uno straordinario stimolo per lo sviluppo del pensiero critico, unico strumento funzionale al rinnovamento civile.

Gli “uomini della realtà vivente”, virtualmente arruolati da Banfi, potrebbero così diventare, davvero, artefici e paladini di “libertà e responsabilità”, ovvero di quella formula civile a garanzia della rigenerazione di un tessuto collettivo trascinato dalla e nella crisi, a due condizioni. La prima risiede nell'ambito prevalentemente psicologico, per cui l'artista avverte una forte motivazione a “fare” un'arte “utile”, mirata a uno scopo che interessa tutta la collettività, volta ad un fine comune verso il quale non può mostrare indifferenza, pena il sonno eterno della sua coscienza, non più attiva e concreta, ma passiva e completamente arenata in una secca metafisica in cui un intervento concreto risulta impensabile. La seconda condizione gode di un determinato valore sociologico, per cui l'artista “fa” arte per comunicare, coinvolgere e condividere un'idea, capace di rappresentare l'avvio di una progettualità aperta e disponibile a collaborare con altre realtà individuali o associate per una ridefinizione della vita sociale stessa.

Per una buona riuscita dell'intervento, atto a cambiare uno *status quo* divenuto ormai causa di un annichilimento prospettico collettivo e di una diffusa astenia individuale, risulta necessaria la loro compresenza nel “fare artistico”.

L'artista motivato, dotato di un'energia propositiva che è anche propulsiva, intuisce immediatamente la sostanza di ciò che si profila dinanzi al suo sguardo. La sua capacità intuitiva viene allevata nei meandri del fluire di un pensiero, caratterizzato non da una logica sistematicità, convergente verso la soluzione più lineare e coerente con un'impostazione già-data e già-concordata e pre-definita, ma da una *immaginazione creativa* in grado di offrire più soluzioni differenti tra loro e straordinariamente innovative. Da questo pensare divergente nasce quell'idea che solo l'artista sa tradurre in “cosa”.

Attraverso l'esperienza artistica, intessuta di talento esercitato in una buona tecnica e di paziente e meticoloso lavoro di conoscenza e di prassi sui materiali scelti, e condotta, con impegno e dedizione, l'artista raggiunge uno stile inconfondibile per la realizzazione dell'opera d'arte. Ma lo stile artistico non basta. Affinchè l'arte risulti davvero *atto libero e responsabile*, quale modello non tanto di tecnologia quanto di gusto, risulta necessaria l'esperienza estetica.

Nel momento in cui l'artista si sente coinvolto nella riflessione estetica del suo tempo, non solo come artefice di un sentimento di piacere, ma anche come co-creatore del gusto di un'epoca attraverso la sua opera, quale prodotto effettivo del suo fare-arte, allora quella libertà e quella responsabilità richieste da Banfi vengono intrecciate nel tessuto concreto o astratto, tangibile o immaginario, di cui sceglie di comporre il suo progetto di rinnovamento.

Qui risulta necessario tracciare, nei confronti dell'artista impegnato civilmente e del contesto geostorico a cui appartiene, le linee fondamentali di un passaggio tra sentimento morale e sentimento estetico, attraverso una chiave d'accesso come il gusto, che ha caratterizzato, prevalentemente, la riflessione nell'ambito della storia della filosofia estetica. In particolare nell'arco di tre secoli, dal

Barocco al Novecento, rappresentati dagli assi teorici aperti da Descartes, Locke e Leibniz¹, prima, e dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*, poi, fino alla concezione estetica banfiana, da cui è possibile ricostruire, secondo varie forme, il problema estetico-artistico² con un pensiero volto alla formulazione di un gusto che, da sentimento soggettivo, diviene giudizio estetico, passando attraverso i moralisti francesi, poi quelli inglesi fino a Kant e alla sua lettura originale da parte di Banfi, capace, attraverso il metodo fenomenologico, di trasmettere una linea progettuale innovativa.

Tale piano di lavoro comprende un vasto laboratorio di estetica civile difficilmente circoscrivibile all'aula universitaria, ma facilmente individuabile nei gruppi di ex-allievi, colleghi e amici chiamati a collaborare alle diverse operazioni editoriali milanesi ispirate, guidate e dirette da Banfi. Queste sedi, distribuite tra Bompiani, Garzanti, Mondadori e Minuziano, si attivano per la diffusione di modelli culturali intorno ai quali aprire riflessioni utili al rinnovamento etico-civile di un popolo profondamente inibito dalla crisi, ridotto a un proselitismo prevalentemente passivo e privo di coscienza critica.

Se la finalità principale consiste nel riattivare il pensiero critico, attraverso la riflessione sui testi dei classici o sulla testimonianza delle personalità più innovative in ambito estetico, per un uso applicativo orientato alla formazione di una capacità di scelta e di giudizio fondata sulla conoscenza, allora il primo obiettivo specifico riguarda il potenziamento della lente osservativa con cui si guarda la realtà. Nessun filtro deve interporre tra lo sguardo del pensiero e il mondo: nessun pregiudizio, nessuno stereotipo, nessuno schema pre-costituito. La libertà che caratterizza questo primo elemento è garanzia per lo svolgimento, lo sviluppo e l'elaborazione in corso d'opera. Per rendere possibile il pensiero critico risulta necessario partire da uno sguardo libero per interagire, in modo autentico, con la realtà, attraverso un'esperienza dichiaratamente, e, fenomenologicamente, *intenzionale* in cui l'io e il mondo si ricongiungono nella loro intrascendibile correlazione. Nel momento in cui il soggetto ritrova il suo luogo, quel luogo del mondo in cui abitare la propria energia positiva, allora è pronto per attivarsi a condividere questa sua potenzialità, a diffonderla affinché altri possano goderne e collaborare fattivamente alla buona riuscita del progetto.

Se è vero che «chi progetta spazi progetta comportamenti»³, allora occorre partire dal potere performante degli spazi esteticamente concepiti a garanzia di determinati comportamenti sociali, non sottovalutando però «il senso profondo dell'arte che è indipendenza e libertà dello spirito»⁴. Occorre concepire luoghi interattivi e progettuali, come i laboratori di estetica civile nati a Milano nelle redazioni editoriali a partire dalla metà degli anni Trenta, per attivare atteggiamenti e comportamenti propositivi, funzionali all'attuazione di un'idea di rinnovamento e alla diffusione e partecipazione a quell'idea in un movimento di coscienza collettiva spinto dall'intenso dialogo tra il sentimento morale e il sentimento estetico, tra la motivazione di ordine etico-morale e il gusto.

¹ La funzione dell'anima da passiva ricettiva, in Descartes, diviene gradualmente attiva nel momento della riflessione teorizzata da Locke e sempre "percipiente", fonte di una conoscenza, seppur imperfetta, autonoma e fondata, in grado di trarre dal sensibile il suo radicamento in Leibniz. Renée Descartes, *Le passioni dell'anima*, a cura di Eugenio Garin, in R. Descartes, *Opere filosofiche*, vol. IV, Laterza, Roma-Bari 1986; John Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di Nicola Abbagnano, UTET, Torino 1971; Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di Domenico Omero Bianca, UTET, Torino 1976 (ma cfr. ora la nuova edizione dell'opera di Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Scritti filosofici*, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, Utet, Torino 2000, 3 voll., in particolare il vol. II).

² Nelle dispute sulla *Querelle* viene posto in primo piano il problema della bellezza, risultato secondario nel secolo precedente. Per un'analisi di questa *Querelle* si rinvia a Giulio Preti che, in *Retorica e logica* (Einaudi, Torino 1968), ha scritto pagine preziose.

³ Citazione da Vittorio Gregotti, *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Einaudi, Torino 1994, p. 20.

⁴ «Ritengo che fino a quando si continuerà a discutere di arte utile, di arte come espressione del tempo o della società, ricalcando De Bonald o Le Corbusier, sfuggirà sempre il senso profondo dell'arte che è indipendenza e libertà dello spirito [...]. Architettura utilitaria? Architettura come espressione della società? Non esiste che un problema di gusto. Da un secolo la storia dell'arte europea non è soltanto una serie di azioni e reazioni particolari ma un movimento di coscienza collettiva. Riconoscere questo significa trovare l'apporto dell'architettura attuale. E non conta che questa pregiudiziale sia rinnegata da coloro che più dovrebbero difenderla, o bandita da chi più, vanamente, la teme: essa resterà, lo stesso, la fede segreta dell'epoca. Sostanza di cose sperate» (Edoardo Persico, *Profezia dell'architettura* - testo di una conferenza tenuta nel 1935 -, Officina Grafica Muggiani, Milano 1945, pp. 54-56).

2.1 *Il gusto come “moral sense”: tra unità originaria e separazione strategica*

Platone e Aristotele hanno rappresentato, per secoli, i punti di riferimento di un'indagine che si muoveva continuamente tra un piano idealistico ed uno empirico, senza sosta e senza soluzione alternativa. Tale dinamica, al di là delle differenti teorizzazioni e dei rispettivi approfondimenti, non ha subito modifiche: nelle loro speculazioni i filosofi si spostavano da un piano all'altro sulla base della propria formazione e degli incontri con altre teorie, che consideravano affini al proprio sguardo sul mondo. Interessanti, dunque, le posizioni diametralmente contrapposte (idealisti contro empiristi), anche quelle in cui si manifesta un'ibridazione indicativa di un cammino da compiere, contenente, in embrione, una significativa proposta risolutiva alla questione.

Tale risultato ha richiesto un processo costitutivo di cui viene individuato nel Seicento, prima in Francia e poi in Inghilterra, un momento particolarmente rilevante in un autentico *turning-point*.

L'interazione tra sentimento morale e sentimento estetico è frutto di un lungo e articolato sopralluogo nel territorio dell'etica filosofica. In origine, infatti, appartenevano entrambi ad un'unità indistinta (Verità, Bene, Bello) che Platone interpretava come Idea e che, in seguito, il fedele neoplatonico Shaftesbury⁵ identifica con il fine a cui tende l'universo e con il compito specifico dell'artista, quale erede fattivo e artefice della conservazione dell'unità originaria, in cui dominano armonia e proporzione. Per Shaftesbury l'artista è dunque “uomo virtuoso”: conosce e ama l'arte ed è dotato di un entusiasmo pervaso di forza morale, palesemente ispirato alla *mania* platonica. Scrive Shaftesbury: «Così l'Architettura, la Musica e tutto ciò che è di invenzione umana, si risolve in questo ultimo ordine [...]. Tutti gli Entusiasmi di altri tipi si risolvono nel nostro. I tipi alla moda prendono in prestito da noi e non sono niente senza di noi: abbiamo senza dubbio l'onore di essere degli originali»⁶.

Proprio attraverso l'entusiasmo, che rappresenta la vita del sentimento e delle passioni e che rivela la parte divina dell'uomo, la bellezza sensibile viene elevata a bello morale e razionale.

L'armonia, la regolarità e la simmetria vengono analogamente percepite negli oggetti fisici attraverso i sensi esterni e nelle azioni, comportamenti e caratteri attraverso un senso interiore, il *moral sense* o *natural sense of right and wrong*.

Descritto come un senso naturale, quasi istintivo, con una consapevolezza di natura sensibile, un “occhio interno” capace di vedere immediatamente simmetrie e deformità e distinguere regolarità da irregolarità, il *moral sense* è un'inclinazione della mente (comprensiva della coscienza o anima per Shaftesbury) che dinanzi agli oggetti, fisici e morali, si attiva come un organo del pensiero, straordinariamente reagente all'ordine, alla proporzione, alla bellezza esteriore e alla bellezza interiore, quella morale.

«Perché anche un bambino gode nel vedere per la prima volta queste proporzioni? Perché preferisce la sfera, il cilindro e l'obelisco, e rifiuta e disdegna invece le altre figure che, in confronto a queste, appaiono irregolari? Sono disposto ad ammettere [...] che certe figure sono dotate d'una bellezza naturale che viene subito riconosciuta dall'occhio, quando percepisce un oggetto [...]. Non appena l'occhio vede una figura, non appena l'orecchio ode un suono, immediatamente il bello si rivela e vengono conosciute e riconosciute grazia e armonia. Non appena si osservano le azioni, non appena discerniamo le affezioni e le passioni umane (cosa che per lo più riusciamo a fare solo nel momento in cui le proviamo) immediatamente un occhio interno distingue il bello e l'armonioso, l'amabile e l'ammirabile dal brutto, dal deforme,

⁵ Si tratta di Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1713) e il trattato, contenuto nell'opera pubblicata nel 1711 *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, a cui si fa riferimento è *Inquiry concerning Virtue and Merit* (1699) in <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/shaftesbury1711book1.pdf> Copyright ©2010–2015 all rights reserved. Jonathan Bennett, [consultato il 12 giugno 2017], pp. 4-10 e 23.

⁶ «“Thus Architecture, Musick, and all which is of human Invention, resolves it-self into this last Order.” “Right,” said I: “and thus all the Enthusiasms of other kinds resolve themselves into ours. The fashionable Kinds borrow from us, and are nothing without us: We have undoubtedly the Honour of being Originals”», Shaftesbury, *The moralists*, in Shaftesbury, *op. cit.*, vol. 2, 1709: [409] consultata il 13 giugno 2017 in <http://oll.libertyfund.org/titles/shaftesbury-characteristics-of-men-manners-opinions-times-vol-2>. Nel corpo di testo la traduzione è mia.

dall'odioso e dallo spregevole. Come si può non riconoscere dunque che, avendo queste distinzioni un fondamento naturale, la stessa capacità di discernimento sia naturale e derivi dalla natura soltanto?»⁷

Quale principio naturale di discernimento delle proprietà morali, tale sensazione interiore, comune e universale, *sensus communis*, immediata e non-discorsiva, è collocata dall'Autore sullo stesso piano della medesima disposizione naturale nel cogliere l'armonia e la disarmonia, annullando, di fatto, la differenza tra bellezza sensibile e bellezza morale. Il mondo interiore tratteggiato dall'Autore nell'*Inquiry concerning Virtue and Merit* (1699) risulta abitato gradualmente da "forme visibili", quali rappresentazioni sensibili esteriori degli oggetti percepiti, realtà mentali, scaturite dalla rappresentazione di natura percettiva. Tali immagini, dall'origine sensibile, permettono il passaggio alle qualità morali degli oggetti riferiti all'ambito etico, quali azioni e comportamenti, e l'oggetto interiore che la coscienza morale contempla, in sé e negli altri, è proprio un'immagine dal vasto spettro semantico. Di questo contesto, sensoriale-percettivo-conoscitivo, fa parte anche l'idea, quale impressione psichica prodotta dalla percezione di oggetti razionali, quali immagini o rappresentazioni di giustizia, generosità, gratitudine o altre virtù.

Dal soliloquio dinanzi al paesaggio selvatico della natura, nell'unità della molteplicità di aspetti contraddittori che, compiutamente, lo connota, il «Platone d'Europa», come amava definirlo Herder, trova stimolo dell'immagine propriamente sensoria di una realtà di perfezioni a cui si può accedere soltanto abbandonandosi all'immaginazione⁸. Se con il soliloquio, condizione ideale per attivare la facoltà immaginativa, Shaftesbury mostra particolare interesse a recuperare la tradizione socratica e stoica, con il significato che attribuisce a *enthousiasmós* si ispira direttamente alla corrispondenza tra genio dell'uomo e *genius loci*, di chiara ispirazione rinascimentale. Quale motore della vita e passione a cui è impossibile resistere, l'entusiasmo proposto da Shaftesbury diviene regista straordinario di quell'immaginazione creatrice che attiverà le menti più vivaci e brillanti non solo di quell'epoca e non solo operanti nell'ambito prettamente umanistico.

Qui il riferimento più significativo viene offerto dalla riflessione di Alfred North Whitehead (1861-1947)⁹ che Banfi, nell'introduzione del 1945 alla prima traduzione italiana curata per Bompiani nella collana "Idee nuove" dell'opera *La scienza e il mondo moderno* (1926), inserisce tra i rappresentanti inglesi del realismo critico. Dimostrando l'erroneità del giudizio, da parte dell'idealismo italiano, nei confronti delle correnti non-idealistiche del pensiero moderno, Banfi traccia il profilo di una rinnovata problematica platonico-aristotelica, che si presenta sulla base di una «più ricca esperienza, più complessa riflessione speculativa e più esperta coscienza critica», attraverso l'opera del filosofo inglese. Una sistemica aperta, «quale si conviene alla coscienza storica dell'umanità», viene infatti delineata dal pensiero di Whitehead, in cui si riflette una cultura moderna essenzialmente dinamica contrapposta a una concezione metafisica, costituita da «astratti

⁷ «Nor need we go so high as Sculpture, Architecture, or the Designs of those who from this Study of Beauty have rais'd such delightful Arts. 'Tis enough if we consider the simplest of Figures; as either a round Ball, a Cube, or Dye. Why is even an Infant pleas'd with the first View of these Proportions? Why is the Sphere or Globe, the Cylinder and Obelisk prefer'd; and the irregular Figures, in respect of these, rejected and despis'd? I am ready, reply'd I, to own there is in certain Figures a natural Beauty, which the Eye finds as soon as the Object is presented to it [...]. No sooner the Eye opens upon Figures, the Ear to Sounds, than straight the Beautiful results, and Grace and Harmony are known and acknowledg'd. No sooner are Actions view'd, no sooner the human Affections and Passions discern'd (and they are most of 'em as soon discern'd as felt) than straight an inward Eye distinguishes, and sees the Fair and Shapely, the Amiable and Admirable, apart from the Deform'd, the Foul, the Odious, or the Despicable. How is it possible therefore not to own, "That as these Distinctions have their Foundation in Nature, the Discernment it-self is natural, and from Nature alone?"». Ivi, Shaftesbury 1709: [415]. La traduzione nel corpo di testo è di Andrea Olivieri, tratta dal suo saggio "Imagination" e "moral sense": un contributo all'immaginazione di Shaftesbury, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e sapere dell'estetico», 2/2011, anno III, numero 2, pp. 273-296.

⁸ Cfr. Alessia Liguori, *Shaftesbury e la voce dell'entusiasmo*, Aracne, Roma 2008.

⁹ Alfred North Whitehead, *La scienza e il mondo moderno*, introduzione e traduzione di Antonio Banfi (1945) ora con un saggio di Enzo Paci (1959), Bollati Boringhieri, Torino 2015. Le parti in corsivo a seguire sono tratte dall'introduzione banfiana, pp. 7-13.

concetti intrecciati in generiche valutazioni, caratterizzante un sapere corrispondente all'ideale di una cultura immobile».

Nella lettura di Banfi la metafisica di Whitehead risulta originale nella sua innegabile ambiguità: non si tratta di una pura sistematica teoretica, ma di «un'interpretazione e una valutazione della realtà e della vita», particolarmente affine a quella leibniziana come a quella di Shaftesbury, nel contesto di una conciliazione tra misticismo e razionalismo. La scienza per Whitehead, dopo aver operato una rottura nel mondo concluso d'essere e di valore in un limitato finalismo della metafisica antica, non si limita a sviluppare i suoi risultati nella creazione del mondo teoretico e dell'attività tecnica, ma ne «rileva i limiti e richiama un rinnovato sforzo dell'immaginazione creatrice, della religione e dell'arte come potenze ispiratrici e armonizzatrici della vita e dell'energia umana». Sostenendo la relazione tra i problemi della scienza e quelli dell'educazione¹⁰, dell'arte e della religione, il filosofo inglese ha cercato di porre in stretto rapporto non solo i vari campi della scienza, ma anche la scienza e la cultura umanistica, quale base fondante di ogni possibile civiltà che per lui è data dalla congiunzione tra esperienza umana e verità matematica e filosofica. Non solo di logica e di scienza, dunque, vive il pensiero di Whitehead, ma anche del carattere estetico del sentire, che garantisce un collegamento profondo tra tutte le cose in una natura originaria. Tale «sentimento estetico, inteso come presenza concreta del valore, dà un significato positivo alla realtà universale»¹¹, sviluppa l'abitudine all'apprensione estetica che favorisce l'accrescimento della profondità della personalità individuale. Il valore estetico risulterebbe, quindi, la manifestazione dell'attività analitica sulla realtà rappresentato dall'arte che, sulla base della scelta di una disposizione particolare dei fatti concreti, stimola l'attenzione verso valori particolari da rendere vivi e vitali per l'autorealizzazione dello spirito. Whitehead crede fermamente, per offrire attraverso la cultura il cambiamento di cui la società necessita, nella promozione della *creatività estetica* per la fecondazione di *un'immaginazione creatrice*, responsabile di un rinnovamento di quei valori che assicurano il significato della vita sociale¹².

Il *moral sense* risulta, dunque, per Shaftesbury come per Whitehead, l'organo di giudizio delle azioni umane, classificate come giuste o ingiuste con un atto di valutazione immediato e spontaneo. Esso è anche comune a tutti gli uomini e giudica in base all'intenzione che promuove l'agire: valuterà come buono «ciò che è dettato da intenzione disinteressata, da attenzione naturale verso il pubblico bene o verso il privato, purché non in contrasto con quello della società»¹³.

Nella riflessione di Shaftesbury, se per gli oggetti esterni la mente attiva un processo di oggettivazione che conduce le immagini prodotte all'approvazione o al rifiuto da parte della

¹⁰ A proposito dell'educazione, nel capitolo tredicesimo della sua opera, emblematicamente intitolato *Presupposti del progresso globale*, Whitehead non nasconde la preoccupazione per i metodi tradizionali: «La mia critica ai nostri metodi tradizionali di educazione è che essi si preoccupano troppo dell'aspetto analitico e dell'acquisizione di nozioni per formule. Intendo dire che trascuriamo di rafforzare l'abitudine alla valutazione concreta dei singoli fatti in quanto interazione totale di valori fondamentali e che ci limitiamo a porre in risalto formulazioni astratte che non tengono conto dell'interazione dei diversi valori [...]. Il tipo di generalità che soprattutto si richiede è la capacità di apprezzare la varietà dei valori. Mi riferisco a una maturazione estetica [...]. Ciò che occorre è sviluppare l'abitudine all'apprensione estetica». Ivi, pp. 215-216.

¹¹ Enzo Paci, *Ritratto di Alfred N. Whitehead*, in ivi, p. 237.

¹² Whitehead afferma: «Il problema [...] non è come formare grandi uomini, ma come formare grandi società. È la grande società che può elevare il tipo medio degli esseri umani all'altezza dell'occasione. La filosofia materialistica ha insistito sulla quantità determinata della materia e, per derivazione, sulla natura determinata dell'ambiente. Essa ha così operato nel modo più nefasto sulla coscienza sociale degli esseri umani. Ha infatti diretto l'attenzione quasi esclusivamente sull'aspetto della lotta per l'esistenza in un ambiente immutabile. In gran misura l'ambiente è immutabile e, in tale misura, c'è una lotta per l'esistenza. Sarebbe folle vedere l'universo attraverso lenti rosa. Dobbiamo riconoscere la lotta. Si pone però il problema di chi debba essere eliminato. In quanto educatori dobbiamo avere idee chiare al riguardo; si tratta infatti di stabilire il tipo da formare e l'etica pratica da inculcare nella sua coscienza». Ivi, p. 222.

¹³ Cfr. Lucia Zani, *Una definizione dell'etica di Shaftesbury*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Vol. 46, No. 1 (gennaio-febbraio 1954), pp. 56-71 published by Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore in formato digitale consultato il 17 giugno 2017 https://www.jstor.org/stable/43067322?seq=1#fndtn-page_thumbnails_tab_contents.

coscienza, per gli oggetti razionali si avvia una riflessione responsabile dell'accoglienza delle idee morali, nate sotto forma di immagini di qualità morali riconosciute dalla coscienza come contenuti riferiti a oggetti morali percepiti, a loro volta sottoposti all'ammirazione o rifiuto razionali. Il *moral sense* reagisce a queste idee-immagini come farebbe uno spettatore dinanzi a un mondo di immagini mentali, quindi attraverso una riflessione. In questo modo il *moral sense* si specifica in *reflected sense* capace di un controllo razionale di tutte le rappresentazioni-immagini-idee provenienti dai sensi e di un'oggettivazione delle idee morali rendendole realtà, oggetto di contemplazione, e, dunque, pensabili, per la coscienza.

La funzione del *moral reflected sense*, presentata da Shaftesbury, risulta immediatamente molto affine a quella dell'immaginazione nella ricezione, conservazione e riproduzione delle immagini provenienti dai sensi. Qui si tratterebbe di rilevare, autonomamente dal pensiero dell'Autore, un'altra facoltà dell'immaginazione, oltre a quella più nota agli studiosi del filosofo inglese in ambito prettamente estetico, legata alla creatività prodotta dall'entusiasmo: la sua capacità riproduttiva. In questo caso l'indagine si amplificherebbe al contesto più psicologico che estetico, ma non perderebbe di valore. Anzi. Acquisterebbe in chiarezza interpretativa nel momento in cui si rilevasse il valore dell'immaginazione nella sua azione volta a presentare alla coscienza ciò che risulta assente, in particolare quelle visioni interiori, già percepite dai sensi, preventive all'azione morale e necessarie alla formulazione del giudizio morale.

In questo caso con Shaftesbury all'impianto platonico verrebbe aggiunto un elemento di chiara matrice empirista che, pur non modificando la struttura idealistica dichiaratamente opposta al nascente empirismo, offre un confronto interessante intorno alla questione dell'interpretazione del gusto come sentimento.

Nel frattempo, sull'altro fronte, la corrente empirista, nata nel profondo solco dell'eredità aristotelica e ufficialmente fondata e fattivamente sostenuta da John Locke, studia nuove teorie.

Joseph Addison e Francis Hutcheson¹⁴ rappresentano due linee di pensiero significative del rapporto tra sentimento morale e sentimento estetico, entrambe connesse, con modalità ovviamente differenti, con la ricerca filosofica di Shaftesbury.

Riconoscendo il fatto estetico come fenomeno puramente umano, Addison esclude ogni spiegazione metafisica a favore di una soluzione antropologica. Negli articoli pubblicati sul quotidiano «The Spectator», di cui undici numeri su 555 (tra il 1711 e il 1712) vengono intitolati *I piaceri dell'immaginazione*, Addison si ispira direttamente al *Saggio sull'intelligenza umana* di Locke che collocava l'affettività sensibile come base della conoscenza e della vita morale e come piano su cui l'esistenza umana si esprimeva. Anche il pensiero perlomeno nelle riflessioni dell'Autore, risultava un'attività della mente che opera sui materiali della sensazione e si concretizza nelle parole. Anche se questa posizione si contrapponeva palesemente alla concezione cartesiana di un pensiero come essenza dell'anima, la ragione non ne esce sconfitta. L'interpretazione che Locke offre dell'attività razionale permette una visione più aperta del mondo umano. Ed è ciò che Addison cerca e descrive nel suo lavoro, attraverso la sua teoria dell'immaginazione, delineando un territorio specifico per i problemi dell'arte e del bello.

Oltre a Locke, l'attenzione di Addison ai problemi dell'arte e del bello ha un respiro aristotelico¹⁵ nel momento in cui colloca l'immaginazione, indentificata come sensibilità immediata, nel suo carattere di pura presenza comprensiva del lato esterno dell'apparire fenomenico e di quello interno all'affettività del piacere, tra la sensibilità e l'intelletto. Addison infatti spiega:

«Con “piaceri dell'immaginazione” io intendo solo quei piaceri che sorgono in origine dalla vista, e [...] divido questi piaceri in due tipi: avendo intenzione di parlare in primo luogo di quei piaceri primari dell'immaginazione che derivano interamente da quegli oggetti che sono davanti ai nostri occhi; ed in secondo luogo di quei piaceri secondari

¹⁴ Joseph Addison (1672-1719) e Francis Hutcheson (1694-1746).

¹⁵ Nella topologia aristotelica la fantasia viene collocata tra l'intelletto e il senso, assumendo una funzione di mediazione. Essa è presentata nel *De anima* come «un movimento generato dalla sensazione in atto». Aristotele, *L'anima*, Traduzione, introduzione e commento a cura di Giancarlo Movia, Luigi Loffredo, Napoli 1979, pp. 180-181, 428b 26-27 e 429a 2-3.

dell'immaginazione che provengono dalle idee di oggetti visibili quando gli oggetti non sono realmente davanti ai nostri occhi, ma sono richiamati nella nostra memoria, o composti in piacevoli visioni di cose assenti o fittizie»¹⁶.

Il piacere che ne deriva non è uno stato di confusione, ma il correlato del gusto, di una relazione sensibile prima con la natura e poi con l'arte. Per Addison, infatti, i piaceri dell'immaginazione risultano raffinati e trascinanti tanto quanto quelli dell'intelletto, poiché, nonostante non abbiano un fondamento conoscitivo specifico, sembrano godere di uno straordinario vantaggio:

«[...] basta aprire gli occhi ed entra lo spettacolo. I colori si dipingono da soli sulla fantasia con molta poca attenzione di pensiero o sforzo della mente nel contemplante. Siamo colpiti, non sappiamo come, dalla simmetria di una qualunque cosa che vediamo, e immediatamente assentiamo alla bellezza di un oggetto, senza ricercare le cause e le ragioni di questo. Un uomo di raffinata immaginazione ha accesso a moltissimi piaceri che l'uomo comune non è in grado di ricevere [...]. Egli contempla il mondo in altra luce, e vi scopre molte attrattive, che si celano alla maggior parte dell'umanità»¹⁷.

L'Autore sostiene che all'immaginazione piace essere riempita da un oggetto o afferrare qualcosa di troppo grande per la sua capacità come le visioni sconfinite di un paesaggio naturale o la sorpresa di una novità in fatto d'arte. In particolare, l'immaginazione immediatamente diffonde un appagamento, un compiacimento, un piacere "segreto" e, al tempo stesso, una specie d'inclinazione per i luoghi o gli oggetti dinanzi alla bellezza, che consiste nella vivacità dei colori, nella simmetria e proporzione delle parti, nella composizione e disposizione dei corpi e, ancora, «nella giusta mescolanza e accordo di tutti gli elementi insieme».

Ma per Addison la capacità di suscitare piacere dell'immaginazione non è riservata soltanto a pittori, scultori e poeti, ma risulta disponibile anche a scrittori di morale, di critica e «di altre speculazioni indipendenti dalla materia»:

«[Tali scrittori], pur non trattando direttamente delle parti visibili della natura, spesso traggono da esse le loro similitudini metafore e allegorie. Per mezzo di queste allusioni una verità nell'intelletto è come se fosse riflessa dall'immaginazione; noi possiamo vedere in una nozione qualcosa di simile al colore e alla forma, e scoprire uno schema di pensiero tracciato sulla materia. E così la mente riceve molta soddisfazione, e ha due sue facoltà appagate nello stesso tempo, mentre la fantasia è occupata a copiare l'intelletto e a trascrivere le idee del mondo intellettuale in quello materiale»¹⁸.

Il senso di soddisfazione morale che la mente dello scrittore vive attraverso la componente estetica è traducibile in appagamento e piacere, ma non più perfettamente coincidente. Con Addison, seppur ancora vicini, i due ambiti, morale ed estetico, non si riflettono più in un'unità originaria: le questioni relative all'arte e al bello, tra cui il sentimento estetico, abitano un loro territorio specifico che fa capo alla ricerca estetica senza l'obbligo di connessione con un sentimento morale, poiché «è in potere dell'immaginazione, una volta fornita in idee particolari, ampliarle, comporle, e variarle a piacere» per cui «un poeta deve preoccuparsi di educare la sua immaginazione quanto un filosofo di coltivare il suo intelletto»¹⁹.

Sicuramente il contributo teorico di Addison risulta funzionale alla delineazione di un confine tra sentimento morale e sentimento estetico, garantendo a quest'ultimo la possibilità di un'espressione tanto autonoma quanto progettuale, orientata alla valorizzazione dell'arte e all'elaborazione di riflessioni intorno alla tematica della bellezza, che dalle dispute sorte sulla *Querelle des Anciens et des Modernes* viene posta in primo piano, diversamente dal secolo precedente. Ma il filosofo che lavora effettivamente alla prima sistematizzazione delle teorie dell'arte e del bello è Francis Hutcheson. Con lui, l'estetica viene divisa da quella concezione metafisica che interpretava l'armonia

¹⁶ Joseph Addison, *I piaceri dell'immaginazione*, «The Spectator», n. 411-421, 21 giugno, 3 luglio 1712, estratto tradotto da Elio Franzini e contenuto in Elio Franzini-Riccardo Ruschi, *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Unicopli, Milano 1983, p. 188. Altre parti dell'opera di Addison, sempre contenute nel testo citato, sono state consultate dagli stessi autori in Mario Manlio Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, trad. it. di M.M. Rossi, Sansoni, Firenze 1944, 2 voll.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 194.

¹⁹ *Ivi*, pp. 192-193.

e la bellezza come una cosa sola con l'ordine teleologico dell'universo e che concepiva l'uomo di Shaftesbury dotato di immaginazione creatrice nel momento in cui, attraverso il suo *moral sense*, imitava l'opera dell'artefice primo, partecipando all'ordine cosmico. Nonostante il carattere immanentista del neoplatonismo di Shaftesbury, a cui Hutcheson risultava originariamente legato, per il riconoscimento della qualità delle manifestazioni sensibili della bellezza, la direzione che prende la sua ricerca è prevalentemente antropologica. Impegnato a restituire all'arte quello che per secoli le era stato sottratto, ossia un posto autorevole, accanto al principio di bellezza, attraverso un'analisi puntuale (di chiara matrice lockiana) delle capacità dell'uomo e delle esperienze che da esse scaturiscono, Hutcheson opera uno scollamento epocale, se si pensa alla secolare tradizione neoplatonica, distinguendo nettamente il sentimento morale dal sentimento estetico.

Nella sua opera principale, relativa all'indagine estetica, *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), il sentimento estetico viene presentato come un senso interno tutto umano, pertanto dotato delle medesime caratteristiche della sensazione proposta da Locke, in particolare la capacità (*power*) di ricevere delle idee dalla percezione di determinate qualità negli oggetti. Questa facoltà di percezione, comunemente chiamata "ingegno raffinato" (*fine genius*) o "gusto" (*taste*), risulta "superiore", in quanto degli oggetti percepiti come piacevoli coglie la bellezza e l'armonia. Tale senso infatti, pur essendo interno, non presuppone alcuna idea innata o un principio della conoscenza più di un senso esterno. Hutcheson spiega:

«Il solo piacere dei sensi, che i nostri filosofi sembrano considerare, è quello che accompagna le idee semplici di sensazione. Ma vi sono piaceri immensamente più grandi in quelle idee complesse di oggetti che vengono chiamati belli, regolari, armoniosi [...]. La parola bellezza significa l'idea suscitata in noi, e senso della bellezza il nostro potere di ricevere quest'idea [...] sceglierei di chiamare il nostro potere di percepire queste idee "senso interno", fosse soltanto per la convenienza di distinguerlo dalle altre sensazioni della vista e dell'udito che gli uomini possono avere senza la percezione della bellezza e dell'armonia [...]. Questo superiore potere di percezione viene chiamato giustamente senso a causa della sua affinità con gli altri sensi per il fatto che il piacere non sorge da alcuna conoscenza di principi, proporzioni, cause, o dall'utilità dell'oggetto, ma ci colpisce dapprima con l'idea di bellezza. Né la più accurata conoscenza incrementa questo piacere della bellezza, per quanto possa aggiungere ancora un distinto piacere razionale derivante dalle prospettive di vantaggio o dall'incremento della conoscenza»²⁰.

Seguendo la riflessione dell'autore, le idee di bellezza e di armonia sono provocate dalla percezione di qualche qualità primaria e sono in relazione allo spazio-tempo e, quindi, possono risultare somiglianti agli oggetti di quelle sensazioni che sembrano non tanto immagini di oggetti quanto modificazioni della mente "percipiente". Se non ci fosse, infatti, una mente con un senso della bellezza a contemplare gli oggetti, non si spiegherebbe come essi possano essere chiamati "belli".

Dalla fondazione del piacere per il senso della bellezza, piuttosto che dagli oggetti stessi, viene generata una divisione tra quelle che sono considerate le due sorgenti di piacere: l'uniformità dell'oggetto stesso e la rassomiglianza a qualche originale. Da qui le note definizioni di bellezza: originale o assoluta e comparativa o relativa:

«[...] la bellezza originale o assoluta è quella che percepiamo negli oggetti senza la comparazione con qualcosa di esterno, di cui l'oggetto sia supposto un'imitazione o un'immagine, come la bellezza percepita nei prodotti di natura, nelle forme artificiali, nelle figure, nei teoremi. La bellezza comparativa o relativa è quella che percepiamo negli oggetti comunemente considerati imitazioni o rassomiglianze di qualcosa d'altro»²¹.

Hutcheson avvia l'indagine esaminando quale qualità negli oggetti risulta originaria, artefice delle idee di bellezza e di armonia, fondativa del loro senso della bellezza. Egli considera dapprima le "specie più semplici" di bellezza, come si presentano nelle figure regolari. Scopre che le figure capaci di suscitare idee di bellezza presentano un'uniformità nella varietà. Applica tale fondamento anche alle "specie più complesse", ai prodotti della natura: le bellezze che affasciano l'astronomo «quale

²⁰ Francis Hutcheson, *L'origine della Bellezza*, a cura di Ermanno Migliorini, trad. it. di Valter Bucelli, Aestetica, Palermo 1988, pp. 28-31.

²¹ Ivi, pp. 33-34.

esempio più grande di uniformità nella varietà può essere esposto di quello del costante tenore delle rivoluzioni in tempi quasi uguali di ogni pianeta intorno al suo asse e attorno al fuoco centrale, o sole, per tutti i tempi di cui abbiamo qualche ricordo e pressappoco nella stessa orbita?»²², o quelle che ammaliano un botanico ingegnoso che «nella quasi infinita moltitudine di foglie, frutti, semi e fiori di ogni specie vede un'esatta uniformità e regolarità nella struttura e posizione delle più piccole fibre»²³.

Nell'ambito di questa bellezza, originale o assoluta, l'Autore include l'armonia, intesa come bellezza dei suoni:

«Quando le diverse vibrazioni di una nota coincidono regolarmente con le vibrazioni di un'altra formano una composizione gradevole; e tali note sono dette accordi. Ora le buone composizioni, oltre alla frequenza di questi accordi, devono conservare una generale unità di chiave, una uniformità tra le parti nelle battute, nei crescendo, nei calando, nei finali. La necessità di ciò apparirà osservando la dissonanza che sorgerebbe dall'attaccare insieme parti di differenti toni, anche se entrambe fossero gradevoli separatamente»²⁴.

Una menzione a parte viene dedicata ai teoremi che Hutcheson considera in questa sezione del suo elaborato «sorprendente varietà nell'uniformità», capace di garantire un piacere «molto grande distinto da ogni prospettiva di qualche ulteriore vantaggio». Infatti un teorema include il più esatto accordo di un'infinita moltitudine di varietà particolari che dà un'evidenza dell'ampiezza della capacità umana, come nel caso di un teorema contenente una vasta moltitudine di corollari da esso facilmente deducibili. Qui Hutcheson ribadisce:

«Questo piacere che accompagna le scienze, o i teoremi universali, può realmente essere chiamato una specie di sensazione poiché accompagna necessariamente la scoperta di ogni proposizione, ed è distinto dalla semplice conoscenza in se stessa, essendo più violento all'inizio mentre la conoscenza è uniformemente la stessa. E sebbene la conoscenza allarghi la mente e ci renda più capaci di ampie visioni, e di progetti in certi tipi di affari quando poi possa sorgerne vantaggio per noi, tuttavia possiamo lasciare alla coscienza di ogni studioso il determinare se egli non ha spesso sentito questo piacere, senza tali prospettive di vantaggio, dalla scoperta dei suoi teoremi»²⁵.

L'Autore chiude la trattazione relativa alla bellezza originale o assoluta con il riferimento alle opere d'arte, in cui trova il fondamento della bellezza sotto forma di una qualche specie di uniformità o unità di proporzione fra le parti e di ogni parte con il tutto. Nota nell'architettura europea un'uniformità delle parti molto ovvia, in quanto le varie parti, appunto, sono figure regolari, e meno ovvia negli altri paesi, poiché non seguono le proporzioni greche e romane, ma, per Hutcheson, comunque, presente, in riferimento all'uniformità e rassomiglianza delle figure corrispondenti.

Infatti, partendo dalla correttezza del fondamento della bellezza assoluta, non risulta problematico comprendere in cosa consista la bellezza relativa o comparativa. Anzi. È intuibile che ogni bellezza sia "relativa" al senso di qualche mente che la percepisce e, dunque, percepibile in un oggetto comunemente considerato come un'imitazione di qualche originale.

Tale bellezza si basa sul rapporto di conformità tra l'originale, che corrisponde a un oggetto della natura o un'idea prestabilita (non obbligatoriamente bella) e la copia, facilmente riscontrabile nelle opere d'arte (scultura, pittura, poesia e architettura) e modello, qui, di bellezza comparativa. Alcune opere d'arte però acquisiscono anche la bellezza assoluta nel momento in cui risultano originali esempi di armonia, come i ritmi e la cadenza, oppure prototipi perfettamente riusciti di modifica alla regolarità, come nei monumenti eretti in onore di eroi deceduti nei quali al solido regolare vengono sostituiti una piramide molto acuta o un obelisco.

Dopo aver definito la bellezza nella distinzione assoluta-relativa, originale-comparativa, nell'*Inquiry* Hutcheson si pone il problema di scoprire quale sia la causa della regolarità e, a seguito

²² Ivi, p. 37.

²³ Ivi, p. 38.

²⁴ Ivi, p. 41.

²⁵ Ivi, p. 45.

dell'attenta analisi delle forme geometriche e dell'atteggiamento dell'uomo dotato di un senso della bellezza, il filosofo afferma: «la regolarità non sorge da qualche nostro sforzo accidentale; da ciò concludiamo che dovunque ci sia qualche regolarità nella disposizione di un sistema capace di molte altre disposizioni, ci deve essere stato un progetto nella causa; e la forza di questa evidenza si accresce in accordo con la molteplicità delle parti impiegate»²⁶.

L'indizio relativo al progetto, quale motivazione alla ricerca di regolarità, conduce a sondare tutte le situazioni in cui tale regolarità (la combinazione e la somiglianza) si esprimono nell'universo e guida alla riflessione sull'irregolarità che non risulta, come si potrebbe supporre, estranea al progetto, dal momento che sarebbe assurdo pensare che l'agente possa essere determinato solo da un senso della bellezza ad agire sempre regolarmente e compiacersi della similarità.

Hutcheson non nasconde qui l'evidenza di un'intelligenza larga e comprensiva della causa, conformemente alla molteplicità delle parti e all'appropriatezza della loro struttura, perfino quando non conosciamo l'intenzione del tutto. Essa risulta probabile come il caso, la forza generale, il *conatus ad motum* o il *clinamen principiorum* per rendere ragione di un qualsiasi effetto. Tutta la regolarità, combinazioni, similarità di specie sono altrettante dimostrazioni dell'esistenza di un progetto e un'intelligenza nella causa dell'universo.

Se da un lato l'Autore sostiene che la regolarità ha un'origine "divina", dall'altro lato per l'universalità del senso della bellezza tra gli uomini crede che sia necessario interrogare l'esperienza. Derivando da un accordo universale dell'umanità nel suo senso della bellezza dovuto all'uniformità nella varietà, tale universalità è riscontrabile specialmente nella bellezza della storia, in cui il gusto o il piacere è appunto universale in tutti i popoli. Hutcheson infatti afferma:

«Ognuno sa come sia uno studio monotono leggere una raccolta di giornali che forse narrerebbero tutti gli stessi eventi che narra lo storico. Il piacere superiore della storia deve allora sorgere, come quello della poesia, dagli stili: come quando vediamo un carattere ben tracciato nel quale troviamo le cause segrete di una grande diversità di azioni apparentemente incoerenti; oppure un segreto interesse di stato scoperto, oppure un astuto proposito accuratamente sviluppato, la cui esecuzione influenza azioni molto diverse e opposte secondo il mutamento delle circostanze. Ora questo riduce a un'unità di progetto; ciò può essere osservato in molte favole che divertono i bambini, mentre altrimenti non potremmo far sì che essi le gustassero»²⁷.

L'unità di progetto in questo contesto si fa garante dell'uniformità dell'approvazione delle diverse forme come belle. Se risulta difficile, forse impossibile, condurre le fantasie o i piaceri dei sensi esterni a un qualche fondamento generale per tutti, meno complesso potrebbe presentarsi per quei sensi interni, di cui si hanno pochi riferimenti, ma importanti che Hutcheson sintetizza così:

«Si osservi una volta per tutte che un senso interno non presuppone un'idea innata o un principio di conoscenza più di uno esterno. Entrambi sono naturali poteri di percezione, ovvero determinazioni della mente a ricevere necessariamente certe idee dalla presenza di oggetti. Il senso interno è un potere passivo di ricevere idee di bellezza di tutti gli oggetti in cui c'è uniformità nella varietà. Né sembra esserci qualcosa di più difficile in questo del fatto che la mente debba essere sempre determinata a ricevere l'idea di dolce quando particelle di una certa forma entrano nei pori e nella lingua, o di avere l'idea di suono da qualche veloce ondulazione dell'aria»²⁸.

Sensi interni ed esterni presentano, dunque, caratteristiche simili, sia nell'origine, sia nella funzione: sono capacità (*power*) naturali della mente e percepiscono idee alla presenza di oggetti. In particolare il senso interno della bellezza riceve (e, dunque, svolge un'attività passiva) le idee di bellezza di tutti gli oggetti in cui si riscontra uniformità nella varietà. Tale «potere naturale di percezione», come viene definito dall'Autore, differentemente dai sensi esterni, è antecedente all'abitudine, all'educazione e all'esempio.

²⁶ Ivi, p. 52.

²⁷ Ivi, p. 68.

²⁸ Ivi, p. 69.

Esso precede l'abitudine in quanto «se non avessimo alcun senso naturale della bellezza derivante dall'uniformità, l'abitudine non avrebbe mai potuto farci supporre alcuna bellezza negli oggetti; se non avessimo orecchio, l'abitudine non ci avrebbe mai dato i piaceri dell'armonia»²⁹. Nel momento in cui questo senso naturale risulta presente e attivo nella mente dell'uomo, l'abitudine può aumentare la sua capacità di estendere ulteriormente le sue “vedute” e di ricevere idee sempre più complesse della bellezza dei corpi o dell'armonia dei suoni, aumentando la sua attenzione e l'acutezza della sua percezione. Il rischio di questa esperienza reiterata potrebbe essere quello di indebolire le idee di bellezza in riferimento alle impressioni di piacere derivanti da oggetti regolari.

L'educazione viene particolarmente criticata per gli effetti che procura: il giovane riceve inesorabilmente opinioni speculative non sempre vere e viene guidato ad attivare associazioni di idee senza alcun senso nel migliore dei casi, oppure per mero accidente o, ancora, per uno scopo. Tali associazioni risultano poi molto difficili da spezzare o da separare. In questo modo per Hutcheson nei giovani vengono impostate approvazioni o avversioni senza fondamento, come «le avversioni per l'oscurità, per molte specie di cibo e per certe azioni innocenti», influenzandone inesorabilmente i sensi interni, in questo caso il senso della bellezza.

«L'educazione può far supporre a un goto distratto che i suoi compatrioti abbiano raggiunto la perfezione nell'architettura, ed un'avversione per i loro nemici romani può avere unito alcune idee sgradevoli verso i loro molti edifici ed averli spinti alla distruzione; ma egli non si sarebbe mai formato questi pregiudizi se fosse stato privo di un senso di bellezza. Discutono mai i ciechi se il porpora o lo scarlatto siano il colore più bello, o potrebbe alcuna educazione spingerli in favore di uno dei due colori?»³⁰.

Anche per l'esempio come per l'abitudine Hutcheson parte dal presupposto della presenza del prerequisito fondamentale, il senso interno della bellezza, per vivere, al meglio, l'abitudine, in modo che risulti davvero una risorsa per l'uomo che conduce una vita attiva e ricca di stimoli, e interpretare l'esempio non come una modalità per approvare in modo automatico, senza esercitare alcuna riflessione, le realizzazioni di coloro che sono reputati “maestri” e, magari, rifiutare quelle di coloro «che hanno un talento delicato o il senso interno molto acuto derivato dallo studio per ottenere la più grande perfezione»³¹.

Dimostrata l'impossibilità di apprendere la capacità di cogliere l'uniformità nella varietà e stabilita la sua presenza “naturale” nella mente dell'uomo come senso interno della bellezza, Hutcheson, prima di concludere la sezione dell'*Inquiry* dedicata all'origine della bellezza, si sofferma sull'importanza dei sensi interni nella vita dell'uomo e della collettività. Si tratta di godimenti naturali, reali e soddisfacenti come qualsiasi piacere sensibile e fini principali per cui l'uomo comunemente cerca ricchezza e potere. Questo piacere non deriva dalla forma, altrimenti riguarderebbe tutte le capacità coinvolte nell'apprendimento, dipende, invece, da una volontaria costituzione, adatta a conservare la regolarità dell'universo, non come effetto della necessità, ma come scelta del Supremo Agente che ha costituito i sensi. Hutcheson qui pone una divinità responsabile del rapporto tra piacere sensibile e azioni o contemplazioni. Al vantaggio razionale di tale connessione si unisce una necessità morale utile alla costituzione del senso interno, capace di rendere l'uniformità nella varietà occasione del piacere. In questo modo il piacere viene unito alla contemplazione di quegli oggetti di cui una mente finita può ricordare e trattenere le idee con una minima distrazione, di quelle azioni efficaci e produttive e di quei teoremi che maggiormente estendono la mente umana.

La bontà del Grande Architetto dell'universo dunque sta all'origine della costituzione del senso interno della bellezza nell'uomo e dell'abbellimento del vasto teatro del mondo, perché risulti gradevole agli spettatori: prova inconfutabile per Hutcheson di arte, saggezza, progetto e bontà che l'uomo, in quanto dotato di sensi interni, può ricevere dalla ragione e condividere con gli altri nell'ambito dei loro “affari comuni”.

²⁹ Ivi, p. 73.

³⁰ Ivi, pp. 74-75.

³¹ Ivi, p. 76.

Senso ancora superiore a quello interno della bellezza, intesa come armonia e regolarità, è quello relativo alla bellezza dell'azione o senso interno della virtù (*moral sense*) che l'Autore pone a fondamento della massima felicità dell'uomo. Quale legge generale fissata per il corso della natura, il *moral sense* di Hutcheson risulta referenziale per qualsiasi progetto umano volto allo svolgimento di un'azione regolare. Proprio in questo contesto, in accordo con la costituzione stessa della natura dell'uomo, nasce la consapevolezza che la felicità dipenda dalla sua azione fondata non su atti di volontà particolari, ma da leggi generali, con cui è possibile progettare piani d'azione efficaci.

Interessante chiarire qui qual è stato il punto di partenza della teoria di Hutcheson relativa al *moral sense*³² per meglio comprendere il valore della distinzione tra sentimento estetico e sentimento morale.

Con l'affermazione categorica dell'esistenza di una varietà di sensi superiori, diversa da quella dei noti cinque sensi, Hutcheson presenta sensi non esterni, ma interni, che non si limitano alla ricezione passiva delle modificazioni degli organi corporei, ma organizzano tutto questo materiale attraverso la riflessione, prendendone coscienza. Il senso delle percezioni piacevoli, il senso sociale o comune, il senso morale e il senso dell'onore rappresentano quei sensi superiori, poiché interni, definibili come poteri o facoltà della mente, per mezzo dei quali essa percepisce o è cosciente di tutto ciò che contiene, delle sue azioni, passioni, giudizi, atti di volontà, desideri, gioie, dolori, determinazioni ad agire.

Tra questi sensi si distingue il senso morale per l'importanza strategica della sua funzione tra gli organi della sensazione cosciente, superiori rispetto a quelli della pura e semplice impressione. Esso infatti corrisponde alla facoltà naturale che approva e ammira, odia e disprezza, le azioni e gli agenti, a prescindere da qualsiasi considerazione interessata, e presenta un carattere di immediatezza e spontaneità e una priorità incontrovertibile rispetto a qualsiasi altra facoltà, anche rispetto alla ragione. Hutcheson sostiene che in ambito morale il senso (morale), in quanto determinazione naturale immediata e istintiva legata al sentimento che ha sede nell'anima, vale più della ragione.

Dotato di una capacità di giudizio più snella e più pronta, il senso morale precede la ragione che approva in un secondo momento, muovendo la volontà e spiegando i motivi che hanno condotto ad una determinata azione con una funzione normativa, repressiva nei confronti delle azioni sregolate e giustificativa delle azioni morali. La ragione, quindi, potrebbe cadere in errore, mentre il senso morale no, poiché è istintivo, viene dal cuore ed è intuitivo. In questo contesto, per il filosofo nessuna ragione può spingere ad agire per un fine e nessun fine può essere posto senza un intuito.

Tutto questo risulta accettabile se si specifica l'oggetto di quel senso morale di cui Hutcheson tratta in modo così accorato, che viene identificato con la benevolenza, che spinge all'amore degli altri, che diviene cardine, accanto proprio al senso morale, che conduce ad approvare le azioni che partono da questo amore, dell'etica dell'Autore. In questo ambito Hutcheson sembra seguire la traccia di Shaftesbury proprio nel proclamare la naturalità di una benevolenza estesa a tutta l'umanità. In realtà poi se ne ravvede, ammettendo una restrizione di questa benevolenza ad una cerchia ristretta di persone, in quanto la maggior parte degli uomini non dispone di una visione prospettica del bene che ne deriverebbe nella vita sociale, sacrificando l'interesse personale a quello pubblico.

Se Hutcheson con la sua indagine distingue, per la prima volta, il sentimento estetico dal sentimento morale, dedicando a ciascuno una sezione dell'*Inquiry* e separa *Beauty* e *Virtue* dalla conoscenza, con l'intento di costituire una dimensione assiologica composta di valori colti (quelli della bellezza e quelli della virtù), contrapposta a un mondo caratterizzato, prevalentemente, dalla molteplicità di idee semplici (un suono o un colore), Edmund Burke (1729-1797) concentra la sua attenzione sul sentimento estetico, il quale, come per Hutcheson, comprende il gusto. Ma nella sua riflessione, nonostante l'ambito rimanga sempre quello del sentimento estetico, il gusto sembra acquisire una caratterizzazione più specifica nel momento in cui accosta il termine "gusto" a «quella facoltà o quelle facoltà della mente che sono colpite da o che formulano un giudizio sulle opere

³² Per ricostruire la trama di questo approfondimento è stato consultato il testo di Luciana Vigone, *L'etica del senso morale in Francis Hutcheson*, Marzorati, Milano 1954. In particolare i capitoli II (La dottrina del «Moral Sense»), VI (Shaftesbury e Hutcheson) e VII (Hutcheson e la scuola scozzese).

dell'immaginazione e sulle belle arti» e, successivamente all'obiettivo del suo studio: «E mio scopo in questa ricerca è trovare se ci sono dei principi, in conformità ai quali l'immaginazione è colpita, così comuni a tutti, così fondati e certi da fornire i mezzi di ragionare in modo soddisfacente su di essi. E io penso che esistano tali principi del gusto»³³.

A partire da questi estratti della sua opera più conosciuta, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), è possibile intuire il processo che Burke avvia per una disamina dei fenomeni estetici. Utilizzando il metodo di Newton, dall'osservazione dei fenomeni alla determinazione dei principi relativi, l'Autore seleziona i poteri naturali dell'uomo nella relazione con il mondo e ne studia potenzialità e criticità. Lo stesso Burke spiega:

«Tutti i poteri naturali nell'uomo che io conosco, che siano in rapporto con gli oggetti esterni, sono i sensi, l'immaginazione e il giudizio [...]. Oltre alle idee presentate dai sensi, con i loro annessi piaceri e dolori, la mente dell'uomo possiede una specie di potere (*power*) creativo suo proprio, sia nel rappresentare a piacere le immagini delle cose nell'ordine e nei modi nei quali sono ricevute dai sensi, o nel combinare queste immagini in un nuovo modo, secondo un diverso ordine. Questo potere si chiama immaginazione; e ad esso conviene tutto ciò che vien chiamato argutezza (*wit*), fantasia (*fancy*), invenzione e simili. Ma si deve osservare che questo potere dell'immaginazione non è capace di produrre qualcosa di assolutamente nuovo; può solo variare la disposizione di quelle idee che ha ricevuto dai sensi [...]. In quanto il gusto si riferisce all'immaginazione, il suo principio è dunque lo stesso in tutti gli uomini [...]. Nel grado v'è una differenza. La quale sorge principalmente da due cause; o da un grado maggiore di sensibilità naturale (*natural sensibility*), o da un'attenzione più stretta e prolungata verso l'oggetto [...]. Nonostante la mancanza di una misura comune per decidere tante questioni relative ai sensi e alla loro rappresentante, l'immaginazione, troviamo che i principi sono uguali in tutti gli uomini, e che non v'è disaccordo finché non si venga ad esaminare la preminenza delle cose tra loro, il che ci porta nella regione del giudizio»³⁴.

In questo modo, proseguendo l'operazione di Hutcheson nella distinzione tra sensi esterni e sensi interni, ma trovando un percorso autonomo di approfondimento sulla bellezza e di orientamento estetico più ampio, Burke apre un dialogo su più fronti. Entra nel codice linguistico identificativo della problematica estetica del suo tempo, cogliendo, dalla generazione precedente, elementi utili per una nuova proposta, e mette in atto un piano d'intervento culturale che rappresenterà una svolta significativa nel sentimento estetico. Della distinzione tra sensi esterni e sensi interni valorizza, infatti, non tanto la topologia e nemmeno la specifica funzionalità, ma la possibilità di varcare la soglia della sensibilità e dell'immaginazione per incontrare non l'artefice della bellezza e della regolarità, che nella bellezza degli oggetti del mondo riusciamo a cogliere, quanto la formulazione di un giudizio (*judgement*) di gusto.

Se l'immaginazione inizialmente viene definita da Burke come una specie di potere creativo della mente, in linea con la lezione di Shaftesbury, in seguito sembra perdere la qualità "creativa" per assumere quella "associativa", affine all'indagine di Hutcheson, fino a coprire il ruolo di "rappresentante" dei sensi, perdendo, in questo modo, la capacità divina attribuita da Shaftesbury e quella *dim religious light* recuperata da Hutcheson nei versi de *Il Penseroso* di Milton³⁵ e registrata nella sua *Inquiry* in riferimento al fascino prodotto dall'associazione di idee ad opera dell'immaginazione. Con Burke l'immaginazione assume un ruolo di mediazione tra la sensibilità e il giudizio di cui favorisce la connotazione estetica di giudizio di gusto. In particolare rientrano nell'ambito del giudizio, reso perfettamente funzionale dall'attenzione e dall'abitudine al ragionamento, tutte quelle opere dell'immaginazione che non si limitano a rappresentare oggetti sensibili o a suscitare emozioni, ma che interessano i costumi, caratteri, atti e progetti degli uomini e,

³³ Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), traduzione italiana di alcuni estratti dell'opera a cura di Elio Franzini in Elio Franzini, Riccardo Ruschi, *op. cit.*, p. 202. Si rinvia alla trattazione specifica sul sublime nell'ambito dell'intervento culturale della Casa Editrice Alessandro Minuziano analizzata nella Sezione Seconda del presente lavoro.

³⁴ *Ivi*, p. 203.

³⁵ F. Hutcheson, *op. cit.*, p. 70. Il verso, registrato da Hutcheson e riportato nella sua *Inquiry*, appartiene all'opera di John Milton, *Il Penseroso* (1631?), in https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/penseroso/text.shtml consultato il 20 giugno 2017.

naturalmente, le loro relazioni, i vizi e le virtù. In questo modo il gusto viene analizzato non in qualità di strumento per scegliere e valutare, ma, soprattutto, in qualità del suo valore culturale e, dunque, nell'ambito di un agire umano volto a condividere con gli altri esperienze di vita artistica.

Se la *natural sensibility* costituisce la condizione necessaria per l'attività immaginativa, affinché si possa parlare di gusto, il giudizio garantisce il *good taste* senza l'intervento di una ragione cartesiana. La facoltà razionale che entra in gioco qui è il risultato di un processo antropologico, risulta pertanto tutta umana:

«[...] ciò che viene detto "gusto", nella sua accezione più generale, non sia un'idea semplice, ma sia composto in parte di una percezione dei piaceri primari dei sensi, dei piaceri secondari dell'immaginazione, e delle conclusioni della facoltà di ragionare, concernenti le varie relazioni di questi, e in rapporto alle passioni umane, ai costumi e alle azioni. Tutto questo è necessario a formare il gusto, e il fondamento di tutto questo è lo stesso nella mente umana; poiché i sensi sono la matrice originaria di tutte le nostre idee, e di conseguenza di tutti i nostri piaceri, dato che essi non sono incerti e arbitrari, l'intero fondamento del gusto è comune a tutti, e perciò esiste un fondamento sufficiente per un ragionamento concludente in questo ambito»³⁶.

Per giungere alla formulazione di un giudizio di gusto, Burke, nel cogliere appieno la lezione empirista, attribuisce ai sensi esterni un dominio molto ampio: proprio nei sensi hanno origine le idee (idea di piacere, ma anche di dolore e di pericolo) e i piaceri e attraverso i dati forniti dai sensi si attiva l'immaginazione e la ragione, a sua volta, riflette le relazioni che si generano in questo tessuto fatto di esperienze sensoriali. Pertanto il giudizio di gusto riguarda, sostanzialmente, il prodotto dei sensi in rapporto alle passioni, ai costumi e alle azioni. È il confronto qui che apre ulteriori frontiere estetiche che, pur non intendendo penetrare il confine etico, in realtà ripetutamente lo sollecitano.

«[...] quella rettitudine di giudizio nelle arti che può essere chiamata buon gusto dipende in larga misura dalla sensibilità; poiché se la mente non è incline ai piaceri dell'immaginazione, non si applicherà mai alle opere di quel tipo in misura sufficiente ad acquisire una conoscenza adeguata di essa. Ma benché un certo grado di sensibilità è richiesto per formare un buon giudizio, un buon giudizio non sorge necessariamente da un'acuta sensibilità per il piacere [...]»³⁷.

Se «un buon giudizio non sorge necessariamente da un'acuta sensibilità per il piacere», all'idea del bello, intimamente associata a quella del piacere e, quindi, indubbiamente positiva, Burke contrappone quella del sublime, che da un lato presenta caratteristiche antitetiche al bello (orrendo, terribile, negativo) e, dall'altro lato lo supera ampiamente, proprio nell'ambito del sentimento estetico, poiché produce la più forte emozione che l'anima sia in grado di avvertire.

È chiaro che l'identificazione classica tra bellezza e proporzione, rimasto vive quale unico oggetto del sentimento estetico ed inalterato dogma estetico per secoli, qui subisce un'originale modifica. Attraverso un'impostazione di chiara matrice empirista, Burke infrange i confini posti da qualsiasi poetica e mette in atto un intervento che, soffermandosi sul sentimento estetico, in particolare sul binomio piacere-dolore, determina prima le qualità estetiche negli oggetti naturali in linea con l'estetica empirista, e poi in quelli artistici. Orientando la sua indagine sul ruolo delle passioni e dei sentimenti, Burke risolve l'impianto teorico dei moralisti inglesi inibiti dallo sguardo severo del sentimento morale su quello estetico, della legge morale su atti dalla discutibile moralità, dell'intelligenza divina sull'agire umano. Osa uscire dal sicuro confine della tautologia bellezza=regolarità o proporzione, alla ricerca di quell'elemento utile a soddisfare il rapporto tra piacere e dispiacere. Il senso interno della bellezza di Hutcheson non basta più e nemmeno il suo senso morale ancora troppo pieno di religiosità. Burke riscopre i classici, in particolare Pseudo-Longino, nella traduzione francese di Nicolas Boileau (1636-1711), che, nel I sec. d. C., si era occupato di una problematica simile nel suo trattato *Del sublime*. Come Pseudo-Longino studia il sentimento del sublime tra gli effetti che l'opera d'arte esercita sull'animo umano, così Burke,

³⁶ Elio Franzini, Riccardo Ruschi, *op.cit.*, p. 204.

³⁷ Ivi, p. 205.

riprendendo i contenuti del trattato antico, nella sua *Inquiry* presenta gli oggetti che suscitano il sentimento del sublime e la teoria delle modalità psico-fisiche in cui si genera tale emozione.

Se le pagine de *I piaceri dell'immaginazione* su «The Spectator» di Addison avevano suggerito al giovane Burke l'impianto antropologico della sua analisi e lo stimolo per sviluppare alcune idee originali (come il finalismo biologico del bello, la classica simmetria, l'apprezzamento del brutto, il vitalismo estetico, la psicagogia del sublime e la distinzione del sublime dal bello³⁸), l'opera di Burke contribuisce a modificare la concezione kantiana del "bello" e ad aprire un nuovo capitolo della sua riflessione sul "sublime".

L'*Inquiry into the origin of our ideas of Sublime and Beautiful* (1757) di Edmund Burke viene tradotta nel 1765 in Francia, nel 1773 in Germania e nel 1804 in Italia³⁹. Probabilmente Kant, che non conosceva la lingua inglese⁴⁰, accede ai contenuti dell'opera attraverso il saggio di Moses Mendelssohn, *Sul sublime e l'ingenuo nelle belle lettere*, che tratta delle caratteristiche del sublime e dell'ingenuo, redatto nel 1758 grazie ad una traduzione, per uso personale, di qualche mese prima per mano di Gotthold Ephraim Lessing. Nel suo scritto, letto e apprezzato dallo stesso Kant, Mendelssohn anticipa temi fondamentali per l'estetica tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento. In particolare, oltre all'elaborazione del primo sistema moderno delle arti, delinea la rigorosa formulazione di nuove categorie estetiche; al bello, infatti, vengono affiancati la grazia, il sublime e l'ingenuo, quest'ultimo inteso come semplice, istintivo, *naiv*.

Kant accoglie questa nuova proposta interpretativa del bello come inclinazione disinteressata e autonoma, non confondendola con la vitalità elementare alla radice dell'*eros* sessuale e riproduttivo della trattazione psicofisica di Burke. Dell'Autore inglese egli coglie, invece, quel senso del bello come attraente e incantevole che lo condurrà a cambiare la sua concezione di chiara matrice razionalistico-platonico-wolffiana, che si articolava intorno alle definizioni di *métron-métrion-kairós* tratte dal *Filebo* e dal *Timeo* di Platone, passando attraverso la triade armonia-ordine-proporzione dell'*Inquiry* di Shaftesbury e l'uniformità nella varietà di Hutcheson, fino alla *perfectio* di Leibniz e al *consensus in varietate* di Wolff: posizioni tutte orientate a tratteggiare il bello oggettivo della natura colto dalla ragione umana. Attraverso l'indagine di Burke, Kant incontra, invece, una concezione della bellezza che non richiede alcuna assistenza della ragione, mostrandosi soggettiva ed empiristica. Si tratta di una concezione delle sensazioni e dei sentimenti, in cui il bello è piacevole, gioioso, grazioso e rasserenante. Al paradigma della bellezza, segnata dalla perfezione pitagorica dei corpi geometrici dai contorni regolari, armonici, proporzionati e, appunto, perfetti, Kant sostituisce tutto ciò che diletta, attrae e incanta. Con la lente dell'osservatore, nel 1764, registra le *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, e con quella del filosofo le rielabora nella *Critica della facoltà di giudizio* del 1790.

Ma se Wolff risulta superato per approdare ad una interpretazione del bello in linea con quel gusto del sublime che, dalla riscoperta del *De sublimate* di Pseudo-Longino in poi, aveva animato tutte le menti degli intellettuali militanti in ambito estetico⁴¹, agli inglesi riserva un trattamento particolare.

³⁸ Cfr. Guido Morpurgo-Tagliabue, *La nozione del gusto nel XVIII secolo: Shaftesbury e Addison*, «Rivista di Estetica», VII, 1962, n. 1, pp. 199-228.

³⁹ Adelchi Baratonio, collega di Banfi a Milano tra il 1932 e il 1938, cura la traduzione dell'opera di Burke, *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello*, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

⁴⁰ Cfr. Guido Morpurgo-Tagliabue, *Introduzione*, in Immanuel Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, trad. it. di Laura Novati, Rizzoli, Milano 1996³ (1989¹), p. 16.

⁴¹ Un interesse non soltanto erudito ma mirato a una meta-riflessione in ambito estetico si presenta già nell'Inghilterra seicentesca. Lo scritto dello Pseudo-Longino, *Perì hýpsous*, risulta presente, in un'edizione del 1636, e viene tradotto in lingua inglese nel 1652 da John Hall, *Of the Heigh of Eloquence*, e poi in lingua francese da Nicolas Boileau nel 1675. Prima di Burke si sono occupati del concetto di sublime John Dennis, *The advancement and reformation of modern poetry* (1701), Joseph Addison, *I piaceri dell'Immaginazione* («The Spectator», 1712), George Berkeley, *Dialoghi tra Hylas e Filonous* (Dialogo II, 1713) e anche John Milton, *The Paradise lost* (1667), James Thomson, *Seasons* (Winter, 1726) e Salvador Rosa (pitture tra il 1640-1649, poesie 1959). Ivi, pp. 18-19.

Il dialogo che Kant apre con le teorie di Shaftesbury e di Hutcheson, in particolare, lo condurrà ad affiancare la filosofia del primo e a riprendere alcune intuizioni del secondo. A Shaftesbury dovrà soprattutto le riflessioni sul *sensus communis* come *benevolent affection* e socievolezza, inserendole direttamente nelle sue lezioni, per cui l'allievo Herder ricorderà il maestro di Königsberg come il "Shaftesbury della Germania". Da Hutcheson, invece, Kant recupera un repertorio di spunti e di riflessioni che trasformerà in argomenti speculativi nella terza Critica: la separazione dei valori della bellezza e della virtù dal mondo della conoscenza, la definizione di bellezza come unità nella varietà e il senso specifico che riceve immediatamente l'idea. La ricerca di Burke gli consente di approfondire, nel contesto della divisione operata da Hutcheson, il sentimento estetico problematizzando quella dimensione, fino ad allora dominata esclusivamente dal "bello", amplificandola al sublime e cogliendo, di questo, le caratteristiche che lo connoteranno come la più alta espressione del sentimento morale senza incorrere in un'ennesima identificazione, ma ad una nuova più specifica definizione del gusto come "giudizio di gusto".

Nella ricostruzione del percorso che condurrà alla *Critica della facoltà di giudizio*, in cui Kant affronterà il problema estetico nell'ambito del suo impianto critico, qui risulta indubbiamente interessante partire dalle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* del 1764, in cui il filosofo di Königsberg si pone nel ruolo di "osservatore". Registrando teorie e posizioni, più o meno contemporanee in fatto di estetica, egli ne stila un resoconto decisamente poco impegnativo sul piano filosofico, ma immediato e accattivante su quello comunicativo, ricco di esempi e di riflessioni, talvolta di natura palesemente autobiografica. Se lo studio di Shaftesbury, di cui le prime traduzioni in tedesco risalgono al 1738, condurrà Kant alla formulazione del giudizio teleologico, riconoscendo la traccia del rapporto uomo-natura del *The Moralists*⁴², l'analisi di Hutcheson, prima, e di Burke, poi, lo guidano, piacevolmente, alla scoperta del sentimento estetico, che a lui servirà per rafforzare quel sentimento morale attorno al quale si articolerà tutto il suo sistema.

Mentre l'uniformità nella varietà di Hutcheson era stata accolta come derivazione della linea razionalistica avviata da Platone e continuata, anche se in senso immanentista, da Shaftesbury, il bello-piacevole di Burke viene introdotto con riserva. Il sentimento di bello, come quello di sublime, così come viene presentato da Burke, risulta conforme alla teoria lockiana dei sentimenti derivati dalle idee semplici, e, dunque, legato alla fisiologia delle sensazioni (piccolo, liscio, nitido e grazioso per il bello; terribile, angosciante, ma anche nobile, magnifico per il sublime) inerenti rispettivamente l'istinto di generazione⁴³ e l'istinto di conservazione. Kant non vi aderisce completamente: non sostiene la diaresi bello-sublime come polarizzazione psicofisica avanzata da Burke. Il filosofo di Königsberg, invece, si appresta a condurre una disamina differente: non centrata sulla psicofisiologia ormonale-neurologica, ma sul comportamento, sull'azione dell'uomo, con un impianto più vicino ad Shaftesbury e ad Hutcheson che a Burke, di cui pure apprezza l'opera, di chiara matrice antropologico-pragmatica.

Nell'opera del 1764 infatti Kant tratta di sentimenti, di disposizioni morali e di temperamenti, personali e nazionali, con lo stesso metodo di Hutcheson. Raccoglie e riordina, in un primo tempo, in modo coerente e sistematico, le definizioni di bello e sublime, poi opera una tabulazione delle disposizioni morali ed, infine, dopo una prima schematizzazione in linea con l'ordine operato precedentemente, dedica una serie di riflessioni, anche autobiografiche, ai temperamenti umorali per lui definibili solo sulla base degli atteggiamenti morali.

Pertanto dopo aver dedicato la prima parte delle *Osservazioni* ai sentimenti estetici, bello e sublime escono di scena silenziosamente nelle loro vesti "estetiche", per ritornare con gli abiti della quotidianità, quella delle categorie morali: bello=pre-morale e sublime=morale. Se il sublime diviene

⁴² «Il problema nell'analisi del *The Moralists* è di guardare un po' meno a quei suggestivi aspetti d'"inebbriamento dell'io" e di "poesia dell'infinità" e molto di più invece ai lati in cui Shaftesbury continua l'approfondimento delle tematiche della virtù e del bene: "conoscere l'impronta e il carattere di quello che costituisce il bene", e questa volta non può che trattarsi del "bene supremo" cui deve corrispondere un'"economia delle affezioni" che sorregga le aspirazioni più alte» (Franco Crispini, *L'etica dei moderni: Shaftesbury e le ragioni della virtù*, Donzelli, Roma 2001, p. 21).

⁴³ Edmund Burke, parte III §§ XII-XVII

l'espressione del sentimento morale e, dunque, la forma della morale, la morale diviene una disposizione razionale. La dottrina dei temperamenti umorali che Kant delinea nelle sue *Osservazioni* compare infatti sotto forma di "descrizione", per offrire una classificazione sulla base degli effetti osservati per analizzare non ciò che la natura fa dell'uomo, ma ciò che l'uomo, come essere libero, fa e può fare di se stesso⁴⁴. Da qui il rimando alle battute finali della filosofia kantiana nell'*Antropologia pragmatica* del 1798.

Ma veniamo alle parti delle *Osservazioni* più significative per questa ricerca e capaci di offrire una continuità, da un lato e uno sviluppo, anche in contrasto, dall'altro lato rispetto alle teorie estetiche prese in considerazione da Kant.

Fin dall'inizio le *Osservazioni* manifestano un punto di vista opposto a quello con cui, precedentemente, sono state affrontate le problematiche estetiche:

«le diverse sensazioni di piacere e dispiacere si fondano non tanto sulla natura delle cose esteriori che le producono, quanto sull'attitudine, connaturale in ogni uomo, di riceverne soddisfazione o insoddisfazione. Di qui il diletto che alcuni uomini provano, laddove altri provano disgusto; di qui la passione amorosa, che spesso rimane per tutti un enigma o, invece, la forte avversione che uno prova verso ciò che ad altri è invece del tutto differente»⁴⁵ [AK II 207].

Questa concezione, già presente in Burke, qui si rivela in tutta la sua chiarezza: piacere e dispiacere non sono negli oggetti, ma nei soggetti che si rapportano a quegli oggetti. Si tratta di attitudini soggettive che si esprimono attraverso sentimenti di piacere o di dispiacere dinanzi alla visione o alla sensazione di determinati oggetti. Il piacere nasce dalla soddisfazione avvertita dalla sensazione di un oggetto e il dispiacere, invece, dall'insoddisfazione. Il piacere porta alla felicità, il dispiacere all'infelicità, intesa come mancato appagamento. Per Kant questo accade nell'uomo comune, nell'uomo semplice, non dotato di talenti straordinari, che prova soddisfazione o insoddisfazione degli oggetti materiali, anche in totale passività mentale. I sentimenti a cui Kant rivolge una particolare attenzione non sono questi:

«esiste anche un sentimento di qualità superiore [...] è possibile goderne senza provare sazietà o stanchezza [...] oppure presuppone una sensibilità dell'anima che le consente di provare commozioni virtuose o [...] denota dei talenti o un intelletto pregevole [...] sentimento raffinato [...] si divide in due specie: il sentimento del sublime e il sentimento del bello. Ambedue provocano nell'animo una deliziosa commozione ma in modo completamente diverso»⁴⁶ [AK II 208].

Insaziabile, instancabile, dall'anima sensibile predisposta alla commozione virtuosa riconosciuta come tale da una funzione intellettuale non orientata esclusivamente alla conoscenza dei concetti ma anche dei significati: questo il profilo di un sentimento di qualità superiore, raffinato dall'esercizio dei talenti, capace di cogliere piacere e dispiacere tra commozione e attrazione.

Se un "piacere misto a terrore" risulta la rappresentazione del sublime e piacere "aperto al sorriso" quella del bello, allora per Kant il sublime commuove e il bello attrae.

Seguono una serie di esempi "ad effetto" volti a tenere il lettore ancorato alla catena di dicotomie che l'autore presenta senza alcuna spiegazione o giustificazione, avvicinando o allontanando i termini per affermare la possibilità di una compresenza nell'esistenza del soggetto:

«l'amicizia ha fondamentali in sé i tratti del sublime, l'amore quelli del bello. Però la delicatezza e il profondo rispetto danno all'amore una certa dignità e sublimità, mentre lo scherzo spiritoso e la confidenza accrescono, nelle sensazioni dell'amore, le sfumature della bellezza [...]. Persino il vizio e le imperfezioni morali recano spesso in sé alcuni tratti del sublime e del bello, almeno per quel che toccano la nostra sensibilità, senza passare al vaglio della ragione. L'ira tremenda di un eroe è sublime, come l'ira di Achille nell'*Iliade*»⁴⁷ [AK II 211-212].

⁴⁴ Cfr. Immanuel Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, Introduzione e note Michel Foucault, trad. it. di Mauro Bertani e Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2010, p. 251.

⁴⁵ Immanuel Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, op. cit., p. 79.

⁴⁶ Ivi, p. 80.

⁴⁷ Ivi, p. 85.

L'ibridazione impedisce al sentimento del sublime di degradarsi in stravaganza o in caricature di soggetti, situazioni e oggetti e al sentimento del bello di cadere nel lezioso e nel noioso, e tende a conservare le caratteristiche specifiche di ogni sentimento proprio dall'incontro "in situazione" con l'altro. Se fra le qualità morali, «la vera virtù è sublime» e viene definita da Kant, sulle orme di Shaftesbury, «benevolenza universale», «la compiacenza», corrispondendo al secondo tipo di sentimento di benevolenza, risulta «bella e amabile». La prima è il fondamento della partecipazione agli affanni umani e dell'imparzialità, innalzata all'universalità che le compete, mentre la seconda non è ancora fondamento di virtù, ma un'inclinazione a rendersi gradevoli agli altri attraverso la gentilezza e l'assenso ai loro desideri. Si tratta del fondamento di un'attraente socievolezza che è bello, ma non ancora virtù, in quanto possibile causa di vizi. Potrebbe divenire virtù, intesa come sentimento della bellezza e della dignità della natura umana, nel momento in cui rispetta principi che non consistono in «regole speculative» ma nella «consapevolezza di un sentimento che vive in ogni petto umano» e che si estende oltre le specifiche cause della compassione e della compiacenza⁴⁸. Tali moventi di belle azioni o virtù adottive per Kant sono affini alla «virtù autentica» per il piacere netto per le azioni buone e benefiche:

«l'uomo di buon cuore si comporterà con voi in modo pacato e gentile, senza secondi fini per semplice compiacenza e nutrirà sincera compassione per le pene altrui [...]. Questa simpatia morale non è ancora sufficiente a spronare la fiacca natura umana ad azioni d'interesse collettivo [...]. La Provvidenza ha posto in noi [...] il sentimento dell'onore che ha al suo seguito il pudore. L'opinione che gli altri possono farsi dei nostri meriti e il loro giudizio sulle nostre azioni è un incentivo di grande portata che ci induce a più di un sacrificio»⁴⁹ [AK II 218].

Ma questo atto, svolto in obbedienza ad una spinta determinante per nulla spontanea, non è considerabile come virtuoso. Qui l'autore avvia la sua concezione del rapporto tra atteggiamenti morali e temperamenti umorali.

Per lui, infatti, agli atteggiamenti morali corrispondono temperamenti classificati come melanconico, sanguigno, collerico e flemmatico. Se per Kant il temperamento melanconico tende ad accordarsi alla "virtù autentica", e quello sanguigno alla "virtù adottiva", nel sentimento dell'onore, quello descritto nell'esempio, domina un'inclinazione collerica che non corrisponde ad alcuna virtù se non a una condizione di "apparente virtù", motivata non da principi universali, ma dall'interesse a mostrarsi come effimero decoro agli occhi del mondo: «l'esterno bagliore della sublimità, un colore in forte risalto che cela l'intimo contenuto della cosa o della persona – magari solo di bassa lega e volgare – ma che con l'apparenza inganna e commuove». Ancora differente è il temperamento flemmatico che, quasi totalmente privo di un sentimento delicato, non manifesta alcuna sensibilità.

Esemplificando atti e pensieri del melanconico, Kant sembra produrre il ritratto di se stesso:

«il melanconico ha dominante il sentimento del sublime. Persino la bellezza alla quale egli è altrettanto sensibile non serve soltanto ad affascinarlo ma, ispirandogli ammirazione, a commuoverlo. Il godimento del piacere è in lui più composto [...] ogni commozione suscitata dal sublime ha per lui maggiore attrattiva di tutti gli affascinanti allettamenti del bello. Il suo benessere consisterà più in contentezza che in allegria. È perseverante, per questo subordina tutte le sue sensazioni ai principi [...]. L'uomo di temperamento melanconico si cura poco di ciò che gli altri pensano o ritengono buono e vero, egli si basa soltanto sul suo criterio di giudizio; dal momento che i moventi delle sue azioni prendono in lui la natura di principi, non è facile fargli cambiare il modo di pensare; la sua fermezza si tramuta talvolta quasi in ostinazione [...]. L'amicizia è sublime e perciò si addice al suo modo di sentire»⁵⁰ [AK II 220-221].

Se il temperamento melanconico è rappresentativo del sentimento del sublime, quello sanguigno viene identificato con il sentimento del bello.

«l'uomo che ha un temperamento sanguigno ha prevalente il sentimento del bello: le sue gioie son ridenti e piene di vita; quando non è allegro, è insoddisfatto e conosce ben poco la felicità silenziosa. La variazione è bella ed egli ama il

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 91.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 92-93.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 95-97.

cambiamento. Cerca la gioia in sé e intorno a sé [...] sente fortemente la simpatia morale: la felicità degli altri lo rallegra, la sofferenza suscita la sua pietà. Il suo sentimento morale è bello ma senza principi e dipende sempre direttamente dalle impressioni immediate che la realtà suscita in lui [...]. Ha un forte senso della bontà ma scarso nella giustizia»⁵¹ [AK II 222].

Il melanconico è sublime, il sanguigno è bello, il collerico è sublime-solenne, il flemmatico è inclassificabile vista l'esiguità, nella sua sensibilità, degli ingredienti del sublime e del bello. Kant, inoltrandosi in una riflessione scaturita dall'osservazione delle persone che quotidianamente lo incontrano, lo salutano, lo invitano a pranzo e lo ascoltano, offre così al lettore uno scenario composito e variegato della società morale del suo tempo, orientata a pensare e ad agire più o meno spontaneamente, sulla base di sentimenti raffinati e complessi, che, pare, nascono con l'individuo stesso fino a fissarsi in un carattere specifico, attraverso l'atteggiamento morale, a cui ciascuno viene educato nel paese di appartenenza. Quando questa sua riflessione si estende anche alle nazionalità, allora Kant sembra porre le basi per quel suo progetto socio-politico di un'Europa, strutturata operando a un'uniformità nella varietà e, dunque, su una base estetica ispirata al sentimento del bello di Hutcheson, in cui tutti i differenti temperamenti nazionali, quali amplificazioni dei temperamenti individuali, risultano straordinariamente complici di un piano condiviso. Scrive infatti Kant:

«Nell'agire sulla grande scena del mondo ciascuno è mosso dalle inclinazioni in lui dominanti [...]. Nello stesso modo in una composizione pittorica di grande espressività si fondono le diverse figure: l'unità risplende nella molteplicità e la totalità della natura morale mostra la sua bellezza e dignità»⁵² [AK II 227].

Sempre Kant osserva anche quanto segue:

«fra i popoli del nostro continente sono, a mio parere, gli italiani e i francesi quelli fra gli altri che soprattutto eccellono nel sentimento del bello, i tedeschi invece, gli inglesi e gli spagnoli nel sentimento del sublime. L'Olanda può essere considerata quel paese in cui questo gusto raffinato è del tutto trascurabile. Il bello stesso è o meraviglioso e commovente o sorridente e attraente. Il primo ha in sé qualcosa del sublime e l'animo in questo sentimento è assorto ed estatico, nel sentimento della seconda specie è gaio e lieto. Agli italiani sembra adattarsi preferibilmente la prima, ai francesi la seconda specie di sentimento del bello [...]. I caratteri spirituali delle nazioni sono individuabili al massimo grado nelle loro disposizioni morali: prenderemo dunque ancora in considerazione, da questo punto di vista, il loro diverso sentimento del sublime e del bello»⁵³ [AK II 243-245].

I sentimenti estetici rientrano, dopo un primo resoconto introduttivo all'opera, nell'ambito dei risultati delle *Osservazioni* nel momento in cui Kant avvia la riflessione sulle disposizioni morali, poste all'origine dei caratteri spirituali. In questo modo lo spagnolo viene presentato come austero, riservato e leale, avendo più il sentimento delle grandi che delle belle azioni; l'italiano ha più senso del bello dello spagnolo e più del sublime rispetto al francese; nel francese domina il sentimento della bellezza morale; l'inglese è costante, talvolta fino all'ostinazione, audace e risoluto fino alla temerarietà e agisce secondo principi, a volte fino alla testardaggine; il tedesco esprime una felice mescolanza del sentimento del sublime e del bello congiungendo in sé le caratteristiche dei sentimenti estetici, e, dunque, dei temperamenti, dell'inglese e del francese; l'olandese infine, occupandosi esclusivamente dell'utile, mostra poca sensibilità per ciò che è bello o sublime per un intelletto raffinato.

Seguendo le linee-guida della riflessione kantiana nelle *Osservazioni* si potrebbe supporre, dunque, che il sentimento estetico stia alla radice delle disposizioni morali e dei relativi caratteri individuali, che muova tali soggetti a cogliere nella e dalla realtà qualità potenzialmente già presenti e pronte ad attuarsi nel momento in cui vengono espresse, emergendo dalla dimensione

⁵¹ Ivi, pp. 97-98.

⁵² Ivi, p. 104.

⁵³ Ivi, pp. 123-125.

dell'inclinazione puramente soggettiva per dialogare con altri caratteri e comprendere la valenza della loro varietà, anche nell'ambito degli atteggiamenti morali.

Anche se non tanto diversamente da Burke, che aveva esteso, per inferenza sensistica, gli effetti del bello alle qualità della mente quali tenerezza, indulgenza e pietà, anticipando le qualità "belle" kantiane (come bontà, benevolenza, socievolezza e compassione), il filosofo di Königsberg, pur non intendendo ancora indossare le lenti del filosofo, in realtà sembra che riesca a porre le basi, almeno progettuali, della sua avventura critica che si avvierà con l'Estetica nella *Critica della ragion pura* e che si concluderà con la *Critica della facoltà di giudizio* in cui i sentimenti estetici divengono oggetto di argomentazione condotta proprio attraverso il dispositivo del trascendentale e per cui nel giudizio di gusto porrà la chiave della scelta del progettare, dell'agire e del vivere sociale. Tali orientamenti, ai quali Kant dedicherà una serie di incisivi scritti politici, successivi alla pubblicazione della terza *Critica* fino all'*Antropologia dal punto di vista pragmatico* (1798), nell'interessante disamina delle azioni umane, offriranno, ancora una volta, la possibilità di rilevare l'importanza del sentimento estetico nell'uomo.

2.2 *Il gusto come giudizio estetico*

«A una visione superficiale, noi sembriamo differire molto l'uno dall'altro nei nostri ragionamenti, come pure nei nostri piaceri: ma nonostante questa diversità, che io penso essere più apparente che reale, è probabile che il canone sia della ragione che del gusto sia lo stesso in tutte le creature umane. Poiché, se non vi fossero certi principi del giudizio come del sentimento comuni a tutta l'umanità, non si potrebbe acquisire sia nella ragione che nelle passioni degli uomini un sufficiente punto d'appoggio per mantenere la comune armonia della vita»⁵⁴.

Con questa riflessione Burke introduce, nella trattazione relativa al sentimento estetico e al significato di gusto, un elemento che ne cambierà l'interpretazione. All'impostazione di Shaftesbury, caratterizzata da una metafisica immanentista, in cui l'arte è in una posizione ambigua e di sostanziale inferiorità nei confronti dell'opera dell'artefice (la natura) e ai sensi, che con Addison e Hutcheson avevano acquisito pubblico dominio e avevano contribuito allo sviluppo del senso interno della bellezza all'ombra della sensazione di Locke, Burke risponde con il metodo di Newton.

L'eredità del platonismo e quella dell'empirismo inglese rimangono sullo sfondo di una scena che si svolge in un presente percepito con la vivacità di una mente che osserva, riordina, confronta e verifica per trarre ulteriori elementi da analizzare e, dunque, da fissare come fondamentali riferimenti di un cammino da compiere. In questo nuovo, definito e interattivo, contesto d'indagine, il sentimento del bello scende dal piedistallo sul quale era stato posizionato, quale modello di regolarità e proporzione percettiva e formale, per confrontarsi con il gusto del mondo degli uomini. Il gusto, a sua volta, nel cambiamento di questo scenario, non risulta rispecchiare esclusivamente il senso del bello nella natura: esso si estende all'*immaginazione*, non più intesa come capacità imitativa dell'opera dell'artefice primo, ma sempre più vicina all'opera delle belle arti. All'immaginazione creatrice di Shaftesbury, interpretabile come un'estensione della capacità creativa di dio sul mondo attraverso l'atto imitativo, si presenta quella di Burke quale potere naturale dell'uomo accanto ai sensi e al giudizio.

Un secondo elemento interessante, su cui Burke punta l'attenzione, è l'universalità del senso del bello che, da un lato, lo avvicina alle teorie dei suoi colleghi inglesi, dall'altro lo allontana inesorabilmente, perlomeno nel momento in cui il gusto diviene, nella sua trattazione, punto di riferimento dell'immaginazione. Tale potere naturale risulta creativo per la combinazione, originale, delle immagini delle cose, non derivabili da abitudine o da utilità particolari, e affiancato al gusto per

⁵⁴ Edmund Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, Introduzione sul gusto aggiunta alla seconda edizione del 1759, trad. it. Elio Franzini, in Elio Franzini, Riccardo Ruschi, *op. cit.*, p. 202.

la fantasia, l'invenzione e la finezza dei suoi prodotti: «[...] in quanto il gusto si riferisce all'immaginazione, il suo principio è dunque lo stesso in tutti gli uomini»⁵⁵.

Gusto ed immaginazione in Burke sembrano muoversi in armonia, a passi di danza: non si nota un elemento che prevale sull'altro e nemmeno uno in difetto rispetto all'altro, ma entrambi, insieme, partecipano a un piacevole gioco che permette all'uomo, il quale ne risulta provvisto nella pienezza di un equilibrio acquisito, di discernere, scegliere, giudicare. Scrive infatti Burke: «Ma dove sono interessati l'ordine, il decoro, la coerenza, in breve dove il miglior gusto differisce dal peggiore, io sono convinto che operi l'intelletto, e nient'altro»⁵⁶.

In quest'operazione che vede coinvolto anche l'intelletto, quale valido interlocutore per l'espressione del buon gusto o, meglio, del "miglior gusto", Burke traccia un sentiero di analisi prima del sentimento del bello e poi del sublime di cui il Kant delle *Osservazioni* coglierà immediatamente le potenzialità estetiche, legate alla sensibilità, e quello delle *Critiche* le qualità trascendentali, in riferimento all'indagine delle condizioni universali *a priori* sotto le quali soltanto le cose possono diventare oggetti della nostra conoscenza in generale.

Con l'*a priori* Kant riesce a liberare i sentimenti del piacere e del dolore dalla psicologia empirica per «porli [...] nella classe dei giudizi che hanno a loro fondamento principi a priori» [KU 113]⁵⁷. Il giudizio nel sistema critico kantiano, strutturalmente dicotomico teoretico-pratico in corrispondenza alla speculare bipartizione funzionale intelletto-ragione, rappresenta, infatti, un termine medio puramente soggettivo tra teoretico-pratico e intelletto-ragione dotato di una valenza trascendentale:

«[...] nella famiglia delle facoltà conoscitive superiori c'è ancora un membro intermedio tra l'intelletto e la ragione. Ed è la facoltà di giudizio, della quale si ha ragione di presumere per analogia, che potrebbe anch'essa contenere in sé, seppure non una sua propria legislazione, però un suo principio per ricercare leggi, in ogni caso un principio a priori semplicemente soggettivo» [KU XXII]⁵⁸.

Nella sua nuova proposta, Kant applica una nuova metodologia che valorizza quei sentimenti estetici, come il piacere, offrendogli la possibilità di essere determinabile e conoscibile *a priori* e, dunque, assumendo un significato comune per ogni singolo soggetto. In questo quadro l'estetica kantiana assume la trascendentalità come scienza di tutti i principi *a priori* della sensibilità e come teoria del gusto, del sentimento del bello, accogliendo e valorizzando il sentimento, lasciando fuori la sensibilità conoscitiva.

«Per distinguere se qualcosa è bello o no, noi riferiamo la rappresentazione non all'oggetto mediante l'intelletto, per la conoscenza; ma al soggetto e al suo sentimento del piacere o del dispiacere mediante l'immaginazione (forse legata con l'intelletto). Quindi il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza, e dunque logico, ma è estetico, intendendosi con ciò che il suo principio di determinazione non può essere altrimenti che soggettivo» [KU 3-4]⁵⁹.

Pertanto il sentimento di piacere o dispiacere per Kant, pur non avendo una valenza conoscitiva, attiva tutte le facoltà in una formula non sistematico-costitutiva oggettivante, quanto libera-informale e soggettivante. Il gioco che ne deriva tende non solo a concentrarsi sul sentimento del bello, ma a rinnovare le funzioni dei sensi, dell'immaginazione, dell'intelletto e della ragione nel rapporto tra l'esperienza e il giudizio estetico. Se per esperienza qui s'intende la ricchezza delle modalità operative in cui si esprime ogni singolo soggetto, per giudizio estetico il riferimento è quel giudizio riflettente che, diversamente da quello determinante, obbligato a ricondurre il particolare nell'universale, è obbligato a risalire dal particolare della natura all'universale «in vista di un'esperienza

⁵⁵ Ivi, p. 203.

⁵⁶ Ivi, pp. 204-205.

⁵⁷ Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenneger, Einaudi, Torino 1999, p. 102.

⁵⁸ Ivi, p. 13.

⁵⁹ Ivi, p. 39.

completamente interconnessa»⁶⁰ [KU XXXIV] e «l'universale capacità di comunicazione dello stato dell'animo nella rappresentazione data che è, quale condizione soggettiva del giudizio di gusto, sta a fondamento di questo, e il piacere per l'oggetto deve esserne la conseguenza»⁶¹ [KU 27]. Qui Kant, ancora una volta, chiarisce:

«Gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un mondo rappresentativo mediante un compiacimento, o un dispiacimento, senza alcun interesse. L'oggetto di un tale compiacimento si chiama bello [...] ciò che piace universalmente senza concetto [...] è percepito senza la rappresentazione di uno scopo [...] è ciò che viene riconosciuto senza concetto come oggetto di un compiacimento necessario»⁶² [KU 16-68].

Per giudizio estetico s'intende qui un giudizio di gusto, inteso come facoltà di giudicare il bello, che dipende da una rappresentazione empirica, non è legato *a priori* ad un concetto e viene sostenuto dall'accordo soggettivo e universale⁶³ delle facoltà. Non è un giudizio di conoscenza, cioè logico, anche se nell'*Analitica del bello* i momenti del gusto vengono trattati sulla base delle funzioni logiche per qualche relazione con l'intelletto: è un giudizio estetico dal fondamento soggettivo, caratterizzato dal senso vitale (piacere e dispiacere), in cui ogni rapporto delle rappresentazioni e delle sensazioni, indicando ciò che è reale in una rappresentazione empirica, può essere oggettivo.

«I giudizi estetici, proprio come i giudizi teoretici (logici), possono essere divisi in empirici e puri. I primi sono quelli che affermano la piacevolezza o la spiacevolezza, i secondi quelli che affermano la bellezza di un oggetto o del suo modo rappresentativo; quelli sono giudizi dei sensi (giudizi estetici materiali), e soltanto questi (in quanto formali) veri e propri giudizi di gusto»⁶⁴ [KU 39].

A-priorità, trascendentalità, contemplativismo e comunicabilità garantiscono i passaggi fondamentali per rilevare le diverse operazioni di Kant dal senso interno del bello al giudizio estetico.

Se l'*a-priorità* consente al giudizio estetico di sollevare i sentimenti del piacere e del dispiacere garantendo loro dei principi *a priori* e la trascendentalità di offrirgli determinabilità e conoscibilità *a priori*, il contemplativismo traduce il disinteresse del giudizio estetico in energia percettiva e la comunicabilità rende tale giudizio universale. L'Autore sostiene che

«Non può esserci alcuna regola oggettiva del gusto, che determini mediante concetti ciò che è bello. Infatti ogni giudizio di questa origine è estetico, vale a dire: il sentimento del soggetto e non il concetto di un oggetto, è il suo principio di determinazione. Ricercare un principio del gusto, che desse il criterio universale del bello mediante concetti determinati, è uno sforzo infruttuoso, dato che ciò che viene ricercato è impossibile e contraddittorio in se stesso. L'universale comunicabilità della sensazione (del compiacimento o della riprovazione), è tale da realizzarsi senza concetto»⁶⁵ [KU 53].

⁶⁰ Ivi, p. 20.

⁶¹ Ivi, p. 52.

⁶² Ivi, pp. 46-76. Interessante anche la spiegazione di Kant relativa all'attribuzione del termine "gusto" alla facoltà estetica di giudicare: «e infatti qualcuno può enumerarmi tutti gli ingredienti di una pietanza e farmi notare che del resto ciascuno di essi mi è piacevole, non che vantare con ragione le qualità salutari di quel cibo: resto sordo a tutte queste ragioni, assaggio la pietanza con la mia lingua e il mio palato, e in funzione di essi (non di principi generali) pronuncio il mio giudizio. In realtà il giudizio di gusto viene pronunciato sempre e soltanto come un giudizio singolare dell'oggetto. L'intelletto può formare un giudizio universale mediante il paragone dell'oggetto, in fatto di compiacimento, con i giudizi degli altri [...] la sua peculiarità consiste nel fatto che esso, sebbene abbia una validità semplicemente soggettiva, si appella non di meno a tutti i soggetti, come potrebbe avvenire solo se fosse un giudizio oggettivo che riposa su principi conoscitivi e potesse essere imposto mediante una prova» [KU 142], in *ivi*, pp. 121-122.

⁶³ Nella *Critica della facoltà di giudizio* il termine "universale" perde la valenza logica, poiché non si fonda sui concetti, e acquista l'esclusiva di quella estetica, intesa come validità comune del rapporto della rappresentazione con il sentimento di piacere o dispiacere di ogni soggetto.

⁶⁴ Ivi, pp. 58-59.

⁶⁵ Ivi, p. 67.

Una comunicazione originale, dunque, che non sussiste senza concetto, avviene attraverso il sentimento nella rappresentazione di certi oggetti: una sorta di criterio empirico da cui deriva un gusto che non si acquisisce con l'imitazione, ma con «una semplice idea» o, meglio, «ideale del bello» o, ancora, «ideale dell'immaginazione» che ognuno deve produrre in se stesso per giudicare tutto ciò che è oggetto del gusto. Tale comunicazione è universale, altrimenti i giudizi risulterebbero prodotto di un bel gioco puramente soggettivo delle facoltà rappresentative. Scrive Kant:

«in tutti i giudizi con cui dichiariamo bello qualcosa non concediamo a nessuno di essere di altro parere, senza fondare tuttavia il nostro giudizio su concetti, ma solo sul nostro sentimento, che quindi mettiamo a fondamento non come sentimento privato, ma come un sentimento che abbiamo in comune. Ora questo senso comune non può esser fondato a questo fine, sull'esperienza, perché esso vuole giustificare giudizi che contengono un dovere: non dice che ciascuno si accorderà con il nostro giudizio, ma deve armonizzare con esso»⁶⁶ [KU 67].

L'universalità, proprio nell'ambito della comunicabilità, diviene norma di un senso comune presupposta da noi. Per questo ci attribuiamo il diritto di pronunciare giudizi di gusto in relazione con la libera regolarità dell'immaginazione.

Sulla base di queste relazioni, particolarmente virtuose, tra le facoltà conoscitive, qui libere di giocare tra loro per valorizzare quell'immaginazione libera, produttiva, spontanea e, allo stesso tempo, conforme a leggi per se stessa, Kant presenta due tipologie di bellezza. Questa distinzione, di chiara ispirazione anglosassone, propone la *bellezza libera* e la *bellezza aderente*. La prima non presuppone alcun concetto di ciò che l'oggetto deve essere e, pertanto, rappresenta la bellezza a sé stante, senza uno scopo; la seconda presuppone il concetto che l'oggetto deve essere, pertanto si tratta di una bellezza condizionata in quanto presuppone uno scopo⁶⁷.

Se Hutcheson sembra ispirare *l'Analitica del bello* con i riferimenti al senso interno della bellezza, alle sue caratteristiche e alla distinzione nelle due tipologie (bellezza originale o assoluta e bellezza comparativa o relativa), i contenuti dell'*Analitica del sublime* vengono ripresi dall'*Inquiry* di Burke⁶⁸, filtrando quello psicologismo che aveva fornito ricca materia alle ricerche dell'antropologia empirica, ma che era risultato responsabile di un irrigidimento intorno al valore egoistico del giudizio di gusto.

Riflettendo sulla proposta teorica di Burke, concentrata sul legame soggettivo e individuale dell'animo con il corpo, inteso come sentimento di piacere dell'organismo corporeo, Kant afferma:

«ma se si ripone il compiacimento per l'oggetto tutto e solo nel fatto che questo diletta per via di attrattiva o emozione, non si deve neppure pretendere da nessun altro di accordarsi con il giudizio estetico che noi pronunciamo, che a questo proposito ciascuno consulta con ragione solo il suo senso privato. Allora però cessa del tutto anche ogni censura del gusto; si dovrebbe far diventare per noi imperativo dell'approvazione l'esempio che altri danno con l'accordo contingente dei loro giudizi; contro il quale principio presumibilmente ci opporremo e invocheremo il diritto naturale di sottoporre il giudizio, che riposa sul sentimento immediato del proprio benessere, al nostro proprio senso, non a quello altrui»⁶⁹ [KU 130].

La disputa sul gusto, invece, si apre e rimane disponibile per Kant a un confronto propositivo nel momento in cui il giudizio di gusto si esprime, necessariamente, nel suo valore pluralistico. Ciò significa che deve essere apprezzato, in modo tale che ognuno possa approvarlo e godere di un

⁶⁶ Ivi, p. 75.

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 64.

⁶⁸ Kant si riferisce esplicitamente al filosofo inglese: «Burke merita di essere citato come l'autore più insigne in questo genere di trattazione, giunge a concludere su questa via della sua opera: “che il sentimento del sublime si fonda sull'istinto di autoconservazione e su un timore, vale a dire un dolore, per il quale, poiché non giunge fino all'effettiva distruzione delle parti del corpo, produce movimenti che, in quanto liberano i vasi più fini o più grossolani da ingorghi pericolosi e molesti, sono in grado di suscitare sensazioni piacevoli, certo non piacere, ma una sorta di brivido d'orrore di cui si compiace, una certa quiete che è mischiata a spavento”. Riconduce il bello, che egli fonda sull'amore (dal quale però vuole che siano separati i desideri, “al cedimento, alla distensione e al rilasciamento delle fibre del corpo, e quindi a un intenerimento, un dissolvimento, uno spossamento a venir meno, uno smorire, uno sciogliere dal diletto”» [KU 129] in ivi, pp. 113-114.

⁶⁹ Ivi, p. 114.

fondamento, costituito da un principio *a priori* a cui si giunge non attraverso l'osservazione delle leggi empiriche delle modificazioni dell'animo, ma immediatamente dal legame stesso tra il piacere e una rappresentazione. Infatti: «che, senza che il gusto abbia principi a priori, gli sarebbe impossibile pronunciarsi su giudizi altrui ed emettere su di essi, anche solo una qualche parvenza di diritto, verdetto di accoglimento o di rigetto»⁷⁰ [KU 131]. Con questa modalità Kant applica ai giudizi sul sublime della natura, inteso come informe o senza figura, e oggetto di un piacere puro con una finalità soggettiva della rappresentazione data, una deduzione della sua pretesa a qualche principio (soggettivo) *a priori*, quale legittimazione della pretesa di questi giudizi alla validità universale e necessaria. A Kant rimane dunque la trattazione sui giudizi di gusto, quelli sulla bellezza degli oggetti naturali, dimostrando la validità universale di un giudizio singolare, che esprime la finalità soggettiva di una rappresentazione empirica della forma di un oggetto, per spiegare come risulti possibile che qualche cosa piaccia puramente nel giudizio (senza sensazione o concetto) e come il piacere di un singolo soggetto possa valere come regola agli altri.

Per il filosofo di Königsberg questa validità universale non è derivabile né da concetti, né dal consenso comune e, nemmeno, da un'indagine sul modo di sentire altrui, ma si basa su un'autonomia del soggetto (il suo gusto) che giudica del sentimento di piacere nei confronti di una data rappresentazione. Tale validità universale del giudizio di gusto presenterebbe una doppia validità logica: l'*a priori* inteso come universalità di un giudizio singolare e l'*a priori* inteso come necessità ad ottenere da ognuno il consenso al giudizio di gusto, come se il piacere fosse oggettivo.

Già nelle *Osservazioni* Kant aveva riportato alcune caratteristiche note di quell'estensione del sentimento estetico che riconosce come sublime, ma nella *Critica della facoltà di giudizio* ne approfondisce i tratti, i contesti, i significati e la valenza.

Piacendo per se stesso e presupponendo un giudizio di riflessione singolare che vale come universale, il sublime non viene presentato da Kant in opposizione al bello o in modo così differente dal bello. Anzi: il piacere «è collegato alla semplice esibizione, o alla facoltà dell'esibizione, per cui tale facoltà, cioè l'immaginazione, è considerata in accordo, in un'intuizione data, con la facoltà dei concetti dell'intelletto o della ragione in quanto agevolazione di queste ultime facoltà»⁷¹ [KU 74]. Nessun giudizio dei sensi e nemmeno dell'intelletto lo obbliga a rispondere alle regole della logica, nessuna sensazione o concetto determinato lo lega a un oggetto: il sublime è libero, puro, naturale.

Anche se i termini ritornano in modo speculare rispetto al bello⁷², Kant rileva delle differenze sostanziali tra sentimento del bello e del sublime che nelle *Osservazioni* erano rimaste solo sul piano empirico. Qui, nella *Critica della facoltà di giudizio*, i rilievi sono più netti, più marcati, ed è possibile individuare quelle differenze che dimostrano quanto l'indagine kantiana sia andata oltre quella di Burke, rendendo oggetto di argomentazione filosofica una tematica trattata dal punto di vista meramente empirico-antropologico.

Il bello della natura, quale forma dell'oggetto che consiste nella limitazione, quale esibizione di un concetto indeterminato dell'intelletto, quale rappresentazione della qualità, offre l'intensificazione e l'agevolazione della vita attraverso il gioco dell'immaginazione e viene confrontato con il sublime che si trova in un oggetto privo di forma, provoca la rappresentazione dell'illimitatezza, esprime un concetto indeterminato della ragione, manifesta la rappresentazione della quantità e nasce indirettamente come piacere negativo. Per Kant infatti: «chiamiamo sublime ciò che è assolutamente grande. Esser grande e essere una grandezza sono però concetti del tutto diversi (*magnitudo* e *quantitas*). E così dire semplicemente (*simpliciter*) che qualcosa è grande, è anche una cosa del tutto

⁷⁰ Ivi, p. 115.

⁷¹ Ivi, p. 80.

⁷² «Per ciò che riguarda la divisione dei momenti del giudizio estetico di oggetti in rapporto al sentimento del sublime, l'analitica potrà procedere secondo il medesimo principio, come è accaduto nell'analisi dei giudizi di gusto. Poiché il compiacimento per il sublime, in quanto giudizio della facoltà estetica riflettente di giudizio, deve poter essere rappresentato, allo stesso modo del compiacimento per il bello, come universalmente valido secondo la quantità, senza interesse secondo la qualità, come conformità oggettiva a scopi secondo la relazione, e tale conformità come necessaria secondo la modalità» [KU 79], in ivi, pp. 82-83.

diversa dal dire che è assolutamente grande (*absolute, non comparative magnum*). Quest'ultimo è ciò che è grande oltre ogni comparazione»⁷³ [KU 80-81].

Nel bello naturale il principio si trova fuori dal soggetto percipiente, nel sublime naturale il principio è nel soggetto stesso, nel suo modo di pensare che rende sublime la rappresentazione della natura.

Come rappresentazione della quantità per il sublime Kant presenta un'altra dicotomia che, differentemente dal senso del bello, qui prosegue il discorso avviato empiricamente nelle *Osservazioni* attraverso i temperamenti individuali (sublime terrifico, nobile e solenne⁷⁴) con il *sublime matematico* e *sublime dinamico*. Il primo viene definito ciò che è assolutamente grande al di là di ogni comparazione e la sua misura non va cercata fuori dal soggetto percipiente, ma nella rappresentazione stessa, non nelle cose della natura, ma solo nelle idee del soggetto: sublime non è l'oggetto, ma la disposizione d'animo risultante da una certa rappresentazione che occupa il Giudizio riflettente, il quale attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi. Il sublime dinamico viene presentato come tutto ciò che, attraverso la potenza della natura, suscita nel soggetto percipiente un sentimento capace di cogliere «l'idea della sublimità di quell'essere che provoca in noi profondo rispetto non semplicemente mediante la potenza che esso dimostra nella natura, ma ancora di più mediante la capacità, posta in noi, di giudicare la natura senza provare timore e di pensare la nostra destinazione come sublime, al di sopra di essa»⁷⁵ [KU 109]. La valutazione estetica implica l'idea di sublime e produce quell'emozione non derivabile da alcuna valutazione matematica delle grandezze mediante numeri; la valutazione estetica, infatti, rappresenta la grandezza nella misura in cui «l'animo può coglierla in una intuizione»⁷⁶ [KU 87]. A questo punto all'immaginazione risultano assolutamente necessarie due operazioni per adottare intuitivamente un'unità di misura nella valutazione: l'apprensione e la comprensione. Nel caso della piramide egizia, seguendo l'esempio di Kant riferito al racconto di viaggio del francese Nicola Savary (1750-1785), l'occhio necessita di un tempo utile a compiere l'atto dell'immaginazione che riunisce il molteplice, dalla base fino all'apice, nell'intuizione sensibile e, intanto, perde le prime rappresentazioni e in questo modo la comprensione non è mai completa.

«[...] il sublime, nel giudizio estetico di un tutto così immenso, non sta tanto nella grandezza del numero, quanto nel fatto che, nel progresso, giungiamo sempre a unità tanto più grandi; alla qual cosa contribuisce la divisione sistematica dell'universo, che ci rappresenta ogni cosa grande nella natura sempre di nuovo come piccola, e propriamente però ci rappresenta la nostra immaginazione in tutta la sua illimitatezza, e con essa la natura, come qualcosa che scompare di fronte delle idee della ragione, quando essa deve procurare un'esibizione adeguata ad esse»⁷⁷ [KU 96].

La disposizione dell'animo al sentimento del sublime esige, nell'animo stesso, dunque, una capacità di accogliere le idee, una certa cultura e la consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere la natura, dell'impotenza dell'immaginazione a raggiungere l'idea, poiché il sublime nasce dall'insufficienza dell'immaginazione, nella valutazione estetica delle grandezze, rispetto alla valutazione della ragione. Pertanto il piacere che ne deriva è soltanto negativo, differentemente da quello per il bello che è positivo. Per Kant

⁷³ Ivi, pp. 83-84.

⁷⁴ «Il sublime dal canto suo si esprime in forme diverse: a volte il sentimento si accompagna a sensazioni di terrore o anche di malinconia, in altri casi soltanto a pacata ammirazione, e in altri ancora a bellezza che si irradia nel sublime [...] il sublime deve sempre essere grande, il bello può essere anche piccolo [...]. Una grande altezza è sublime quanto una grande profondità, ma questa si accompagna a sensazioni di spavento, quella a sensazioni di meraviglia: perciò l'una sensazione può essere sublime in modo terribile e l'altra in modo nobile [...]. Mettiamo fra i temperamenti collerici l'uomo che ha dominante il sentimento di quella specie di sublime che noi chiamiamo solenne: esso è davvero soltanto l'esterno bagliore della sublimità, un colore in forte risalto che cela l'intimo contenuto della cosa o della persona - magari solo di bassa lega e volgare - ma che con l'apparenza inganna e commuove» [AK II 209-222], in I. Kant, *Osservazioni*, op. cit., pp. 81-82 e 98.

⁷⁵ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, op. cit., p. 100.

⁷⁶ Ivi, p. 87.

⁷⁷ Ivi, p. 93.

«è un sentimento della privazione di libertà dell'immaginazione da parte di se stessa, essendo questa determinata conformemente ad uno scopo secondo un'altra legge rispetto a quella dell'uso empirico. Perciò l'immaginazione raggiunge un'estensione e una potenza che è maggiore di quella che essa sacrifica, il cui fondamento è però nascosto a lei stessa, mentre essa sente il sacrificio e la privazione e insieme la causa cui è sottoposta»⁷⁸ [KU 117].

In questo modo il sentimento estetico, pur conservando la priorità di giudizio di gusto per il bello e del giudizio estetico per il sublime, viene impegnato in un progetto che supera la fisiologia di Burke e l'impianto dell'empirismo inglese, in generale, ereditato da Locke. Nella *Critica della facoltà di giudizio* Kant, analizza il sentimento del bello e il sentimento del sublime, offrendo loro la possibilità di valorizzare quell'immaginazione che da funzione associativa delle immagini nella mente diventa protagonista di un progetto originale, che non mira a conoscere la realtà in cui il soggetto percipiente esercita le sue facoltà, ma a stimolare quel soggetto a scegliere come vivere all'interno di quella realtà. Se la scelta avviene attraverso un'intuizione immediata che, altrettanto immediatamente, consente al soggetto di sentirsi attratto o commosso da ciò che il mondo gli presenta, il giudizio attesta ufficialmente, con l'intervento dell'intelletto per il bello e della ragione per il sublime, quell'accordo tra le facoltà conoscitive del soggetto su cui si articola la vita del soggetto stesso. In particolare

«l'animo si sente mosso nella rappresentazione del sublime nella natura: mentre nei giudizi estetici sulla sua bellezza l'animo è in calma contemplazione. Questo movimento può essere paragonato (in particolare al suo inizio) a uno scuotimento, vale a dire a un'attrazione e una repulsione del medesimo oggetto che si avvicendano rapidamente. Ciò che è trascendente per l'immaginazione (fino al qual essa è spinta nell'apprensione dell'intuizione) è, per così dire, un abisso in cui essa teme di perdersi; e tuttavia produrre anche una simile tensione dell'immaginazione non è trascendente per l'idea del sovrasensibile della ragione, ma è conforme alle leggi: e quindi è per altro verso attraente proprio nella misura in cui era respingente per la semplice sensibilità. Il giudizio stesso rimane in ciò sempre e solo estetico, perché, senza avere a fondamento un concetto determinato di oggetto, rappresenta come armonico soltanto il gioco soggettivo delle facoltà dell'animo (immaginazione e ragione) perfino mediante il loro contrasto»⁷⁹ [KU 98-99].

Tale facoltà di giudicare, che nasce dall'accordo tra immaginazione e intelletto, per il bello, e dal contrasto tra immaginazione e ragione, per il sublime, per Kant deve tener conto, *a priori*, del *sensus communis*, di shaftesburyiana memoria, che consiste nella modalità di rappresentazione degli altri. Tener conto del giudizio degli altri, ponendosi al posto di ciascuno di loro, è un'operazione naturale che può servire da regola universale. Pensare da sé, pensare mettendosi al posto degli altri, pensare in modo da essere sempre d'accordo con se stesso, costituiscono, nella riflessione kantiana, le massime del senso comune che favoriscono, rispettivamente, lo sviluppo di un pensiero libero da pregiudizi, oltre i confini di interesse e di cura della propria persona, e coerente, quindi mai passivo, mai prigioniero della superstizione, mai fermo esclusivamente sul soggetto pensante. Ma attivo, critico e universale, il pensiero che registra gli effetti del *sensus communis* si muove attorno a un *sensus*=piacere comune che rende universalmente comunicabile il nostro sentimento rispetto a una data rappresentazione, senza la mediazione di un concetto, che viene comunicata «non in quanto pensiero, ma in quanto interno sentimento di uno stato dell'animo conforme a scopi»⁸⁰ [KU 161]. Alla luce di questo *sensus communis aestheticus*, il gusto può essere definito come la facoltà di giudicare *a priori* la comunicabilità dei sentimenti, che sono legati (senza mediazione di un concetto) con una data rappresentazione.

Intimamente connesso al senso comune è la socievolezza, definita da Kant come la naturale tendenza dell'uomo alla società e l'attitudine e l'inclinazione alla vita sociale, come una qualità inerente ai bisogni dell'uomo, in quanto creatura destinata alla società e quindi inerente l'umanità. E come il gusto riesce a soddisfare quel *sensus communis* nella formula naturale di comunicabilità dei

⁷⁸ Ivi, p. 105.

⁷⁹ Ivi, p. 94.

⁸⁰ Ivi, p. 132.

sentimenti, così risponde favorevolmente all'inclinazione naturale alla socievolezza. Anche in questo caso l'autore non perde l'occasione per chiarire attraverso un esempio concreto:

«da solo per sé, un uomo abbandonato in un'isola deserta non ornerebbe la sua capanna, né se stesso, non raccoglierebbe fiori, né ancor meno ne pianterebbe per adornarsene; ma solo in società gli viene in mente di essere non semplicemente un uomo, ma anche a suo modo un uomo raffinato (inizio dell'incivilimento); e infatti si giudica raffinato colui che è incline a comunicare agli altri e ne è capace, il proprio piacere, e che non è soddisfatto di un oggetto se non può sentirne il compiacimento in comunanza con altri»⁸¹ [KU 163].

In questa condizione ogni uomo aspetta ed esige dagli altri che gli venga riconosciuto questo *status* di comunicatore sociale, di comunicatore universale dei sentimenti di piacere e, quindi, del bello attraverso il giudizio di gusto. Tale riconoscimento contribuirebbe ad accrescerne il valore sia in ambito prettamente estetico (il godimento dei sensi), sia in ambito morale (il sentimento morale), in cui il gusto costituisce «un elemento intermedio della catena delle facoltà umane a priori, da cui deve dipendere ogni legislazione»⁸² [KU 165].

Non risulta estraneo, nella riflessione kantiana, il supporre, in colui che si interessa immediatamente al bello di natura, almeno una disposizione ai buoni sentimenti morali: l'animo non può riflettere sulla bellezza della natura, senza trovarvisi nello stesso tempo interessato e colui che risulta interessato al bello della natura non ne sarebbe capace se prima non avesse avuto un interesse ben fondato per il bene morale. Una sorta di parentela con il sentimento morale, un'analogia di interessi, per il bello naturale o la bella arte, e di disinteressi per motivazioni artificiali estranee all'immediatezza naturale e spontanea che caratterizza il giudizio di gusto kantiano, tra giudizio di gusto e giudizio morale.

In particolare l'arte bella, diversamente dalle arti piacevoli, dirette unicamente al godimento e all'intrattenimento, è una specie di rappresentazione che ha il suo scopo in se stessa e favorisce le facoltà dell'animo mirate alla comunicabilità universale e alla socievolezza.

«La conformità ha scopi nei prodotti dell'arte bella, pur se intenzionale deve parere tuttavia non intenzionale; vale a dire: deve guardare all'arte bella come se fosse natura, sebbene si sia consapevoli di essa in quanto arte. Ma un prodotto dell'arte appare come natura per il fatto che viene, sì, trovato in tutta la sua puntualità l'accordo con le regole secondo le quali, soltanto, il prodotto può diventare ciò che deve essere; ma senza pignoleria, senza che traspaia la forma scolastica, vale a dire: senza mostrare traccia che la regola è stata davanti agli occhi dell'artista e ha messo ceppi alle sue facoltà dell'anima»⁸³ [KU 180].

In questo contesto, da cui viene rivelato, gradualmente, un mondo artistico dal marcato profilo morale, fondato su leggi oggettive e regolato dalla natura, se per giudicare degli oggetti belli come tali è necessario il gusto, per l'arte bella, intesa come produzione di tali oggetti, viene chiamato in campo il genio, «il talento (dono naturale) che dà regola all'arte»⁸⁴ [KU 181].

Ispirandosi probabilmente ad Hutcheson, Kant identifica la bellezza naturale come una cosa bella e la bellezza d'arte come una rappresentazione bella di una cosa: la prima piace per se stessa senza la conoscenza di uno scopo, la seconda piace come prodotto d'arte che presuppone sempre uno scopo nella sua causa. Pertanto l'arte bella può rendere belle quelle cose che in natura sono brutte o spiacevoli, ma, per risultare davvero riuscite, le intenzioni non devono figurare come volute. È necessario che esse manifestino, invece, un'anima, un principio vivificante dell'animo, favorendo lo slancio armonico fra quelle facoltà che entrano in un gioco che rinvigorisce le facoltà stesse coinvolte. Per Kant tale principio corrisponde all'immaginazione, intesa come facoltà di manifestazione di quelle idee estetiche capaci di stimolare il pensiero a pensare molto, senza il vincolo di un concetto

⁸¹ Ivi, p. 133.

⁸² Ivi, p. 134.

⁸³ Ivi, p. 142.

⁸⁴ Ivi, p. 143.

che possa esprimerle. Tale principio rende ogni soggetto perfettamente libero e autonomo in primo luogo dalla legge dell'associazione relativa all'uso empirico dell'immaginazione stessa e, in secondo luogo, ai limiti dell'esperienza. Infatti il tentativo di subordinare una rappresentazione dell'immaginazione a un concetto determinato va inserito in una dimensione inclusiva non da parte delle idee intellettuali, ma da quelle estetiche che, nel caso dell'appartenenza alla medesima manifestazione dell'immaginazione, estenderebbero esteticamente il concetto in modo illimitato. In questa situazione Kant caratterizza tale immaginazione come "creatrice", recuperando il termine utilizzato da Shaftesbury, in quanto essa si fa promotrice di un'azione sulle idee della ragione inducendo, attraverso una rappresentazione, il pensiero «più di quanto in essa possa essere appreso e reso distinto»⁸⁵ [KU 195].

Le idee estetiche, dunque, in qualità di rappresentazioni dell'immaginazione associate ad un concetto dato, garantirebbero, nel libero uso dell'immaginazione, un'estensione del concetto che consentirebbe di pensare in quel concetto molte cose inesprimibili, di cui il sentimento vivifica le facoltà conoscitive. In questo senso l'immaginazione, per la rappresentazione, e l'intelletto, per il concetto, in quell'accordo, guidato dal giudizio o gusto, che le vedrebbe implicate, la prima in tutta la sua libertà e la seconda nella sua impostata legalità, costituirebbero il genio. A questo punto Kant specifica la loro connessione:

«il gusto, come la facoltà di giudizio in genere è la disciplina (o l'educazione) del genio, gli spunta per bene le ali e lo rende civile e polito, ma nello stesso tempo gli dà una guida riguardo a dove e fin dove debba spingersi per restare conforme a scopi; e, apportando chiarezza e ordine nella folla dei pensieri, rende le idee solide e capaci di approvazione durevole e insieme universale, di essere seguite da altri e di una cultura sempre progrediente»⁸⁶ [KU 203].

Mediatore e garante dell'accordo tra immaginazione e intelletto nell'ambito della bellezza naturale o artistica, il giudizio o gusto interviene come facoltà "ragionante": i suoi giudizi devono, *a priori*, pretendere l'universalità per permetterne l'opposizione critica e, dunque, la dialettica della critica del gusto nei suoi principi anche antinomici⁸⁷. Esso assume la funzione di controllo per l'immaginazione e di ordine per l'intelletto, senza soffocare il genio, ma svegliando l'immaginazione all'adeguatezza ad un concetto dato, sottolineando l'insufficienza dell'espressione rispetto all'idea che il concetto stesso non raggiunge in quanto idea estetica, e utilizzando una critica rigorosa.

Interessante a questo punto della trattazione l'innesto del sentimento morale in una modalità molto simile a quella utilizzata da Hutcheson nella sua *Inquiry*: il sentimento del gusto per Kant è meno nobile del sentimento morale, quale «sentimento spirituale del rispetto per le idee morali, che non è diletto, ma stima di sé (dell'umanità che è in noi), che ci innalza al di sopra del bisogno del diletto»⁸⁸ [KU 228]. Poi aggiunge:

«ora, io dico: il bello è simbolo [inteso come intuizione sottoposta a concetti *a priori*] del bene morale, e anche solo sotto questo riguardo (di un riferimento che è naturale a ciascuno e che si attribuisce anche a ciascun altro come un dovere) esso piace, con un'esigenza di accordo di ogni altro, per cui l'animo è nello stesso tempo consapevole di una certa nobilitazione e elevazione al di sopra della semplice ricettività a un piacere mediante le impressioni dei sensi e stima il valore degli altri anche secondo una massima simile della loro facoltà di giudizio. Questo è l'intelligibile [...] che il gusto

⁸⁵ Ivi, p. 150.

⁸⁶ Ivi, p. 155.

⁸⁷ Con questa premessa Kant avvia la *Dialettica del giudizio estetico* che tratta dell'antinomia del principio del gusto: «(1) Tesi. Il giudizio di gusto non si fonda su concetti, ché altrimenti se ne potrebbe disputare (decidere mediante prove). 2) Antitesi. Il giudizio di gusto si fonda su concetti, ché altrimenti, malgrado le differenze dei giudizi, non se ne potrebbero neppure discutere (avanzare l'esigenza del consenso necessario di altri con tale giudizio)» [KU 234] e della sua soluzione che consiste nell'attribuire al concetto riferito alla tesi il significato di "determinato" e a quello dell'antitesi "indeterminato". Inoltre Kant, nella *Nota Seconda*, afferma la presenza di tre antinomie della ragion pura corrispondenti alle tre facoltà conoscitive (intelletto, giudizio e ragione) di cui ciascuna deve avere i suoi principi a priori. Ivi, p. 173.

⁸⁸ Ivi, p. 170.

ha in vista, rispetto a cui cioè anche le nostre facoltà conoscitive superiori si armonizzano e senza di cui non sorgerebbe nient'altro che contraddizioni tra le esigenze del gusto e, confrontata con esse, la natura di quelle facoltà»⁸⁹ [KU 258].

Alla finalità soggettiva nel libero gioco delle facoltà sostenuta dal sentimento del gusto o giudizio estetico, senza concetto, Kant sembra preferire un giudizio altrettanto riflettente, come il giudizio estetico, ma secondo concetti, che esprime una finalità oggettiva e che si adatta a scopi infinitamente diversi. Tale giudizio, che va oltre il mondo sensibile, interessando l'insieme della natura in quanto sistema, viene chiamato da Kant «teleologico»⁹⁰, per cui «in un essere organizzato, come non conforme a scopi niente di ciò che si conserva nella riproduzione, dovrebbe diventare in tal modo assai inaffidabile nell'applicazione ed essere valido solo per il ceppo originario (che noi però non conosciamo più)»⁹¹ [KU 371].

In questo contesto argomentativo Kant percorre con l'anatomia comparata, la grande creazione degli esseri organizzati per trovare una specie di sistema, un principio genetico, uno schema comune nello scheletro e nella disposizione delle parti, in una modalità molto simile a quella di Hutcheson con cui precede la sua definizione di bellezza come uniformità nelle varietà. Qui l'analogia delle forme, che, con tutta la loro diversità, sembrano essere state prodotte conformemente ad un tipo comune, rafforza l'ipotesi di una loro reale parentela, nella genesi, da una madre comune, che non corrisponde semplicemente a un meccanismo della natura intesa come essere organizzato, ma, secondo la natura della facoltà conoscitiva, ad una causa intenzionale, ai cui fini la natura è subordinata, appunto, nelle sue leggi meccaniche. Essendo lo scopo finale «quello che non ha bisogno di nessun altro scopo come condizione della sua possibilità»⁹² [KU 396], la natura non risulta sufficiente ad effettuarlo e a produrlo conformemente alla sua idea, in quanto incondizionato. Ma per Kant una cosa che deve esistere necessariamente, in virtù della sua natura oggettiva, come lo scopo finale d'una causa intelligente, deve risultare tale che, nell'ordine dei fini, non dipenda da nessun'altra condizione che non sia semplicemente la sua idea. L'unica specie dalla causalità teleologica, diretta a scopi che si rappresentano la legge secondo cui vengono determinati i propri fini, è quella umana. Nell'uomo, considerato come noumeno, Kant, infatti, riconosce come suo carattere proprio, una facoltà soprasensibile (la libertà) ed anche la legge della causalità, il cui oggetto consiste nel proporre l'uomo come fine supremo. Senza l'uomo

«la catena degli scopi subordinati l'uno all'altro non sarebbe fondata completamente; è solo nell'uomo, ma anche in lui solo in quanto soggetto della moralità, è da ritrovare la legislazione incondizionata rispetto agli scopi, che sola quindi lo rende capace di essere uno scopo finale a cui è subordinata teleologicamente l'intera natura»⁹³ [KU 398-399].

Per Kant l'uomo è responsabile del fatto che l'esistenza del mondo abbia uno scopo finale e che la sua esistenza acquisisca un valore assoluto. A questa meta l'uomo kantiano può giungere non per il ruolo di membro della natura e di dipendente da essa mediante impulsi sensibili, ma attraverso la libertà della sua facoltà di desiderare, per una buona volontà. L'uomo, dunque, diviene scopo ultimo della creazione, e della condizione suprema sotto cui soltanto può darsi uno scopo finale, solo in quanto essere morale, essere ragionevole che, dotato della capacità di proporsi fini arbitrari in generale, e, quindi, nella sua libertà, produce cultura.

Se tale cultura da un lato risulta la condizione soggettiva principale della capacità di promuovere dei fini in generale, dall'altro rappresenta lo scopo ultimo che la natura pone relativamente alla specie

⁸⁹ Ivi, p. 187.

⁹⁰ «La teleologia come scienza non appartiene dunque ad alcuna dottrina, ma solo alla critica, e precisamente alla critica di una speciale facoltà di conoscitiva, cioè della facoltà di giudizio. Ma, in quanto contiene principi a priori, essa può e deve addurre il metodo in base al quale si deve giudicare della natura secondo il principio delle cause finali, e così la sua dottrina del metodo ha almeno un influsso negativo sul procedimento della scienza teoretica della natura nonché sul rapporto che questa, in quanto propedeutica, può avere nella metafisica con la teologia» [KU 366], ivi, p. 250.

⁹¹ Ivi, p. 253.

⁹² Ivi, p. 266.

⁹³ Ivi, p. 268.

umana. Ma per essere promotrice di volontà nella determinazione e nella scelta dei suoi fini, la cultura, intesa come cultura dell'educazione, che consiste principalmente nella liberazione della volontà dagli appetiti, non basta. Per ottenere il massimo sviluppo delle disposizioni naturali per Kant è indispensabile costituire dei rapporti degli uomini tra loro in un tutto che si chiama società civile. Opponendo un potere legittimo alle infrazioni legittime della libertà, tale condizione stabilisce la conciliazione della legalità con la libertà nelle differenti realtà sociali che Kant individua come stati, per i quali auspica l'unione in un sistema moralmente fondato in cui, nonostante l'inevitabile guerra che talvolta «nasconde qualche disegno della saggezza suprema»⁹⁴, offre uno stimolo importante per sviluppare, fino al grado più elevato, tutti i talenti che servono alla cultura. In particolare, scrive Kant,

«le belle arti e le scienze, che col loro piacere comunicabile universalmente, e con l'urbanità e il raffinamento che portano nella società, se non fanno l'uomo moralmente migliore, lo rendono costumato, sottraggono molto alla tirannia delle tendenze fisiche e preparano perciò l'uomo alla signoria assoluta della ragione, mentre i mali di cui ci affligge in parte la natura, in parte l'intollerabile egoismo degli uomini, chiamano a raccolta le forze dell'anima, le elevano, le temprano, perché non soggiacciono a quelli; e ci fanno sentire così un'attitudine per fini più alti, la quale si trova nascosta in noi»⁹⁵.

Il sentimento estetico e il sapere scientifico, corrispondenti al giudizio estetico o gusto e al giudizio intellettuale (sempre secondo l'interpretazione kantiana), contribuiscono non solo al miglioramento dell'uomo nell'ambito dei suoi talenti e delle sue competenze specifiche, ma anche al rinnovamento nella comunicabilità e al raffinamento di quelle modalità attivate nel momento in cui viene manifestato un pensiero e, con esso, una volontà libera.

I fenomeni di tale libertà del volere sono le azioni umane, che si presentano determinate proprio come ogni altro evento naturale, secondo le leggi universali della natura, e che vengono raccontate nella storia in modo da rilevare regolarità o irregolarità nello sviluppo delle disposizioni originarie.

Non è un caso che questa riflessione sia comparsa in un saggio di Kant pubblicato qualche anno prima della terza *Critica*. Nel 1784, proprio in apertura dell'*Idea per una storia universale in un intento cosmopolitico*, l'Autore, in linea con quello stato di raffinamento a cui farà cenno nella *Critica della facoltà di giudizio* afferma:

«siccome gli uomini nei loro sforzi non si comportano interamente secondo il puro istinto, come gli animali, e neppure quali cittadini ragionevoli del mondo secondo un piano prestabilito, così non sembra potersi fare di essi una storia soggetta a un ordine sistematico, come potrebbe essere quella delle api e dei castori. Non si può reprimere un certo risentimento a vedere gli uomini operare sulla grande scena del mondo, e trovare talvolta una apparente saggezza in casi isolati, ma da ultimo nell'insieme un miscuglio di stoltezza, di infantile vanità, spesso anche di infantile malvagità e mania di distruzione, per cui non si sa alla fine qual concetto formulare della nostra specie così orgogliosa delle sue prerogative»⁹⁶ [AK VIII 17].

Dinanzi a questo scenario, tanto drammatico quanto reale, Kant sostiene, seriamente, che il ruolo dell'essere umano è stato pensato dalla natura con molta arte: «pare che la natura si sia compiaciuta della sua massima economia e di aver commisurato le qualità animali dell'uomo strettamente, rigorosamente al bisogno supremo d'una esistenza iniziale, quasi volesse che l'uomo dall'estremo della barbarie si conquistasse col proprio lavoro la più grande abilità». L'aver dato all'uomo la ragione e la libertà del volere è indicativo di un progetto da realizzare: l'uomo, dotato di istinto e informato con una conoscenza innata, dovrebbe trarre tutto da sé per progredire «e con ciò mirasse a destare in lui *la stima razionale di sé* più che non a procurargli un benessere»⁹⁷ [AK VIII 20]. Il «sostegno», che la natura offre all'uomo in questa sua lenta evoluzione dalla rozzezza alla raffinatezza, utile ad attivare tutte le disposizioni umane è l'antagonismo nella società, responsabile

⁹⁴ Ivi, p. 314.

⁹⁵ Ivi, p. 316.

⁹⁶ Immanuel Kant, *Idea per una storia universale in un intento cosmopolitico* (1784), in I. Kant, *Scritti politici*, trad. it. di Gioele Solari e Giovanni Vidari, edizione postuma a cura di Norberto Bobbio, Luigi Firpo, Vittorio Mathieu, UTET, Torino 1995, p. 124.

⁹⁷ Ivi, p. 126. Il corsivo è presente nel testo.

anche di un ordine legittimo. L'antagonismo, a cui Kant si riferisce, è l'*insocievole socievolezza* degli esseri umani, a cui alla disposizione ad associarsi si unisce una tendenza ad isolarsi, una resistenza che consiste nel disporre tutto secondo le intenzioni personali, distinguendosi dai «suoi consoci, che egli certo non può *sopportare*, ma di cui non può neppure *fare a meno*»⁹⁸ [AK VIII 20].

«Solo nel chiuso recinto della società civile anche siffatti impulsi danno il migliore effetto, così come gli alberi in un bosco, per ciò che ognuno cerca di togliere aria e sole all'altro, si costringono reciprocamente a cercare l'una e l'altro al di sopra di sé e perciò crescono belli e diritti, mentre gli alberi che in libertà e lontani tra loro mettono rami a piacere, crescono storpi, storti e tortuosi. Ogni cultura e arte, ornamento dell'umanità, il migliore ordinamento sociale sono frutti della insocievolezza, la quale si costringe da se stessa a disciplinarsi e a svolgere interamente i germi della natura con arte forzata. [...] da un legno storto, come è quello di cui l'uomo è fatto, non può uscire nulla di interamente diritto»⁹⁹ [AK VIII 22-23].

Senza quella socievole insocievolezza, che crea distanze incomprensioni equivoci nelle sue pretese egoistiche, non si sarebbero manifestati i tanti talenti. Rimasti nascosti nelle loro cellule germinali, gli uomini avrebbero condotto una vita da pecore in perfetta concordia, contentezza e reciproco amore, senza bisogno di pensare particolari argomentazioni, necessarie, invece, a colmare il vuoto della creazione: la natura razionale.

Cultura, arte e politica qui divengono materie dallo straordinario carattere interdisciplinare: la dialogicità che viene a crearsi in un contesto di continuo rinnovarsi di idee, di tecniche, di informazioni e di prodotti del genio conduce l'uomo a disporre, costantemente, di uno scenario interattivo con cui confrontarsi per un'alleanza o per un'opposizione, ma anche per creare una realtà differente più progredita, più complessa, più problematica. Proprio nell'inevitabile antagonismo e insocievolezza, attraverso le guerre, l'indigenza, le devastazioni e l'esaurimento delle forze, viene a rilevarsi una condizione di pace e sicurezza in una lega di popoli in cui ogni stato possa aspettarsi e ricevere diritti da una potenza unificata e dalla decisione secondo leggi della volontà unificata, «in una costituzione legale»¹⁰⁰ [AK VIII 24].

In questa dimensione in cui l'uomo è coltivato e civilizzato “fino alla noia” all'amore per l'onore e per il decoro esteriore, in virtù dell'arte e della scienza, che conduce al simulacro del buon costume egli risulta mancante di un attributo fondamentale: *la moralità*. L'uomo è civilizzato, talvolta fino all'eccesso, ma ciò non significa che sia “moralizzato”. Per la moralità è necessario il lungo lavoro di una buona cultura che si sforza e si impegna nella formazione della mentalità dei cittadini, nella loro formazione morale anche durante i periodi più difficili, quelli duri della guerra.

«Per tal modo si compiono i primi veri passi dalla barbarie alla cultura, che consiste propriamente nel valore sociale dell'uomo; così a poco a poco tutte le capacità si sviluppano, si educa al gusto, si pongono mediante una continuata illuminazione le basi di un modo di pensare, che col tempo trasforma in principi pratici le rozze disposizioni naturali verso una distinzione morale, e la società, da unione *patologica* forzata, può trasformarsi in un tutto *morale*»¹⁰¹ [AK VIII 21].

Nell'arco dell'evoluzione storica Kant colloca la facoltà di giudicare il bello, e, dunque, il sentimento estetico, in una posizione centrale: tra il riferimento a tutti i talenti e quello al sentimento morale con i principi pratici.

Il sentimento estetico ha già qui, in anticipo rispetto ai contenuti della *Critica della facoltà di giudizio*, la funzione di stimolo e di naturale alimento dell'azione, intesa come comunicazione, condivisione e disseminazione del sapere, in un contesto d'intervento effettivo nella e sulla realtà stessa per la libertà civile, quale prodotto dell'evoluzione della libertà del volere. Esso si profila come manifestazione vitale di un intelletto, per il bello, e di una ragione, per il sublime, che sono riusciti a

⁹⁸ Ivi, p. 127. Il corsivo è presente nel testo.

⁹⁹ Ivi, pp. 129-130.

¹⁰⁰ Ivi, p. 132.

¹⁰¹ Ivi, pp. 127-128.

dialogare con l'immaginazione in modo propositivo, produttivo, concreto, tale da tracciare quelle basi morali, mosse dal sentimento del rispetto per gli altri.

A seguire, dopo la terza *Critica*, nella riflessione kantiana si nota un indebolimento della filosofia della storia a favore dell'interesse morale e politico e, proprio nel 1795, il filosofo di Königsberg pubblica il saggio filosofico, *Per la pace perpetua*. Articolato come un trattato internazionale, con l'obiettivo di istituire un ordinamento cosmopolitico capace di liberare il mondo dalla guerra e di sottometterlo alla sovranità del diritto, il progetto di Kant si presenta come il compimento, il punto più alto della sua ricerca filosofica. Gli articoli definitivi della pace perpetua tra stati sono tre: il primo riguarda la costituzione civile che, in ogni stato, deve essere *repubblicana*; il secondo afferma che il diritto internazionale deve essere fondato su un *federalismo di liberi stati*; il terzo sostiene che il diritto cosmopolitico deve essere limitato alle condizioni dell'*ospitalità universale*. Prerequisito fondante per tutti è l'impegno morale di ogni uomo che risulta discordante rispetto all'azione della natura. Per Kant un conto è progredire per il proprio impegno morale, un conto è progredire per un'imposizione della natura. Nel primo caso si progredisce pacificamente attraverso l'estensione della legalità, nel secondo attraverso devastanti conflitti. In particolare, nei supplementi all'opera, egli si concentra sulla ragion pratica, tentando di rispondere alla domanda «che cosa l'uomo deve fare?», impegnandosi a risolvere il seguente quesito «che cosa possiamo sperare?». È certo che qui Kant esprima esplicitamente il contributo del Giudizio riflettente teleologico, eppure anche la tipologia estetica non viene nuovamente trascurata.

A fondamento di un impegno morale mirato al cambiamento, al rinnovamento, alla nuova formazione, al *civic engagement*, il filosofo pone l'immagine del politico morale, il quale

«leverà a principio la massima che, se si trovano nella costituzione dello Stato o nei rapporti tra gli Stati difetti che non si è potuto evitare, sia dovere, soprattutto per i capi di Stato, esaminare come si possano al più presto correggere e uniformare al diritto di natura quale ci si presenta come modello nelle idee della ragione, anche con eventuale sacrificio del suo interesse personale»,

contrapposta a quella del moralista politico, il quale

«ricorr[ono] ad *artifici pratici* e mira[no] solo a esaltare il potere dominante (per non perdere il [loro] privato vantaggio, sacrificando il popolo e, se fosse possibile, il mondo intero, alla guisa dei giuristi puri (*di mestiere*, non *legislatori*), se [loro] vien fatto di elevarsi fino alla politica»¹⁰² [AK VIII 373].

Mettere al primo posto la *legge morale*, e, quindi, il rispetto dei diritti degli esseri umani e la legalità complessiva per il mondo, utilizzando quei mezzi compatibili con la legge morale stessa, corrisponde al primo obiettivo del politico morale che si impegna a costruire un mondo migliore, ponendo quale regola fondamentale fondata sul dovere che il popolo si debba unire in uno stato secondo i soli concetti giuridici di libertà e uguaglianza e lasciando in secondo piano la riflessione del modo più prudente per attuare i propri scopi. Per giungere alla realizzazione di questo progetto di pace perpetua tra gli stati, garantita dal diritto pubblico che deve essere istituito con un consenso interindividuale e interstatale, funzionale al cambiamento del corso della storia, è indispensabile che il politico morale riesca a coinvolgere, condividere e svegliare i cittadini dal torpore derivato dalla delega di responsabilità politica al rappresentante prescelto.

Uno strumento efficace che serve a trasmettere, dal fronte politico, e a registrare, da quello sociale, ciò che non è giusto nei confronti degli altri è la forma della pubblicità che per Kant si identifica con la pretesa di diritto, senza la quale «non si darebbe giustizia di sorta (la quale può solo pensarsi in quanto venga pubblicamente amministrata) e quindi nessun diritto, che solo dalla giustizia è conferito»¹⁰³. La pubblicità, dunque, offre un criterio di semplice e immediato utilizzo, reperibile, *a priori*, nella ragione, per il riconoscimento diretto della falsità, intesa come contrarietà al diritto.

¹⁰² I. Kant, *Per la pace perpetua*, in *ivi*, p. 321. Il corsivo è presente nel testo.

¹⁰³ *Ivi*, p. 329.

Rivolgendosi ad una virtuale collettività di esseri razionali, i cittadini del mondo, essa permette di conoscere, ma anche di rendere consapevoli di una situazione in atto, di un percorso mirato, in questo caso, di un progetto politico e, nello stesso tempo, di motivare gli animi all'azione del controllo e del monitoraggio responsabile di un piano politico e civile che interessa tutti.

Questa motivazione, che nasce nella e dalla ricezione razionale di un progetto d'intervento rivolto a tutti, deve nascere dalla manifestazione convinta, sentita e sincera di coloro che governano. La risposta dei cittadini, più o meno implicati, risulterà direttamente proporzionale all'emozione trasmessa dalla politica, trascinante e coinvolgente nel caso in cui presenta soluzioni verificabili in breve tempo, oppositiva e distruttiva nel caso contrario, in cui propone soluzioni palesemente di scarsa o dubbia fattibilità o soluzioni le cui verifiche risultino troppo lontane nel tempo.

Non è un caso che Kant nel saggio *Per la pace perpetua* sottolinei quanto segue:

«Secondo tale principio [il principio trascendentale della pubblicità del diritto pubblico, ndr] il popolo stesso si domanda, prima della costituzione del patto civile, se oserebbe rendere pubblica la massima secondo cui esso si propone eventualmente di insorgere. È chiaro che, se si volesse porre per condizione allo stabilimento di una costituzione politica il ricorso alla violenza contro il sovrano in determinati casi, il popolo verrebbe ad attribuirsi un potere legale sopra il sovrano. Ma allora questi non sarebbe il sovrano: ché, se si volesse fare di queste due cose la condizione della costituzione dello Stato, non sarebbe affatto possibile addivenire a una costituzione qualsiasi, mentre tale era appunto l'intenzione del popolo. L'ingiustizia della ribellione si rende chiara da questo: che la massima di essa, qualora fosse pubblicamente conosciuta, renderebbe impossibile il suo proprio scopo. Perciò dovrebbe esser tenuta segreta»¹⁰⁴ [AK VIII 382].

Ne *Il conflitto delle facoltà* del 1798 Kant specifica ulteriormente:

«La rivoluzione di un popolo di ricca spiritualità, quale noi abbiamo veduto effettuarsi ai nostri giorni, può riuscire o fallire; essa può accumulare miseria e crudeltà tali che un uomo benestante, se anche potesse sperare di intraprenderla con successo una seconda volta, non si indurrebbe a tentare a tal prezzo l'esperimento; questa rivoluzione, io dico, trova però negli scritti di tutti gli spettatori (che non sono in questo gioco coinvolti) una *partecipazione* d'aspirazioni che rasenta l'entusiasmo, anche se la sua manifestazione non andava disgiunta da pericolo, e che per conseguenza non può avere altra causa che una disposizione morale della specie umana»¹⁰⁵ [AK VIII 219].

Che venga presentato l'entusiasmo come motivazione, movente, stimolo, incitamento o causa, della rivoluzione, a cui Kant si riferisce, nel primo saggio, in forma implicita, mentre nel secondo, in forma esplicita, costituisce un sentimento estetico. In particolare, come scrive nella *Critica della facoltà di giudizio*, un *sentimento sublime*.

Esso viene infatti identificato a una tensione delle forze prodotte da idee che conferiscono all'animo uno slancio più potente e durevole dell'impulso nato dalle rappresentazioni sensibili.

Il filosofo di Königsberg dedica all'entusiasmo una menzione importante nell'*Analitica del sublime* definendolo, in un primo tempo, come «l'idea del bene unito ad affetto si dice entusiasmo. Questo stato dell'animo sembra essere a tal punto sublime, che si presume comunemente che senza di esso non possa essere compiuto niente di grande. Ora, ogni affetto è cieco, o nella scelta del suo scopo, o quand'anche lo scopo sia stato dato dalla ragione, nella sua esecuzione, poiché è quel moto dell'animo che rende incapaci di fare una libera riflessione sui principi, finché ci si determini secondo tali principi. E quindi non può in alcun modo meritare il compiacimento della ragione»¹⁰⁶ [KU 121].

Si tratta, dunque, di un affetto "valoroso", in quanto eccita la coscienza delle forze utili a superare ogni resistenza, lasciando dietro di sé una disposizione d'animo che influisce sulla coscienza delle proprie forze e sulla fermezza per ciò che include una finalità intellettuale pura, come il

¹⁰⁴ Ivi, p. 331. Il corsivo è presente nel testo.

¹⁰⁵ Immanuel Kant, *Se il genere umano sia in costante progresso verso il meglio*, in ivi, p. 219. Il corsivo è presente nel testo.

¹⁰⁶ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, op. cit., p. 108. Kant distingue gli affetti dalle passioni. I primi sono sentimenti impetuosi ed irreflessi, in cui la libertà spirituale è impedita; i secondi sono inclinazioni che appartengono alla facoltà di desiderare e che rendono difficile o impossibile ogni determinazione della volontà per mezzo di principi. Nelle passioni la libertà spirituale è pertanto soppressa.

sovrasensibile, che estende l'anima. Nell'entusiasmo, infatti, l'immaginazione è senza freno ed il piacere che ne deriva si distingue per la sua universale comunicabilità.

Tale sentimento ha nutrito tanto i capi della rivoluzione, quanto i rivoluzionari stessi e coloro che hanno assunto il ruolo di spettatori dei drammatici eventi della rivoluzione. Indiscutibilmente la comunicabilità ha funzionato, raggiungendo tutti inesorabilmente.

Sostenere che alla base dell'impeto drammatico e sanguinario della rivoluzione francese ci sia stato il sentimento sublime dell'entusiasmo significa, certo, abbandonarsi all'immaginazione, ma negarlo vuol dire oscurare un movimento tanto sotterraneo, clandestino (come voleva Kant) e segreto, quanto vitale, pulsante, importante e vivo, che ha contribuito, davvero, a determinare gli avvenimenti introducendo nella storia umana un *punto di non ritorno*.

Lo stesso Kant, in una pagina della seconda parte dell'*Antropologia*, del 1798, in merito al carattere del popolo francese, descritto come cortese, disponibile e complessivamente amabile, dichiara:

«il rovescio della medaglia consiste in una vivacità non abbastanza tenuta a freno da principi di riflessione, sia, pur in presenza di una ragione che è capace di vederci chiaro, in una leggerezza nell'impedire che certe forme sussistano a lungo - anche se sono state soddisfacenti - per il semplice fatto che sono invecchiate, o anche perché sono state lodate oltremisura. Inoltre consiste in un contagioso spirito libertario che attira nel suo gioco anche la stessa ragione e, nel rapporto fra il popolo e lo stato, ha per effetto un entusiasmo che scuote tutto e che si spinge al di là dell'estremo»¹⁰⁷ [AK VII 314-315].

Il sublime sentimento dell'entusiasmo "scuote tutto". Quale singolare "scotimento", nato dal contrasto tra l'immaginazione e la ragione, tale sentimento è protagonista di un gioco, che, nel momento in cui viene avvertito nella vita individuale, risulta limitato principalmente al soggetto o ad un gruppo di soggetti coinvolti. Il problema si presenta quando a giocare sono il popolo e lo stato, come negli eventi relativi alla rivoluzione francese, di cui Kant ha conosciuto, anche se a distanza, il dramma sociale e politico. In questo particolare contesto non si dovrebbe più parlare di "gioco", ma di lotta per il potere, per il dominio, per la giustizia, per il bene comune oltre ogni limite consentito, al di là dell'estremo, in cui la ragione ha perduto il suo ruolo.

Tale situazione storica mostra *in toto* la mancanza, nel giudizio del sublime, della componente riguardante la facoltà sensibile di giudicare o, meglio, la perdita totale di controllo di un sentimento, l'entusiasmo, che mostra la tragica scissione dall'idea del bene a cui risultava congiunto, risultando pertanto in completa balia della forza irrazionale del carattere dominante. Ma questa condizione, nella sua complessità, mette in evidenza un altro aspetto relativo al gusto, che risolverebbe il dubbio su un giudizio estetico, quello del sublime, il quale non si è attivato in tempo utile ad impedire i fatti terribili della rivoluzione e che proprio nell'*Antropologia* viene ripreso e ricollocato nella sua funzione:

«l'unica cosa di pertinenza del gusto è la bellezza; il sublime appartiene anche al giudizio estetico, ma non riguarda il gusto. Però la rappresentazione del sublime può e deve comunque essere in sé bella; altrimenti essa è rozza, barbarica e contraria al gusto [...]. Il gusto è una capacità di formulare giudizi socialmente condivisi, circa gli oggetti esterni, nell'immaginazione. Qui l'animo sente la propria libertà nel gioco delle immagini (dunque della sensibilità); infatti la socialità con altri esseri umani presuppone libertà - e questo sentimento è piacere»¹⁰⁸ [AK VII 242].

La difficoltà nel disciogliere tale dubbio consiste proprio nel permanere nell'ambito della distinzione storico-filosofico-morale ed estetica tra bello e sublime, tra il gusto, inteso come giudizio del bello, e, appunto, il sublime. Se bello e sublime risultano, effettivamente, differenti per facoltà, caratteri e oggetto, pur appartenendo entrambi all'ambito del giudizio estetico, pur concorrendo all'arricchimento della vita di ogni uomo, entrambi offrono, attraverso l'unica comune facoltà, l'*immaginazione*, alla vita stessa un senso, un significato e un ruolo preciso nel mondo della natura.

¹⁰⁷ Immanuel Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, Introduzione e note di Michel Foucault, trad. it. di Mauro Bertani e Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2010, p. 328.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 245-246.

Essi risultano ufficialmente “separati in casa”, nell’ambito della facoltà del giudizio, e, come in ogni situazione di convivenza, per riuscire a vivere insieme devono accettare dei compromessi. Il primo riguarda la conformità nell’originalità, per cui la rappresentazione del sublime deve essere bella in sé; il secondo concerne la stipulazione di accordi tra le facoltà conoscitive (sensi, immaginazione, giudizio), per affinità (bello) e per contrasto (sublime); il terzo indica la condivisione delle possibilità d’intervento del gusto nella vita dell’uomo, come il distinguere, lo scegliere e il giudicare. Spiega Kant:

«Nel suo uso, esso [il gusto] va inteso o solo come un gusto capace di distinguere, oppure anche, insieme, come un gusto capace di apprezzare [...]. Il primo può dare un accordo universale nella maniera di denominare certe sostanze; il secondo invece non può mai offrire un giudizio dotato di universalità [...]. Alla parola gusto si ricorre anche per indicare una facoltà sensibile di giudicare: la capacità di scegliere non puramente secondo la sensazione, che vale per me stesso, ma anche in base a una certa regola, che si rappresenta come valida per ciascuno. Questa regola può essere empirica [...] non può pretendere alcuna vera universalità [...]. Ma c’è anche un gusto capace di apprezzare la cui regola deve essere fondata a priori, perché essa sancisce una necessità, e conseguentemente anche una validità per ognuno su come si debba giudicare la rappresentazione di un dato oggetto in rapporto al sentimento di piacere o dispiacere [...] e questo gusto si potrebbe chiamare speculativo, per distinguerlo da quello empirico inteso come gusto basato sui sensi»¹⁰⁹ [AK VII 240-241].

Con tutte queste possibili funzioni del gusto, dalla forzata convivenza tra bello e sublime è probabile che si sviluppino delle interessanti inclinazioni, gestibili sia da parte dell’intelletto, sia della ragione. Se dinanzi alla natura o ad un’opera d’arte, frutto dell’ingegno umano, il bello acquisisse caratteri “sublimi”, perderebbe, da un lato, il perfetto equilibrio raggiunto, ma dall’altro acquisterebbe quella flessibilità, utile ad avvicinarlo al vivere umano con un maggiore e sentito coinvolgimento. Se dinanzi ai medesimi oggetti, il sublime acquisisse caratteri “belli”, riuscirebbe ad esprimere ciò che avverte di così magnifico e solenne per quella capacità sistematica che l’intelletto sa attivare. Ma nel momento in cui dovesse comparire all’orizzonte un oggetto che, apparentemente, non risultasse né di pertinenza dell’uno, né, tantomeno, nel raggio d’azione dell’altro, ma, allo stesso tempo fosse tanto stimolante e coinvolgente, da attirare l’attenzione e la curiosità di entrambi nella totalità delle loro potenzialità, nasce il problema di cui ci si occupa qui. Il respiro profondo, e ancora latente, di quel drammatico evento della storia dell’uomo, che poi esploderà come “la” rivoluzione per eccellenza, era già stato in parte prodotto, per la ricerca del piacere, ed in parte intercettato, per l’organismo pulsante dell’entusiasmo, dai sentimenti estetici e immediatamente comunicato in modalità universale. A questo punto il dubbio iniziale, in riferimento al mancato intervento da parte del giudizio di gusto nel fermare i fatti della rivoluzione, potrebbe risultare parzialmente risolto se ci si fermasse a pensare al diretto coinvolgimento sulle barricate rivoluzionarie anche del giudizio sul bello, inteso, in questo caso, come piacere, accanto al sentimento sublime dell’entusiasmo.

Nel piacere o, meglio, nella ricerca del piacere, di un piacere tanto sconosciuto quanto profondamente e intensamente immaginato, si radica la motivazione all’azione rivoluzionaria. Gli uomini della rivoluzione sono state anime che, prima di assumere il ruolo di rivoluzionari, hanno manifestato il coraggio dell’immaginazione. Questa, infatti, invece di lasciarsi morire di fame e di stenti, ha continuato, determinata e imperturbabile, a cercare un accordo con l’intelletto per immaginare, appunto, un mondo migliore, fatto di diritti e non solo di doveri, per i propri figli e per se stessi; un mondo completamente rinnovato in cui a regnare non ci fosse più un re, ma la libertà, l’uguaglianza e la fratellanza e in cui ciascuno potesse tornare a immaginare, a godere del bello, come ciò che piace universalmente senza concetto. Ma il coraggio dell’immaginazione volto al bello non sarebbe riuscito nell’intento senza l’emozione:

«una sensazione in cui ciò che è piacevole è prodotto solo per mezzo di un momentaneo impedimento e quindi di una successiva più forte effusione della forza vitale, non appartiene affatto alla bellezza. Ma la sublimità (con cui è legato il sentimento dell’emozione) richiede un criterio del giudizio diverso da quello che il gusto pone a suo fondamento; così

¹⁰⁹ Ivi, pp. 244-245.

che un giudizio di gusto puro non ha né attrattiva né emozione, in una parola nessuna sensazione, in quanto materia del giudizio estetico, come suo principio di determinazione»¹¹⁰ [KU 44].

Nel caso della rivoluzione si è trattato di un'emozione particolare che, oltre a reagire alla presenza di un ostacolo, l'*Ancient Regime* con l'annullamento di tutti i diritti ai sudditi, e a caricarsi di forza vitale, in modo proporzionale alla permanenza dello *status quo*, presenta una congiuntura con l'idea del bene. L'entusiasmo, che nasce da questa straordinaria e sublime combinazione, attiva quella comunicazione universale che giunge immediatamente a tutti, fino a coinvolgere e guidare l'intero popolo francese nella rivoluzione.

Il coraggio dell'immaginazione, il bello, e l'entusiasmo, il sublime, hanno combattuto insieme, fianco a fianco, per quella libertà che avrebbe garantito, attraverso la piena espressione della facoltà immaginativa, una svolta che, oltre a riscattare il suo ruolo nella società, avrebbe contribuito a cambiare il corso della storia.

Il sentimento estetico, dunque, non solo ha mostrato il valore del proprio intervento nella vita individuale e sociale (còlto dalle *Osservazioni all'Antropologia* kantiane), ma ha assunto il ruolo di protagonista guidando il popolo francese alla libertà.

2.3 *Il gusto come educazione al senso estetico*

Il sentimento estetico risulta connesso, dunque, anche se indirettamente, a interessi extraestetici, soprattutto empirici ed intellettuali. Nei primi esso diviene oggetto d'interesse indiretto e *a posteriori* nella società, cui l'uomo tende naturalmente comunicandolo e, quando è possibile, condividendolo con gli altri. Nei secondi il sentimento estetico si presenta come oggetto d'interesse indiretto, ma *a priori*, di carattere morale, quel «sentimento morale di cui la critica della ragion pratica parla solo incidentalmente»¹¹¹ e per cui il Kant della *Critica della facoltà di giudizio* si esprime in questi termini:

«affermo [...] che avere un interesse immediato per la bellezza della natura (non semplicemente aver gusto per giudicarla) è sempre contrassegno di un'anima buona, e che tale interesse, se è abituale, denota almeno una disposizione dell'animo favorevole al sentimento morale, allorchè esso si lega volentieri con la visione della natura. Ma si deve tenere bene a mente che qui intendo propriamente le belle forme della natura e metto invece da parte le attrattive, che essa è pur solita legarvi con tanta ricchezza, dato che l'interesse per quelle è, sì, immediato, e tuttavia empirico. [...] Vale a dire: non semplicemente un prodotto della natura gli piace per la forma, ma gli piace anche la sua esistenza, senza che vi abbia parte un'attrattiva dei sensi o che egli vi leghi inoltre un qualche scopo»¹¹² [KU 166-167].

Affiancato al giudizio estetico, che valuta le forme senza concetti, viene posto un giudizio intellettuale, per cui è lecito ammettere un accordo regolare dei suoi prodotti con il piacere del soggetto indipendente da ogni interesse. La ragione, per Kant, deve interessarsi a quelle manifestazioni della natura che esprimono un simile accordo. Quindi «l'animo non può meditare sulla bellezza della natura senza trovarvisi nello stesso tempo interessato»¹¹³ [KU 169].

Tale interesse è morale “per parentela”; colui che è interessato al bello della natura, infatti, non ne sarebbe capace se prima non avesse avuto un interesse ben fondato per il bene morale.

Qui il legame tra l'interesse per il bello di natura e la disposizione ai buoni sentimenti morali si rileva in modo particolare, ma risulta “poco comune” per Kant: esso riguarda solo coloro che sono stati educati al bene o disposti a ricevere questa educazione, che conduce ad un eguale interesse immediato per l'oggetto del puro giudizio di gusto, il quale rappresenta il piacere come un *a priori* dell'umanità in generale, e del giudizio morale, il quale rappresenta il piacere come un *a priori* in base a concetti. L'unica differenza consiste nel fatto che il primo giudizio è libero e il secondo si basa

¹¹⁰ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, op.cit., p. 61.

¹¹¹ Luigi Pareyson, *L'estetica di Kant*, Mursia, Milano 1968, p. 196.

¹¹² I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, op. cit., p. 135.

¹¹³ Ivi, p. 136.

su leggi oggettive. Inoltre Kant aggiunge: «l'ammirazione della natura, che si mostra nei suoi bei prodotti come arte, non semplicemente per caso, ma per così dire intenzionalmente, secondo un ordinamento conforme a leggi e in quanto conformità a scopi senza scopo: il quale scopo, dato che non lo troviamo da nessuna parte all'esterno, lo cerchiamo naturalmente in noi stessi e precisamente in ciò che costituisce lo scopo ultimo della nostra esistenza cioè nella destinazione morale»¹¹⁴ [KU 170-171]

Il sentimento estetico dinanzi alla bellezza della natura conduce, dunque, nella riflessione, al sentimento morale, alla destinazione sovrasensibile della natura stessa che ne costituisce l'essenza noumenica ed il più alto significato, al finalismo della natura, alle nuove idee della ragione attraverso il gioco tra le facoltà in modalità soggettive e riflettenti.

Riprendendo più Hutcheson che Shaftesbury, Kant, dinanzi all'impossibilità di separare il sentimento estetico dal sentimento morale, giunge alla soluzione di affiancarli, senza sovrapporli, legandoli invece, per le loro affinità, fino a creare una corrispondenza per cui la presenza del primo viene intesa come "esibizione indiretta" della realtà del secondo, e non obbligandoli a una massima generale della ragion pratica.

In questo contesto interpretativo il sentimento estetico, quale esito di un giudizio relativo alla rappresentazione sensibile delle idee morali, risulta generalmente valido per tutta l'umanità, come sentimento universale di simpatia intersoggettiva. Questa particolare linea di ricerca, che si occupa del passaggio tra il godimento dei sensi e il sentimento morale e, dunque, del problema riguardante la modalità per conciliare sensibilità e ragione, viene sviluppata da Friedrich Schiller (1759-1805) in *Grazia e dignità* (1793) e *L'educazione estetica dell'uomo* (1795).

Nelle sue opere Schiller espone un'analisi strutturale dell'impianto teoretico portante, atto a giustificare l'esigenza kantiana di una mediazione estetico-analogica tra la sfera del sensibile e quella del razionale, per rispondere, in modo conforme, al problema, rilevato dal filosofo di Königsberg, relativo al fondamento estetico originario dell'esperienza. L'obiettivo consiste nell'assicurare una base solida e duratura al sistema dell'esperienza, affinché possa essere dominato dal pensiero¹¹⁵.

Egli, infatti, avvia un'attenta disamina dell'etica kantiana, soffermandosi, in particolare, sul significato di "libertà del fenomeno" e di "libertà" in un primo momento, e su quello di "pura autodeterminazione pratica" e di "intuizione" in un secondo, distinguendo in questo modo due piani: quello relativo a ciò che appare, senza giungere al fenomeno, e quello della rappresentazione con l'interessante introduzione della tecnica, quale rappresentazione secondo regole. Naturalmente tale studio si basa sui paragrafi dal 43 al 49 della *Critica della facoltà di giudizio*, i quali si riferiscono all'arte bella come prodotto del genio¹¹⁶.

¹¹⁴ Ivi, p. 137.

¹¹⁵ «Il valore del contributo di Schiller sta infatti nell'aver saputo corrispondere con grande rigore ai problemi che Kant stesso aveva lasciato in eredità alla filosofia moderna, primo fra tutti l'aporia istituzionale del post-kantismo, cioè il tema dell'immaginazione trascendentale e della più generale riconduzione sistematica delle indagini critiche a fondamento unitario», Adriano Ardovino, *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Palermo, n° 61, aprile 2001, p. 10.

¹¹⁶ Interessante l'estratto della lettera di Schiller all'amico Körner relativa al suo approccio alla terza *Critica* kantiana citata in ivi, p. 13 e contenuta in Jürgen Bolten, *Schiller Briefe über die ästhetische Erziehung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, p. 177: «Non indovineresti, poi, che cosa leggo e studio in questo momento? Niente di meno che Kant. La sua "Critica della facoltà del giudizio", che mi son procurato personalmente, mi rapisce con il suo contenuto geniale e luminoso, e mi ha arrecato la più grande brama di sprofondarmi a poco a poco nella sua filosofia. A causa della mia scarsa confidenza con i sistemi filosofici la "Critica della ragion pura", così come alcuni saggi di Reinhold, sarebbero in questo momento ancora troppo ardui per me e mi porterebbero via troppo tempo. Ma poiché sull'estetica ho già molto riflettuto in proprio, e dal punto di vista empirico poi vi sono ancora più addentro, con la "Critica della facoltà del giudizio" procedo assai più facilmente e vado molto familiarizzandomi, nel contesto, con i concetti kantiani, visto che in quest'opera egli vi si richiama parecchio, impiegando nelle "Critica della facoltà del giudizio" molte idee della "Critica della ragion pura". In breve ho diritto di supporre che Kant non sia per me una montagna così impossibile da scalare e che sicuramente me la vedrò con lui in modo più approfondito. Poiché l'inverno prossimo farò un corso di estetica, le circostanze mi danno modo di impiegare del tempo dedicandolo alla filosofia».

Per meglio comprendere il valore del sentimento estetico nel pensiero di Schiller, risulta particolarmente interessante avviare la riflessione sul rapporto tra lo stesso Schiller e Kant in merito al passaggio dal piano della natura a quello dell'opera d'arte, rilevando il ruolo del giudizio di gusto e il significato di bellezza.

Se l'*input* sembra derivare direttamente dalle pagine dell'*Analitica del sublime* riguardanti l'arte bella come arte del genio (§ 46), lo sviluppo della teoria estetica è rintracciabile, parallelamente allo scritto kantiano, nell'opera *Grazia e dignità*, che Schiller pubblica nel 1793.

Prima d'inoltrarci nell'argomentazione specifica, che permetterà di cogliere la connessione con l'opera schilleriana, è necessario porre a fondamento alcune valide definizioni kantiane per evitare la sovrapposizione o il confronto fra ambiti concettuali che, seppur affini, sono tuttavia differenti.

Nel § 43 della *Critica della facoltà di giudizio*, Kant distinguendo l'arte prima dalla natura, come fare (*facere*) da agire o da operare (*agere*) in generale, poi dalla scienza, come la facoltà pratica dalla teoretica, e, infine, dal mestiere, come il gioco dal lavoro, caratterizza il prodotto dell'arte come opera (*opus*) di una volontà che pone la ragione a fondamento delle sue azioni, rispetto all'effetto (*effectus*) della natura. Pertanto, seguendo l'argomentazione kantiana, l'arte diviene il risultato di un fare umano «libero», comunemente definito «opera d'arte»¹¹⁷ [KU 174].

Tale prodotto risulta estetico nel momento in cui si pone per scopo immediato il sentimento del piacere, unito non a rappresentazioni intese come semplici sensazioni, ma a rappresentazioni quali modi di conoscenza; pertanto non diretto unicamente al godimento temporaneo, ma a fornire una materia permanente di riflessione e di discussione. In questi termini l'arte bella, riportando le parole di Kant, viene specificata come «un modo rappresentativo che è per se stesso conforme a scopi e che tuttavia, pur senza scopo, promuove la cultura delle facoltà dell'animo in vista della comunicazione socievole»¹¹⁸ [KU 179], e, dunque, della comunicabilità universale di un piacere derivato dalla riflessione (§ 44), pur conservandosi, almeno nel fondamento, libero da ogni costrizione di regole volontarie e da concetti.

Con questa considerazione dell'arte bella, al § 45 Kant riavvicina strategicamente questa espressione artistica alla natura nel momento in cui afferma che «la natura era bella, se essa appariva nello stesso tempo come arte; e l'arte può essere detta bella solo se siamo consapevoli che è arte, e tuttavia ci appare come natura»¹¹⁹ [KU 179]. In questo modo l'Autore ha l'opportunità di unificare tali eterogenie (bello naturale, bello artistico, arte bella e opera d'arte) sotto un'unica enunciazione: «bello è ciò che piace nel semplice giudicare (non nella sensazione dei sensi, né mediante un concetto)»¹²⁰ [KU 180]. Per cogliere pienamente l'importante intuizione kantiana che sta alla base del suo giudizio di gusto, qui l'opera d'arte, nella sua libera espressione, deve presentarsi come natura, per cui qualsiasi sforzo tecnico o forma scolastica lasciano il campo alla più pura e lineare spontaneità. Chi riesce ad ottenere un successo ineguagliabile in quest'operazione è solo l'artista, inteso da Kant come il genio, colui che, godendo di una disposizione innata dell'animo (ingegno) donata e attivata dalla natura (talento), dà la regola all'arte (§ 46). «Le belle arti debbono essere necessariamente considerate come arti del genio»¹²¹ [KU 181]. Tale regola, però, non è delimitabile in una formula o in un precetto, altrimenti il giudizio di gusto risulterebbe determinato da concetti: essa è semplicemente l'indicazione di un modello non da copiare ma da seguire, poiché a chi è dotato di talento non servono schemi già precostituiti, ma opere d'arte come idea originale a cui ispirarsi (§ 47). A questo punto Kant si preoccupa delle modalità di giudizio delle opere del genio. Se per giudicare la bellezza naturale, che è una cosa bella, esige solamente il gusto, il giudizio del bello, per la bellezza d'arte, che è una rappresentazione bella di una cosa, nel § 48 Kant pretende il genio, in quanto capace di riconoscere le idee estetiche, intese come quelle rappresentazioni dell'immaginazione che inducono a pensare pur non costituendo l'esibizione di un concetto dato, ma

¹¹⁷ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, op. cit., p. 139.

¹¹⁸ Ivi, p. 141.

¹¹⁹ Ivi, p. 142.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, p. 143.

soltanto le conseguenze che vi si legano e l'affinità di quel concetto con altri concetti (§ 49). Infatti, chiarisce Kant:

«così l'aquila di Giove con il fulmine negli artigli è un attributo del potente re del cielo, e il pavone della splendida regina del cielo. Essi rappresentano non, come gli attributi logici, ciò che della sublimità e maestà della creazione sta nei nostri concetti, ma qualcosa d'altro, che dà occasione all'immaginazione di diffondersi su una quantità di rappresentazioni imparentate, che fanno pensare di più di quanto si possa esprimere in un concetto determinato mediante parole e danno un'idea di estetica che serve, in luogo di un'esibizione logica, a quell'idea della ragione, ma propriamente per vivificare l'animo, aprendogli la vista in un campo di rappresentazioni imparentate, a perdita d'occhio»¹²² [KU 195].

Il genio, dunque, rappresenta, per l'Autore della *Critica della facoltà di giudizio*, l'originalità esemplare del talento di un soggetto nel libero uso delle sue facoltà di conoscere, in grado di risvegliare in un altro genio il sentimento dell'originalità, stimolandolo ad esercitare nell'arte la sua autonomia dalle regole. In questo modo l'arte acquisisce una nuova regola, che vede nel genio il modello. Da queste affascinanti basi estetiche è lecito dedurre che sia proprio la libertà, da cui nascono il giudizio di gusto e l'opera d'arte, a governare la bellezza.

A questo punto si pone l'incontro e il confronto con la teoria esposta da Schiller in *Grazia e dignità*:

«La bellezza è cittadina di due mondi, al primo dei quali appartiene per nascita, al secondo per adozione; essa riceve la sua esistenza nella natura sensibile e ottiene la cittadinanza nel mondo della ragione. Da ciò si spiega anche come il gusto, in quanto facoltà di giudizio del bello, si ponga in una posizione mediana tra spirito e sensibilità e unisca queste due nature, sdegnose l'una dell'altra, in un felice accordo – e com'esso procuri il rispetto della ragione al mondo materiale e la simpatia dei sensi al mondo razionale – com'egli innalzi, nobilitandole, le intuizioni a idee e, in certo qual modo, trasformi lo stesso mondo sensibile in un regno di libertà»¹²³.

Quella che, in apparenza, potrebbe sembrare, a tutti gli effetti, una riflessione kantiana intorno alla distinzione tra bellezza libera e bellezza aderente, a sua volta riprodotte la differenziazione di Hutcheson tra bellezza originale o assoluta e bellezza comparativa o relativa, in realtà racchiude il nucleo del pensiero di Schiller relativo al sentimento estetico che, pur ispirandosi apertamente alla terza *Critica* del filosofo di Königsberg, in realtà presenta alcuni tratti di indubbia originalità.

Se da un lato la natura ha donato la bellezza della struttura, e la bellezza architettonica ne mostra i tratti inconfondibili «poiché l'intelletto creatore affidò ad essa [...] il compimento di tutto ciò di cui l'uomo necessita per il raggiungimento dei suoi fini»¹²⁴, dall'altro lato, l'anima produce la bellezza dello spirito, poiché l'uomo è una persona che può divenire causa ultima e assoluta dei propri stati, in grado di trasformarsi per ragioni che trova in se stesso, nella sua libertà.

Da qui, nelle pagine dell'opera schilleriana, vengono definite compiutamente la bellezza architettonica, formata dalla pura natura secondo la legge della necessità e rappresentata nel mondo sensibile, e la grazia, quale bellezza prodotta dal soggetto stesso, che si regola secondo le condizioni di libertà. La prima risulta l'espressione sensibile di un concetto della ragione e «rende onore all'autore della natura»; la seconda la bellezza della forma che si muove in libertà e «rende onore a colui che la possiede»¹²⁵. La prima è un talento o dono naturale, la seconda un merito personale, conquistato con l'intervento della volontà che, quando mira alla realizzazione di un effetto immaginato nel mondo sensibile, causa i sentimenti volontari, si determina secondo sentimenti morali, da cui derivano i sentimenti simpatetici, involontari. La grazia, dunque, va cercata nell'elemento involontario (o sentimento simpatetico) del movimento volontario (o sentimento volontario), che corrisponde, nell'animo, a una causa morale. Questa disposizione d'animo

¹²² Ivi, pp. 150-151.

¹²³ Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, «Neue Thalia», 2. Jg., Heft 2, Leipzig 1793 (edizione originale), in italiano *Grazia e dignità*, trad. it. a cura di Davide Di Maio e Salvatore Tedesco, Studio Editoriale, Milano 2010, pp. 21-22.

¹²⁴ Ivi, pp. 23-24.

¹²⁵ Ivi, p. 26.

dell'uomo, in virtù della quale egli riesce a realizzare, al meglio, la sua determinazione come persona morale, consente la manifestazione della sua capacità morale attraverso la grazia. Nell'istante in cui sensibilità e ragione, dovere e inclinazione risultino armonicamente composti «come in un quadro di Tiziano», senza bisogno di marcate linee di contorno, e la grazia si occupi dell'espressione del fenomeno, si assiste alla manifestazione dell'«anima bella», che Schiller descrive con queste parole:

«Un'anima bella effonde una grazia invincibile persino su una forma organica che manca di bellezza architettonica, e spesso la si vede trionfare financo sui difetti della natura. Tutti i movimenti che essa origina saranno dolci, lievi e tuttavia briosi. Libero e sereno rifulgerà lo sguardo, e in esso splenderà il sentimento. Dalla soavità del cuore la bocca avrà una grazia che nessuna simulazione sarà in grado di ostentare. Nessuna contrazione affiorerà nei lineamenti, nessuna costrizione nei movimenti volontari, giacché l'anima non ne conosce neanche uno. La voce sarà musica e commuoverà il cuore con il puro fluire delle sue modulazioni»¹²⁶.

Se la grazia, quale sentimento simpatetico nel sentimento morale, è il sentimento estetico dell'anima bella, quale accordo di ragione e sentimento, nell'ambito della trattazione kantiana potrebbe avvicinarsi (e non identificarsi), nel caso di piena corrispondenza con la bellezza architettonica, al “bello” della terza *Critica*. Per Schiller, infatti, la grazia non è necessariamente legata alla struttura fisica o bellezza architettonica che dipende dalla natura:

«Nella sua forma permanente e nei suoi tratti architettonici si esprime unicamente l'intenzione della natura, come nell'animale e in tutti gli esseri organici. Nell'uomo l'intenzione della natura può spingersi ben oltre, e l'unione dei mezzi per il suo raggiungimento può essere più ingegnoso e complesso; tutto ciò va addebitato alla sola natura e non può risolversi per lui stesso in alcun vantaggio [...]. Solo l'uomo, fra tutti gli esseri a noi noti, possiede come persona il privilegio di penetrare con la sua volontà nel cerchio della necessità, inviolabile per gli esseri meramente naturali, e di dare origine in se stesso a una nuova serie di fenomeni. L'atto con il quale egli compie ciò si dice, di preferenza, azione e quelle sue effettuazioni, che derivano da una simile azione, si chiamano in modo esclusivo, i suoi atti. Egli può dunque mostrare di essere una persona meramente attraverso i suoi atti»¹²⁷.

Pur appoggiandosi alla concezione estetica kantiana, Schiller, nell'intento di studiare il fondamento oggettivamente sensibile del bello, ne rifiuta la concezione di una bellezza considerata al di fuori della realtà fenomenica, e la inserisce nella libertà del fenomeno, nelle cose stesse, nella loro natura sensibile, nel loro modo di presentarsi esteticamente. Attraverso la rievocazione del mito della cintura di Venere, che possiede la facoltà di conferire grazia a chi la indossa e di ingraziargli l'amore, Schiller stabilisce quel fondamento oggettivo nel momento in cui lo pone nell'oggetto cintura¹²⁸. Bello è, allora, quell'oggetto sensibile che esprime tale forma della libertà nel mondo intellegibile e si manifesta come libertà nel fenomeno, come autodeterminazione dell'oggetto stesso dinanzi al soggetto che contempla.

Per Schiller l'uomo ha il compito di fondare un intimo accordo fra le sue due nature, sensibile e razionale, per essere sempre un tutto armonico onde agire con la sua completa e piena umanità. Tale condizione, però, che corrisponde alla bellezza del carattere, al frutto più maturo della sua umanità, è un'idea che, malgrado ogni sforzo, non potrà mai raggiungere, proprio per la costituzione istintiva della sua natura. Mentre nella grazia lo spirito governa con liberalità, poiché lo spirito stesso si occupa di attivare la natura senza alcun impedimento, in quest'altro contesto, sempre prodotto dall'uomo, che l'Autore chiama “dignità”, per affermare la propria autonomia dagli istinti, lo spirito si comporta da padrone del corpo, dominando i movimenti involontari. In questo modo la dignità si manifesta

¹²⁶ Ivi, p. 52.

¹²⁷ Ivi, pp. 34-35.

¹²⁸ Si tratta del mito del cinto di Venere che apre il saggio e che conduce Schiller a parlare della grazia come di una «bellezza in movimento» distinguendo per quella via, fra i movimenti necessari (come la respirazione), privi di rilevanza espressiva, e quelli in grado di farsi portatori di sentimenti morali, giungendo così a distinguere fra una bellezza data dalla natura e una grazia “prodotta dal soggetto” in quanto «bella espressione dell'anima nei movimenti volontari». Cfr. Davide Di Maio, *Grazia e dignità: l'idealismo della bellezza*, in ivi, p. 85 e Salvatore Tedesco, *Schiller filosofo dell'espressione*, in ivi, p. 100.

spontaneamente nella virtù, che, per il suo stesso contenuto, implica il dominio dell'uomo sui propri istinti.

Se la grazia è dunque l'espressione di un'anima bella, la dignità è l'espressione di una disposizione d'animo sublime: «non moralmente bella, poiché alla bellezza dell'azione deve necessariamente prendere parte anche l'inclinazione che qui contrasta, ma moralmente grande, poiché è grande tutto e solo ciò che dà testimonianza di una superiorità della facoltà più elevata su quella sensibile»¹²⁹.

Per Schiller l'umanità è compiuta, «giustificata nel mondo degli spiriti e assoluta nel fenomeno», nel momento in cui la grazia, sostenuta dalla bellezza architettonica, e la dignità, dalla forza, sono presenti e unite nella stessa persona, secondo un ideale di bellezza umana in cui «la libertà razionale sorge con mitigato splendore nel sorriso, nello sguardo dolcemente animato, nella fronte serena, e con sublime commiato la necessità naturale tramonta nella nobile maestà del volto»¹³⁰ e l'uomo, educato alla bellezza e, dunque, capace di costituire un libero accordo tra sensibilità e ragione, viene alternativamente *attratto*, in quanto spirito, e *respinto*, in quanto natura sensibile. Dal tale movimento, stimolante e tensivo allo stesso tempo, nascono la benevolenza e la stima. La prima viene identificata da Schiller con un sentimento di lieto consenso, inseparabile dalla grazia e dalla bellezza, nato dalla concordanza del casuale della natura con il necessario della ragione e riconosciuto come “amore”, che ha come oggetto la natura sensibile e, come soggetto, la natura morale. La seconda viene identificata con un sentimento, inseparabile dalla dignità, nato dal contrasto tra il bisogno della natura e l'esigenza della legge che presenta come oggetto la ragione e come soggetto la natura sensibile. L'interazione si manifesta nella situazione in cui la dignità impedisce che l'amore si trasformi in brama e la grazia evita che la stima si trasformi in paura. Schiller prevede anche diversi gradi della grazia e della dignità, proprio per offrire l'immagine di un'umanità completa e matura: per la prima distingue una grazia vivificante, prossima alla stimolazione sensoriale e al desiderio, per cui richiede moderazione dalla dignità, e una grazia calmante, prossima alla dignità, in quanto capace di moderare i movimenti inquieti, ed, infine, l'alto grado dell'incantevole, in cui il soggetto “si effonde” nell'oggetto con il delirio del piacere dei sensi; per la seconda distingue nobiltà, prossima alla grazia e alla bellezza, e altezza, prossima al terribile, fino alla maestà che impone all'uomo una legge che lo costringe a guardare in se stesso avvertendo «il penoso fardello» della sua esistenza.

Ma come attuare tutto questo? Come offrire questo fondamento oggettivo a sostegno di un rapporto, quello fra sensibilità e ragione, quale garante insostituibile della struttura dell'uomo nella sua personalità agente nel mondo? Come educare esteticamente? Come formare una personalità che abbia in sé tutte quelle componenti utili alla realizzazione di un'umanità compiuta e matura?

Schiller, che già avvertiva le vibrazioni della crisi del razionalismo, si fa promotore di una cultura del sentimento e della sensibilità per una rigenerazione armonica dell'uomo, attraverso la ricomposizione delle facoltà dell'uomo mediante un'adeguata educazione estetica. Si tratta, indubbiamente, di un progetto utopico, ma, nell'appassionato ricercare nella storia frammentata dell'uomo un'armonia superiore, è possibile rilevare, anche se solo abbozzato, un effettivo cammino di ricomposizione tra il singolo e la collettività sociale. Egli si rivolge soltanto a coloro che, non affaticati e non oppressi dalla lotta con il bisogno, potrebbero ancora aspirare alla bellezza, alla felicità.

Per favorire la ripresa della crescita dell'uomo e mantenersi armonicamente unitaria, a seguito del recentissimo dramma rivoluzionario¹³¹, i due impulsi costitutivi, naturalmente opposti, sensibile e

¹²⁹ Ivi, p. 59.

¹³⁰ Ivi, p. 67.

¹³¹ «L'uomo dipinge se stesso nelle sue azioni: ma quale figura è quella ritratta nel dramma del nostro tempo! Qui un inselvaticarsi, là un rammollirsi: i due estremi dell'umana decadenza, uniti entrambi in un'unica epoca. Nelle classi più popolose si presentano istinti rozzi e anarchici che, dissolto ogni vincolo di ordine civile, si scatenano e urgono con furore ingovernabile correndo al loro animalesco appagamento [...] le classi colte ci offrono lo spettacolo ancora più disgustoso della rilassatezza e depravazione del carattere, che tanto più indigna per il motivo che la fonte ne è la cultura stessa» (*Lettera V*), in Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, trad. it. Guido Boffi, Bompiani, Milano 2007, pp. 57-59.

formale, devono trovare un accordo. Tra l'impulso sensibile, che stimola alla realizzazione materiale delle disposizioni individuali, e quello formale, che muove all'affermazione dell'individualità e della legalità razionale, Schiller nella *fictio* epistolare *L'educazione estetica dell'uomo* (1795), pone un terzo impulso, l'impulso al gioco. Questo deriva dal concetto di azione reciproca, utilizzato da Fichte, che in questo contesto, assume il ruolo di mediatore nella contrapposizione tra i primi due impulsi per contribuire, proprio attraverso il sentimento e la ragione, a educare l'uomo "civilizzato". È proprio l'uomo civilizzato, a cui Schiller volge l'attenzione e le sue riflessioni, sulla scia del riferimento kantiano alla distinzione tra "civilizzato" e "moralizzato" contenuta negli scritti politici contemporanei alle sue lettere: l'uomo-prodotto di una società che, anziché godere del progresso della propria cultura, creando le condizioni migliori per accogliere stimoli tanto differenti quanto complementari nella ricerca del loro senso, opera incolmabili fratture tra intelletto intuitivo, speculativo e immaginazione, contrapposte frammentazioni, in cui si coglie un'immaginazione devastatrice dei faticosi risultati dell'intelletto e uno spirito di astrazione che spegne il fuoco della fantasia, e croniche divisioni, che indeboliscono l'uomo nella sua autentica struttura polifunzionale.

«Ben lungi dal metterci in libertà, la cultura sviluppa con ogni forza, che coltiva in noi, soltanto un nuovo bisogno; i legami dell'elemento fisico si stringono sempre più inquietanti, al punto che il timore di perderli soffoca lo stesso ardente impulso a migliorare, e la massima dell'ubbidienza passiva vale per la suprema saggezza di vita»¹³² (*Lettera V*).

«Fu la cultura stessa a produrre questa ferita dell'umanità moderna. Non appena l'esperienza più vasta e il pensiero più preciso da un lato resero necessaria una netta divisione delle scienze, il più complicato meccanismo a orologeria degli stati rese dall'altro necessaria una più rigida separazione dei ceti e delle occupazioni, spezzandosi così anche l'intimo legame della natura umana e un conflitto fatale dividendo le sue forze armoniche. L'intelletto intuitivo e quello speculativo si scissero allora, con sentimenti ostili, nei rispettivi diversi campi, in cui cominciarono a sorvegliare i confini con diffidenza e gelosia, e la sfera cui ciascuno restringe la propria attività ci si è imposta anche come un padrone il quale non raramente finisce con il reprimere le restanti nostre disposizioni»¹³³ (*Lettera VI*).

L'impulso al gioco consente di portare l'uomo fuori dal bruto stato di natura, rendergli, nuovamente, la sensibilità nei suoi diritti per insediarsi nella conoscenza con la libertà essenziale del fare, del conoscere e dell'agire. Pertanto la modalità per realizzare l'armonia, presente nella teoria dell'anima bella, consiste nel superare il contrasto tra la sfera della natura e degli impulsi sensibili e la sfera della moralità. Tale soluzione è prettamente estetica. L'arte, infatti, nel plasmare il materiale sensibile in modo conforme a idee e finalità spirituali, ha la funzione di conciliare quegli ambiti così differenti, non nascondendo un inconfondibile paradigma platonico, contrapposto al soggettivismo kantiano dell'*Analitica del bello*, per gettarsi alla ricerca di un «contrassegno oggettivo»¹³⁴ della bellezza volto alla scoperta di una nuova concezione della forma.

Diversamente da Schelling, a cui interessa, prevalentemente, l'oggettività di un superamento assoluto della duplicità tra libertà e fenomeno, a Schiller preme analizzare la rappresentabilità intuitiva, non identificandola con l'intuizione intellettuale, nell'ambito della congruenza tra libertà e fenomeno nella bellezza¹³⁵. Per affrontare la problematica della bellezza in questi termini, egli approfondisce lo studio di Kant attraverso la filosofia di Fichte. Non è un caso che, per Schiller, modello della ricerca di quella forma essenziale, extrasensibile ed extraconcettuale, sia quell'artista dalle caratteristiche più affini al "dotto" fichtiano che al genio di Kant:

«Per disposizione e determinazione, ogni individuo, si può dire, porta con sé un puro uomo ideale: accordare tutti i propri cambiamenti con l'immutabile unità di quello che è il grande compito della sua esistenza [riferimento alle]. Tale puro uomo che, in maniera più o meno perspicua, si dà a conoscere in ogni soggetto, è rappresentato dallo Stato, forma oggettiva e per dir così canonica in cui la molteplicità dei soggetti tende a unirsi [...]. Se l'uomo interiore è intimamente

¹³² Ivi, p. 61.

¹³³ Ivi, p. 65.

¹³⁴ Cesare De Marchi, *Schiller e la bellezza*, in Friedrich Schiller, *Kallias o della bellezza e altri scritti di estetica*, trad. it. e Introduzione di C. De Marchi, Mursia, Milano 1993, p. 22.

¹³⁵ Cfr. Adriano Ardivino, *op. cit.*, p. 16.

uno con se stesso, salverà la sua peculiarità anche nella più alta universalizzazione del suo comportamento, e lo Stato sarà semplicemente l'interprete del suo istinto più bello, la più chiara formula della sua legislazione interiore»¹³⁶ (*Lettera IV*).

In questo puro uomo ideale, dai singolari connotati da "dotto" fichtiano, appunto, la ragione ha compiuto la sua parte, trovando e stabilendo la legge; ora spetta all'intraprendente volontà e al vivo sentimento attuarla, perfezionando la capacità di sentire per stimolare l'intelligenza a migliorarsi. *Sapere Aude!*, il motto oraziano, già ripreso da Kant nel saggio *Risposta alla domanda: Che cos'è l'Illuminismo?* (1784), nella *Lettera VIII* ritorna con tutta la sua forza. Per Schiller è necessaria la coraggiosa energia dell'animo per combattere gli ostacoli che l'inerzia della natura e la viltà del cuore oppongono all'istruzione, poiché «la maggior parte degli uomini è troppo affaticata e sfinita dalla lotta con il bisogno perché possa rialzarsi con prontezza a una nuova e più dura lotta con l'errore [...]. [Gli uomini affaticati e sfiniti] lasciano volentieri ad altri la tutela sulle loro idee e, se accade che aspirazioni più alte si destino in loro, assumono con avida fede le formule che lo Stato e il clero tengono pronte all'uopo»¹³⁷.

Se l'umanità sembra aver smarrito la sua dignità, l'arte, invece, l'ha salvata e custodita nell'immaginazione dal cui prodotto, per Schiller, verrà ricreato l'originale. L'arte nobile, infatti, continua a stimolare ispirazione nell'immaginazione, che risponde vivacemente all'impulso del gioco e seriamente con le sue azioni, le quali imprime l'ideale, ricavato dall'unione del possibile con il necessario verso il bene, in tutte le forme sensibili e spirituali, proiettandolo nel tempo infinito. All'artista, che, costantemente, salva quelle tracce capaci di restituire alla storia dell'uomo la sua dignità, Schiller affida un ruolo di primo piano nell'opera di rinnovamento culturale:

«Vivi con il tuo secolo, ma non essere sua creatura; ai tuoi contemporanei dà ciò di cui hanno bisogno, non ciò di cui tessono le lodi [...]. La serietà dei tuoi principi li allontanerà da te atterriti, tuttavia nel gioco li sosterranno ancora; il loro gusto è più pudico del loro cuore e qui tu devi afferrare il fuggiasco atterrito [...]. Dai loro divertimenti bandisci l'arbitrio, la frivolezza, la rozzezza: così impercettibilmente li bandirai anche dalle loro azioni e, infine, dai loro abiti morali. Dovunque li trovi, cingili di forme nobili, grandi, geniali, chiudili in una cerchia di simboli d'eccellenza, finché l'apparenza vinca la realtà e l'arte la natura»¹³⁸ (*Lettera IX*).

L'artista viene «incaricato» di ricondurre i suoi contemporanei, devianti dalla rozzezza e dalla rilassatezza, «sulla retta via» attraverso il sentimento della bellezza e la cultura del bello. Nonostante la storia indichi lo sviluppo della raffinatezza, proporzionalmente al declino dell'indipendenza delle nazioni moderne, Schiller crede nell'energia del carattere profusa dalla cultura estetica e si pone in posizione contraria rispetto al pensiero del suo tempo. Per lui, infatti, il concetto che indica tutte le caratteristiche estetiche dei fenomeni, e che viene chiamato bellezza, deriva dall'oggetto dell'impulso al gioco presentato come «forma vivente», composto dall'oggetto dell'impulso sensibile, chiamato vita, e dall'oggetto dell'impulso formale, chiamato forma. La bellezza, dunque, è forma vivente se la sua forma è viva nella sensazione di chi percepisce e se la sua vita prende forma nell'intelletto di colui che attiva la facoltà razionale. In questo modo Schiller riesce a superare le teorie dei «filosofi

¹³⁶ Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, op. cit., pp. 51-55. Interessante qui il confronto con una pagina delle *Lezioni sulla missione del dotto* di G. A. Fichte, pubblicate a Jena nel 1794: «Il fine ultimo di ciascun individuo, come di tutta quanta la società e quindi anche di ogni attività che il dotto esplica in mezzo alla società, è l'elevazione morale dell'uomo intero. È dovere del dotto di prefiggersi sempre questo fine ultimo e di renderlo costantemente presente come motivo ispiratore di ogni suo sforzo rivolto alla società. Ma non può lavorare con successo per l'elevazione morale altrui, chi già per se stesso non è moralmente buono. Noi non insegnamo soltanto con la parola; insegnamo anche, e assai più efficacemente, col nostro esempio; perciò chiunque vive nella società ha nei suoi rispetti il dovere di dare un buon esempio, poiché la forza dell'esempio sorge precisamente dal nostro concreto vivere in mezzo alla società. E quanto più imperiosamente ha tale dovere il dotto che in tutti i rami della cultura deve essere alla testa degli altri strati sociali! [...] Il dotto deve, limitatamente all'epoca in cui vive, essere l'uomo moralmente migliore; deve mostrare attuato in sé il più alto grado di perfezionamento morale raggiungibile ai suoi tempi», in Johann Gottlieb Fichte, *Lezioni sulla missione del dotto* (1794), trad. it. di Emilio Casseti, Laterza, Bari 1948, pp. 135-136.

¹³⁷ Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, op. cit., p. 83.

¹³⁸ Ivi, p. 93.

speculativi che si allontanarono troppo dall'esperienza e di artisti filosofeggianti che spiegando la bellezza troppo, si lasciarono guidare dall'esigenza dell'arte»¹³⁹. Se tra i primi egli rileva il Burke dell'*Inquiry*, imputandogli di fare della bellezza una pura vita, tra i secondi non esita a indicare il nome dell'artista Raphael Mengs e dei suoi *Pensieri sul gusto in pittura*¹⁴⁰.

Nella teoria estetica di Schiller la forma vivente della bellezza congiunge i due stati contrapposti della materia e della forma, della passività e dell'attività, del sentire e del pensare, ponendosi come stato intermedio capace di perfezionare, mediante la volontà, l'unione in modo puro e compiuto per generare libertà. Questa ha inizio soltanto nel momento in cui la volontà si comporta come una potenza (in quanto fondamento della realtà) di fronte ai due impulsi, e quando l'uomo è completo ed entrambi i suoi impulsi fondamentali risultano pienamente sviluppati. Per essere libero l'uomo deve superare ogni limitata determinazione, quella sensibile e quella razionale, poiché la libertà corrisponde all'illimitata determinabilità, che nasce dalla negazione prodotta dalla contrapposizione tra le forze determinanti, e attive contemporaneamente, della sensibilità e della ragione:

«Tale stato intermedio, nel quale l'uomo non è costretto fisicamente né moralmente, pur essendo attivo in entrambi i modi, merita preferibilmente di esser detto libero e, se lo stato di determinazione sensibile si chiama fisico e quello di determinazione razionale si chiama logico e morale, questo stato di determinabilità reale e attiva deve dirsi estetico. [In nota] la natura può riferirsi a tutto l'insieme delle nostre diverse capacità senza costituire un determinato oggetto per una singola di esse: questa è la natura estetica»¹⁴¹ (*Lettera XX*).

L'uomo nello stato estetico è uno "zero" in quanto si considera la mancanza, in lui, di ogni determinazione particolare, né conoscitiva né morale; la bellezza, infatti, «non dà assolutamente un risultato singolo, né per l'intelletto né per la volontà, e non realizza alcun singolo scopo, né intellettuale né morale, non scopre un'unica verità, non ci aiuta a compiere neppure un dovere e, in una parola, è parimenti inetta a formare il carattere e a illuminare la mente»¹⁴². Eppure proprio qui, nell'illimitata determinazione della sua natura estetica, risiede il valore personale di un uomo: la sua dignità può dipendere solo da se stesso, dalla libertà di essere ciò che deve essere senza alcuna determinazione imposta dalla natura nel sentimento o dalla ragione nel pensiero. Con la riconquistata umanità, che lascia alla libera volontà di ogni persona di stabilire fino a che punto realizzarla, l'uomo, proprio per l'assenza di limiti e la somma delle forze che agiscono contemporaneamente, vive in uno stato di «massima realtà», decisamente più fecondo rispetto a quello della conoscenza e della moralità. Spiega infatti Schiller:

«Nel momento in cui ci abbandoniamo al godimento della vera bellezza acquisiamo padronanza in grado uguale delle nostre forze passive e attive e con pari facilità ci volgeremo alla serietà e al gioco, alla quiete e al movimento, alla condiscendenza e alla resistenza, al pensiero astratto e all'intuizione. Questa nobile equanimità e libertà dello spirito, congiunta a forza e vivacità, è lo stato in cui deve lasciarci una vera opera d'arte, e non v'è una pietra di paragone più sicura per saggiare l'autentica bontà estetica. Se dopo un godimento di questo genere ci troviamo disposti preferibilmente a un qualche modo particolare di sentire o di agire e invece inadeguati e riluttanti a un altro, ciò vale come prova infallibile che non abbiamo ricevuto un'impressione puramente estetica; sia che ciò dipenda dall'oggetto o dal nostro modo di sentire o (com'è quasi sempre il caso) da tutti e due insieme»¹⁴³ (*Lettera XXII*).

Pur nell'impossibilità di trovare riscontro nella realtà di un'azione "puramente estetica", in quanto non può mai uscire dalla dipendenza delle forze, l'uomo, dinanzi all'eccellenza di un'opera d'arte, avverte un particolare stato d'animo e un particolare orientamento. Dall'ascolto di un bel brano musicale vengono ravvivate le sensazioni, da una bella poesia l'immaginazione, da una bella scultura

¹³⁹ Ivi, p. 135.

¹⁴⁰ Un altro tentativo di superamento teorico, proprio in riferimento a queste opere prese in esame da Schiller, avviene nell'ambito del laboratorio di estetica civile della Casa Editrice Minuziano, le cui attività, relative alla collana "Estetica", vengono analizzate nella Sezione Seconda di questa ricerca.

¹⁴¹ Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, op. cit., pp. 173-175.

¹⁴² Ivi, p. 179 *Lettera XXI*.

¹⁴³ Ivi, p. 183.

e architettura l'intelligenza: tutto avviene in modo libero e inviolato, per lo spettatore e per lo stesso artista. Per Schiller, infatti, in un'opera d'arte veramente bella ciò che conta è la forma più che il contenuto, in quanto la prima agisce sulla totalità dell'uomo in modo libero e la seconda solo sulle singole forze in modo restrittivo. Pertanto prevalentemente dalla forma deriva lo stato intermedio di libertà estetica che, nonostante non contribuisca ad assumere alcuna decisione, né per le conoscenze, né per la moralità, lasciando aperto e irrisolto il problema del valore intellettuale e morale, rappresenta la condizione necessaria per il raggiungimento di una conoscenza o di un abito morale e, quindi, garantisce quell'unica soluzione che l'Autore scrive nella *Lettera XXIII*: «non c'è altra via per rendere razionale l'uomo sensibile che quella di renderlo prima estetico»¹⁴⁴.

Proprio attraverso lo stato d'animo estetico, che, conferendo potenza virtuale all'intelletto e alla volontà, consente alla pura forma logica, il concetto, di parlare immediatamente all'intelletto, e alla pura forma morale, la legge, di parlare immediatamente alla volontà, l'uomo darà giudizi universalmente validi e compirà azioni universalmente valide, non appena vorrà:

«Per condurre l'uomo estetico a profonda intelligenza e a nobili abiti morali basta dargli occasioni importanti; per ottenere lo stesso dall'uomo sensibile, bisogna mutare la sua natura [...]. Uno dei più importanti compiti della cultura è dunque quello di assoggettare l'uomo alla forma già nella sua vita puramente fisica e, fin dove può estendersi il regno della bellezza, renderlo estetico, perché solo dallo stato estetico, non da quello fisico può svilupparsi lo stato morale»¹⁴⁵.

Lo stato d'animo estetico, favorendo l'azione dialogica tra le facoltà e loro forme pure, crea una condizione di comunicazione universale, in cui l'uomo è oggetto del libero gioco che si fonda sulla libertà, conducendolo a un gusto, inteso kantianamente come giudizio del bello, capace di stabilire armonia prima nell'individuo e poi nella società. Per Schiller il carattere sociale dell'uomo deriva dalla bellezza che unisce, armonicamente, facoltà, pure forme, sensibilità e ragione, concetti e leggi e ne facilita la dialogicità e la condivisione. Mentre tutte le altre forme di comunicazione, riferendosi esclusivamente a sensibilità o abilità particolari, tendono a dividere la società, la «comunicazione bella» crea, appunto, coesione nella società, poiché si riferisce a ciò che è comune a tutti.

«Il bene sensibile può rendere felice un unico uomo, perché si fonda su un'appropriazione che porta sempre con sé un'esclusione; e può rendere felice quest'uno anche solo unilateralmente, perché la personalità non vi prende parte. Il bene assoluto può dare felicità soltanto a certe condizioni, che non si è in grado di presupporre universalmente; perché la verità è solo il premio dell'abnegazione e nella pura volontà crede soltanto un cuore puro. La bellezza sola rende felice tutto il mondo, e ogni essere dimentica i suoi limiti fin tanto che subisce il suo fascino»¹⁴⁶ (*Lettera XXVII*).

In questo stato d'animo, dalle notevoli potenzialità interattive e relazionali, che nella *fiction* epistolare Schiller muta gradualmente in Stato estetico, in cui domina quel gusto per cui anche il genio più potente rinuncia alla sua "altezza" per scendere alla mentalità del fanciullo e in cui tutto viene considerato "libero cittadino", è possibile trovare anche una conciliazione storica, oltre che teorico-morale. La natura estetica, promuovendo la cultura estetica attraverso la riscoperta della bellezza, conduce le due nature, rappresentate dai due impulsi contrapposti di sensibile e razionale, ad una comunicazione reciproca utile all'affermazione dell'autentica identità dell'uomo, garante della costruzione di un nuovo assetto socio-politico. Non è un caso che Schiller affermi che, per risolvere in pratica il problema politico sia opportuno procedere attraverso il problema estetico, poiché attraverso la bellezza si giunge alla libertà, e che, sulla base di un'arte intesa come figlia della libertà, la più perfetta delle opere d'arte sia «l'edificazione della libertà politica»¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Ivi, p. 191.

¹⁴⁵ Ivi, p. 195.

¹⁴⁶ Ivi, p. 249.

¹⁴⁷ Ivi, p. 41 Lettera II.

2.5 *Il gusto come intenzionalità fenomenologica per la costruzione di una coscienza estetica e civile*

Dall'opera schilleriana *L'educazione estetica dell'uomo* è possibile trarre importanti elementi capaci di collegare il gusto del bello, e dunque il sentimento estetico così come è stato interpretato fin qui, alla descrizione fenomenologica di Edmund Husserl (1889-1938) in ambito estetico nel manoscritto *Estetica e fenomenologia, 1906*¹⁴⁸ e nell'opera *Fantasia, coscienza d'immagine, ricordo*¹⁴⁹, pubblicati postumi¹⁵⁰.

Se il punto in comune, quello da cui tutto il pensiero, tanto nuovo quanto stimolante da entrambe le parti ha avuto origine, rimane la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, gli sviluppi riguardanti il gusto, il sentimento estetico, l'immaginazione e l'arte non nascondono, da un lato, le profonde intuizioni di Schiller, che avrebbero condotto la filosofia a distanza di un secolo alla svolta fenomenologica, e dall'altro la genialità del fondatore della fenomenologia stessa, che, attraverso il suo metodo, ha portato all'affermazione della posizione dell'estetica fenomenologica come scienza.

Le idee estetiche, quali rappresentazioni dell'immaginazione che inducono a pensare senza l'esibizione di un concetto; la bellezza, inserita nella libertà del fenomeno, nelle cose stesse; l'educazione alla bellezza, come costituzione di un libero accordo tra sensibilità e ragione; l'analisi della rappresentabilità intuitiva, distinta dall'intuizione intellettuale; la capacità di sentire, nei vissuti emozionali, quale stimolo per il miglioramento dell'intelligenza; l'arte, come mezzo salvifico per un'umanità che ha smarrito la propria dignità; e la libertà estetica, quale superamento di ogni limitata determinazione (sensibile, razionale), rappresentano quei contributi schilleriani indicativi di un nuovo cammino filosofico da compiere attraverso le riflessioni di Husserl per condurre questa ricerca verso ulteriori, interessanti, considerazioni relative al rapporto tra coscienza estetica e coscienza civile.

Prima di avviare l'analisi della posizione di Husserl in merito al sentimento estetico, risulta opportuno sottolineare «la presa d'atto storico-fenomenologica» di Schiller nella divisione tra sensibile e razionale sul piano antropologico, storico e politico, soprattutto nelle prime *Lettere* e lo spostamento da una mediazione metafisico-ideale ad una concreto-reale-impulsiva nelle altre. Accanto alla rilevazione dell'attitudine del pensiero, che si differenzia dalla ricettività dell'intuizione, mostrando, allo stesso tempo, un indeterminato carattere di spontaneità, di intima necessità e di legalità categoriale, egli infatti valorizza l'impulso sensibile, come impulso alla materia, che esige mutamento e, dunque, un tempo "riempito" da un contenuto:

«[...] l'impulso sensibile, proviene dall'esistenza fisica dell'uomo, ovvero dalla sua natura sensibile, e si occupa di riversarlo nei limiti del tempo e materializzarlo: non di fornirgli materia, perché a questo scopo occorre già una libera

¹⁴⁸ Tale manoscritto noto come A VI 1, dalla sigla con cui è stato catalogato presso l'Husserl-Archiv di Köln, è composto di due parti: la prima in cui Husserl espone le sue riflessioni sull'estetica a seguito di una conversazione con Daubert e Aloys Fischer, avvenuta a Göttingen il 17 aprile 1906; la seconda conserva le annotazioni registrate dallo stesso Husserl tratte da un articolo sull'estetica contemporanea scritto da Edith Landmann-Kalischer nel 1907. Cfr. Stefano Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, «aut aut», n. 131-132, settembre-dicembre 1972, p. 80.

¹⁴⁹ Tale opera è nota come *Husserliana XXIII* è stata composta tra il 1898 e il 1925 con il titolo *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. La filosofia dell'immagine in particolare comprendente le analisi husserliane, che offrono interessanti spunti a questa ricerca, copre il periodo tra il 1904 e il 1924. Cfr. Claudio Rozzoni, *Percezione, fantasia, immagine*, in Edmund Husserl, *Fantasia e immagine*, trad. it. di Claudio Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, p. XIX.

¹⁵⁰ Si tratta di scritti nati a seguito della pubblicazione delle *Ricerche logiche* (1900-1901) dalla riflessione sulle articolazioni del concetto di fenomenologia nelle strutture operative di un più vasto arco culturale comprensivo dell'estetica, contemporaneamente all'esposizione del concetto di *riduzione* fenomenologica e alle lezioni sulla "cosa", riguardanti la fenomenologia dell'esperienza. Tali riflessioni, però, non sono state pubblicate da Husserl durante la sua vita e, pertanto, vanno prestate tutte le opportune precauzioni in merito alle letture del lascito husserliano, ma comunque consentono il riconoscimento, lungo il flusso di un pensiero instancabilmente in divenire, dell'origine di alcune fondamentali riflessioni date alle stampe, come la celebre descrizione della struttura della coscienza d'immagine contenuta nel § 111 del primo volume di *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Cfr. *ivi*, p. XX e Cfr. Gabriele Scaramuzza, *Nota sul manoscritto A VI 1 di Husserl e i primi sviluppi dell'estetica fenomenologica*, «aut aut», *op. cit.*, p. 95.

attività della persona, che accoglie la materia e la distingue dal Sé, dal permanente. Tuttavia, qui materia nulla significa se non cambiamento o realtà che riempie il tempo; quindi tale impulso esige che vi sia mutamento, che il tempo abbia un contenuto. Questo stato del tempo semplicemente riempito si chiama sensazione e unicamente attraverso di esso l'esistenza fisica si fa conoscere»¹⁵¹ (*Lettera XII*).

Tra la pura materia, come affezione dei sensi, e le caratteristiche peculiari del pensiero, soprattutto dell'intelletto, si pone l'estetico, come elemento strutturale di ogni fenomeno, non soltanto nella riflessione analogica sul bello¹⁵².

Nel tendere a un solido fondamento della conoscenza, Schiller presenta, infatti, la bellezza come «condizione necessaria dell'umanità». Quale puro concetto razionale, la sintesi «forma vivente», cercato «sulla via dell'astrazione» e già dedotto dalla possibilità della natura sensibile-razionale, essa regola e guida il giudizio su ogni caso reale. Quell'astrazione giunge a due concetti, differenziati nell'uomo, che indicano qualcosa che permane e qualcosa che muta costantemente: persona e stato, il sé e le sue determinazioni, che derivano dalla personalità. Scrive infatti Schiller: «Noi siamo non perché pensiamo, vogliamo, sentiamo; né pensiamo, vogliamo, sentiamo perché siamo. Siamo perché siamo; sentiamo, pensiamo e vogliamo perché fuori di noi c'è ancora qualcos'altro»¹⁵³.

L'uomo dunque non è puramente persona in generale, ma persona che si trova in un determinato stato, in un'esistenza determinata, nel tempo.

«Senza il tempo, ossia senza il divenire, egli non sarebbe mai un essere determinato [...] soltanto tramite la successione delle sue rappresentazioni l'io permanente diventa fenomeno a se stesso [...] unicamente mutando egli esiste; solamente restando immutabile, è lui ad esistere. Pertanto l'uomo rappresentato nella sua completezza sarebbe l'unità permanente che nei flutti del mutamento rimane eternamente la stessa»¹⁵⁴.

In questa dimensione, proto-fenomenologica, la bellezza si esprime nella relazione e nell'interazione con quel «qualcos'altro fuori di noi» che è mondo, realtà, vita concreta, fatta sì di percezioni ma anche di azioni e di vissuti emozionali.

Proprio in quest'immanenza trova sede di evoluzione possibile il metodo di Husserl. Esso corrisponde a una descrizione fenomenologica che non lascia margini: si insinua nella profondità dell'esperienza, intesa in senso trascendentale come modalità di manifestazione della coscienza nella sua intenzionalità, e, sottoponendola ad un'analisi accurata di tutti i modi in cui qualcosa può essere dato alla coscienza, esamina la validità riconoscibile agli oggetti di coscienza e ne coglie l'essenza, non ideale ma vibratile, viva e vera, volta a ricercare le strutture delle «cose stesse».

Se l'intuizione consente di accedere a questa lucida e vigile condizione d'immanenza, la relazione offre la possibilità di azzerare le differenze tra soggetto e oggetto per dar vita ad un nuovo e autentico profilo della realtà, non più frutto di una percezione esclusiva da parte di un soggetto nei confronti di un oggetto, ma di una trasmissione intenzionale straordinariamente interattiva e intersoggettiva.

In questo contesto dinamico, Husserl sottolinea, nel suo terzo *Hauptstück*, il valore dell'estetica, quale *gnoseologia inferior*, nella scienza della conoscenza che non può prescindere dall'analisi dei «modi estetici attraverso i quali tale conoscenza si articola»¹⁵⁵, di quei fenomeni identificati genericamente come strati inferiori dei vissuti, quali percezione, sensazione, rappresentazione di

¹⁵¹ Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, op. cit., p. 111.

¹⁵² Cfr. Adriano Ardovino, op. cit., p. 40.

¹⁵³ Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, op. cit., p. 105 *Lettera XI*. Qui si avverte il pensiero fichtiano contenuto nella *Dottrina della scienza*: «Io sono assolutamente ciò che sono» e, ancora, «L'io originariamente pone assolutamente il suo proprio essere», in Johann Gottlieb Fichte, *Dottrina della scienza*, trad. it. di Adriano Tilgher riveduta e corretta da Filippo Costa, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 80-81.

¹⁵⁴ Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, op. cit., p. 107.

¹⁵⁵ Cit. in Elio Franzini, *Introduzione*, in Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica. Libro primo: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, trad. it. di Vincenzo Costa, Einaudi, Torino 2002, p. XIV. Il contesto di lettura riguarda il terzo dei *Lineamenti fondamentali di fenomenologia e teoria della conoscenza (Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis)*: il corso tenuto da Husserl a Göttingen nel semestre invernale 1904-1905.

fantasia¹⁵⁶, rappresentazione d'immagine e ricordo. Sviluppando una fenomenologia delle rappresentazioni oggettivanti intuitive di qualcosa che non è dato «in carne e ossa» ma che «aleggia»¹⁵⁷ dinanzi, intuibile non come presenza, ma come «presentificato», Husserl pone una distinzione qualitativa tra i contenuti sensoriali della percezione, le sensazioni, e i contenuti sensoriali della fantasia, i fantasmi. Pertanto, se nella percezione l'oggetto presente si manifesta «in carne e ossa», nella fantasia, l'oggetto presentificato si manifesta nell'*imaginatio*¹⁵⁸, convertendolo in immagine, come presentificazione intuitiva della "cosa". Nella rappresentazione in immagine si viene chiamati a vedere l'oggetto raffigurato nell'immagine stessa, che a sua volta «guarda verso di noi»¹⁵⁹.

¹⁵⁶ «Al manifestarsi esterno, in quanto manifestarsi presente, si contrappone qui il presentificarsi internamente, l'«aleggiare della fantasia». L'attitudine, la facoltà, questo complesso di disposizioni, siano esse originarie oppure acquisite, non possiedono certamente nulla di fenomenologico. La sfera fenomenologica è la sfera di ciò che è dato veramente, di ciò che è rinvenibile in modo adeguato e delle sue parti effettive. "Disposizione" è invece un concetto che, nell'oggettivazione, eccede la sfera genuinamente immanente. Esso è un importante concetto metodologico in psicologia, ma non ci riguarda. Per contro il vissuto di fantasia, la cosiddetta rappresentazione di fantasia, è un dato fenomenologico. Evidentemente esso appartiene alla sfera dei vissuti oggettivanti: delle oggettività vengono portate a manifestazione nel fantasticare e vengono, eventualmente, intenzionate e credute» [*Husserliana XXIII* 4]. Edmund Husserl, *Fantasia e immagine, op. cit.*, p. 5. «Ho detto che la presentazione ha un'affinità essenziale con la riproduzione: vale a dire che in ogni componente della presentazione [intesa da Husserl legata a una manifestazione non posizionale conforme alla *perceptio*] abbiamo una relazione a «un elemento corrispondente» [...]. Dobbiamo pertanto generalizzare il concetto di fantasia (diciamo: presentificazione). Ci sono due forme fondamentali di presentificazione: 1) la riproduttiva 2) quella conforme alla *perceptio*, vale a dire la presentazione in immagine. Dato che a ogni vissuto corrispondono a loro volta modificazioni riproduttive, anche la presentificazione conforme alla *perceptio* passa allora nella riproduttiva: nella presentificazione di fantasia (oppure nel ricordo) emerge la presentificazione della conversione in immagine» [*Husserliana XXIII* 476]. Ivi, pp. 210-211.

¹⁵⁷ «Ciò che è cosciente in un vissuto che non è esso stesso impressione di un qualcosa di individuale non è dunque impressivamente cosciente. In un giudizio, lo stato di cose non è dato alla coscienza impressivamente. Un valore, un precetto morale. Allo stesso modo per la riproduzione. Ciò che è cosciente in un vissuto riprodotto che non è a sua volta un vissuto rappresentazionale non viene dunque definito come "riprodotto", ma non è riproduzione di qualcosa [...]. Forse qui la cosa migliore da fare è usare l'espressione *aleggiare*. Essa si adatta poi anche a ogni contenuto intenzionale che possiamo trovare negli atti riproduttivi, per esempio ai correlati che, sì, non sono oggetti e che nondimeno, in un modo differente da quello in cui sono dati degli oggetti, sono "dati alla coscienza". E diversamente negli atti riproduttivi rispetto a quelli impressionali» [*Husserliana XXIII* 333]. Ivi, pp. 164-166.

¹⁵⁸ Nella distinzione tra cosa e immagine, Husserl fa una disamina del concetto di immagine: «1) L'immagine in quanto cosa fisica [...]. 2) L'immagine in quanto oggetto-immagine. A questa seconda tipologia corrisponde l'immagine di fantasia vale a dire l'oggetto che si manifesta e che è il rappresentante del *sujet-immagine* [l'oggetto raffigurato]». Tale oggetto-immagine «è qualcosa che si manifesta, che non è mai esistito e che mai esisterà, e che, naturalmente, nemmeno per un istante ha per noi valore di realtà. Dall'immagine fisica distinguiamo pertanto l'immagine che funge da rappresentante, l'oggetto che si manifesta, che ha funzione raffigurativa: attraverso di essa viene raffigurato il *sujet-immagine*». Tre oggetti dunque vengono descritti da Husserl: l'immagine fisica, l'oggetto raffigurante (oggetto-immagine o *imaginatio*), l'oggetto raffigurato (*sujet-immagine*). Naturalmente l'oggetto-immagine va distinto dall'oggetto raffigurato, in quanto «fa parte dell'essenza dell'apprensione conforme all'*imaginatio* il fatto che mentre si manifesta questo oggetto colorato grigio-violetto [Husserl si riferisce alla fotografia di un bambino dalle gote rosse e dai capelli biondi], essa non intenda questo oggetto, bensì un altro che è solamente simile a quest'ultimo [...]. L'oggetto che si manifesta, infatti, non vale per sé, bensì in quanto rappresentante per un altro oggetto, uguale o simile a esso». L'oggetto-immagine, dunque, non esiste veramente né al di fuori, né all'interno della coscienza: esso non possiede affatto esistenza. Ciò che esiste realmente, oltre alla cosa fisica (Husserl porta l'esempio di un quadro come pezzo di tela con una determinata ripartizione di pigmenti di colore), è «una certa complessione di sensazioni che lo spettatore che osserva il quadro vive in sé, e l'apprensione e l'intenzione che egli edifica su di essa di modo che gli si presenti la coscienza dell'immagine». Per Husserl anche l'immagine di fantasia non esiste, ma «esiste una certa complessione di contenuti sensibili, la complessione dei fantasmi, e su ciò si fonda una certa coscienza operante l'apprensione, con la quale soltanto si compie la coscienza d'immagine» [*Husserliana XXIII* 19-23]. Ivi, pp. 23-27.

¹⁵⁹ «Guardiamo nell'immagine l'oggetto inteso, oppure, a partire da essa, esso guarda <verso> di noi. Fenomenologicamente ciò implica che l'oggetto-immagine non soltanto si manifesti, ma regga un nuovo carattere apprensionale che in un certo modo si compenetra e si fonde con quello originario, che, per così dire, non rimanda semplicemente al di fuori del contenuto di ciò che si manifesta, bensì rimanda in esso, oppure attraverso questo contenuto, rimanda all'oggetto propriamente inteso. Ciò che nel contenuto dell'oggetto-immagine ha funzione di rappresentanza si contraddistingue in modo peculiare: esso presenta, presentifica, converte in immagine, rende intuitivo. Il *sujet* ci guarda, per così dire, attraverso questi tratti» [*Husserliana XXIII* 31]. Ivi, p. 37.

Uno sguardo singolare, mai esplorato prima, viene così indagato da Husserl: il punto di vista di un oggetto che ci guarda attraverso l'immagine di cui disponiamo, capace di orientare l'azione dell'oggetto stesso su di noi. Si tratta di una nuova avventura gnoseologica, in cui la percezione e l'immaginazione si incontrano sul piano della conoscenza per offrire ulteriori scenari di ricerca sulla e nella realtà.

Sempre nuovi punti di vista dunque presenta l'analisi fenomenologica, «dai quali ciò che era già stato trovato si manifesta in una nuova luce, cosicché, assai spesso, ciò che originariamente poteva essere assunto come dotato di un'unica piega priva di differenze si presenta come ricco di molte pieghe e differenziazioni»¹⁶⁰ [*Husserliana XXIII* 19] e, per la natura delle rappresentazioni di fantasia, dal modello della «rappresentanza» proposto fin qui, nell'ambito della revisione dello schema contenuto-apprensione, avviene il passaggio a quello della «riproduzione».

«Ogni vissuto ammette una modificazione fondamentale chiamata modificazione *riproduttiva*, e, in relazione a ciò, il vissuto non modificato è a sua volta chiamato *impressivo*. Abbiamo quindi due casi: o il vissuto (che è esso stesso un vissuto individuale e come tale è dato alla coscienza) è un vissuto rappresentazionale, vale a dire una coscienza nella quale un qualcosa di individuale “si manifesta”, si “presenta”, oppure esso è un vissuto diverso, e, specificatamente, una coscienza di qualcosa di oggettuale che non è dato alla coscienza come un qualcosa di temporale. Ora a ogni riproduzione appartengono però due tipi di relazioni oggettuali che non possono essere colte allo stesso modo, bensì mediante un diverso atteggiamento: 1) La riproduzione è riproduzione dell'impressione corrispondente: ciò può essere rinvenuto in essa stessa 2) La riproduzione è in relazione con un qualcosa di oggettuale che, nell'impressione corrispondente, sarebbe attualmente un qualcosa di oggettuale»¹⁶¹ [*Husserliana XXIII* 331].

Se ogni vissuto (giudizio, volontà, sentimento, etc.) è dato alla coscienza «impressivamente», ogni elemento oggettuale del vissuto viene dato in maniera «riproduttiva»¹⁶², anche quello nella fantasia. Pertanto, per Husserl, ogni vivere individuale, ogni “compiere attuale” consiste nel puro riprodurre, nel compiere queste riproduzioni e anche la riproduzione di una percezione risulta, riguardo al percepito, una fantasia, che consiste nel quasi-percepire e che appartiene all'ambito dell'io attuale, del vivere in atto, quanto un percepire che l'io vive *simpliciter*.

Ogni fantasia non consiste solamente nella presentificazione intuitiva dell'oggetto, ma implica essenzialmente anche la riproduzione dell'atto che quasi-percepisce tale oggetto: dalla fantasia riproduttiva si distingue quella conforme alla *perceptio* o presentificazione dell'immagine. Inoltre come viene effettuata la fantasia riproduttiva vivendo in essa, così viene effettuata l'*imaginatio* iconica, la coscienza d'immagine conforme alla *perceptio* e la riproduzione del sentimento estetico, in quanto inerente, motivato dal contenuto fenomenologico di una manifestazione in una fantasia nella quale questa manifestazione è data riproduttivamente alla coscienza.

Nell'ambito della sfera emotiva, Husserl distingue, in un primo momento, i sentimenti generati da presentificazioni «come-se» (una storia di fantasia), da quelli nati da percezioni reali (un vissuto «in carne e ossa») e poi tali sentimenti personali, presentati in immagine evocati dallo spettatore, da quelli che si avvertono nell'immagine stessa:

«Le opere d'arte non presentano mai meramente cose e persone che hanno sentimenti, pensieri, etc., bensì presentano anche molteplici tonalità emotive, pensieri, etc., in modo tale che si debba dire: sono caratteri delle cose presentate e sono essi stessi caratteri presentati, e, d'altro canto, non appartengono alle persone presentate in quanto loro vissuti, pensieri, etc. [...] se, percependo, vedo un paesaggio e mi rende triste, non è necessario che pensi a me stesso: il paesaggio stesso si trova lì in una certa proprietà intonata emotivamente»¹⁶³ [*Husserliana XXIII* 477].

¹⁶⁰ Ivi, p. 22.

¹⁶¹ Ivi, pp. 162-163.

¹⁶² «[...] chiamiamo *riproduzione* la coscienza contrapposta all'*impressione* [...] modificazioni delle impressioni: ogni riproduzione è riproduzione “di” un'impressione. Riproduzione è però l'intera fantasia, riproduzione dell'impressione complessiva» [*Husserliana XXIII* 190]. Ivi, p. 150.

¹⁶³ Ivi, p. 212.

Da qui la riflessione husserliana, relativa alla coscienza d'immagine, tende a comprendere anche l'arte e l'immagine artistica. Husserl ritiene, infatti, che l'arte sia il regno della fantasia che ha preso forma, della fantasia conforme alla *perceptio*, della fantasia riproduttiva, della fantasia intuitiva e anche di quella non-intuitiva.

Negli scritti esaminati, Husserl si sofferma con attenzione sull'esempio dello spettacolo teatrale che definisce come presentazione attoriale e presentazione in immagine. Gli attori, infatti, producono un'immagine: l'immagine di un accadimento tragico in cui ciascuno rappresenta l'immagine di un personaggio, nella fantasia, nel modo del come-se. Fin dall'inizio risultano presenti solo l'immagine artistica e il reale che hanno la funzione di presentare, mentre ciò che è esperito in modo non modificato è costantemente "coperto", dato alla coscienza non intuitivamente.

Dinanzi allo spettacolo teatrale si attiva l'intuizione di fantasia e viene omessa la posizione operativa delle realtà d'esperienza coperte, ma ciò non significa che non venga compiuta alcuna posizione di realtà. Anzi. Lo spettatore percepisce, giudica, in modo attivo e spera, teme, si sente afflitto e mosso dalla gioia, ama e odia: tutto nella fantasia, nel modo del come-se, tutto per soddisfare l'intenzione di attivare una pura fantasia percettiva e prendere parte, in questo modo, al godimento estetico. Per Husserl l'arte, in generale, e quella teatrale, in particolare, «offre un'infinita abbondanza di finzioni conformi alla *perceptio*, e per la precisione anche di pure finzioni conformi alla *perceptio*, così come di pure finzioni riproduttive»¹⁶⁴ [*Husserliana XXIII* 519]. Tali fantasie, liberamente create dall'artista nel rispetto del legame con ideali estetici, hanno la loro oggettività e vengono prescritte e imposte come qualcosa che va accettato per ciò che è, anche se non nello stesso modo da tutti.

«Il romanzo, lo spettacolo teatrale, secondo la loro determinata compagine, la loro determinata connessione d'immagine, hanno "esistenza" intersoggettiva, in quanto chiunque, nelle circostanze appropriate, si porti a manifestazione gli oggetti "presentazionali" d'esperienza, compia i contrasti non dipendenti dalla soggettività contingente e segua liberamente l'intenzione artistica, etc., si porta – e si deve portare – a quasi-esperienza il medesimo romanzo, la medesima porzione di vita, di destini prodotti dalla finzione»¹⁶⁵ [*Husserliana XXIII* 521].

Lo spettatore, su questa «quasi-esperienza» fatta di personaggi, vicende e colpi di scena nei modi del come-se, esprime dei giudizi che possiedono una sorta di verità oggettiva, nonostante si riferiscano a *ficta*, a finzioni poetiche o attoriali, a azioni, caratteri, passioni, quali prodotti della fantasia. Tali giudizi possiedono anch'essi il carattere come-se e, dunque, una certa verità che va oltre il *fictum* riprodotto, di quello dato realmente. Questi quasi-giudizi risultano modificazioni di giudizi reali, quali prese di posizione reali di personaggi e fatti fantastici, pertanto sono valide tutte le leggi logiche e normative. Ma se la logica si riferisce a ogni realtà possibile, non privilegiando alcuna realtà data, per l'ordinamento legale è opportuno specificare che le finzioni possono essere coerenti, in quanto quasi-esperienze possono concordare nell'unità di un'esperienza con il correlato di un mondo prodotto dalla finzione.

«Il regno dell'esperienza attuale che è vincolata all'attualità del soggetto conoscente e delle sue esperienze è dunque un regno unico e fisso. I mondi della fantasia, dall'altro lato, sono innumerevoli, sono una varietà né completamente disordinata né completamente ordinata [...] di innumerevoli mondi possibili, ciascuno dei quali presenta l'idea del correlato di un ordine concordante e determinato di finzioni che si collegano in modo unitario analogamente come le cose reali si collegano nel mondo reale [...]. Ma egli [il soggetto conoscente] sa che nel mondo, nel mondo reale, niente rimane in sé sospeso, bensì tutto è in sé, dal punto di vista dell'individuazione, pienamente determinato»¹⁶⁶ [*Husserliana XXIII* 524].

Diversamente succede nel mondo insediato dalla finzione, in cui esiste una quasi-verità, che ha una capacità di estensione pari alla predelineazione prodotta dalla finzione coerente, quale modalità di manifestazione dell'opera d'arte. La problematica riferita a tale configurazione dell'arte, che

¹⁶⁴ Ivi, p. 247.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 248-249.

¹⁶⁶ Ivi, p. 252.

rientra a pieno titolo nella valutazione dell'oggetto estetico, viene presentata da Husserl nel manoscritto e articolata come segue: 1. la bellezza così come appare in-sé e per-sé; 2. il valore dell'opera in quanto opera, quale prodotto di un fare creativo; 3. il valore economico dell'opera d'arte; 4. l'apprezzamento per l'opera d'arte. Il puro piacere estetico, invece, viene svincolato dalla valutazione in quanto "scoperta del valore originario" e inserito, appunto, nel valore, che il filosofo distingue dalla valutazione.

2.4.1 *Tra puro piacere estetico e l'essenza come valore originario.*

Husserl avvia la riflessione sui problemi relativi alla valutazione, alla descrizione dell'oggetto estetico, differenziandolo da quello sensibile e da quello artistico, dai vissuti emozionali, fino al giudizio estetico. Tali argomenti si svilupperanno in interessanti linee di ricerca che Max Scheler (1874-1928), Moritz Geiger (1880-1937) e Waldemar Conrad (1878-1915) condurranno tra Monaco, Gottinga e, per Geiger, anche New York e che Antonio Banfi dagli anni Trenta del Novecento, per primo in Italia, adotterà nelle sue lezioni milanesi sulla fenomenologia. In questa ricerca si tenterà di offrirne un profilo sintetico a supporto del legame tra sentimento morale e sentimento estetico per il rinnovamento di una coscienza civile.

Se attraverso il puro piacere estetico si accede al valore originario e se per "valore" s'intende un principio morale, vuol dire che la contemplazione disinteressata di un'opera d'arte permetterebbe di tornare all'originarietà della moralità. Questa connessione, non sconosciuta né ai moralisti inglesi né, tantomeno, a Schiller, in Husserl acquista una tonalità nuova, nel momento in cui nel manoscritto afferma che l'artista tratta il suo oggetto come il biografo: non inventa nulla, ma descrive soltanto attraverso immagini caratteristiche che confluiscono in finzioni in cui vengono rappresentati tipi caratteristici del periodo (nel livello definito di empirismo o positivismo artistico), idee e ideali (nel livello dell'arte idealista), esperienze in situazione nel come-se (nel livello dell'arte realista). Pertanto l'arte, nonostante non sia identificabile con la scienza, contribuisce al sapere, alla conoscenza e, dopo un'attenta valutazione, pone quelle idee e quegli ideali come valori trasfigurati nel *medium* della bellezza: «Estetica è ogni arte che è piacere della scoperta in concreto [...]. In un grado ancora superiore, l'arte può diventare filosofica, metafisica, sollevandosi verso l'idea del bene, verso la divinità attraverso la bellezza, verso i più reconditi fondamenti del mondo ed essere tutt'uno con essi»¹⁶⁷.

Per Husserl è possibile che l'arte subisca tale sviluppo e raggiunga tale meta solo se ricondotta all'interno del tema fondamentale del metodo fenomenologico: la sospensione di ogni posizione relativa all'esistenza, l'*epoché* o riduzione fenomenologica. Con il principio fenomenologico dell'*epoché* egli tenta di eliminare ogni classificazione su presupposti naturalistici, la realtà fisica e ogni posizione d'esistenza, ponendo sullo stesso piano l'atteggiamento del filosofo e quello dell'artista:

«L'opera d'arte ha un effetto estetico: si muove nella visione pura, in cui ogni posizione d'esistenza viene esclusa, e nell'armonico riempimento estetico che, in quanto tale, lascia fuori il desiderio e il volere, l'amore e l'odio, il piacere e il dolore. La visione fenomenologica non è una visione per il godimento estetico, ma per esercitare la riflessione e cogliere in essa l'essenza immanente, il senso immanente di ogni valutazione sia conoscitiva che estetica ed etica [...]. L'artista che osserva e prende in esame il mondo, attinge da questo materiale per le forme artistiche, si comporta con esso esattamente come il fenomenologo, dunque non come un naturalista o un osservatore pratico»¹⁶⁸.

«Esercitare la riflessione e cogliere l'essenza immanente» rappresentavano anche gli obiettivi dell'educazione estetica di Schiller, nata sul terreno della riflessione filosofica sull'arte reso fertile dalla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant: attraverso il sentimento estetico, piacere-bello e

¹⁶⁷ Stefano Zecchi, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁸ Ivi, p. 85.

dispiacere-sublime, l'opera d'arte attivava, infatti, tutte le facoltà conoscitive. Non è un caso che Husserl proceda nella sua analisi proprio con lo studio e la determinazione dell'oggetto estetico. Nonostante si profili negli atti intenzionali che costituiscono immagini e pensieri o forme simboliche utili, l'oggetto simbolico porta particolari valori estetici alle differenti manifestazioni fenomeniche attraverso il sentimento estetico. Tale stato d'animo comporta una rappresentazione che per Husserl costituisce «il punto d'irraggiamento dei sentimenti e dei pensieri che determinano l'oggettività estetica», quale «complesso di rappresentazione-e-pensiero latore del sentimento [estetico prodotto dall'artista] in cui appare il valore»¹⁶⁹.

L'oggetto estetico deve essere appreso «dal lato che suscita», dal sentimento estetico che l'artista «vuole aver prodotto»: il risultato di un progressivo riempimento di significato in cui si definisce il valore di ciò che diventa un oggetto estetico per colui che osserva. Tale oggetto diventa significativo in modo graduale, l'artista infatti «si mette in una situazione che può essere intuitiva o simbolica in modo da produrre un certo valore che nel grado successivo mi dà allora una direzione, produce un'associazione e proprio in questa prospettiva suscita certi stati d'animo; certi pensieri che risvegliano ancora nuovi sentimenti di valore»¹⁷⁰. Pertanto il sentimento estetico, che l'artista con la sua opera deve attivare, non appartiene alla totalità indiscriminata di associazioni estetiche significative, ma appartiene all'oggetto e al valore.

Qui, nel manoscritto husserliano, l'opera d'arte subisce una distinzione tra la sua natura sensibile, cosa sensibile=*aisthesis*, e la sua natura estetica, oggetto estetico. Nell'ambito della sua apprensione sensibile, l'opera d'arte viene ridotta alla struttura sensibile-materiale, nella dimensione estetica, essa viene colta nella sua complessità culturale, tecnica e comunicativa utile alla produzione di quel piacere estetico che caratterizza le sue rappresentazioni.

Tale piacere, pur appartenendo al soggettivo «nella misura in cui gli atti soggettivi intenzionano un oggetto che si costituisce in senso estetico»¹⁷¹, risulta il carattere che permette la qualificazione dell'oggetto come oggetto estetico e si presenta connesso all'ambito delle operazioni del processo costitutivo. Esso, infatti, indica particolari atti intenzionali che in un processo genetico-costitutivo si unificano in rappresentazioni dotate di una propria legalità oggettuale-estetica.

Per Husserl un'estetica fenomenologica deve essere «descrittiva-morfologica, genetica»; essa esige, infatti, un ritorno alla visione e non un atteggiamento semplicemente percettivo. Nella dimensione fenomenologica della visione il giudizio estetico coglie l'oggetto estetico in un processo morfologico-descrittivo e genetico-costitutivo. La costituzione genetica di un'opera d'arte parte da un livello materiale-sensibile che, attraverso un processo di riempimento di senso, dovuto agli atti intenzionali soggettivi di chi l'arte fruisce, si costituisce come estetico, in una riattivazione e disseminazione di senso e dunque in una «produzione d'apparenza».

Un tradizionale esercizio fenomenologico consiste nell'esplicitare, nell'ambito della teoria dell'esperienza, il legame metafisico tra la visione e lo sguardo, tra la visione delle essenze e quella delle immagini. L'arte rappresenta uno dei più ricchi cataloghi contenenti esempi straordinari dei legami tra le immagini e le relative modalità di apprensione.

Se tali immagini rappresentano «quei luoghi filosofici attraverso i quali viene descritta la funzione gnoseologica e comunicativa della sensibilità e dei suoi processi»¹⁷², esse divengono qui le protagoniste di un'operazione fenomenologica capace di integrare sinteticamente, attraverso giudizi e forme, lo sguardo, inteso come atto del sentire (ancora dominante nel contesto di psicologia descrittiva delle essenze nelle *Ricerche logiche* husserliane), e la visione, intesa come profondità del vedere e pura descrizione delle essenze delle cose, in linea con le discussioni mosse da alcuni allievi di Theodor Lipps (1851-1914) a Monaco e la contemporanea fase nascente dell'espressionismo (1906-1907), per «mettere in chiaro - in un puro vedere (in un'analisi e in un'astrazione puramente vedenti), senza oltrepassare mai e da nessuna parte i meri fenomeni [...] - il senso loro immanente

¹⁶⁹ Ivi, p. 87.

¹⁷⁰ Ivi, p. 88.

¹⁷¹ Ivi, p. 89.

¹⁷² Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2001, p. 60.

[...] che cosa voglia dire conoscenza come tale e oggettualità conosciuta come tale, e che cosa significhi secondo la sua essenza immanente»¹⁷³.

In questo contesto l'artista «è uno che vede», che cerca di appropriarsi intuitivamente del mondo per raccogliere «abbondanza di forme, materiali per creative formazioni estetiche»¹⁷⁴ per un'arte che stimoli a vedere, ad afferrare il senso esperienziale delle cose stesse e la qualità sensibile del loro essere al mondo, la visione delle essenze nel loro nucleo fondativo, criticando gli psicologismi e gli impressionismi dello sguardo, che pretende solo un rapporto diretto e immediato con i fatti.

L'obiettivo, a cui tende Husserl nelle sue riflessioni sull'estetica, e, dunque, sul sentimento, oggetto e giudizio estetici, si profila come acquisizione di un atteggiamento fenomenologico, comprensivo dell'esercizio dell'*epoché*, che consiste nella volontà di vedere, al di là di un pur necessario vero atteggiamento naturale, il mondo nella sua "nudità". Sospeso e messo tra parentesi lo sguardo, egli si impegna a costruire una nuova epistemologia della visione, molto più ampia rispetto al semplice vedere e, per questo, potenzialmente comprensiva dello sguardo, inteso qui non più esclusivamente come certezza dell'atteggiamento naturale, ma come condizione di possibilità per la visione, capace di edificare processi costitutivi.

Tale nuovo atteggiamento «permette di comprendere il senso originario dello sguardo stesso» che sta «nell'interrogazione, che sempre di nuovo si rinnova, sul senso intenzionale di questa relazione, cioè sulle radici invisibili che animano i processi di descrizione esperienziale delle qualità intrinseche al nostro mondo circostante»¹⁷⁵.

La relazione tra lo sguardo e la visione diviene dunque «mediazione interrogante l'invisibile» che si realizza, attraverso forme, segni differenziati, supporti materiali e schemi, risultando così visibile come "simbolo"¹⁷⁶, immagine sintetica dotata di valore simbolico, afferrabile soltanto attraverso atti di esperienza nell'ambito conoscitivo «di una relazione strutturale tra uno sguardo che afferra e un insieme di qualità oggettuali visive che vengono apprese [...] tra l'apparizione visibile e il substrato invisibile che essa traduce in forma»¹⁷⁷. Si tratta di immagini, sempre connesse ad atti rappresentativi, legate ad articolati scenari spirituali, espressivi e dialogici, capaci di suscitare valori etici, estetici e spirituali, che attivano l'esperienza nella sua complessità, affermandone la stabilità reale di un sapere in grado, dal primo necessario "afferramento" sensibile, di cogliere gradualmente, attraverso il pensiero e gli atti di giudizio e, dunque, un'intensa connessione estetica ed empatica, l'essenza, invisibile allo sguardo, un al di là rispetto al visibile, ma fondativa, con la sua nudità, della realtà o oggetto estetico in esame.

Per giungere all'essenza, alla nuda realtà, alla *cosa stessa*, l'immagine, nel quadro di una fenomenologia dell'esperienza, conduce verso processi costitutivi, tra cui l'immaginazione, che producono rappresentazioni progressive dell'oggetto stesso, funzionali alla formulazione di un'unità, percepibile nello spazio e nel tempo. Tale immagine unitaria, che delinea il profilo della cosa da sensi derivati da una serie di rappresentazioni di fantasia vissute secondo «una piega immaginativa»¹⁷⁸, manifesta l'aspetto simbolico, comprendente parti e mediazioni, quale luogo estetico di associazioni (spazio-tempo, sensibilità-pensiero) e di sintesi *a priori*. Qui risulta evidente il riferimento alla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, in cui le immagini associative, quali opere del genio che connettono sensibilità e pensiero, si realizzano nelle idee estetiche. In particolare, l'associazione simbolica garantisce all'immagine un'essenziale valorizzazione che le conferisce consistenza nella struttura

¹⁷³ Gabriele Scaramuzza, *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», n. 2, ottobre 1985, p. 204.

¹⁷⁴ Ivi, p. 205.

¹⁷⁵ E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, op. cit., p. 75.

¹⁷⁶ Il termine simbolo deriva dal verbo greco *symbollo* che significa riunificare, mettere insieme, unire due metà di un oggetto spezzato. In questo contesto illustra il valore di mediazione tra sguardo e visione, pur conservando le rispettive caratteristiche.

¹⁷⁷ E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, op. cit., p. 76.

¹⁷⁸ Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, il Saggiatore, Milano 1979, p. 136.

esperienziale, sospendendo, al tempo stesso, affermazioni veritative della percezione per potenziarne, invece, gli scenari di possibilità.

L'esempio più efficace di tale sistema associativo-simbolico nell'ambito del processo immaginativo è reso dalle opere d'arte proprio per la loro stratificazione assiologica. Immagine simbolica diviene sinonimo di opera d'arte: un'immagine di cui si colgono sempre nuovi strati di senso attraverso sempre rinnovati «vincoli sintetici associativi».

L'arte rappresenta una modalità per indicare le direzioni verso le quali il pensiero si muove: modalità non discorsive, ma simboliche, semanticamente ambigue e capaci di connettere il diverso, in grado di stimolare, a partire da un'intuizione, a pensare un dato sensibile, un'atmosfera, una suggestione e un'immagine, e di avviare i movimenti della ragione. L'estetica rappresenta uno strumento per cogliere il senso fondativo dell'esperienza, anche attraverso gli elementi prodotti dall'arte, pur non godendo di uno statuto unitario con l'artistico, ma continuando a cercare «pensiero e forma nelle aporie di una riunificazione simbolica che non potrà mai essere del tutto compiuta»¹⁷⁹.

In questa dimensione la ragione, quale «elemento specifico dell'uomo» che «vive attraverso attività e abitudini personali costituite di strati e gradi», di atti singoli e occasionali «fino all'idea di una determinazione della volontà di plasmare la vita personale nell'unità sintetica di una vita nella dimensione di una responsabilità universale di sé»¹⁸⁰, per Husserl va cercata dove compare all'origine: in quelle immagini sensibili che inducono a pensare, il cui senso e significato è intrinseco ai dati che appaiono, alla loro forza presentativa e rappresentativa. Il Kant delle *Osservazioni*, prima, e della terza *Critica*, poi, e il Schiller de *L'educazione estetica dell'uomo* qui vengono recuperati con la forza di un metodo che non è schema e nemmeno progetto ma pura descrizione dei fondamenti della conoscenza della realtà a partire dalla relazione intenzionale, attraverso l'analisi di una serie di dati e di strati rappresentativi, fino all'elaborazione di un'immagine-simbolo dalla specifica natura sintetica e dallo straordinario valore simbolico. È dunque una ragione fondata sul sensibile¹⁸¹ e che conosce l'importanza dell'alterità e che riscopre lo sguardo e la visione, quella rilevata da Husserl, che

«[...] vuole salvarne il significato metodologico ed epistemologico, sottolineandone al tempo stesso gli aspetti qualitativi di rinascimentale memoria (quelli che Leonardo rileva), i poteri critici (la indagine kantiana sui suoi limiti), la dinamicità metamorfica (la formazione di un senso in divenire teorizzato da Goethe), per giungere alle soglie della contemporaneità capace di interpretarne la crisi senza mitizzarla, cogliendone invece le istanze non distruttive»¹⁸².

La migliore alleata di tale ragione, divenendone il come-se, con il compito di assumere una funzione legislatrice per trovare le regole del giudizio estetico, diventa allora quell'immaginazione considerata prima fonte di passioni e segno di una libertà priva di controllo e temuta, dominando l'ambito della conoscenza sensibile, nel quadro sia conoscitivo sia etico. Da Addison a Kant, passando per Hume, gli enciclopedisti e Burke, la facoltà immaginativa rappresenta infatti il *power* in grado di cogliere il bello e, conducendo i sensi alla ragione con una riconosciuta funzione mediatrice, farne un'esperienza sensibile e razionale.

In Kant era un'immaginazione spontanea, libera e attiva, che porgeva alla ragione la sua immagine per comunicare un sentimento che, a sua volta, si identificava con un incontro simbolico e comunicativo tra facoltà ed era sempre un'immaginazione conoscitiva e produttiva, che costruiva, al di là dei limiti dell'esperienza e prossima ai concetti della ragione, l'idea estetica, quale rappresentazione della libera spontaneità produttiva dell'immaginazione che induce «a pensare molto». Tali rappresentazioni, indipendentemente dai loro contenuti, erano i prodotti del genio e, dunque, le opere d'arte. Esse indicavano una tensione tra la sensibilità, l'immaginazione e l'intelletto

¹⁷⁹ Elio Franzini, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, il castoro, Milano 2007, p. 12.

¹⁸⁰ Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di Enrico Filippini, con prefazione di Enzo Paci e introduzione di Walter Biemel, il Saggiatore, Milano 1968, p. 287.

¹⁸¹ «Una ragione *altra*», come la definisce Elio Franzini, in E. Franzini, *L'altra ragione, op. cit.*, p. 18.

¹⁸² *Ibidem*.

che le connetteva a molteplici rappresentazioni parziali, capaci di “vivificare” le facoltà conoscitive, ma non a garantire loro, e all’arte bella, uno specifico ruolo conoscitivo.

Husserl riprende la questione dell’originaria spontaneità produttiva dell’immaginazione, interrotta da Kant senza aver indagato il suo senso fondativo e il suo «fungere estetico»¹⁸³, proponendo il metodo intuitivo per giungere alla spontaneità del sensibile e delle funzioni ad esso connesse dallo schema precategoriale, in cui «è l’intuizione stessa, con ciò che esibisce, a far pensare, rivelando in questo modo, in un legame inscindibile, sia il tessuto espressivo dei fenomeni sia le potenzialità antropologiche del pensiero»¹⁸⁴, in cui ciò che potrebbe risolvere la questione è l’intenzionalità spontanea precategoriale o intenzionalità fungente che ha nel sentimento, in un precategoriale senso comune, il suo momento fondativo trascendentale, il quale, nella sua consistenza simbolica, esprimendo pensieri preconettuali, «fa pensare». Il legame con l’opera d’arte viene inteso come una relazione simbolica, un sentimento che acquisisce simbolicità *a priori* in una esposizione intenzionale, in cui l’idea estetica, o l’opera d’arte, rappresenta “un orizzonte formale contingente” che richiede di essere continuamente integrato in modo nuovo, anche dalla «specificità potenziale immaginativa propria alle qualità del materiale»¹⁸⁵.

2.4.2 *I valori come puri atti emozionali*

Riconoscere a questo sentimento, nella piena e rara libertà della riflessione, la forza originariamente etica della corrispondenza e scambio con il mondo, sentendo ed esprimendo ciò che si vive «nella sfumatura particolare dei vissuti in sé dietro lo strato corrispondente ai significati verbali già esistenti», diviene l’obiettivo della filosofia, dall’evidente matrice fenomenologica di orientamento “realista” (contrapposto a quello “idealista” di Husserl), di Max Scheler. Per lui l’avvio della vita morale consiste nella disposizione interiore a vedere, sentire, ascoltare «nella direzione radicale data da un chi siamo che va molto oltre la somma dei nostri vissuti e indica invece la vera tristezza, la vera gioia dentro e fuori di noi»¹⁸⁶. In questo modo la vita della coscienza si dilata tra esterno e interno, «tra smarrimento nell’oggettivo contingente e psicofisicamente determinato e raccoglimento in ciò che è essenziale»¹⁸⁷, e la sua caratterizzazione non è confinata al compimento di vissuti logico-teoretici ma aperta all’esperienza più ampia di «portatore di valori».

Qui si rileva, sulla base della critica scheleriana al fondatore della fenomenologia, la differente interpretazione fenomenologica della vita psichica rispetto a Husserl, che, nella sfera psichica, concentrava l’attenzione sulla percezione interna rispetto a quella esterna, in modo particolare sull’osservare. Scheler, invece, punta sull’intuire il fenomeno psichico come si dà immediatamente in atti viventi, offrendo così la qualità dell’atto, il vedere o il ricordare, non dell’io, ma della persona, come l’atto, non oggettivabile. Si profila, dunque, nell’opera scheleriana una continua tensione conoscitiva verso la realtà, intesa come specificità della vita interiore¹⁸⁸. Attestare la realtà della vita

¹⁸³ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee*, op. cit., p. 134.

¹⁸⁴ E. Franzini, *L’altra ragione*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁵ Ivi, p. 66.

¹⁸⁶ Laura Boella, *Il paesaggio interiore e le sue profondità*, in Max Scheler, *Il valore della vita emotiva* (1913), trad. it. di Giancarlo Caronello, Guerini Studio, Milano, 2004, pp. 44-45.

¹⁸⁷ Ivi, p. 29.

¹⁸⁸ Risulta interessante riportare qui la posizione di Scheler: «Naturalmente Husserl ha ragione quando dice: “Un fenomeno non è un’unità ‘sostanziale’, non ha ‘qualità reali’, non conosce né parti reali né causalità [...]. Attribuire ai fenomeni una natura reale, indagarli secondo i loro reali frammenti di determinazione, secondo le loro connessioni causali – è puro controsenso”. Certo, per questo motivo non è neppure “osservabile”, ma solo “intuibile”. Da questo sicuro dato di fatto io tuttavia concludo che – poiché ogni frase di un manuale di psicologia considera una “sensazione”, una “rappresentazione” per esempio come unità sostanziale, le ascrive “qualità reali” (che essa possiede, siano o no date a colui che esperisce), e assume anche “parti reali” e causalità tra gli oggetti trattati – la psicologia, nonché la psicologia descrittiva (che poggia anch’essa sull’“osservazione”) non ha mai a che fare con fenomeni. La fenomenologia dello psichico, la dottrina dei componenti essenziali dello psichico e dei suoi modi di datità, per parte sua ha tanto poco a che fare con la “psicologia” quanto la fenomenologia del numero con l’aritmetica. Peraltro tutto ciò che Husserl dice del

psichica nella sua autentica essenzialità, a cui corrisponde una specifica forma d'intuizione, significa «svincolare l'accadere interiore dal mito razionalistico e soggettivistico della trasparenza della coscienza»¹⁸⁹, intorno alla quale si muoveva la descrizione fenomenologica husserliana e dalla quale Scheler prende le distanze.

In questo quadro il mondo psichico viene interpretato da Scheler come un'unità, la cui forma corrisponde all'io, e molteplicità di sentimenti, idee, immagini che convivono nell'intuizione. Tale intuizione non risulta corredata da riferimenti spazio-temporali, ma solo dall'immediatezza, nell'ambito della percezione interna composta da un senso interno, in cui l'intuizione è rivolta a sensazioni sentimenti e aspirazioni generate dall'oggetto nel soggetto, analogo al senso esterno, in cui l'intuizione è rivolta esclusivamente all'oggetto.

«Dipendente dal corpo proprio non è il vissuto psichico reale, bensì il suo coglimento attraverso il senso interno nella sua specificità [...]. Analogamente a quello esterno, anche il senso interno è solo un analizzare del percepire, non qualcosa che fornisce positivamente il contenuto dell'intuizione; questo lo fa unicamente la percezione interna, nel cui contenuto il senso interno illumina di viva luce, dopo averlo estratto e ordinato per strati, solo ciò che nel vissuto psichico ha un significato corrispondentemente graduato per la sfera di attività e di interesse del corpo proprio [...]. Il senso interno, nel nostro intendimento, non è un'ipotesi, tanto meno metafisica. È un dato di fatto. Esso non contiene null'altro se non il riconoscimento che ogni vissuto psichico, che per un essere vivente deve pervenire alla percezione interna fattuale, deve introdurre nel suo stato corporeo una qualche variazione caratteristica, che mostra una determinata legalità rispetto agli impulsi di movimento del corpo proprio»¹⁹⁰.

Qui l'io si manifesta compiutamente come mera unità funzionale dei vissuti psichici dipendente dal corpo vivente e dai suoi interessi vitali e, pertanto, ne viene negata l'autonomia dall'ambito fisico. Scheler, in questo contesto, abolisce il confine tra immanenza e trascendenza tracciato da Husserl per trasferirlo nella dimensione di un vivere inteso come realtà precategoriale, anteriore all'autocoscienza dell'io, alla distinzione tra soggetto e oggetto, e, dunque, tra idealismo e realismo. Si tratta di una vita emotiva che, nell'ultima fase del pensiero scheleriano, diviene tramite con il mondo dei valori e dello spirito, da cui deriva l'atto intenzionale che permette di cogliere l'essenza dell'oggetto dalle profondità del soggetto, «provocando mutamenti nel corpo vivente e nei suoi stati emotivi»¹⁹¹.

Con Scheler il metodo fenomenologico viene esteso alla vita emotiva che pone l'uomo al confine tra la forza vitale *Drang* e lo spirito *Geist*, tra la dimensione corporea e quella spirituale, per tentare una compenetrazione utile a spiritualizzare la vita e a vivificare lo spirito:

«[...] fin dal primo sguardo [l'uomo] sembra che abbia il suo luogo proprio nel contatto vivente che lo spirito umano, cioè l'essenza di quegli atti che superano la sfera dell'animalità come il pensare, l'intuire, il volere, l'amare e infine la personalità, che ne costituisce la forma d'essere, ha stabilito con gli impulsi e la sensibilità vitali, che differiscono solo per grado da quelli propri dell'animale. Sembra, pertanto, dalle osservazioni fatte sinora, che nell'animale, il quale condivide con l'uomo numerosi sentimenti come la paura, l'angoscia, il disgusto, perfino la gelosia, non si presenti il sentimento del pudore e un determinato modo di manifestarlo»¹⁹².

«fenomeno», vale anche per il fenomeno fisico. “Fenomeno” designa solo ciò che è immediatamente dato nell'atto vivente; ciò che sta di fronte a me nell'autodatià; è com'è inteso. Io posso tuttavia cercare tale datià in qualunque oggetto, non psichico e psichico; e di nuovo anche nella “cosalità” e “realtà” [...]. È vero che un dato dell'osservazione e una dottrina causale della psicologia non potrà mai contraddire la fenomenologia dello psichico né provarne le tesi, perché la dottrina delle essenzialità dello psichico e delle sue connessioni di essenza – come Husserl ingiunge con tanta precisione – è la premessa di ogni psicologia. Ci sembra però che Husserl non abbia mostrato che ciò sia meno valido per la scienza della natura, nonché per la matematica». M. Scheler, *Gli idoli della conoscenza di sé*, in M. Scheler, *Il valore della vita emotiva*, op. cit., pp. 91-92.

¹⁸⁹ L. Boella, *Il paesaggio interiore e le sue profondità*, op. cit., p. 35.

¹⁹⁰ Max Scheler, *Gli idoli della conoscenza di sé*, in M. Scheler, *Il valore della vita emotiva*, op. cit., pp. 89-90, dall'opera *Die Idole der Selbsterkenntnis*, in Id. *Gesammelte werke*, Bd. III, *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, hrsg. Von M. Scheler, Francke Verlag, Bern-München 1955, pp. 213-292.

¹⁹¹ L. Boella, *Il paesaggio interiore e le sue profondità*, op. cit., p. 29.

¹⁹² Max Scheler, *Pudore e sentimento del pudore*, trad. it. di Maria Teresa Pansera, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 25, dell'opera *Über Scham und Schamgefühl*, in *Gesammelte Werke*, Bd. X, *Schriften aus dem Nachlaß*, vol. I, Bouvier, Bonn 1986.

Nell'esperienza emozionale-spirituale del pudore infatti, l'essere umano, dotato di un corpo e di una individualità, esprime la dialettica delle due dimensioni che lo caratterizzano e che al tempo stesso lo costituiscono e lo lacerano. Avvertendo la mancanza di equilibrio, la disarmonia tra la spinta dei suoi impulsi vitali e il valore della sua persona spirituale, l'uomo, che avverte il sentimento del pudore, vive un conflitto doloroso tra principio vitale e principio spirituale.

«Per quanto qualitativamente differenti possano essere le esperienze vissute di tal genere, esse contengono sempre e necessariamente una specie di conflitto vissuto che può essere benissimo caratterizzato come conflitto tra l'esigenza essenziale di quegli atti, il loro significato peculiare, il loro punto di partenza costituito essenzialmente dalla persona, da una parte, e il loro modo di esistere concreto ed effettivo, dall'altra. A me sembra che la radice del sentimento oscuro e singolare del pudore e di quell'elemento sempre con-presente, dato da una sorta di stupore e di confusione, di esperienza vissuta di un contrasto tra un certo dover essere ideale e il reale effettivo, sia da riporre precisamente in quella particolare forma di esperienza vissuta in contrasto con le altre possibili»¹⁹³.

Da qui la concezione del mondo come oggetto di conoscenza viene sostituita, attraverso l'applicazione del metodo fenomenologico che rappresenta il modo di pensare intuitivo, da quella relativa a un mondo come ampio insieme di valori, intesi come atti emozionali e intuizioni emozionali. In questo nuovo contesto, pensato e inserito dallo stesso Scheler nell'ambito dell'antropologia filosofica, che prevede il rifiuto della distinzione tra ragione e sensibilità, egli rivaluta la sfera emotivo-affettiva della coscienza. Si tratta della vita spirituale e del puro sentire, con cui l'Autore supera il rigore del criticismo kantiano, sostituendo, alla ricerca concreta della verità, quella del criterio di verità, riabilitando la comunicazione immediata con le cose e la conoscenza di tipo intuitivo, che apre, oltre al sensibile, anche all'intelligibile per cogliere finalmente l'essenza attraverso un percorso etico-esistenziale.

La fenomenologia consente, dunque, attraverso il pensiero filosofico di Scheler, di vivere emotivamente un rapporto diretto con il mondo. Egli spiega, in particolare, la legge dell'origine del pudore e del sentimento del pudore, prescindendo da tutte le cose particolari di cui si ha pudore o che possono suscitare pudore e, ancora, da tutte le relazioni inerenti ad un'esperienza vissuta di pudore.

«Pensiamo ad un artista creativo assorto nella sua attività. Nella misura in cui egli è tale, né il suo io né il suo corpo sono dati in alcun modo come punto di partenza della sua intenzione. Vivendo negli atti, in essi percepisce e realizza mediante la rappresentazione, uno ad uno, valori ed immagini, anche la sua propria persona vive in un mondo i cui contenuti, il cui senso, le cui leggi, le cui esigenze affettivamente percepibili e modificabili di volta in volta [...] non hanno nulla a che vedere col fatto obiettivo che qui, dinanzi alla tela o al marmo, si trova un certo uomo, con un dato nome, sottomesso a tutte le leggi di natura, in mille modi dipendente dalle relazioni causali reali di cui fa parte. Ebbene la sua attenzione si rivolga, improvvisamente – per una qualsiasi ragione – sull'insieme di questo dato di fatto. Che egli veda ed esperisca l'atto ancora perduto nel mondo di un significato particolare, come proveniente da quella individualità corporea limitata e dipendente e come ad essa legato! Che, per esempio un amante veramente perduto nel valore dell'oggetto amato, o uno scienziato, anche lui perduto in una ricerca di nessi causali, come quella di un problema di matematica, attuino quella svolta all'indietro»¹⁹⁴.

In quella forma di esperienza vissuta in contrasto con le altre possibili, Scheler ripone la radice del sentimento "oscuro e singolare" del pudore. Solo per il motivo per cui il corpo sia parte dell'essenza dell'uomo, questo può trovarsi nella situazione di dover provare pudore, o solo per il motivo per cui viva l'essenziale indipendenza dell'essere della propria persona spirituale dal proprio corpo, lo stesso può provare pudore. Quale rivestimento psichico naturale, tale sentimento avvolge il corpo, come un'aura sottile¹⁹⁵, fatta di invulnerabilità e inviolabilità, che costituiscono il fenomeno oggettivo del

¹⁹³ Ivi, p. 27.

¹⁹⁴ Ivi, p. 26.

¹⁹⁵ «Mi sembra che gli scultori greci, nelle loro più significative rappresentazioni di Afrodite, abbiano espresso questa aura con arte ineguagliabile, come se il loro rispettoso senso, soltanto per questo pericoloso, osasse rappresentare la dea nuda, perché essi nello stesso tempo, sentivano in se stessi la potente forza dell'anima di nascondere allo sguardo del

pudore stesso. Questo fenomeno contribuisce alla costituzione della struttura essenziale di una coscienza spirituale-vitale, così come la duplice forma del sentimento del pudore, psichica e corporea, fa parte della struttura essenziale di una coscienza che è spirituale, vitale e sensibile, indipendentemente dalla differenziazione sessuale. Il pudore, quindi, è un sentimento che implica o presuppone che l'io venga percepito affettivamente come un oggetto e il contenuto di tale percezione affettiva viene definito «immagine di valore», naturalmente identificabile «con l'immagine che noi ci facciamo di noi stessi e quella che gli altri si fanno di noi»¹⁹⁶.

«Coloro che ritengono il pudore una semplice forma di educazione, devono naturalmente pensare che l'impressione di quella timidezza, virtù e purezza, che avvolgono il corpo luminoso di una donna nuda – e che si impongono anche se non si sa nulla dei vissuti della sua anima – sia posta su un'empatia, cioè su una proiezione di proprie esperienze affettive su un contenuto di percezione, quale ci presenterebbe anzitutto il semplice aspetto corporeo-anatomico della donna. Ma la realtà di fatto è ben diversa [...]. Nella percezione originaria quel vestito naturale è con-dato, anche nel caso in cui la donna non avverte il sentimento corrispondente [...]. Non è un'animazione del corpo oggetto e della carne da parte dell'osservatore che conduce a quell'aura, a quella sfera d'inviolabilità e di purezza – è bensì una, più o meno colpevole, de-animazione del fenomeno originario che conduce alla percezione della carne e della corporeità anatomica. E allora, la nausea che insorge naturalmente dinanzi al corpo della donna, visto soltanto o soprattutto come corpo oggetto, non è che la naturale ricompensa di quella de-animazione. E così, secondo una legge eternamente scritta nel nostro cuore e che nessun arbitrio può infrangere, l'impudicizia trova la sua punizione nella nausea»¹⁹⁷.

Nucleo del pudore, dunque, è la rivelazione della bellezza nel gesto del suo nascondersi e “pudore” diviene «bel nascondimento del bello»; mentre il brutto viene semplicemente “nascosto”, il bello viene “messo al riparo”, nascondendolo pudicamente, appunto. Tanto prossimo al bello da confondersi con il più puro sentimento estetico afferente al gusto del bello, il pudore, in realtà, risulta più affine al sublime kantiano che alla grazia di Schiller, più al conflittuale e tragico orizzonte umano che si confronta ogni giorno con la propria finitezza, di cui rileva la profondità del valore spirituale, che all'ambito dei movimenti volontari, che meglio esprimono i sentimenti morali, a cui la grazia appartiene.

Il pudore, a cui Scheler ancora la sua teoria della vita affettiva, comprensiva dell'analisi dei sentimenti, quali onore, pentimento, orgoglio, vanità, modestia, umiltà, angoscia, timore, rispetto o riverenza, non risolve in sé il sentimento estetico nella sua pienezza. Esso, manifestandosi nell'avvertire e nell'imporsi immediato del profilo finito dell'essenza dell'uomo, rimane nel mondo sensibile ed in questa realtà esprime, in atti tanto riconoscibili quanto straordinariamente significativi per l'attribuzione valoriale a un gesto, a un atto, a un evento importante della vita emotiva.

Risulta invece identificabile come autentico sentimento estetico, tra i sentimenti analizzati da Scheler nel saggio *Riabilitare la virtù*, la riverenza, un tipo di pudore diventato spirito:

«In essa ci rendiamo conto in forma del tutto immediata dell'insufficienza delle categorie del nostro intelletto di fronte al mondo e alla nostra anima e così della grande ristrettezza e particolarità della nostra organizzazione per una conoscenza del mondo adeguata a esso. Ma mentre ce ne rendiamo conto, sappiamo subito anche della partecipazione a un essere e a una vita divina e spirituale che – fosse solo libera dall'angoscia casuale della sua collocazione in noi – affretterebbe il nostro imboccare la direzione dei fili sottili, appena visibili, che vanno verso l'invisibile profondità delle cose e ci metterebbe a disposizione i tesori ancora nascosti»¹⁹⁸.

La riverenza è pudore, dunque, ma spiritualizzato in quanto, cercando il suo oggetto sempre più adeguato, si inoltra nello strato dell'esistenza più prossimo alle fonti invisibili del mondo visibile. Essa infatti fa parte dell'organo spirituale per l'invisibile, che appartiene ai «portatori di scienza» (i

popolo la sua nudità, attraverso la perfetta rappresentazione di quell'avvolgersi, in modo quasi palpabile, nel pudore, in un modo molto più profondo di quanto lo permettesse qualsiasi abbigliamento». Ivi, p. 51.

¹⁹⁶ Ivi, p. 132.

¹⁹⁷ Ivi, p. 52.

¹⁹⁸ Max Scheler, *Riabilitare la virtù*, in M. Scheler, *Il valore della vita emotiva*, op. cit., pp. 174-175, dall'opera *Zur Rehabilitierung der Tugend*, in Id. *Gesammelte werke*, Bd. III, *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, hrsg. Von M. Scheler, Francke Verlag, Bern-München 1955, pp. 13-31.

ricercatori), fuso in unità con il *logos*, loro forza motrice. Pertanto la riverenza, nei ricercatori, agisce in maniera conforme agli uomini di scienza, sostenendone l'esplorazione e l'indagine nel mondo della natura: dal progresso dell'astronomia alla scoperta delle leggi della natura, come il principio di gravitazione e la meccanica del cielo di Isaac Newton. È stato infatti quello spirito metafisico carico di stupore e di riverenza, a contatto con l'aspirazione a regole utilizzabili per il dominio della materia, a generare la scienza. Privato dell'atteggiamento riverente verso le cose, l'impulso vitale del progresso scientifico, per Scheler, verrebbe immediatamente bloccato; a cadere in contrasto con la riverenza non è stata la scienza dei ricercatori, ma quella dei pedanti razionalisti, avidi di sistema.

Tra pudore e riverenza Scheler, nell'opera *Pudore e sentimento del pudore* (1913), pone il sentimento del rispetto. Affine al pudore psichico, il rispetto veniva presentato come una specie di timore, il cui oggetto godeva di rispetto, amore e venerazione; inoltre esso era dato e sentito come portatore di un alto valore positivo. In questo contesto il rispetto donava al mondo e all'anima una profondità piena di mistero e il sentimento di un'ampiezza e di una pienezza che trascendevano l'orizzonte umano e dinanzi alle quali l'intelletto veniva annientato, reso consapevole della sua ristrettezza e dei suoi limiti: «nell'essere di ogni cosa c'è il presentimento di una misteriosa pienezza del suo essere che trabocca dal suo contenuto sensibile e lo avvolge per perdersi in una lontananza priva di orizzonte»¹⁹⁹.

Non è escluso che Scheler, nella pubblicazione del 1913, abbia cambiato, a seguito degli sviluppi nella sua indagine sulla vita emotiva intorno all'etica materiale dei valori, il termine identificativo di questo sentimento da "rispetto" (1913) a "reverenza" (1913-1916), inserendo, a pieno titolo, lo "psichico" nello "spirituale", approfondendo il rapporto di tale sentimento con il progresso della scienza, tematica particolarmente sentita negli anni in cui Scheler lavora al suo progetto di analisi fenomenologica degli stati affettivi. Infatti in entrambi gli scritti l'Autore presenta i medesimi esempi a sostegno della sua ipotesi, con una sottile differenza che diventa determinante potenzialità nel saggio del 1913-16. Nel 1913 Scheler proponeva il seguente esempio: «Finché il cielo stellato era avvolto e coperto dal carattere di divinità misteriosa e il timore dinanzi al cadavere conservava una certa intensità, erano impossibili un'astronomia che usasse il calcolo, un'anatomia che selezionasse il cadavere» con questa conclusione: «[...] non c'è dubbio che queste emozioni [l'autore si riferiva al timore e al rispetto] abbiano impedito, in misura notevole, la conquista scientifica del mondo e, in certa misura, anche quella artistica»²⁰⁰. Negli scritti del 1913-16 egli presenta: «[...] il venir meno di sentimenti di riverenza di fronte al cielo notturno visibile è preceduto da una riverenza nuova e più profonda, nella cui configurazione l'idea del cielo aveva subito una purificazione e spiritualizzazione religiosa», con la seguente chiusura: «A ostacolare il progresso dell'astronomia non fu quindi troppa, bensì troppo poca autentica riverenza di fronte al divino e al mondo»²⁰¹. Pertanto, se nel 1913 il sentimento estetico del rispetto risultava una causa del ritardo nella comparsa o del rallentamento del progresso scientifico e dunque inversamente proporzionale allo spirito della ricerca e dell'indagine della scienza, nell'opera pubblicata successivamente viene posto in una modalità direttamente proporzionale alle conquiste dell'astronomia, della biologia, dell'anatomia e della medicina. Spiega Scheler:

«La riverenza non è infatti un'aggiunta sentimentale alle cose belle pronte, percepite, tanto meno una mera distanza, eretta dal sentimento tra noi e le cose (la loro "filigrana", come ha già detto Nietzsche): essa è al contrario l'atteggiamento in cui si percepisce qualcosa in più, che l'irriverente non vede e per il quale egli è cieco: il mistero delle cose e la profondità di valore della loro esistenza. In qualunque punto avvenga il passaggio dall'atteggiamento irriverente, per esempio quella della spiegazione scientifica media, all'atteggiamento riverente verso le cose, vediamo come esse si accrescano di qualcosa che prima non possedevano; come in esse diventi visibile e sensibile qualcosa che prima mancava: questo "qualcosa" è appunto il loro mistero, la loro profondità di valore [...]. Noi siamo in grado di "vivere" autenticamente solo quando sentiamo ciò che del nostro ambiente, avvolto nell'alone di una sfera dalle mille gradazioni di oscurità che ci

¹⁹⁹ Max Scheler, *Pudore e sentimento del pudore*, op. cit., p. 54.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Max Scheler, *Riabilitare la virtù*, in M. Scheler, *Il valore della vita emotiva*, op. cit., p. 176.

stimolano e seducono alla scoperta, è di volta in volta afferrabile con la vista e con il sentire [...]. È la riverenza che nella ragione dei valori mantiene la natura di orizzonte e il prospettivismo della nostra natura spirituale e del mondo»²⁰².

Tale sentimento estetico dunque, in una modalità capace di mediare tra la tendenza metafisica e lo sguardo positivista, definita dalla descrizione fenomenologica nel ruolo di analisi metodologica di matrice scientifica, apre la coscienza alla profondità e pienezza del mondo e dell'io, scoprendone una inesauribile ricchezza di valori e di originali stimoli sempre nuovi e inediti. Per Scheler alla radice della relazione con la dimensione interna ed esterna all'uomo, sta quel sentimento che favorisce l'apertura, l'accesso e la disponibilità a un contatto utile a soddisfare la curiosità che nasce nel momento stesso in cui lo si avverte intensamente «dinanzi a un cielo stellato».

Il cambiamento, nei termini e nei contenuti, apportato da Scheler alla sua teoria risulta indicativo del percorso che egli avrebbe compiuto da quel momento in poi, seguendo il suo interesse per i *vissuti emotivi*. Inoltre esso segnala il rapporto che lega Scheler alla prima generazione di fenomenologi tra Monaco e Gottinga (Moritz Geiger, Alexander Pfänder, Dietrich von Hildebrand, Adolf Reinach, Edith Stein) come parte integrante e attiva di un vero e proprio "laboratorio" di ricerca, in cui la rivoluzione filosofica di Husserl viene resa applicativa e funzionante per rilanciare, su un terreno rigorosamente filosofico, i problemi dell'epoca e della sua situazione spirituale, «impoveriti da una lettura positivista, sociologica o teoretico-astratta»²⁰³.

2.4.3 "Il più puro sentire": l'essenza vissuta

Il sentimento estetico della riverenza avvicina il godimento della visione al significato di valore, rapporto di cui Moritz Geiger si occupa nel testo relativo alla fruizione estetica, e mette in evidenza tale valore non solo nella vita affettiva, e, dunque, nei sentimenti, ma anche nell'oggetto estetico, che funge da *input* e *output* quale origine ed effetto della visione fenomenologica, di cui tratta Conrad nell'omonimo scritto²⁰⁴.

Cruciale risulta proprio l'anno 1913, in cui vengono pubblicati il primo volume di *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica (Libro I: Introduzione generale alla fenomenologia pura)* di Husserl, gli scritti di Scheler, qui considerati, e le ricerche di Geiger e Conrad, di cui a seguire si indicheranno i contenuti relativi al sentimento estetico e al gusto.

Su un terreno strettamente contestuale alle riflessioni di Husserl pubblicate nel primo volume di *Idee* inaugurato sullo *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, organo del movimento fenomenologico diretto da Husserl e redatto da Scheler, quest'ultimo assume, con Geiger e Conrad, una posizione coerente con l'approccio realistico-oggettivistico ed eidetico-descrittivo delle *Ricerche logiche* (1900-1901), in netto contrasto con l'orientamento egologico-trascendentale di *Idee*.

Risaliva infatti al 1907 la formula *Gegenstandsphänomenologie* di Geiger relativa alla fenomenologia degli oggetti e all'avvio di una serie di riflessioni sull'analisi descrittiva dei vissuti dell'esperienza estetica tra cui il godimento estetico, con i relativi fattori strutturali e i tratti tipici in base all'oggetto estetico in esame e le sue componenti essenziali²⁰⁵, fino a giungere, nel saggio del

²⁰² Ivi, pp. 172-173.

²⁰³ Laura Boella, *Il paesaggio interiore e le sue profondità*, op. cit., p. 22.

²⁰⁴ Fonte inesauribile di spunti e di indicazioni fondamentali per la riflessione e l'avvio di questa ricerca sono stati i testi tradotti, introdotti e curati da Gabriele Scaramuzza: Moritz Geiger, *La fruizione estetica. Estetica fenomenologica* (1913), Liviana, Padova 1973 e Waldemar Conrad, *L'oggetto estetico. Studio fenomenologico* (1908-1909), Liviana, Padova 1972.

²⁰⁵ «[...] ci sono alcune proprietà caratteristiche dell'essenza del fenomeno del godimento: 1. Il godimento è immotivato; 2. L'oggetto del godimento ha pienezza; 3. Ogni godimento implica partecipazione dell'io; 4. Il godimento è un vissuto di accoglienza; 5. Il godimento non implica una presa di posizione nei confronti dell'oggetto ma piuttosto un abbandono all'oggetto; 6. Il godimento è egocentrato; 7. Il godimento (in linea di massima) riempie l'io; 8. Il godimento è un'affezione dell'io; 9. Il godimento mostra determinate colorazioni e qualità (come serio, leggero, profondo) che lo

1913, alla distinzione strategica tra “godimento” e “gradimento”: il primo inteso come sentimento vissuto di piacere soggettivo e immotivato sull’oggetto, analizzabile in ambito fenomenologico, e il secondo, come gusto e, dunque, elemento esclusivo della valutazione e non della descrizione fenomenologica. Pertanto nell’ambito della ricerca sul sentimento estetico e sul gusto si giunge a un bivio, tra giudizio/valutazione e gusto/valore, sul quale discuteranno i filosofi del circolo husserliano tra Monaco e Gottinga e di cui si tenterà attraverso, un ulteriore sviluppo metodologico “banfiano”, sempre sulla scorta del metodo fenomenologico, con l’indagine estetico-artistica dell’attività editoriale del laboratorio della Casa Editrice Minuziano, diretta da Luigi Rognoni, con la costante supervisione di Antonio Banfi.

Per Geiger il godimento presuppone soltanto “il più puro sentire” e, pertanto, quelle nature dal senso critico molto sviluppato, che riescono a prendere posizione nei confronti di un oggetto estetico motivandone ogni aspetto e dettaglio non risultano, a suo parere, predisposte al godimento immediato, proprio per la loro naturale e maturata tendenza a motivare, razionalmente, il giudizio attribuito a quell’oggetto in particolare.

«Dal caos dei vari vissuti sentimentali coinvolti nell’esperienza vissuta globale del godimento estetico desideriamo far emergere soltanto determinati vissuti; vogliamo chiederci soltanto in che cosa consista l’essenza del godimento estetico, ma a ben guardare questa domanda travalica i confini della nostra indagine. Innanzitutto siamo interessati esclusivamente alla questione descrittiva dell’essenza del godimento non alla questione estetico-valutativa. Ciò significa che qualunque valutazione del godimento come legittimo o meno non ci interessa»²⁰⁶.

Geiger, nell’*Introduzione ai Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, denuncia l’identificazione, nell’ambito della ricerca estetica, dei termini, corrispondenti ai rispettivi vissuti, di “gradimento” e di “godimento”, e tenta di proporre, pur riconoscendone la connessione, una spiegazione esaustiva della differenza tra le due situazioni, anche in riferimento alla rilevazione di altre false identificazioni, come quella tra valutazione estetica e godimento estetico, tra valore e godimento. Se la diversità tra gradire e godere si esprime con maggiore chiarezza in ambiti differenti da quello estetico, nel momento in cui si tratta unicamente di quest’ultimo contesto Geiger afferma di imbattersi in concezioni che rintracciano l’essenza del godimento estetico in un certo modo di porsi del soggetto in relazione agli oggetti. Tra queste egli inserisce anche il piacere disinteressato di Kant. Se il gradimento è connesso ad un piacere criticabile e valutabile dal punto di vista razionale e, pertanto, pensato ed elaborato anche sulla base della riflessione relativa al grado d’interesse che può scaturire dall’oggetto in esame, il godimento, pur connesso al piacere non deriva da una valutazione razionale, ma da un sentire immediato, privo di una particolare elaborazione di pensiero, che appare straordinariamente chiaro a una coscienza interessata non all’oggetto, ma al soggetto che gode di quello stesso godimento. Anche il significato d’interesse nel quadro del rapporto con il godimento, viene preso in esame separandolo dal piacere e risolvendolo nel godimento del sé e non dell’oggetto di cui si gode «senza riguardo per Kant» e per la sua riflessione nella *Critica della facoltà di giudizio*, in cui il filosofo di Königsberg tratta del disinteresse come condizione del giudizio di gusto:

«Il disinteresse di cui parla Kant non è certo un sentimento di disinteresse – è piuttosto un determinato comportamento interiore, un determinato atteggiamento in rapporto alle cose, una relazione del soggetto con i suoi oggetti – anche se Kant non si esprime proprio in questi termini. [...] rientra tra quelle relazioni dell’io con gli oggetti che conviene distinguere, in quanto “atteggiamenti”, da un altro genere di relazione, quello delle “funzioni”. Porsi vicini o lontani rispetto alle cose, disporsi nei loro confronti amichevolmente od ostilmente – questi sono “atteggiamenti”. L’apprendere, il riflettere, il meditare, il tendere intenzionale verso una cosa sono invece “funzioni”, che vanno certo di pari passo con un atteggiamento corrispondente»²⁰⁷.

caratterizzano più da vicino», Cit. in Moritz Geiger, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, trad. it. di Pietro Conte, a cura di Andrea Pinotti, CLUEB, Bologna 2012, pp. 101-102.

²⁰⁶ Moritz Geiger, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, op. cit., p. 48.

²⁰⁷ Ivi, p. 54.

Il piacere disinteressato di Kant è un atteggiamento che si esprime in un comportamento o in un'azione verso le cose, non un sentimento estetico; mentre il godimento per Geiger è un sentimento di piacere interessato del sé, e, dunque, soggettivo, nato da un atteggiamento di immediatezza²⁰⁸ e aperto a quegli oggetti del mondo atti a stimolarlo e a svilupparne le qualità estetiche. Pertanto il godimento è identificabile come sentimento estetico:

«[...] ogni godimento rientra tra i vissuti di piacere [...] e l'unica caratteristica del godimento consiste nel suo essere un sentimento di piacere. Può darsi che tutti i godimenti rientrino tra i vissuti di piacere, ma non tutti i piaceri hanno carattere di godimento. [...]. Quando riesco a realizzare lo scopo di un qualche volere, quando alla fine di una lunga passeggiata intravedo il tetto della locanda, meta del mio cammino, la soddisfazione è piacere, ma non godimento. Se guardiamo alla storia dell'etica, tuttavia, notiamo che infinite volte godimento e piacere sono stati equiparati. Facendo leva sui fondamenti della sua etica, Aristippo arrivò a dedurre il principio secondo cui il sommo bene sarebbe il piacere. Senza rendersene conto, però, sostituì al piacere il godimento: non cercò il piacere che deriva dal conseguimento di grandi obiettivi o quello che scaturisce da una considerazione del mondo distaccata dalle cose materiali, bensì il godimento»²⁰⁹.

Che sia rivolto all'"arte", alla "politica", alle "antichità" o alle "collezioni di farfalle", l'interesse nella riflessione di Geiger diviene coinvolgimento interiore per qualcosa o "a" qualcosa. Anziché afferrare l'oggetto con interesse, il soggetto lo afferra in ragione di una sua qualche relazione particolare, quale lo scopo che rimane, comunque, relativo al soggetto e non puramente oggettivo. Ogni godimento, dunque, è sempre e, comunque, interessato come godimento in sé, ma non all'oggetto del godimento: l'interesse per l'oggetto deve rimanere immotivato. Pertanto il godimento estetico viene definito come godimento profondo nella contemplazione non interessata della pienezza (intensità) dell'oggetto.

In questo quadro, formare lo spettatore consapevole e il fruitore capace di cogliere senza pregiudizi l'esteticità rappresenta l'obiettivo fondamentale del metodo fenomenologico applicato da Geiger all'arte. Nonché la risposta ai razionalisti, per i quali la fenomenologia si muoverebbe su un piano puramente logico senza mai giungere alle cose stesse, ai neokantiani, per i quali servirebbe da sfondo a intuizioni geniali e ai positivisti, per i quali si tratterebbe di una stravagante metafisica. Per lui la fenomenologia conduce a risultati concreti, visibili ed esperibili, rilevando le strutture fenomeniche, quali «strutture generali del mondo estetico-artistico e delle leggi tendenzialmente universali del valore estetico nel suo fondamento oggettivo nel loro puro darsi»²¹⁰, l'essenza quale legge generale. Per ogni singolo esempio devono essere rilevate tre caratteristiche fondamentali: appartenenza al mondo fenomenico, individuazione dei momenti essenziali dei fenomeni e afferramento per intuizione diretta. Infatti, affinché si abbia un'intuizione funzionale all'intuizione delle essenze, è opportuno che il soggetto assuma una posizione corretta e disponga dell'oggetto in un ambiente illuminato in modo adeguato. In questo modo l'oggetto non viene colto solo nel suo insieme (descrizione ingenua), ma, come prevede la descrizione fenomenologica, fino in fondo nei particolari.

Geiger cerca, attraverso l'analisi fenomenologica, l'essenza del godimento estetico in una serie di delimitazioni puramente fenomenologiche che, però, non ne esauriscono l'intero spettro specifico. L'Autore infatti elenca cinque momenti, a cui attribuisce un contesto d'indagine e un esempio: 1. nel sentimento (profondità); 2. nell'atteggiamento (contemplazione); 3. nella funzione vissuta (imitazione interiore); 4. nel modo di darsi degli oggetti (carattere di parvenza); 5. nella natura degli oggetti (contenuto umano significativo)²¹¹. Inoltre è possibile cercare, sotto il profilo psicologico-causale, un elemento comune tra i differenti momenti in un certo tipo di determinazione causale del

²⁰⁸ L'atteggiamento di immediatezza, nella riflessione di Geiger, si forma all'interno di un vissuto eterogeneo, composto da esperienze che risultano talvolta molto differenti da quella artistica. Pertanto, prima del suo effettivo inserimento nell'ambito estetico, è necessario depurarlo affinché possa rappresentare una sicura via d'accesso all'estetica e ai suoi oggetti. Cfr. Gabriele Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976, p. 156.

²⁰⁹ Moritz Geiger, *Contributi*, op.cit., p. 61.

²¹⁰ Gabriele Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, op.cit., p. 160.

²¹¹ Ivi, pp. 56-57.

sentimento. Se, partendo dal sentimento, il riferimento è l'empatia, quale momento causale, partendo dalla realtà complessiva dell'esperienza vissuta estetica, il fulcro diviene l'unità psicologica.

«Qui l'accento cade sull'io che nel godere afferra l'oggetto. [...] l'essenziale qui è l'atteggiamento dell'io, non come atteggiamento volto a determinati oggetti, bensì come modo di guardarsi intorno, che può essere ora severo e serio, ora spensierato e allegro, ora ampio e sicuro e ora, di nuovo, ristretto e modesto. [...] Un momento essenziale di questa profondità del godimento dunque è dato anche dal fatto che il mio atteggiamento interiore complessivo è profondo, serio, elevato e commosso, e che un tale atteggiamento complessivo rende profondo e penetra di sé il momento del godimento, che sta nell'affezione dell'io. Questa profondità del godimento non implica mai soltanto una pura qualità del godere, ma anche, sempre, il momento dell'atteggiamento dell'io»²¹².

Per Geiger ogni godere estetico comporta un aprirsi all'oggetto o, meglio, a quello che dall'oggetto proviene: una visione, un ascolto o entrambi, come nella rappresentazione teatrale. Inoltre il godimento della rappresentazione risulta tanto maggiore quanto più intuitiva e sensibilmente evidente e viva è la rappresentazione stessa. Tali oggetti di godimento, intuitivamente dati, recano in sé una certa pienezza, un esser "pieni" di momenti "afferrabili". In questo contesto ogni godimento, e quello estetico in modo particolare, non è solo un'"accoglienza" di quanto proviene dall'oggetto verso la posizione dell'io, nel suo rapporto al movimento interno tra l'oggetto e l'io, ma è anche un "abbandono" all'oggetto "nel" godimento (e non "al" godimento). Si tratta di una specie di rinuncia da parte dell'io a favore dell'oggetto, ma, pur sempre, "egocentrato": parte sempre dall'io, che è partecipe. Pertanto

«[...] il godimento è un vissuto che non si limita, semplicemente, a esserci, ma viene appreso come un esperire dell'io, e non soltanto come un che di esperito dall'io. [...] esistono desideri che sorgono in me e che sembrano arrivarci dall'esterno, come qualcosa di estraneo. Anche questi desideri, tuttavia, non vengono esperiti semplicemente come qualcosa che non appartiene all'io, come i colori che vedo; sono comunque miei desideri, mentre i colori non sono i miei colori, bensì i colori visti e colti da me. Il godimento, allo stesso modo, è sempre mio godimento, e non semplicemente un godimento da me colto. Per sua stessa essenza, l'io è partecipe di ogni godimento»²¹³.

La partecipazione a ogni godimento estetico è profonda e dipende, indirettamente, dalla profondità del valore dell'oggetto, che esige dal soggetto un atteggiamento di profondità, al quale non sarebbe mai pervenuto per la rarità dell'incontro e per l'intensificazione del sentimento vitale. Tale stato rappresenta un momento essenziale del significato del godimento estetico per la vita del soggetto non ancorato ai valori estetici²¹⁴, ma alla profondità dell'atteggiamento dell'io. La profondità consiste nel riscontrare connessioni tra gli specifici effetti di alcuni fondamentali momenti di valore in ogni ambito estetico.

Geiger seleziona tre tipi di valori estetici: *formali*, che l'artista esprime nell'ordine o nel ritmo, intesi come dominio sull'oggetto, simile a quello del ricercatore nel momento in cui riesce a reperire i principi ordinatori; *imitativi*, che l'artista esprime nel suo lavoro artistico come imitazione d'essere e imitazione dell'essenza dell'essere con significato spirituale, formale e contenutistico, intesa come l'atmosfera che circonda l'opera d'arte; e *contenutistico-positivi*, che l'artista esprime in momenti psico-vitali, vitali e spirituali nell'essenza che costituiscono il nucleo del mondo estetico. In essi l'opera dell'artista va oltre la forma: egli rende significative le «cose» svelandone la vita. *L'essenza*

²¹² Ivi, p. 146.

²¹³ Ivi, p. 87

²¹⁴ «[...] campo d'indagine [dell'estetica] è il mondo della valutazione estetica; ma il valore estetico (il bello) non è una proprietà dell'oggetto come il verde o il blu. E' piuttosto conformità di un oggetto alla natura del soggetto che valuta esteticamente, rispondenza della cosa bella a profondi bisogni interiori del soggetto. L'aver valore ha quindi un fondamento psicologico, trae la propria ragion d'essere dal soggetto. E questo resta valido, anche se per prodursi trae occasione da una configurazione oggettuale atta a suscitare quel sentimento di piacere in cui si esprime il valore estetico. I principi generali che rendono un oggetto atto al prodursi di una valutazione estetica positiva sono: l'unità della molteplicità (un differenziarsi delle parti nel tutto, che tuttavia non rompa il loro equilibrio dinamico) e la subordinazione monarchica (un emergere di nuclei significativi, cui il resto in diversa misura si subordina, e che rafforzi l'equilibrio del tutto)», Gabriele Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976, p. 21.

non va solo contemplata: va vissuta. Solo in questo modo risulta vera e l'arte diventa per ogni artista, che aiuta il fruitore a vedere cose diverse e aspetti diversi delle essenze attraverso stili differenti, evidenza vissuta, non come soggettiva interpretazione e espressione di emozioni private, ma come ricerca e scoperta della realtà²¹⁵.

Se l'artista si proietta nella struttura della rappresentazione, ottenendo un vissuto esistenziale, il fruitore ne risulta straordinariamente stimolato nel senso umano-positivo. In questo quadro l'oggetto estetico è mezzo per un fine: privato della realtà, attraverso un atteggiamento derealizzante dell'oggetto reale e la conseguente creazione di un mondo artificiale, esso diventa più reale del vissuto. Non una pura contemplazione, non una pura esistenza, ma una contemplazione qualitativa esistenziale corrisponde all'essenza dell'atteggiamento dell'artista, quale fondamentale prerequisito e non finalità. «L'esperienza vissuta dell'arte sta sullo stesso piano delle grandi dimensioni di vita che danno senso all'esistere: la religione, la metafisica, i legami esistenziali tra gli uomini, la dedizione ai valori positivi. Si può vivere senza tutte queste cose, ma esse sole costituiscono le unità di misura dell'essere uomini»²¹⁶.

Geiger definisce il valore estetico non come qualcosa di univoco; al suo interno infatti egli rileva una molteplicità di aspetti che si evidenziano nell'ambito di differenti contesti storico-culturali: il bello e le sue modificazioni, il grazioso, il sublime, il grottesco, il comico o il brutto. Inoltre specifica l'oggetto estetico come ciò a cui è possibile attribuire un valore estetico o un disvalore estetico o artistico bello o brutto, originale o triviale, sublime o volgare, di buon gusto o di pessimo gusto, grandioso o insignificante. Pertanto tutto ciò a cui si riferisce una categoria estetica, senza l'obbligo di identificazione con l'opera d'arte bella: l'oggetto estetico può anche essere l'opera d'arte ma non soltanto questo, per cui non vi coincide pienamente²¹⁷. Esso può essere infatti «una cosa sensibile come un evento psichico, un dato reale o anche immaginato, una circostanza di fatto» dotato di «vivezza sensibile, evidenza intuitiva, che si presentino con una loro tangibile pienezza e il senso di una presenza formatrice umana che faccia trasparire l'unità dell'oggetto nella frammentarietà delle notazioni sensibili-intuitive, ma non oltre i dati intuitivamente colti»²¹⁸.

L'opera d'arte, nella versione stratificata con cui viene colta, parte da un'idea estetica e appartiene al mondo fisico, pur non essendo né oggetto fisico né oggetto mentale prodotto dall'uomo e nemmeno cosa fisica, che la abilita alla "transoggettività", indipendente dal singolo soggetto. Tale dinamica favorisce l'intrecciarsi dei differenti piani interdipendenti dei fenomeni artistici e dunque la loro piena comprensione. In questo contesto il bello, nell'ambito della reciproca azione di forma e contenuto, corrisponde a un valore che attraversa ogni strato dell'opera d'arte fino ad armonizzare forma e contenuto.

Tale oggetto, che gli studiosi di estetica fenomenologica chiamano "estetico", indubbiamente per il piacere che stimola e per il godimento che dà, ma anche per le caratteristiche che lo rendono unico e insostituibile dinanzi al soggetto, rappresenta il contenuto preferenziale, per intensità, pienezza e profondità, a cui viene applicato il metodo descrittivo fenomenologico del primo Husserl, quello delle *Ricerche logiche*, che aveva offerto agli studiosi appassionati e straordinariamente intuitivi del Circolo di Monaco e di Gottinga una valida alternativa alle ricerche psicologiche di Lipps sull'empatia e sull'estetica, da lui considerata mera appendice della psicologia²¹⁹.

²¹⁵ Cfr. Ivi, pp. 218-223.

²¹⁶ Ivi, p. 230.

²¹⁷ Ivi, p. 175.

²¹⁸ Ivi, p. 177.

²¹⁹ «L'estetica non è per Lipps una scienza autonoma, ma «una disciplina psicologica o, meglio, un ramo della psicologia applicata» (Theodor Lipps, *Asthetik. Psychologie der Schönen und der Kunst*, parte prima: *Grundlegung der Aesthetik*, Hamburg u. Leipzig 1903, p. 1). Il legame tra la dimensione estetica e quella fenomenologica è rappresentato dall'*Einführung* che Lipps identifica con «una generale disposizione originaria dell'organismo psicofisico a cogliere gli altri e le cose come animati, a sentire come significativa ogni cosa, oltre la sua pura fisicità, nel contatto con noi. E' capacità di immedesimarsi nell'altro [...] di vivere l'altro e comprenderlo interiormente [...]. In una sua specifica forma è la funzione psichica che rende possibile il vissuto estetico». Lipps ne distingue 4 tipi: «1. Una generale appercettiva, relativa all'animazione di singoli elementi anche presi a sé: nel percepire, il mio occhio si muove seguendo con lo sguardo una

Musica, poesia, arte visiva e spaziale rappresentano quegli oggetti estetici “concreti”, indagati negli studi dei nuovi fenomenologi, che, gradualmente, sostituiscono gli oggetti teorico- astratti delle ricerche lippsiane per diventare i veri protagonisti delle descrizioni fenomenologiche, delle discussioni o soltanto delle proposte di applicazione del metodo husserliano.

2.4.4 *L'entusiasmo: “risonanza” sociale di energia creativa*

Se tra gli stessi allievi del venerato maestro della fenomenologia, alle già collaudate ricerche estetiche in ambito fenomenologico, si aggiungono competenze artistiche riconosciute, quell'oggetto estetico, da “cosa” intenzionalmente e intuitivamente scelta, ma “esterna” al soggetto, diviene parte integrante del soggetto stesso. Questo è il caso di Waldemar Conrad che persegue l'ideale filosofico di essere insieme pensatore e poeta, raffinato scrittore e musicista e musicologo, filosofo e stimato drammaturgo. Con la sua ricerca fenomenologica si occupa di un'estetica teorica dell'arte teatrale utile a stabilire «un ideale di ciò che l'arte scenica può e deve essere, prima di poterne descrivere l'essenza» attraverso gli esempi di esperienze, la definizione di un metodo, l'individuazione di valori, l'analisi attraverso un criterio artistico e la formulazione di un modello ideale²²⁰.

Noto per la pubblicazione, tra il 1908 e il 1909, del saggio *L'oggetto estetico*, in cui viene spiegato che l'oggetto estetico è il risultato di un determinato metodo d'indagine, la descrizione fenomenologica appunto, in base al quale viene colto come “evidente”, fuori da presupposizioni culturali, empiriche e psicologiche, per cogliere l'immanenza del fenomeno, Conrad risulta perfettamente allineato con i contenuti delle *Ricerche logiche* anche quando sottolinea più che la “cosalità”, l'essere una cosa, del suo oggetto estetico, la sua “idealità”, l'essere un ideale, dotato di

linea, e attribuisce un carattere dinamico alla linea stessa (le attribuisce un carattere che è solo del soggetto) [...] anche le forme apparentemente più insignificanti potevano venir animate per entropatia [...] di lì a poco però si farà strada una più radicale coscienza dell'autonomia dei fatti pittorici, oltre ogni psicologismo (il cubismo) [...] negli anni in cui vedono la luce i primi tentativi di estetica fenomenologica. 2. Empirica o della natura: in quanto esiste per me, l'evento naturale si umanizza, si popola di forze vive, di tensioni dinamiche che sono le mie tensioni. Per es. l'azzurro è gaio perché mi rende gaio [...] il mondo sensibile percettivo è abbandonato a una inespressiva insignificanza, giacché il significato è tutto conferito dal soggetto. Si ripropone un dualismo io-mondo, realtà-significato, contro cui la fenomenologia reagirà riscattando una pregnanza significativa autonoma del mondo in senso letterale estetico. 3. Stati d'animo: ogni evento vissuto ha uno stato d'animo che esprime la nostra partecipazione ad esso, che noi gli attribuiamo. Così un colore, il paesaggio, la musica... acquistano l'aspetto di personalità viventi. 4. Nei tratti sensibili di esseri viventi: ciò che è percepito sensibilmente diventa portatore di eventi interiori, di modi diversi del soggetto e rivela una persona in essi. Ciò che è percepito sensibilmente diventa portatore di eventi interiori, di modi diversi del soggetto e rivela una persona in essi [...] i tratti di un viso non sono l'uomo, se ad essi non vengono connessi sentimenti, atti del volere, una coscienza, dei valori spirituali [...]. *L'Einführung* estetica si qualifica come simpatia estetica: un rispecchiarsi, un riconoscersi, un positivo aderire e un vedere accolte le proprie interiori richieste. Un oggetto è bello se è un'affermazione di vita, se si ha un'entropatia positiva; è brutto se si ha un'entropatia negativa, o antipatia estetica. Nel bello vivo immediatamente nell'oggetto, ma non fruisco l'oggetto, bensì me stesso nell'oggetto [...] per Lipps ogni *Genuss* estetico è *Selbstgenuss*, fruizione di sé [contrariamente a quanto avviene in Geiger, per cui la fruizione è fruizione dell'oggetto e l'essenza dell'arte non si esaurisce nella soggettività psicologica]. Quanto detto si riferiva al bello sia naturale che artistico. L'opera d'arte si distingue dal generico evento bello, in quanto essa libera l'oggetto da ogni connessione reale e lo offre già pronto alla contemplazione – in qualche modo rende necessaria una valutazione estetica, che in altri casi può essere più casuale e problematica [le teorie di Lipps comprenderanno il problema della distinzione e la subordinazione del valore estetico a quello etico]». Ivi, pp. 23-25.

²²⁰ Chiara Cappelletto, *Waldemar Conrad e il teatro. La finzione dell'ideale*, in Waldemar Conrad, *Scena e dramma. Per una fenomenologia del teatro* (1911), trad. it. di Pietro Conte, a cura di Chiara Cappelletto, CLUEB, Bologna 2008, p. 20. Interessante il riferimento di G. Scaramuzza al *L'oggetto estetico* di Conrad: «Il metodo fenomenologico così come si configura nel pensiero di Conrad mira alla descrizione in prima persona dell'ambito degli oggetti intenzionali estetici [...]. Prima preoccupazione di Conrad è restituire agli oggetti estetici il loro carattere di oggetti intenzionali e con ciò di fondare la possibilità di uno studio autonomo delle oggettualità estetiche nelle loro strutture essenziali e nelle loro specifiche differenze rispetto alle cose della natura e degli eventi psichici [...]. L'atteggiamento fenomenologico permette quindi di salvare uno statuto autonomo, irriducibile a diverse realtà, del mondo estetico-artistico e insieme di descriverne le strutture ideali a ogni livello», in Gabriele Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, op.cit., pp. 36-37.

proprietà essenziali «nelle sue molteplici e variabili realizzazioni»²²¹: l'essere di una cosa sensibile che si realizza soltanto nella percezione.

Nonostante sia affine alla realtà, l'oggetto estetico sostanzialmente non vi partecipa: le opere d'arte per Conrad, non corrispondono immediatamente alla realtà²²². Non è un caso che l'esempio più rappresentativo di tale dimensione estetica venga offerto dal teatro, in cui si assiste alla manifestazione del corpo mimico dell'attore, la cui azione collabora con la parola in una modalità complementare. Nel saggio del 1911, *Scena e dramma*, egli scrive:

«Riprendendo ancora una volta il paragone con la pittura proposto da Dessoir [...]: parola e mimica stanno all'arte scenica come forma o contorno e colore alla pittura. La forma può rendersi autonoma nell'arte grafica, così come la parola può rendersi autonoma nella poesia pura. Ma come all'interno di un dipinto una parte non può rinunciare al conferimento di forma e colore, così non si può mettere in scena un brano tramite il solo linguaggio verbale o la sola mimica. Tenendo conto di queste esperienze, si può ora facilmente ricavare il caso ideale dell'arte scenica caratteristica: ogni suo brano deve essere colmato dal linguaggio verbale e da quello mimico, proprio come ogni parte di un dipinto deve essere colmata dalla forma e dal colore. Ogni gesto o azione reale deve esigere la parola come suo completamento naturale, e ogni parola deve essere veicolata e animata dalla recitazione»²²³.

Sembrerebbe trattarsi non di persone (gli attori), ma di immagini in movimento, parlanti, recitanti nell'ambito di un teatro "biofonico", in una dimensione dell'immagine intenzionata del "come-se" husserliano identificato da Conrad come "sfera di irrilevanza" dell'oggetto, che comprende una serie di variazioni possibili da realizzare senza sconvolgere l'identità dell'oggetto stesso.

In una suggestiva "mimesi dinamica", rivolta ai sensi dell'occhio e dell'orecchio dello spettatore, che si esprime in una rappresentazione dell'uomo proprio attraverso l'uomo ("un medesimo") per una durata variabile, quella della scena, l'uomo si distingue in rappresentante e rappresentato, i quali, pur distinti, non possono non riconoscersi. Tale riconoscimento corrisponde a un momento di immedesimazione nell'oggetto in cui si avverte da un lato un contrasto dai toni irreali con la coscienza della realtà, dall'altro lato una spinta vitale, quella propria della natura del teatro che, per Conrad, produce non opere ma eventi, non corpi da riguardare nuovamente quando e come si vuole, ma azioni, gesti e comportamenti, il cui valore estetico finisce con la rappresentazione teatrale, in un certo luogo e per un certo tempo.

Di quell'azione, che si svolge su un palcoscenico dotato di un boccascena in cui l'attore è posto "a bassorilievo" aggettante sul pubblico, lo spettatore non coglie alcuna funzione partecipativa o interattiva, ma quella vibrazione presente in sala che rende ogni spettatore nella sua singolarità un unico organismo, capace di entrare mentalmente nel dramma, nel suo dispiegarsi sulla scena, e nutrirlo di energia, proprio nel suo farsi teatro. A questi momenti, così intensamente vissuti dall'io nell'opera, non manca la bellezza, intesa come supremo valore estetico. L'io, entrando nell'opera ne vive la bellezza, dimentica se stesso e la realtà circostante e aderisce al valore, dall'evidente profilo

²²¹ G. Scaramuzza, *Introduzione*, in Waldemar Conrad, *L'oggetto estetico*, *op.cit.*, p. XVII.

²²² G. Scaramuzza chiarisce bene questo passaggio che si struttura proprio sulla svolta operata da Husserl rispetto allo psicologismo di Lipps: «L'atteggiamento fenomenologico - con la conseguente presa di posizione antinaturalistica e antipsicologista - permette di far emergere, all'interno di quel coacervo di eventi che nel linguaggio comune va sotto il nome di opera d'arte, uno statuto ideale autonomo che la costituisce in oggetto estetico. L'esteticità non può venir ricercata nei sentimenti, nelle reazioni psichiche che (nell'artista come nello spettatore) l'opera suscita; né venir spiegata in riferimento ai tradizionali concetti di fantasia creatrice, genialità, intuizione, *Einführung* o semplice rimando al mondo descritto. Non può consistere in qualcosa di semplicemente aggiunto dall'esterno a dei segni aventi la loro vera realtà precostituita altrove. Nell'opera i molteplici elementi non valgono in quanto mero stimolo o rimando a, ma piuttosto in un loro specifico strutturarsi, a vari livelli interdipendenti in relazione a tutte le altre componenti del fatto artistico. L'oggetto estetico si configura pertanto come un sistema di definite e irreversibili relazioni intenzionali, di emergenze e di subordinazioni, di tensioni dinamiche, che postulano di essere afferrate secondo il loro senso immanente: come una struttura descrivibile a sé e verificabile. Per questo si propone agli uomini come un compito, ma definito, da eseguire: come qualcosa che comunque non riceve (la sua autonomia è metodica) la propria piena esistenza se non in presenza di un soggetto o meglio di una intersoggettività storica e di certi atteggiamenti descrivibili (cui pure Conrad dedicherà interessanti ricerche)», in *ivi*, p. XXXVIII.

²²³ Waldemar Conrad, *Scena e dramma. Per una fenomenologia del teatro* (1911), *op. cit.*, p. 68.

etico, in cui le capacità di *Einfühlung*, simpatia simbolica o empatia nelle sensazioni e nelle impressioni, risultano potenziate. In questo quadro di rilevezione dell'opera nella sua pura esteticità, l'unica preoccupazione dello spettatore consiste nella possibilità di accogliere, attraverso la contemplazione e l'ascolto, l'oggetto intenzionato esteticamente dall'artista per viverlo nella sua pienezza, intensità e profondità, "à la Geiger", dimenticando tutto il resto.

Conrad scrive: «L'effetto che il singolo sperimenta quando si trova in mezzo al pubblico è diverso non solo da quello che sperimenterebbe se si leggesse per sé l'opera, ma anche da quello di uno spettatore se la guardasse tutto solo a teatro. [...] vero dramma per la scena, come quello che stiamo cercando in quanto "ideale", è solo quello che sa rafforzare l'effetto che si è proposto valendosi del pubblico»²²⁴. Risulta importante che non vengano a mancare la pausa e la discussione verbale, nell'ambito di piccoli gruppi di spettatori, e, naturalmente, gli applausi o i fischi di biasimo al termine degli atti, proprio per sostenere quella funzione unificante e aggregante di un pubblico, quale forza propulsiva utile allo sviluppo della proposta "teatrale" fra le espressioni artistiche capaci di stimolare l'avvio di una riflessione sulle problematiche psico-sociali riguardanti l'epoca in cui si vive, e quale strumento indiretto «per consolidare e incrementare l'entusiasmo del singolo individuo in modo simile a quanto comporta la consapevolezza di questa partecipazione altrui»²²⁵. Per Conrad

«[...] i bisbigli che sono manifestazione di tensione, entusiasmo, indignazione, gioia, ecc., non possono essere intesi semplicemente come un segno di maleducazione; essi sono ammessi, nella misura in cui non ostacolano in alcun modo l'avanzamento e la comprensione dello spettacolo. Lo stesso vale per le risa spontanee, gli applausi, e persino per sporadici rilievi più rumorosi, che in certi casi possono anche costituire un giustificato tentativo di influenzare l'ambiente circostante e, da ultimo, tutti quanti. Ciò accade ad esempio quando qualcuno si accorge che il pubblico si sta lasciando gabbare da tecnicismi dell'autore. Può avvenire che un unico, azzeccato rilievo, capace ad esempio di ridicolizzare un *pathos* vuoto, risulti avere un effetto decisivo e salutare: il pubblico che fino a un istante prima era in balia dei propri sentimenti, ritorna in sé»²²⁶.

L'entusiasmo che si solleva dal pubblico fino a riempire la sala, o il luogo in cui avviene la rappresentazione teatrale, divenendo cassa di "risonanza" di energia creativa capace di stimolare gli attori in scena e ogni singolo spettatore, nasce, a sua volta, dall'espressione del linguaggio gestuale, composto da gesti che costituiscono un codice linguistico, il quale agisce «compenetrandosi» con quello verbale-poetico, e, allo stesso tempo, che rappresentano un movimento finalizzato, un atto integralmente riprodotto. Quest'ultimo esige, in modo particolare, concentrazione mentale che esclude la parola: qui l'azione si presenta come atto compiutamente finalizzato, il suo farsi storia di movimenti gestuali recitanti. Per Conrad però gesto e parola trovano un importante punto d'incontro nella funzione espressiva, in cui il gesto fa apparire la parola in modo naturale per determinarne meglio il senso e concretizzarlo in una formula di completamento necessario. Se ad attirare l'interesse del pubblico è l'oggetto rappresentato, il corpo visibile in movimento o il corpo vivo animato quale rappresentante dell'uomo reale nella sua interezza, comprensiva di corpo e di sentimenti, che agisce secondo un principio di falsità fondativo dell'arte in generale, e qui di quella della recitazione in particolare, a catturare l'attenzione del fenomenologo è il lavoro costruttivo, artisticamente libero, del drammaturgo che mette a disposizione del suo pubblico l'intera gamma dell'esperienza umana, dal momento che gli interpreti sono uomini "in carne e ossa" capaci di un'attività "compenetrativa" di gesti e parole. Pertanto se «il principale oggetto scenico della rappresentazione è costituito dalla vita del sentimento e della volontà»²²⁷ e dalle sue modificazioni e, ancora, dagli innumerevoli processi

²²⁴ Ivi, pp. 56-57. Sempre esaustiva la riflessione di G. Scaramuzza in merito: «Il trasporre dell'opera d'arte sul piano della descrizione fenomenologica implica l'emergere in essa di una struttura ideale autonoma [...]. Ideale è ciò che è rilevabile a livello di struttura intersoggettiva, ma non fuori della concretezza anche percettiva dell'opera: l'ideale non è l'intelligibile, ma ciò che sta al di là dell'attualmente percepito e costituisce per la percezione un compito, un compito comunque da realizzarsi nel percepire» (G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, op.cit., pp. 38-39).

²²⁵ Waldemar Conrad, *Scena e dramma. Per una fenomenologia del teatro*, op.cit., p. 61.

²²⁶ Ivi, p. 60.

²²⁷ Ivi, p. 88.

che hanno luogo al suo interno il sentimento estetico corrisponde a quella “risonanza” che “aleggia” - direbbe Husserl - tra il pubblico.

Per Conrad in questa dimensione di ricerca, in cui il dramma è strutturato in funzione di un effetto etico, che si esprime nella vibrazione tra gli spettatori e nella risonanza tra il pubblico, il drammaturgo-poeta si concentra sull’aspetto etico, l’unico specifico dell’arte scenica che si risolve nel rapporto con la visione del mondo.²²⁸

Il dramma per la scena corrisponde, dunque, nell’ideale caratteristico indagato da Conrad, alla rappresentazione di una visione del mondo che pone gli uomini al centro, non come fenomeni naturali, ma come «portatori di valori etici» per i quali la parola, più che la mimica, offre maggiori contributi alla vita morale.

Il piacere estetico che si avverte godendo dell’arte, e, qui, di una rappresentazione teatrale in particolare, «nobilita, spiritualizza, libera dal contingente, si realizza in un distacco armonico dalle passioni e preserva l’equilibrio psichico della personalità» e potrebbe acquistare un rilievo preciso, divenendo piacere partecipativo funzionale a stimolare «un operoso volere e agire morale cui indirizza l’idealità stessa dell’oggetto estetico», se assumesse una connotazione etica. Ma se ciò si realizzasse per piacere, non sarebbe morale. Affinché riesca a rispondere all’istanza di moralità, dovrebbe agire per se stesso «a prescindere dalle conseguenze piacevoli o spiacevoli che siano, in un libero sacrificio di sé che si identifica con l’amore del prossimo»²²⁹. Pertanto il valore estetico dell’arte trova fondamento nella rilevanza che assume nel vissuto dello spettatore. Nella struttura oggettuale dell’opera però non risulta possibile né il recupero né la verifica di tale fondamento con grave pregiudizio della sua universalità o verificabilità sociale. La funzione educativa e sociale dell’arte, da un lato, e il senso di solidarietà umana dall’altro lato, che ne derivano, contribuiscono a infoltire la serie di connotati genericamente etici dell’attività estetica, senza giungere ad alcuna riflessione indicativa di un cammino da compiere.

Se le chiavi d’accesso alla fenomenologia e all’estetica, come scienza autonoma, sono l’antinaturalismo e l’antipsicologismo, l’avvio è dato dall’analisi dell’oggetto estetico. Se l’estetica ha il compito di indagare la possibilità, il senso e i limiti del valutare estetico e di occuparsi di tematiche specifiche come la soggettività estetica, l’atteggiamento estetico e l’oggetto estetico correlato, gli oggetti da analizzare attraverso la descrizione fenomenologica e da descrivere non sono cose, intese come oggetti individuali della natura concreta cui si possa ascrivere un’esistenza reale, ma solo oggetti ideali, di cui si possono asserire proprietà essenziali.

Tra gli oggetti ideali per Conrad ci sono le opere d’arte che, come cose naturali o oggetti di percezione abituale, si sottraggono alla descrizione fenomenologica. Per questo, a prescindere dall’abituale percezione delle cose, nella percezione di un’opera d’arte per lui si distinguono tre atteggiamenti spirituali: 1. l’opera d’arte è efficiente e operante nel mondo della realtà; 2. l’opera d’arte è oggetto ideale intenzionato e, quindi, oggetto estetico; 3. l’opera d’arte è oggetto ideale estetico. L’indagine fenomenologica riguarda esclusivamente gli oggetti ideali i quali, differenti dagli oggetti naturali (cose concrete, delimitate nello spazio-tempo, immerse nelle connessioni causali della realtà, aventi caratteri della vivezza sensibile) e da quelli geometrici (oggetti astratti, estesi pur non essendo reali, intuibili, non aventi vivezza sensibile), sono realizzabili, hanno vivezza sensibile, pur non essendo offerti a tutti i sensi, ma non carattere di realtà (sono oggetti senza essere cose).

Nella riflessione di Conrad nel momento in cui di un’opera d’arte si dice che è bella o non è bella, si esprime un giudizio che “intenziona” qualcosa: ciò significa che il soggetto volge lo sguardo e si riferisce a un oggetto e, giudicandolo, lo valuta nel momento stesso in cui quel soggetto volge lo sguardo vede e, dunque, attiva una visione che lo conduce al godimento immediato di piacere o dispiacere. Sulla base di questo rapporto intenzionale, nasce l’affinamento del metodo descrittivo utile ad avvicinare l’oggetto e, adeguando l’intuizione, a coglierne l’essenza, la cosa stessa, senza

²²⁸ Cfr. p. 97.

²²⁹ Cfr. G. Scaramuzza, *Introduzione*, in Waldemar Conrad, *L’oggetto estetico*, op.cit., pp. XLII-XLIV.

alcun presupposto dipendente da determinazioni e dichiarazioni di esistenza del conoscere empirico e delle scienze sperimentali.

Dalla descrizione fenomenologica i fenomeni vengono presentati nella visione evidente, secondo il loro statuto e il loro senso puramente immanenti, pertanto le sole proprietà essenziali, “l’opera d’arte intenzionata”, che «inducono a pensare», a riflettere sulla realtà quotidiana. Questa non viene mai persa di vista anche durante la più profonda fruizione estetica e «con la coda dell’occhio»²³⁰ il soggetto si assicura la vita: la certezza della sua presenza dinanzi a quel particolare oggetto estetico, per Conrad solo formalmente affine alla realtà, ma, a tutti gli effetti, dal profilo ideal-tipico, in cui la parola, animata dal corpo vivo dell’attore, è agente: provoca immagini, produce azioni e valori che stimolano nel pubblico un sentimento simpatetico.

Tale oggetto, composto da immagini se-moventi e recitanti, come nel caso dell’arte scenica di Conrad, aleggia dinanzi al pubblico e crea un’atmosfera di risonanza quasi tangibile in un come-se che, da quasi-esperienza, diviene vera e propria occasione di incontro tra il visibile e l’invisibile, l’oggetto estetico stesso e la sua essenza, attraverso il soggetto, drammaturgo e fruitore, nel processo dell’immaginazione nel suo farsi pensiero.

Dalla disamina di questi studi di estetica fenomenologica relativi al problema di una comprensione unitaria dell’arte, che giustifichi la differenziazione e definisca insieme l’unità delle ricerche, Antonio Banfi ne riconosce il valore, ma, allo stesso tempo, anche il limite:

«[...] tutte queste ricerche gettano sì nuova luce su di un aspetto della realtà dell’arte, ma rivelandone, per la loro stessa sottigliezza analitica e per la ricchezza della nuova esperienza, la complessità e la connessione con altri aspetti, pongono di nuovo il problema di un punto di vista sintetico, che abbracci la realtà d’arte nella sua integrità. [...] Considerare l’arte nella sua concreta realtà, distinguerne i piani, studiarne i reciproci rapporti, verificarne gli intrecci vari e complessi fu il compito e il merito di questi studi, e non è a dire quale ricca messe di sottili esperienze essi ci abbiano offerto. Ma il loro limite rimane pur sempre nel fatto che essi rimandano come a loro presupposto, che non possono in sé giustificare, proprio all’idea dell’arte, in quanto tale, a ciò che v’è in essa di unitario e di continuativo. E le ricerche fenomenologiche (Conrad, Geiger) che proprio tal presupposto vogliono mettere in chiaro, analizzando la pura oggettività o soggettività artistico-estetica, s’arrestano necessariamente a una serie di determinazioni sconnesse e perciò astratte»²³¹.

Giunte alla più sottile intercettazione della relazione dei ruoli assunti, rispettivamente, dal soggetto e dall’oggetto estetico, identificato sempre più spesso *simpliciter* con l’opera d’arte, tali ricerche sembrano arenarsi proprio nella polarità soggetto-oggetto da cui sono nate, nell’ambito del rapporto intenzionale della descrizione fenomenologica husserliana. Pertanto Banfi percorre una strada, già battuta dalla storia della filosofia fin dai suoi esordi attraverso le problematiche relative all’essere e al divenire, per rilevare quell’idea dell’arte a garanzia di unitarietà e continuità. Per Banfi «solo una concezione non statica ma dinamica dell’essenza, cioè un’idea che includa in sé la possibilità del mutamento, resa duttile da una fluidificazione dell’idea platonica mediante un’aggiunta di spirito hegeliano»²³² avrebbe garantito finalmente l’uscita dal circuito ormai sterile della ricerca della pura soggettività o pura oggettività e con questi presupposti avrebbe avviato una riflessione tanto

²³⁰ Cfr. Alfonso Maurizio Iacono, *L’illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp. 75-82. Riferendosi a Coleridge che della fede poetica parla in termini di «volontaria, temporanea sospensione dell’incredulità», Iacono riflette sul gioco teatrale, interpretandolo come illusione e invito a guardare il mondo con altri occhi. Gli spettatori, diversamente dai prigionieri della caverna platonica, tranne quello liberato, sono pronti per il gioco dello straniamento. Per Iacono «il teatro è il gioco della comparazione e della differenza fra mondi, un gioco che grazie all’illusione e all’emozione, ci spinge a guardare con altri occhi, ci addestra alla critica e all’autonomia». Poi, confrontando lo scritto *Sulle realtà multiple* di Alfred Schutz e i *Principi di psicologia* di William James, coglie il valore delle «province finite di significato», tra cui il mondo dei sogni, dell’immaginario, del fantastico e dell’arte, che non sono affatto a una dimensione ma si attraversano l’un l’altro. Per Iacono noi viviamo costantemente nella compresenza degli opposti, in quanto «le cornici che chiudono le province finite di significato implicano un altrove, un fuori, che resta presente. La cornice non separa soltanto: mentre separa i mondi, li unisce. Con la coda dell’occhio noi percepiamo la cornice che separa e unisce i mondi».

²³¹ Antonio Banfi, *Motivi dell’estetica contemporanea*, in Antonio Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell’arte, Scritti di estetica e filosofia dell’arte*, op. cit., p. 60.

²³² G. Scaramuzza, *Le origini dell’estetica fenomenologica*, op.cit., p. 162.

interessante quanto produttiva sull'idea di esteticità e di artisticità, e, dunque, sul ruolo e il valore del gusto e dell'educazione estetica, per rispondere, in modo nuovo, ma coerente con l'impianto fenomenologico del primo Husserl (quello delle *Ricerche logiche, La filosofia come scienza rigorosa ed Idee I*), alle richieste di attenzione e di partecipazione alle problematiche etico-sociali del proprio tempo.

2.4.5 *Il sentimento estetico "vitale"*

Per rilevare tale indagine dalla riflessione banfiana sull'estetica, risulta opportuno chiarire l'influenza del pensiero di Georg Simmel (1858-1918), nell'ambito della ricerca fenomenologica del primo decennio del Novecento, e il suo peso nello sviluppo dell'estetica successiva e, dunque, non solo su Banfi ma anche sulla filosofia del suo allievo Dino Formaggio.

Negli anni Trenta, Banfi matura, grazie all'incontro con la filosofia simmeliana, la convinzione che lo Hegel utile allo sviluppo del pensiero contemporaneo è quello degli scritti giovanili, che esprimeva la dinamicità della realtà. In questo modo si allontana dal problema, svolto esclusivamente su un piano teoretico, della conciliazione di Essere e divenire (o soggetto-oggetto in ambito gnoseologico) ereditato dal suo maestro Piero Martinetti. Proprio nella fenomenologia del primo Husserl ricerca la rappresentazione filosofica di quella dinamicità della realtà che aveva colto nell'hegelismo, pur rilevandone, tra il 1926, nei *Principi di una teoria della ragione*, e il '39, in *Edmund Husserl e il razionalismo umanistico*, residui di trascendenza che delineano ancora confini marcati tra forma e contenuto, universale e particolare, soggetto e oggetto, caratterizzanti il pensiero occidentale.

Con Simmel Banfi approfondisce il rapporto soggetto-oggetto studiandone la correlazione da un altro punto di vista: non teoretico-razionale-sistematico, con un preciso impianto metodologico (quello accolto dalla fenomenologia husserliana), ma realistico-arazionale-asistematico senza un metodo preciso. Proprio da questa riflessione elabora la sua filosofia come *sistema aperto* ai diversi canali dell'esperienza in cui la ragione diviene la *legge trascendentale* del processo di organizzazione ed integrazione critica, *à la Kant*, dell'esperienza in tutti i campi.

Se per Banfi, gradualmente nutrito delle letture del pensiero di Simmel, la vita è assoluta coincidenza di universale e particolare, in quanto l'atto dell'universale si manifesta nel particolare e l'immanenza radicale dell'essere si risolve nel divenire, della fenomenologia di Husserl, nel 1926, egli scrive: «Il punto di vista ontologico rimane implicato perciò nelle difficoltà del dogmatismo razionale: la stessa distinzione di essenze e di scienze di fatti richiama a una posizione dogmatica, giacché separa come oggettività distinte del sapere l'intelligibile e l'empirico particolare»²³³. Nel '39, specifica meglio:

«Ora la fenomenologia ricerca bensì con un'analisi sottile le strutture dei due punti dell'esperienza, oggettivo e soggettivo, noematico e noetico, definisce il momento del loro rapporto, nella sua varietà d'aspetti e di tensione come autonoma legge trascendentale che determina la costruzione dei due piani e la varietà delle forme d'esperienza. Da ciò deriva il carattere frammentario ed arbitrario insieme di quell'analisi, la mancanza di un sistema d'esperienza, la rappresentazione statica e non dinamica di questa. Da ciò deriva anche la concezione statica dell'esperienza teoretica, l'elemento dogmatico sopra ricordato nella teoria del sapere e della ragione, con tutte le sue conseguenze. Ma soprattutto da ciò deriva che il piano della sintesi ideale soggetto-oggetto è posto anche qui come dato immediatamente nella forma della coscienza come forma universale dell'esperienza nella sua verità. Così che la Fenomenologia da teoria dell'esperienza trapassa se pur vagamente a una metafisica della Coscienza assoluta»²³⁴.

Questa lucida critica alla fenomenologia husserliana si muove in un contesto di pensiero che respira il rifiuto di atteggiamenti e posizioni filosofiche dogmatiche, l'attenzione per la concretezza

²³³ Antonio Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 446.

²³⁴ Antonio Banfi, *Edmund Husserl e il razionalismo umanistico*, in A. Banfi, *Filosofi contemporanei*, a cura di Remo Cantoni, Parenti, Firenze 1961, pp. 119-120.

vivente del reale e la revisione kantiana degli *a priori*, la critica del realismo gnoseologico e la rielaborazione del concetto filosofico di vita di chiara derivazione simmeliana. Anche il principio trascendentale del conoscere, rilevato nella correlazione tra soggetto e oggetto, posto a fondamento della costruzione del pensiero banfiano, viene anticipato da Simmel nel terzo capitolo de *I problemi fondamentali della filosofia* del 1910, in cui indica proprio nell'opposizione di soggetto e oggetto e nell'esigenza di pervenire a un'unità superiore, uno dei motivi fondamentali che hanno percorso la storia della filosofia occidentale²³⁵. Se alla correlazione soggetto-oggetto Simmel non attribuisce alcuno statuto speciale, considerandola un prodotto culturale della spiritualità umana privo di un particolare senso unitario interno al conoscere filosofico, Banfi, invece, costruisce la struttura trascendentale del conoscere, attraverso l'idea guida della ragione, proprio sul rapporto soggetto-oggetto, da cui avvia lo sviluppo del suo progetto filosofico di una sistematica aperta del sapere razionale. Per Simmel il carattere fondamentale della filosofia consiste nella reazione delle anime di fronte alla totalità dell'essere²³⁶, alludendo al valore, insito nella produzione del filosofo, capace di superare la singolarità attraverso un sentimento di universalità e di condivisione²³⁷. Ciò restituisce dignità e legittimità anche ad altre forme di conoscenza relative all'individuale e ridimensionando le pretese della metafisica e del conoscere filosofico. Banfi, da parte sua, presenta un'altra linea progettuale. Innanzitutto non accoglie la proposta simmeliana come valore, ma come limite da evitare, in quanto colpevole di rinunciare a una continuità teoretica della tradizione filosofica per riconoscerli, invece, il succedersi di visioni geniali della vita, e propone l'integrazione di atteggiamenti teoretici parziali, quali «espressione di un'unica fondamentale esigenza razionale»²³⁸:

«[...] il riconoscimento della forma di tale assoluta autonomia ed universalità della ragione è, infatti, l'intimo motivo che sta a fondo e che sostiene le nostre ricerche, e non come tendenza personale, ma come espressione dell'essenza stessa della filosofia, quale universale coscienza dell'umanità, che nel suo stesso senso solleva questa al di sopra della cieca accidentalità degli eventi, e le rivela, attraverso gli errori e le sofferenze stesse, la sua essenza e la sua destinazione ideale. Poiché la ragione ha proprio questo significato, che la realtà sia concepita non secondo la limitata particolarità dei punti di vista individualmente orientati, ma secondo l'universalità del suo senso unitario, in cui tali posizioni particolari stesse hanno il fondamento»²³⁹.

Da un lato dunque l'asistematicità, l'arbitrarietà e l'incoerenza della filosofia simmeliana mossa da una mente brillante, dall'impronta interdisciplinare, sensibile agli stati affettivi e al sentimento estetico, in particolare, dall'altro lato la sistematicità aperta, l'autorità della ragione e la coerenza del pensiero banfiano che assume nell'idea trascendentale della ragione l'elemento su cui poggia la sua riflessione filosofica. Due tipologie di risposta alla crisi, due metodologie per il suo superamento, due interpretazioni delle problematiche etico-sociali generate proprio dalla crisi del proprio tempo.

In questo contesto risulta interessante la testimonianza di Georg Lukács, allievo di Simmel:

«L'importanza storica di Simmel sta nel fatto che egli fin dall'inizio fu il rappresentante più espressivo del pluralismo metodologico: il *pathos* del suo fare filosofia sorse dalla sorprendente conoscenza della infinita molteplicità delle possibili posizioni e obiettivazioni filosofiche. [...] La scoperta della pluralità di posizioni filosofiche è per lui meta finale e fine a se stessa, non mezzo per la scoperta di un sistema molteplicemente organizzato e tuttavia unitario. Spesso, a causa di questa tendenza pluralistica, non sistematica, del suo pensiero, è stato definito un "relativista". A mio avviso ingiustamente. Perché relativismo significa il dubbio circa la validità incondizionata delle singole possibili posizioni (per esempio: scienza, arte) ed è perciò del tutto indipendente dalla domanda, se la nostra immagine del mondo abbia un carattere monistico o pluralistico. Simmel invece si attiene saldamente all'assolutezza di ogni singola posizione, che abbraccia realmente la totalità della vita. Ognuna offre soltanto un aspetto: un aspetto aprioristico e necessario, ma tuttavia soltanto un aspetto e non la totalità stessa. Ciò che qui separa Simmel dal sistema della filosofia, pluralistico e tuttavia

²³⁵ Georg Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, traduzione e introduzione di Antonio Banfi con prefazione di Fulvio Papi, Istituto Librario Internazionale, Milano 1972, pp. 103 sgg. dall'opera *Hauptprobleme der Philosophie* (1910) [GSG 14], pp. 7-157.

²³⁶ Ivi, p. 59.

²³⁷ Ivi, p. 52.

²³⁸ Cfr. Antonio Banfi, *Premessa*, in A. Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Editori Riuniti, Roma 1967, p. XXI.

²³⁹ Ivi, p. XXII.

unitario, a cui oggi si aspira, è proprio l'arrestarsi alla fissazione dei singoli aspetti. [...]. Questi singoli aspetti hanno tra loro molteplici e complesse relazioni e, per districarle, Simmel impiega tutta la delicata sensibilità e acutezza del suo pensiero. Ma poiché – a causa del suo atteggiamento spirituale ultimo e di principio – questo nido di rapporti scambievoli deve rimanere un labirinto e non può diventare un sistema, l'acume di Simmel, la sua tagliente capacità di svelare sempre nuovi fili e nuovi gomitoli, di districare e di riannodare, ottiene l'apparenza del gioco, come l'ottiene la sua ipersensibilità di fronte al nuovo sempre riscoperto, che non è mai monotono virtuosismo»²⁴⁰.

Riconducendo il discorso sull'interpretazione della realtà, e in particolare quella artistica, Simmel nel saggio *La terza dimensione nell'arte* (1906) spiega, attraverso esempi riguardanti le differenti espressioni d'arte, come si sviluppa la realtà. Per il filosofo berlinese ogni arte agisce principalmente su un senso alla volta, mentre ogni oggetto reale agisce o potrebbe agire su una pluralità di sensi, grazie ai quali si sviluppa la realtà. Il punto della realtà risulta quello in cui si incontrano una pluralità di impressioni dei sensi, oppure quello in cui viene individuato, attraverso di esse, come in un sistema di coordinate. In questo modo, ogni senso plasma «un mondo qualitativamente peculiare», il cui contenuto non ha alcun contatto con il contenuto dell'altro: «che si tratti dello stesso oggetto che io vedo e tocco è una sintesi che parte da esigenze o categorie che stanno al di là delle immagini dei sensi». L'oggetto si rivela nella realtà attraverso un insieme di percezioni, ugualmente valide, ma completamente indipendenti l'una dall'altra. In modo differente invece, nonostante l'associazione di sensi diversi a suo vantaggio, viene colta l'essenza dell'opera d'arte dalla visione estetica, la quale «acquista un'intima unità che un'immagine della realtà non può mai dare»²⁴¹.

Per Simmel tale soluzione risulta altrettanto valida anche per le singole sfere di interessi individuali:

«nel conoscere, nel subordinarci ad esigenze morali o nel creare delle forme secondo norme oggettive, ci protendiamo con queste parti nostre o con queste nostre forze in ordini ideali che sono retti quasi da una logica interna e da un impulso a svilupparsi super-personale e prendono di volta in volta il complesso delle nostre energie, concentrato in quelle singole parti, per assumerlo in sé. Tutto dipende dal fatto che noi non lasciamo distruggere la compattezza del nostro essere, che ha in noi il proprio centro, e dal fatto che ogni singola capacità, ogni singola azione, ogni singolo dovere rimangano collegati all'ambito di questo essere, alla legge della sua unità, mentre essi appartengono contemporaneamente a quell'aldi-fuori ideale e fanno di noi i punti di intersezione della sua teleologia. Forse è questa la formula della ricchezza di vita degli uomini e delle cose; infatti essa si basa sulla molteplicità della loro appartenenza reciproca, sulla contemporaneità di interno e di esterno, sul collegamento, e la fusione da un lato che è nello stesso tempo scioglimento, perché di fronte ad esso sta il collegamento e la fusione da un altro lato»²⁴².

In questo stile di pensiero, in cui la filosofia è intimamente connessa ad un'ampia esperienza di vita, se capacità, azione e dovere, pur appartenendo al singolo e, dunque, direttamente collegati alla legge della sua unità, risultano appartenere anche al mondo degli uomini e delle cose. L'appartenenza reciproca, che per Simmel ne deriva, offre alla vita di ogni uomo una tale molteplicità di vita e di partecipazione alla vita che l'anima, pur sentendo di essere parte dell'armonia di uno dei due mondi, perviene, comunque, ai nessi e al senso dell'altro attraverso la forma imposta da quest'appartenenza. Da qui il sentimento estetico “vitale” da cui deriva, secondo la sua teoria del condizionamento sociale dell'arte, la quale rileva affinità tra il gusto estetico e le forme di governo, il gusto per l'asimmetria, da cui nasce l'unità caratteristica disarmonica che egli attribuisce all'individualismo e alle forme di stato liberali, diversamente dalle forme di governo autoritarie o società socialiste alle quali associa il

²⁴⁰ Georg Lukács, *Ricordo di Simmel* (Georg Simmel, «Pester Lloyd», 2 ottobre 1918), in Georg Simmel, *Arte e civiltà*, trad. it. di Lucio Perucchi, a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Istituto Editoriale Internazionale, Milano 1976, pp. 119-120.

²⁴¹ Georg Simmel, *La terza dimensione nell'arte* (G. Simmel, *Über die dritte Dimension in der Kunst*, 1906, *GSG* 8, pp. 9-14), in G. Simmel, *Arte e civiltà, op. cit.*, pp. 62-63. Per «terza dimensione» Simmel intende la profondità, creata dall'occhio nel momento in cui viene stimolato dalla pura visione dell'opera plastica, come prodotto dell'impressione ottica.

²⁴² Ivi, pp. 81-82.

gusto per la simmetria²⁴³. Di conseguenza l'artista deve essere più che artista per la forza individuale di questa espressione dell'essere, che si eleva ad opere completamente autonome, costantemente nutrita dal suo collegamento con il microcosmo della personalità intera. In questo quadro, l'opera d'arte, che da quella straordinaria forza nasce, presenta una doppia costituzione:

«[...] essa è una creazione in sé conchiusa, dispensata dalla vita, eppure, ad un tempo adagiata nell'intera corrente della vita, che assume in sé, se considerata dal punto di vista dell'artista, o che invece rilascia a sé, se considerata da quello di colui che la gode. Quest'essere-libero e compreso, ad un tempo, questo stare al di fuori e al di dentro, questo essere un tutto unitario ed il battito di una totalità ben più ampiamente distesa, tutto ciò è forse una situazione in sé affatto unitaria, che noi soltanto a posteriori, riferendo all'arte le nostre categorie di interpretazione e relazione, scindiamo in una contrapposizione di due termini»²⁴⁴.

Se ogni opera d'arte è il prodotto di forze spirituali e porta con sé la traccia di una personalità spirituale, sia essa di un individuo o di un popolo, e se quella stessa opera realizza idee artistiche di cui valore e validità risultano indifferenti a quelle forze, allora l'arte, di cui tratta Simmel nelle sue teorie analizzate da Banfi, non ha relazioni specifiche né con la psicologia né con la metafisica ma solo con l'arte, nonostante sia sostenuta dalla vita spirituale dell'uomo e dal senso metafisico di coesione della totalità del mondo. Pertanto l'essenza dell'opera d'arte si trova al di là di tutte le implicazioni della effettualità, sia fisiche, sia storico-spirituali:

«[...] tutte le deduzioni scientifiche, storiche, psicologiche dell'opera, ci fanno forse apparire questo frammento di realtà, ma che esso sia un'opera d'arte, distinta secondo la sua intima, concreta natura da tutte le altre creazioni, non potrà mai risultare da tutte queste connessioni. Infatti proprio il fatto di essere liberata dalle connessioni, che pongono la sua realtà esteriore-storica nelle serie infinitamente fluenti di altre realtà e di tutte le realtà; il fatto di essere una unità esistente solo per sé, del tutto autosufficiente, costituisce la sua essenza come opera d'arte. [...] l'opera d'arte ha tagliato tutti i fili rivolti all'esterno e li ha annodati all'interno, in modo inscindibile; essa è "spirituale" in se stessa»²⁴⁵.

Per Simmel l'opera d'arte non va giudicata né in base all'epoca in cui è stata realizzata, né alla psicologia del suo autore, ma solo in base alle esigenze dell'arte come essenza vitale-immediata. Da qui la commozione, che si avverte dinanzi all'opera: essa deriva dal «profumo che sta intorno alle cose» (vibrazione o risonanza per l'arte scenica di Conrad) che, pur essendo reali, vengono espresse con i mezzi specifici dell'arte estranea alla realtà effettuale. Il significato sentimentale della realtà viene assunto senza la realtà stessa, quale «contenuto qualitativo del mondo visibile». Pertanto il luogo dell'arte non corrisponde «né alla realtà, né all'idealità delle cose, né al loro essere né alla loro appartenenza agli ordini ideali della moralità o della conoscenza, dei valori sociali o di quelli ideali», ma ad un'altra dimensione, quella dei "puri" contenuti del mondo, svincolati sì dal loro legame con la forma della effettualità, ma risultanti partecipi di quel processo formale che impone loro il rapporto con uno spirito creativo. Simmel in contrasto con la teoria dell'*arte per l'arte* (relegata in un certo razionalismo che non supera la contraddizione tra il tutto e la parte, ma risulta superata continuamente da parte della vita) e con un rigorismo estetico che sembra corrispondere bene a quello etico kantiano

²⁴³ Cfr. Nathalie Heinich, *La sociologia dell'arte*, trad. it. di Graziella Zattoni Nesi, il Mulino, Bologna 2002. Interessante la seguente puntualizzazione sulla manifestazione dell'azione di forze estetiche nelle società a carattere individualistico: «Proprio il fatto che il singolo non sia soltanto elemento di un tutto più grande ma sia egli stesso un tutto, e che in quanto tale non si adatti alla organizzazione simmetrica di interessi socialistici – proprio questo costituisce un quadro esteticamente pregevole» [Georg Simmel, *Estetica sociologica (Soziologische Ästhetik, «Die Zukunft»*, n. 17, 1896, *GSG* 5), trad. it. di Vincenzo Mele, in Antonio De Simone, *Leggere Simmel*, Quattroventi, Urbino 2004, pp. 186-187].

²⁴⁴ Georg Simmel, *L'art pour l'art* (1914) [*GSG* 13], pp. 9-15, trad. it. di Massimo Cacciari e Lucio Perucchi, Introduzione e Note di Massimo Cacciari, *L'art pour l'art*, in G. Simmel, *Saggi di estetica*, Liviana, Padova, 1970, pp. 80-81.

²⁴⁵ Georg Simmel, *Sul problema del naturalismo (Zum Problem des Naturalismus, 1923, GSG 20, pp. 220-248)*, in G. Simmel, *Saggi di estetica, op.cit.*, pp. 112-113.

(responsabile di aver strappato il valore morale dalla connessione totale con la vita ponendolo ad una pura altezza e osservabile in tutta la sua forza sublime), *contro* queste tradizioni Simmel propone una nuova visione del rapporto arte-vita:

«[...] dimostra[re] la completa purezza e compiutezza del punto di vista puramente artistico, libera[re] l'arte da tutto ciò che falsa la sua essenza in quanto arte, e la concepisce, insieme, come onda nella corrente della vita, corrente che sviluppa la sua totalità dal punto di vista sia storico che religioso, spirituale e metafisico. Portata da questo tutto e portante questo tutto, l'arte rimane quel mondo per sé, che proclama l'arte per l'arte, benché essa si riveli e poiché essa si rivela, in quanto più profonda spiegazione di quel tutto, vita per l'arte e arte per la vita»²⁴⁶.

A esempio di questa modalità di visione dell'arte, Simmel propone l'impressionismo, quale sintesi immediata di soggettività e oggettività, che si oppone all'oggettivismo naturalistico e alla libertà formale del soggettivismo, in quanto tendenze unilaterali non adeguate a porre il vero e proprio, sintetico compito dell'arte. In questo quadro l'artista creativo, quello, per Simmel davvero produttivo, dalla natura assume soltanto l'«alimento della sua interiore vita creatrice, che acquista nell'opera forma durevole, come un affluente che, nell'attimo di sfociare, non solo mescola indissolubilmente le sue acque con quelle del fiume principale, ma perde anche contemporaneamente la propria esistenza, per assumere quella di quest'ultimo»²⁴⁷. La molteplicità di quelle acque, composte di colori, toni, parole e forme, da cui si sviluppa l'opera d'arte, deve essere dunque organizzata in un modo determinato per esprimere la necessità, che scaturisce in modo ideale dal rapporto degli elementi, come "normatività". Questa comporta tutte le possibili norme di connessione psicologiche e cosali, che legano la forma di una parte all'attesa di un'altra, quali uguaglianza e simmetria delle parti, contrapposizione e completamento reciproco, ritmo generale, tensione e scioglimento, accrescimento e sprofondamento, unità di misure, persistenza e misurato mutamento dei toni. In questo rapporto reciproco "necessario" sta l'essenza dell'opera d'arte o, per Simmel, al piano interno dell'opera, inteso come altra possibile forma della necessità, non imposta da una legge esterna, ma esclusivamente dall'opera stessa. Tale necessità diventa libertà «quando la legge sopra di noi e la legge in noi non ci è più qualcosa di estraneo, ma il senso di questo esserci, che vive già da prima in questo esserci – come se il problema della nostra esistenza e la sua più o meno completa soluzione fossero solo due immagini di uno stesso e medesimo contenuto, prese da due diverse distanze»²⁴⁸. Dunque due espressioni diverse in un duplice viversi della profonda unità della nostra essenza. L'arte diviene non realizzazione di un'idea, ma la sua stessa realtà:

«solo quando si capisce che l'arte significa quel *tertium* – al di là della effettualità che dell'arbitrio soggettivo -, e che questo *tertium* essa lo raggiunge poiché l'impulso soggettivo-naturalistico dell'artista produce ciò che è necessario secondo le sue esigenze obiettive, solo allora si fa strada in noi la sensazione di come nella grande opera d'arte si conciliano anche entrambi gli altri grandi opposti, libertà e necessità, che altrimenti suddividono il nostro rapporto con il mondo»²⁴⁹.

Nell'elaborazione filosofica di Antonio Banfi questa norma di organizzazione dei molteplici elementi, che confluiscono nell'opera d'arte presentificandosi, identificandosi e realizzandosi compiutamente nelle loro diversità e peculiarità, quale legge costitutiva dell'opera stessa e garante del suo senso nel mondo, si afferma come l'*idea di esteticità*. Questa, pur derivando dalla matrice fenomenologica caratterizzante il Circolo husserliano nato intorno alle *Ricerche logiche*, porta con sé, nel solco del razionalismo europeo da Kant a Martinetti, anche una componente importante

²⁴⁶ Georg Simmel, *L'art pour l'art*, in G. Simmel, *Saggi di estetica*, op.cit., pp. 82-83.

²⁴⁷ Ivi, p. 104. Si noti l'affinità, per tono e immagine simbolica, con l'affermazione banfiana contenuta nel saggio *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte* (1924) in riferimento all'idea di esteticità, in Antonio Banfi, *Opere*. Volume V, op.cit., p. 172.

²⁴⁸ Georg Simmel, *Normatività dell'opera d'arte (Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk)*, «Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur», Tübingen, vol. 7, 3, 1917-1918, GSG 16), in G. Simmel, *Saggi di estetica*, op.cit., p. 97.

²⁴⁹ Georg Simmel, *Frammenti sul naturalismo (Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, Drei Masken-Verlag, Monaco, 1923, GSG 20) in G. Simmel, *Saggi di estetica*, op.cit., p. 123.

dell'irrazionalismo (Nietzsche) e dell'a-razionalismo (Simmel) che nel primo decennio del Novecento ha interessato le indagini in ambito europeo intorno all'estetica e all'arte.

In questa visione prospettica, che condurrà questa *Sezione Prima* della ricerca alle porte degli anni Quaranta, accanto al sentimento estetico e al gusto, va considerata, con un'attenzione particolare l'opera d'arte, quale fondamentale riferimento nella costruzione di una teoria estetico-artistica, capace di offrire proprio nell'arte la sintesi della cultura che Banfi, negli anni Trenta, definirà quale manifestazione vitale della ragione.

Riprendendo Simmel, l'opera d'arte non è dunque un mezzo, ma sorgente e meta, origine e fine a cui il mondo deve essere ricondotto attraverso i sentimenti di simpatia e antipatia delegati alla forma dell'arte, quale depositaria di un valore fondamentale che consiste nella carica vitale, data dalle sue forze generatrici «nell'opera d'arte in quanto tale – come fosse caduta dal cielo –, quando essa esiste solo come risultato e incarnazione della logica artistica e non della vita psicologica dell'artista»²⁵⁰.

Nell'artista l'esperienza vissuta, intesa non come quella individuale o esteriore di cui non ha bisogno, ma come il ritmo e la dinamica della vita, si traduce immediatamente in «innervazione creativa e formativa» che deriva dalla profonda estraneità della natura teoretica, per cui l'esperienza vissuta rimane interiore e non si risolve in alcun processo di formazione. Dall'estraneità della natura pratica, viene rilevata non l'esperienza vissuta, ma l'esigenza o l'impulso prorompente dal centro dell'azione. In quell'«innervazione» l'uomo più profondamente creativo, che per Simmel corrisponde più compiutamente all'artista, vede, dinanzi a sé, i contenuti dei suoi processi interiori di cui egli ha esperienza come di qualcosa di esteriormente osservato. Ad esempio porta il drammaturgo-poeta²⁵¹, che vede, dinanzi a sé, sviluppi prodotti esclusivamente dalla forza generatrice del suo spirito, come destini, caratteri, manifestazioni di personalità autonome, tratti dall'esperienza, non esteriore, da una raccolta di osservazioni frammentarie, ma intima, interiore, di se stesso. «Nel poeta - scrive Simmel - la Forma si sviluppa momento per momento da una visione originaria, da un embrione, che si trovava in lui stesso, ed ora è germogliato. Questa esperienza "autogena" non è una qualche "esperienza interiore", poiché viene sempre compresa come esperienza della propria stessa persona. Il soggetto dei contenuti è qui sempre l'io. Ma nel genio nasce la creazione, che ha un altro soggetto»²⁵².

Dal limpido sguardo fenomenologico del filosofo berlinese, che analizza il variare dei punti di vista e la straordinaria ricchezza di prospettive che traggono origine da diversi campi disciplinari convergenti su un singolo²⁵³, si evince che nella forza generatrice dello spirito dell'uomo creativo è

²⁵⁰ Georg Simmel, *Sul problema del naturalismo*, in G. Simmel, *Saggi di estetica*, op.cit., p. 106.

²⁵¹ La scelta di tale riferimento permette la rilevazione di comuni linee di indagine da Husserl a Simmel passando per Geiger e Conrad proprio sull'arte scenica, sottolineando la veracità dell'artista che per Simmel in particolare si identifica con la verità dell'opera d'arte; l'artista infatti «dà forma esteriore alla visione interna che possiede in quanto artista, senza permettere che essa venga deviata da influssi provenienti da altre sfere. Se è condizionata da dogmi religiosi o dal gusto del pubblico o da una tradizione storica, ciò si evidenzia in contraddizioni e in casualità nel risultato obiettivo dell'opera, che noi designamo allora come la sua non-verità». Cit. da Georg Simmel, *Frammenti sul naturalismo*, in G. Simmel, *Saggi di estetica*, op.cit., p. 128.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Esempio straordinario di analisi fenomenologica rimane il suo saggio su *Michelangelo* (Georg Simmel, *Michelangelo. Ein Kapitel der Metaphysik der Kultur*, «Logos», I, 1910/11, GSG 14, pp. 207-227) in cui Simmel coglie, nell'ambito dell'indagine sul tema della soggettività per la definizione di un tipo ideale (la «categoria Michelangelo»), il contrasto dell'artista, tra tutti i dualismi universalmente spirituali e cristianamente storici, che, essendo l'elemento vitale di un'arte fondata su un dualismo o un'antitesi che è «unità di lotta», ma non può pervenire a una sintesi, non viene mai risolto. Esso cade infatti per l'intima crisi dell'artista, segnando la fine della sua figuratività e il prevalere della poesia e dell'architettura. Simmel con il suo Michelangelo giunge alla «configurazione di un destino che, sorgendo nell'ambito dell'arte, ne supera i confini per presentarsi come forma di vita individuale ma dotata di valore oggettivo, con funzione di possibilità ideale e categoria metafisica». Cit. da Lucio Perucchi, *Il Michelangelo di Simmel*, in Georg Simmel, *Michelangelo*, trad. it. di Lucio Perucchi, Abscondita, Milano 2003, p. 81. Interessante ricordare qui, nell'ambito della «cooperazione totale delle energie spirituali» dalle quali si genera la vera immagine del mondo, che Simmel riconosce proprio a Kant il merito di aver superato le unilateralità della gnoseologia razionalista e di quella sensistica attraverso l'interdipendenza delle forme *a priori* dell'intelletto e delle impressioni sensoriali, per cui «le norme valide per il pensiero sono ugualmente valide per tutti gli ambiti vitali» [Georg Simmel, *Kant. Sedici lezioni berlinesi (Kant. Sechzehn*

presente un embrione, quale visione originaria, come Forma o qualcosa di idealmente prefissato, il quale matura, nel tempo, come possibilità positiva e definitiva, si realizza in un'opera. Questa, nel caso del genio, è creazione di nuove totalità, nel caso dell'uomo pratico, consiste nel dare alle forme esistenti nuove forme nell'autonomia del loro essere. Nel caso dell'inventore o dell'uomo di stato invece, riguarda una creazione che acquisisce senso negli effetti ulteriori del suo sviluppo teleologicamente ordinato.

In ogni prodotto umano, sia nell'ambito della creazione che del rinnovamento, «alcune energie vengono anche ad assumere una portata cosciente e il loro operato non consiste più nel dar forma ad oggetti, né nell'adempiere ai soli comandi della vita, ma si esplica in una sfera di libertà e agisce sulla materia per fini propri, in vista di una sua realizzazione»²⁵⁴. È questa la dimensione dell'interazione sociale, in cui gli elementi più individuali della vita, del carattere, della sensibilità e del destino vengono estromessi totalmente, in una reciprocità come atto puro e semplice. Simmel definisce, tale forma di relazione, “socievolezza”, di chiara derivazione dal Kant degli scritti politici già considerati e dalle ricerche del sociologo Gabriel Tarde (1843-1904)²⁵⁵. Essa favorirebbe la reciprocità e lo scambio di esperienze, tra cui gli impegni, le passioni e le difficoltà della vita, sotto forma di «un gioco artistico che sublima, riduce e ammorbidisce a un tempo le energie profonde della realtà»²⁵⁶. Pertanto, in questo contesto, in cui la finalità pratica dello stare insieme sembra svanita, il legame sociale diventa una relazione estetica, ludica, emozionale: un rapporto attivato da ciò che è intrinseco, quotidiano, organico incarnato in uno «stile» di vita, quale «principio formale esteriore [dotato di] forza cogente nei confronti della condotta di vita individuale»²⁵⁷, e registrato da Simmel come oggettivo, valido indipendentemente dal soggetto e dai suoi interessi, nel momento in cui viene liberamente scelto tra una pluralità di stili, ciascuno corredato da un codice con una propria struttura per esprimere la vita.

Nell'opera *Il problema dello stile* (1908), Simmel giustifica la necessità dello stile per l'uomo moderno, privo di punti di riferimento e volto a una corsa spasmodica verso il successo materiale, e la diretta conseguenza nell'espressione di un certo gusto estetico.

«A sospingere così fortemente l'uomo moderno verso lo stile, sono lo sgravio e l'occultamento velato di ciò che è personale, in cui consiste l'essenza dello stile. Il soggettivismo e l'individualità si sono inaspriti fino alla rottura e nelle formazioni stilizzate, da quelle del comportamento fino a quelle dell'arredamento, si attenua e si sfuma questo eccesso di personalità nella direzione di una universalità e della sua legge. È come se l'Io non potesse più reggersi da solo o, quanto meno come se non volesse più mostrarsi e perciò indossasse un abito generale, più tipizzato, in una parola: stilizzato. [...]

Vorlesungen, gehalten an der Berliner Universität, 1904¹/1918⁴, GSG 9, pp. 7-226, trad. it. di Alfredo Marini e Amedeo Vigorelli, Unicopli, Milano 1986, p. 69].

²⁵⁴ Georg Simmel, *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia (Grundfragen der Soziologie, 1917, GSG 16, pp. 59-149)*, trad. it. di Alessandro Dal Lago, Feltrinelli, Milano 1983, p. 81.

²⁵⁵ L'opera di Gabriel Tarde viene presentata nella *Sezione Terza* di questa ricerca nell'ambito della trattazione, comprensiva delle teorie di William James e John Dewey, sull'imitazione come abitudine sociale, quale schema dell'agire spontaneo e automatico dell'uomo. Simmel infatti deriva il concetto di imitazione direttamente dalla riflessione sociologica di Gabriel Tarde che sostiene il mutamento nei tempi più recenti (la sua opera *Le leggi dell'imitazione* viene pubblicata nel 1890) della dinamica dell'imitazione, la quale non consiste più, da parte delle classi superiori, nel «copiare» in tutto (abbigliamento, maniere, linguaggio, vizi) le classi superiori, ma nel «copiarsi» reciprocamente, per cui anche chi viene imitato di più imita a sua volta per certi aspetti qualcuno dei suoi imitatori. Tale situazione viene a specializzarsi e a generalizzarsi. Anche per Simmel l'imitazione gioca un ruolo fondamentale nella vita degli individui e delle associazioni nella «creazione di un patrimonio spirituale comune» funzionale al laboratorio della vita reale che è il teatro, in cui l'attore riesce ad immedesimarsi nel ruolo solo dopo aver imitato i gesti e le vicende esteriori del personaggio, sfruttando una predisposizione all'empatia comune ad ogni essere umano. Cfr. Georg Simmel, *La differenziazione sociale* (1890), trad. it. di Bruno Accarino, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 100.

²⁵⁶ Georg Simmel, *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia, op. cit.*, p. 93.

²⁵⁷ Georg Simmel, *Filosofia del denaro (Philosophie des Geldes, 1900¹/1907², GSG 6)*, a cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi, UTET, Torino 1984, p. 653.

L'espressione, la forma di vita e il gusto stilizzati, sono tutti limiti e prese di distanza nei quali l'esagerato soggettivismo dell'epoca trova un contrappeso e un velo»²⁵⁸.

La tensione che si genera nell'individuo moderno per l'acquisizione e il mantenimento di uno stile di vita si rileva anche da un punto di vista etico.

In questo contesto, alla riflessione del filosofo berlinese, e successivamente di Banfi (1931), non sfugge il saggio di critica alla cultura di August Julius Langbehn (1851-1907) *Rembrandt come educatore* (1890), a cui Simmel dedica un saggio di filosofia sociale nel 1916. Qui, nonostante la rilevazione di un'argomentazione artificiosa a sostegno di una posizione che vuole tutte le norme della vita guidate dal modello dell'arte di Rembrandt, egli concorda con l'autore sul «carattere livellante dei tempi moderni [ritenuto] profondamente legato alla preponderanza dell'attività scientifica su quella artistica»²⁵⁹. Nonché sul chiedersi a quale tipo di individualità orientare la formazione, fino al punto in cui l'individuale come tale, che per Simmel è una forma di per sé vuota e dal valore estremamente problematico, viene posto da Langbehn come priorità assoluta per la costruzione del futuro della Nazione tedesca, attribuendo alla maggior parte di ciò che è bello e grande un carattere meramente individualistico. In questa dimensione, Simmel lucidamente sintetizza:

«Il pensiero basilare [dell'opera *Rembrandt come educatore*] sembra essere il seguente: se il popolo tedesco deve cercare di nuovo nel principio individualistico il suo ideale, allora uno spirito così fortemente individuale come quello di Rembrandt gli potrebbe fare da modello educativo [...]. In effetti, leggiamo: "Il politico tedesco deve svolgere la sua nobile professione con la stessa freschezza, finezza, autonomia, con lo stesso profondo sentimento per le qualità innate quanto lo ha fatto l'artista olandese" [...]. Se siffatte qualità estremamente generiche, esistenti in molti casi solo in modo figurato e comunque solo per un campo molto ristretto, possono fungere come ideale per le sfere più ampie e lontane, allora non esiste uno spirito di una qualche importanza che non si potrebbe, con qualche abile interpretazione designare come educatore all'universalità; in ogni caso Lutero, Dürer, Lessing, Beethoven avrebbero la stessa possibilità di essere apposti come etichetta a qualunque norma ideale»²⁶⁰.

La sua posizione estetica nei confronti della produzione di ritratti e autoritratti di Rembrandt consente a Simmel di sviluppare il tema etico attraverso le nozioni di «autotrascendenza della vita» e di «destino»²⁶¹. In ogni processo d'individuazione, che si presenti come sociale, morale o estetico, egli riscontra che la vita si individualizza assumendo una forma, in cui tutti i processi trovano posto e si articolano intorno a un centro, il quale si profila come organismo vivente, personalità, gruppo sociale, cultura e agire morale. Pertanto risulta immanente alla vita stessa la sua spinta a trascendere, quale essenza della vita spirituale. Nella sua *Intuizione della vita* (1918) Simmel scrive:

«come il trascendere della vita oltre la sua limitata forma attuale all'interno del proprio piano è più-vita, un trascendere che però costituisce l'essenza immediata e ineluttabile della vita stessa, così il suo trascendere verso il piano dei contenuti reali, del senso logicamente autonomo, non più vitale, è più-che-vita, un trascendere che è assolutamente inseparabile da essa e costituisce l'essenza stessa della vita spirituale»²⁶².

Riflettendo sulla «limitata forma» della vita, egli giunge alla constatazione dell'intreccio, che la determina, fra «la sequenza dell'accadere oggettivo che si svolge in modo puramente causale» e «la sequenza soggettiva di una vita per il resto determinata dall'interno». In questo modo «all'evento

²⁵⁸ Vincenzo Mele, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Estetica e sociologia. Lo stile della vita moderna (Das Problem des Stiles, 1908, GSG 8, pp. 374-384)*, trad. it. di Ulrike Hoffmann e Vincenzo Mele, a cura di Vincenzo Mele, Armando, Roma 2006, p. 28.

²⁵⁹ Georg Simmel, *Rembrandt come educatore (Rembrandt als Erzieh.*, 1890, GSG 1, pp. 232-243), in *ivi*, p. 55.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 56-57.

²⁶¹ Cfr. Gianluca Valle, *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*, Firenze University Press, Firenze 2008, p. 114.

²⁶² Georg Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici (Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel, 1918, GSG 16, pp. 209-425)*, trad. it. di Gabriella Antinolfi, ESI, Napoli 1997, p. 19. Tale opera viene introdotta da Banfi, con la traduzione di Felix Sternheim, per Bompiani nel 1938.

estriore, causale nella sua origine rispetto alla teleologia della vita personale, viene strappato un senso inserendolo in quella teleologia e plasmandolo in destino»²⁶³.

Qui per Simmel, in un tessuto di vita individuale, fatto sì di oggettività “causale”, ma, soprattutto, di soggettività teleologicamente orientata in un destino né pienamente compreso dall’intelletto, né altrettanto compiutamente assimilata, si genera quel sentimento inquietante per cui tutto il necessario della vita risulta, in qualche modo, casuale e pertanto sfuggente e incomprensibile.

Proprio dalla traduzione simmeliana dell’arte come vita, Banfi avvia la sua riflessione sull’estetica. Già nel 1931, con la pubblicazione del testo *Il «Rembrandt» di Simmel*, aveva presentato quello che definirà nel 1946, con Martinetti e Husserl, come suo “maestro”, articolando il suo contributo in una parte introduttiva con le premesse filosofiche e le monografie di Simmel su filosofi e artisti e in un’analisi del saggio simmeliano. Banfi mostra di coglierne il valore nell’interpretazione dell’esperienza, come sfera concreta dei rapporti tra il soggetto e l’oggetto, tra l’io e il mondo, comprensiva di piani diversi «determinati da assi ideali, da principi o leggi costitutive “a priori”, assolutamente distinte, che caratterizzano insieme la struttura dell’oggettività e l’atteggiamento della soggettività»²⁶⁴, e il metodo del relativismo, come «analisi penetrante, spregiudicata, sempre in guardia contro la seduzione dei valori e delle soluzioni che di volta in volta egli prospetta e abbandona» delle teorie morali, i cui concetti vengono ridotti a schemi vuoti usati in modo assolutamente arbitrario.

Se il metodo costituisce il presupposto fondamentale della filosofia di Simmel, che Banfi individua ma non applica, l’esperienza, composta da piani idealmente autonomi, che si connettono e si intersecano, diviene interessante motivo di ricerca nel momento in cui quei piani “astratti” vengono a connettersi, attraverso una innumerabile molteplicità di rapporti, nella vita “reale”, quale espressione della struttura originaria e profonda della realtà. Nonostante rimandi allo stoicismo e al neoplatonismo, «il contenuto della vita come principio sistematico della filosofia», Banfi riconosce l’originalità della proposta simmeliana nel suo concetto di vita «spoglio di ogni tonalità o valutazione metafisica ed espressione del relativismo dinamico della realtà in cui si risolve ogni essere ed ogni valore», sostenuto da un *pathos* inteso come rinuncia a ogni riposo metafisico dello spirito e accettazione entusiasta di un’infinita inquietudine.

Per Banfi tale sentimento estetico è ampiamente individuabile proprio nell’arte ritrattistica di Rembrandt interpretata come arte della vita, quale processo vivente caratterizzato in ogni forma da un’assoluta pienezza vitale in costante movimento scompositivo e ricompositivo. In ogni ritratto corpo e anima, fisicità e spiritualità, sono congiunte in una vivente dialettica che infrange la bellezza sostituendo alla chiarezza, determinata dall’armonia e dall’equilibrio formale, l’inquietudine di un problema che porta in sé il suo destino di morte.

2.4.6 I valori sociali fra esteticità e artisticità

Se nel testo introduttivo del 1931 Banfi presenta e spiega la concezione dell’arte di Simmel, nel 1938, nel saggio *Motivi dell’estetica contemporanea*, ne mostra già una profonda elaborazione molto personale, volta alla ricerca e alla definizione di una legge, l’*idea di esteticità*, e di un metodo, di chiara impostazione fenomenologica, utile ad approfondire ulteriormente il rapporto tra estetico e artistico nell’individuazione del sentimento estetico, responsabile della formulazione dei criteri del gusto. Banfi sostiene che l’estetica filosofica abbia come presupposto la totalità dell’esperienza estetica, nella ricchezza infinita dei suoi aspetti, piani, rapporti e valori, volta ad integrarla e riconoscerla nella sua tensione interna in funzione di una legge che esprime il suo intimo principio di costituzione e di movimento. Tale norma, che Banfi definisce come idea della pura esteticità, esclusa

²⁶³ Ivi, p. 102.

²⁶⁴ Antonio Banfi, *Il «Rembrandt» di Simmel*, in Antonio Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell’arte. Scritti di estetica e filosofia dell’arte*, op. cit., p. 330. Questo scritto è il testo introduttivo al volume Georg Simmel, *Rembrandt. L’arte religioso-creatrice*, trad. it. di Edith Goldstein, Doxa, Roma 1931.

ogni pretesa metafisica, traccia un percorso autonomo nell'ambito del processo spirituale che permette di cogliere «la legge di costituzione e sviluppo della realtà artistica con la sua immanente problematica, la sua differenziata organicità di vita»²⁶⁵. In questo modo la natura dell'arte non risulta riducibile a pura esteticità, che costituisce, piuttosto, il principio fondamentale d'organicità costruttiva e di continuità, per cui quei piani e aspetti si unificano e si sviluppano. In essa si connettono innumerevoli aspetti e piani indipendenti di realtà, significati e valori spirituali.

Banfi sostiene che nell'opera d'arte vivente l'equilibrio tra struttura estetica e contenuto artistico è caratterizzato dall'instabilità e dalla complessità per l'infinita varietà di sensi e di sviluppi: mobilità che risulta estrema nei periodi di crisi, in cui il peso dei contenuti, il loro valore indipendente, o s'aggrava all'estremo o svanisce e la struttura formale, a sua volta, deve rinnovarsi nel grado più alto di formalità nell'ambito di quelle sfere di sensibilità che costituiscono il primo piano di oggettività dell'arte. In questo quadro di tensione tra oggettività e soggettività artistica si sviluppa la creazione, quale intuizione immediata e costruzione intelligente che si muove sulla linea di un sistema continuamente variabile di problemi presenti o scoperti e che attinge a nuovi elementi oggettivi e soggettivi estranei alla sfera dell'arte e li riconduce a questa attraverso l'elaborazione tecnica. Da qui la definizione banfiana di "arte":

«[...] l'arte, considerata nella sua realtà concreta e non secondo un astratto concetto valutativo, ci appare non sotto l'aspetto di una serie discreta di opere, ciascuna tale da esprimere, in vario grado, il generico valore del bello, ma come un mondo sulla cui concretezza infinitamente varia e mobile si attua, secondo dimensioni, strutture, forme, contenuti diversi, l'esigenza, il problema di una trasfigurazione estetica dell'esperienza [...]. L'arte è realtà vivente, in cui il problema estetico a contatto con la vita si pone, si afferma, si sviluppa, si differenzia e, risolvendosi, si moltiplica attraverso i vari aspetti dell'esperienza in forme sempre nuove»²⁶⁶.

Ed anche quello di opera d'arte:

«Ogni opera d'arte è un elemento vivo di tale realtà in cui il problema estetico s'è individuato e risolto in tutto un singolare equilibrio. Essa perciò, da un lato [...] è l'opera del suo tempo, del suo ambiente, della sua tradizione, della sua cultura. Ma, dall'altro, ha una sua validità universale ed eterna e fissata di trasfigurazione estetica del reale, via di liberazione e di ricostruzione insieme del mondo»²⁶⁷.

Tale trasfigurazione estetica del reale è una specie di rinnovamento della vita, come quello che avviene in ambito etico, religioso e teoretico. Essa sottrae l'esperienza all'accidentalità dell'esistenza comune e le riconosce, in ogni suo aspetto, un senso ideale. In questo contesto di cambiamento, l'arte corrisponde all'affermazione della trasfigurazione estetica, al suo consolidamento in una forma vivente e al suo sviluppo in una realtà spirituale in continua tensione, fecondità e processo.

Nel sistema di rapporti, che connette l'intuizione della creazione artistica alla totalità della sfera estetica, il criterio teoretico, che supera qualsiasi tipo di irrigidimento dogmatico e risolve ogni fissità, è l'idea trascendentale dell'esteticità, quale legge di struttura e di sviluppo dell'esperienza estetica, che è data in forma di immediatezza come l'effondersi del sentimento, della fantasia e della vita profonda dell'io nella scoperta del mondo e nella sua espressione attraverso mille forme e soluzioni concrete delle due polarità essenziali dell'esperienza, l'io e il mondo.

In Banfi, dunque, l'idea di esteticità viene espressa dalla vivente problematicità della vita dell'arte come legge regolativa di ogni processo artistico o, meglio, di connessione dialettica tra la pluralità delle manifestazioni artistiche, più che come compiuta configurazione dell'idea del bello.

«La struttura del mondo morale, religioso, scientifico ed estetico non si lascia ridurre al rapporto univoco tra una realtà di azioni, di oggetti, di istituti e l'ideale puro della virtù, della santità, della verità, della bellezza. Questo semplice schema – di origine pratica – appare assolutamente insufficiente a rappresentare l'intreccio di relazioni, di significati, di sviluppi,

²⁶⁵ Antonio Banfi, *Motivi dell'estetica contemporanea* (1938), in A. Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, op. cit., p. 64.

²⁶⁶ Ivi, p. 69.

²⁶⁷ Ivi, p. 70.

di riflessi di ciascuna sfera e la varietà di piani e di sensi secondo cui è costruito ogni suo contenuto e per cui esso entra con gli altri in un rapporto dinamico»²⁶⁸.

In questo quadro, l'idea di esteticità si identifica con

«l'atto della ragione che non trascende l'esperienza ma risolve le sue sintesi chiuse e limitate nella legge di un'universale correlazione che si svolge in un processo infinitamente aperto, il processo della vita, in cui si immembrano i vari elementi e aspetti particolari [...]. Lasciar valere l'esperienza estetica in tutta la sua varietà, complessità, universalità, senza limitazione alcuna, è dunque la prima condizione di un'estetica filosofica»²⁶⁹.

Per Banfi l'opera d'arte, intesa come sintesi artistica, quale manifestazione della sintesi estetica, raccoglie in sé un tutto differenziato, in cui gli elementi hanno una propria vita e reagiscono tra loro in forma complessa. Come sintesi artistica essa tende a ricostruire da sé la totalità di un mondo a cui la personalità reagisce ai nuovi motivi, ma anche agli affetti, ai ricordi e alle speranze che da essa si agitano. Come sintesi estetica accoglie e assorbe queste dinamiche, intuitive e affettive, estende e approfondisce il loro significato e provoca il flusso di una corrente di vita spirituale, di chiara derivazione simmeliana, nel cui ritmo sta l'essenza e il valore della contemplazione artistica. Tale valore si esprime nel concetto di bellezza nel momento in cui viene manifestato, come in ogni sintesi spirituale, il valore positivo della sintesi estetica in relazione alle sue connessioni culturali e ai suoi riflessi personali. Spiega Banfi:

«[...] tutte le volte che noi giudichiamo effettivamente qualcosa come bello, non ci possiamo riferire a un puro valore estetico in generale; ma al concreto valore che quella sintesi estetica ha, in quanto tale per la nostra cultura e la nostra vita. Di qui il complesso e differenziato contenuto di tal giudizio che si riferisce sia alla struttura dell'opera d'arte in tutti i suoi piani, sia ai suoi significati e riflessi; di qui la distinzione delle così dette forme secondarie del bello, rappresentanti i vari momenti fenomenologici della sintesi estetica; di qui non solo la variazione storica e individuale, ma l'interiore dialettica di ogni valutazione artistica che nella sua concretezza, ha sempre varie e divergenti linee di sviluppo»²⁷⁰.

Se il sentimento estetico banfiano riflette quello simmeliano in riferimento alla vitalità e in particolare a un sentimento positivo che avverte la sintesi dinamica e dialettica del rapporto tra l'io e il mondo, al gusto asimmetrico di Simmel, Banfi sostituisce la complessità e la varietà di un giudizio artistico che esige l'universalità, superando i confini della sua parzialità. Questo vale per l'idea di bellezza, considerata *idea limite* della validità della sintesi estetica e, dunque, non rappresentativa del valore concreto di una determinata realtà: essa dispone nel giudizio artistico della funzione di un principio d'interna dialetticità che lo stimola a andare oltre ogni particolare determinazione.

«Il valore dell'arte [...] non è un astratto univoco valore estetico che universalmente possa e debba essere riconosciuto. È per ogni opera il valore di un atto spirituale concreto che propone all'arte una direzione, alla vita un problema e una soluzione. L'arte e la vita devono perciò reagire ad essa e reagire secondo l'illimitata varietà dei loro indirizzi e delle loro esigenze per l'opera della critica. Così non in un'astratta generica accettazione uniforme in nome di un presunto puro valore estetico, che è una mera idea limite, e dell'autonomia della sua sfera, che ha solo un senso trascendentale, l'arte ha la sua vita spiritualmente feconda e progressiva, ma nella vivacità di consensi e di contrasti alla sua concreta realtà, nella parzialità molteplice di reazioni che nascono dalla viva, concreta umanità degli spiriti»²⁷¹.

Per Banfi l'arte incarna la scissione tra ragione e vita, esprimendo il senso positivo della crisi, e la concreta indagine fenomenologica delle sue manifestazioni rileva il segno di una diversa e più ampia unità culturale da costituire e di cui risulta necessario assumere la responsabilità a partire dai presupposti: tra strumenti teoretico-metodologici, per una sintesi critica e antidogmatica, e

²⁶⁸ Antonio Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica* (1933), in A. Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, op. cit., pp. 8-9.

²⁶⁹ Ivi, pp. 7-10.

²⁷⁰ Ivi, p. 33.

²⁷¹ Ivi, pp. 35-36.

interpretazione dell'intenzionalità, con cui i vari contenuti della vita di cultura esprimono l'attività spirituale.

La filosofia dell'arte, che ne deriva, presenta una ricerca caratterizzata da una diversa intenzionalità estetica, volta al recupero di un'esperienza artistica, quale piano di risoluzione della realtà. In questa nuova dimensione di ricerca-studio-vita, nata nell'ambito metodologico dell'analisi fenomenologica, affiorano responsabilità e rinnovate forze di un'umanità che, già perduta nella frammentazione delle sue forme, sta ritornando alla vita nell'arte e nel pensiero, i quali, già separati in mondi autonomi «viventi solo d'un proprio ritmo interiore», ora, finalmente insieme, partecipano alla vita che si rinnova. Proprio attraverso il rapporto tensivo tra contenuto e forma si pone una nuova prospettiva, che coincide con l'origine, la struttura e il senso dell'arte e del pensiero. Quest'ultimo, nella sua connotazione critica, non chiude l'esperienza «nello schema di un essere astratto», ma le offre la libertà di esprimersi, oltre ogni limite metafisico e ideologico, nella sua infinita ricchezza e «il pensiero la festeggia come sole che sorge sul vasto ondeggiare marino» e «fa nuda la terra su cui deve fiorire la primavera»²⁷².

Su questo terreno, dissodato di fresco e dal profumo denso di vita nuova, Banfi «rimette in problema la realtà dell'arte e del sapere, il bello e la saggezza, rifacendosi alle loro radici umane come se queste dovessero ricrearli di nuovo». La materia e il mestiere diventano i protagonisti di una rinnovata realtà, attraverso il recupero, tutto umano, del contatto con la materia vivente e con il mestiere che, da organizzatore di forme o di concetti, diventa creatore di un libero senso dell'arte e del pensiero utile a «dominare la storia», ad «assumersi la responsabilità di un suo significato», a «credere» e a «volere che un mondo si rinnovi e di sapere come e in che senso si rinnovi»²⁷³.

Il sapere del rinnovamento, a cui Banfi si riferisce, non riguarda solo l'ambito teoretico, ma penetra proprio nel sentimento vitale, esteticamente formato, avanzando «nell'innocente gioia» delle giovani vite, che lo avvertono come possibilità di un operare comune, nell'ambito di una socialità intesa come responsabilità comune, con una libera ragione innamorata della realtà, capace di offrire a questa «il suo vivo e articolato rilievo, fuor della relatività di ogni esperienza parziale»²⁷⁴, verso la formazione di una concreta coscienza progressiva, creatrice di un mondo libero e sereno.

A questa soluzione Banfi giunge non esclusivamente nell'ambito di un disegno descrittivo della fenomenologia artistica, pur riconoscendone il ruolo di criterio interpretativo di una direzione spirituale, ma nella dimensione dell'impegno etico, orientato verso la responsabilità, con cui vengono affrontate, problematicamente, le direzioni divergenti di cui si operano continue sintesi nel gusto, che rivela un'integralità di genesi e di prospettive per un'umanità nuova, sostenuta da un'etica della responsabilità, capace di esprimersi su un piano individuale, nell'esperienza individuale, e su un piano storico, nella socialità. Questa conferisce validità al vissuto esperienziale personale nel suo significato universale e problematico, gravando, inevitabilmente, sull'arte con significati anche estranei alla sfera puramente estetica, pur non affidandole contenuti sociali concepiti in un *engagement* artistico, derivato da predeterminate opzioni di ordine ideologico. Il significato extraestetico, su cui Banfi punta l'attenzione, consiste, invece, nel riconoscimento della responsabilità che l'arte assume quale emblematica risoluzione della realtà nell'ambito di specifici canali culturali²⁷⁵ per riconquistare il reale, attraverso l'intervento creativo di un uomo moralmente rinnovato nel suo vigore intellettuale.

Quei valori positivi che Geiger aveva posto come propriamente estetici quali «momenti vitali e spirituali» costituenti il vero nucleo del mondo estetico, «in cui la vita si realizza al più alto grado»,

²⁷² Cfr. Antonio Banfi, *Le due vie* (1945), in A. Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, op. cit., p. 155.

²⁷³ Ivi, p. 156.

²⁷⁴ Ivi, p. 157.

²⁷⁵ Testimonianza diretta della riflessione di Banfi sul valore socio-estetico dell'arte è quella di un allievo che, in una monografia sul suo maestro, scrive: «Nella crisi attuale dell'arte in cui si chiede all'arte di essere pura o, al contrario, di mantenere il proprio rapporto con la vita e il reale, di essere spontaneità pur conservando una viva consapevolezza di se stessa, la critica, secondo Banfi, deve tendere a un compito di chiarificazione e di incitamento, e la filosofia deve tendere a fondare tale compito, sostenendolo nella sua storica relatività» (Giovanni Maria Bertin, *Banfi*, Cedam, Padova 1943, p. 35).

in Banfi trovano posto in un'esperienza vitale che non si risolve nel vivere pratico quotidiano, ma in «una vita che cresce su se stessa fino a un più-che-vita», in cui si esprimono i più alti valori della cultura, in grado di ripercuotersi, beneficamente, su tutta l'esistenza, evidenziando i suoi tratti più tipici: «l'interno dinamismo, l'incoercibile spontaneità e la variopinta mutevolezza»²⁷⁶. Da qui la *Vita dell'arte*²⁷⁷ di Banfi: l'opera-sintesi per eccellenza, indicativa di un cammino da compiere nell'ambito dell'estetica fenomenologica, che presenta l'intima essenza di un processo razionale, aperto, pronto ad accogliere prospettive e valori di un'arte intesa come positiva affermazione di vita.

Dino Formaggio (1914-2008), allievo di Banfi negli anni Trenta, a Milano, si inserisce pienamente in questa linea di ricerca volta ad avvalorare il rapporto arte-vita con la propria esperienza diretta di filosofo-artista formatosi nel solco dell'estetica fenomenologica tracciato da Husserl, e dai suoi allievi, e dallo stesso Banfi, costantemente nutrito dal dialogo europeo, soprattutto francese con Mikel Dufrenne (1910-1995), sulle tematiche estetiche di matrice fenomenologica.

Risulta interessante qui, ai fini di questa ricerca, mostrare la continuità con Banfi nell'ambito della riflessione relativa all'idea di esteticità, come esito dell'indagine sul sentimento estetico e sul gusto, e al valore della socialità, quale risorsa a garanzia della condivisione e della diffusione del progetto di rinnovamento etico-morale-civile, promosso da Banfi e dai suoi allievi, attraverso la ricerca estetica e la produzione artistica.

Procedendo sul riconoscimento teoretico di un piano propriamente scientifico-filosofico dell'estetica, in linea con l'estetica rigorosamente e puramente teoretica, affermata e fondata da Banfi, estendendo il metodo trascendentale alla totalità dell'esperienza, Formaggio agisce di conseguenza. Assume dal suo maestro la ragione, quale rivelazione dell'esperienza come vita nella sua totalità che si trascende, nella coscienza, in un più-che-vita, in cui «il pensiero non cresce solo su se stesso ma anche sull'eticità con cui l'uomo s'impegna nel mondo»²⁷⁸. Inoltre Formaggio avvia, dalla concezione banfiana di arte, come attuazione storico-culturale e concreta oggettivazione dell'idea di esteticità, e dalla teorizzazione, di chiara matrice fenomenologica, di una sfera dell'artisticità distinta da quella dell'esteticità e rapportata a questa in quanto dotata di una sua autonomia ideale, un percorso di ricerca a sostegno di un'idea di artisticità, a dimostrazione della potente socialità comunicativa dell'arte.

L'idea di esteticità di Banfi infatti era «la legge ordinatrice del campo vasto e complesso di tutte le esperienze che costituiscono il mondo diffuso dei fenomeni estetici e artistici», da cui derivava il ruolo specifico di una filosofia dell'arte che abbracciava in un'unità di ricerca fenomenologica «i rapporti tra i vari piani di realtà, sull'intersezione dei quali si costruisce, in concrezione storica, il disegno mutevole delle mille forme d'arte e dei sistemi delle opere»²⁷⁹. La proposta che Formaggio formula, in continuità con il pensiero filosofico sull'arte del suo maestro e dall'eredità fenomenologica di Husserl²⁸⁰, si concentra sulla concretezza dell'esperienza artistica: le arti funzionali e la funzionalità della costituzione artistica, a cui già Banfi aveva dedicato interessanti riflessioni nell'ambito della disamina sui valori coesenziali della realtà d'arte: «valori di sensibilità, di tradizione, valori vitali, etici, tecnici, propriamente estetici, valori sociali»²⁸¹. L'idea di artisticità

²⁷⁶ Cfr. G. Scaramuzza, *L'estetica e le arti. La scuola di Milano*, CUEM, Milano 2007, pp. 266-271.

²⁷⁷ Antonio Banfi pubblica *Vita dell'arte*, che comprende cinque saggi (*I problemi di un'estetica filosofica*, *Motivi dell'estetica contemporanea*, *L'esperienza estetica e la vita dell'arte*, *Le due vie*) nel 1947 nella collana "Estetica" della Casa Editrice Minuziano, a cui è dedicata la *Seconda Sezione* di questa ricerca.

²⁷⁸ Dino Formaggio, *Fondamenti e sviluppi dell'Estetica di Antonio Banfi* (1962), in D. Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, Guerini & Associati, Milano 1996, p. 168.

²⁷⁹ Ivi, p. 169.

²⁸⁰ «In Banfi come in Husserl l'idea, il principio eidetico, non appartiene a un sistema di astratte entità intelligibili, non ha nulla a che vedere con le leggi normative della realtà, non è una partenza che si dia in una rivelazione immediata, ma è il mobilissimo, infinitamente vario d'indeterminata determinazione (direbbe Husserl), punto d'arrivo di tutto un processo (dialettico, aggiunge Banfi) del sapere in movimento». Cit. in ivi, p. 195.

²⁸¹ Antonio Banfi, *Arte e socialità* (1956), in A. Banfi, *Opere. Volume V. Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte, op. cit.*, p. 259 e in *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia 3-5 settembre 1956), «Rivista di Estetica», 1957, p. 382.

nasce, dunque, dalla sorgente dell'idea di esperienza, del razionale dinamico e aperto dalla vita stessa del reale concreto e da una filosofia intesa come «branca essenziale di accertamento – attraverso l'insostituibile presenza di valori attuata dall'arte – della progressiva liberazione della società e degli uomini»²⁸².

Ma procediamo con ordine per valorizzarne ogni passaggio utile alla costruzione di una coscienza estetica. Nella riflessione di Formaggio l'estetica viene definita come *scienza teoretica* che si occupa di due campi complementari, ma distinti, l'*estetico* e l'*artistico* appunto, con «un metodo consapevolmente e per eccellenza fenomenologico», funzionale al superamento delle precedenti estetiche psicologico-naturalistiche e delle estetiche metafisiche in senso dogmatico; e l'opera d'arte, in linea con una prospettiva di analisi intenzionale, si presenta come «un quasi-soggetto», dotato di un'«intenzionalità bipolarizzata, soggettivamente e oggettivamente»²⁸³.

In questo contesto, ancora prevalentemente teorico, l'allievo di Banfi studia la lotta condotta da tutta l'arte contemporanea contro il momento della pura esteticità e contro il Bello come generica categoria di una vecchia cultura tradizionale; raccoglie il rifiuto dell'arte stessa di offrirsi come «mezzana di facili piacevolezze», obbligando lo spettatore al passaggio dal piano del piacere immediato di un Bello estetico ai piani sempre più complessi di «un'intelligenza linguistica riflessa, semantica, sintattica»; e condivide l'emergere faticoso di «un'estrema liberazione dell'arte, in un'autentica e gloriosa hegeliana morte dell'arte»²⁸⁴ nella propria essenza teoretica, e, con essa, di un'idea di artisticità distinta dall'idea di esteticità.

Nell'inesauribile molteplicità delle sue determinazioni concrete, l'idea di artisticità riscatta la propria infinita unità legislativa.

«La semplice tecnica di mestiere o la stessa tecnica industriale qui vengono sorprese nel loro atto di sciogliersi dalla norma anartistica della mera strumentalità meccanica per risolversi nell'ideale che sta dinanzi ai mille movimenti della tecnica umana e che per tutti gli atti della tecnica continuamente si viene cercando; [...] i mille atti della tecnica anonima [...] si sono incontrati con la propria essenza ideale, hanno tracciato i giusti risultati e perfetti segni di riconoscimento nella temporalità fluente, hanno reso determinato, in senso e comunicazione presenti, la stessa indeterminazione e l'assenza del puro essere anonimo. Questa chiamata alla vita, che risolve il silenzio bianco dell'essere, attraverso tutto un gran tentare, nella voce presente del significato, indica precisamente il sorgere della tecnica artistica»²⁸⁵.

Nella descrizione di questi insiemi problematici di esperienza, che definiscono l'arte funzionale, se il bello, nonostante conservi una propria storia tra le categorie estetiche, costituisce un punto di vista decisamente parziale e destinato a soccombere dinanzi all'avanzata di più radicali e integrali ideali di ragione, l'esteticità viene rifiutata con la piacevolezza, in nome della verità, che può essere logica o fisica, come materiale d'arte, forma o tecnica. L'idea di artisticità, dunque, corrisponde a una più vasta e originaria idea di arte come tecnica artistica e comprende il dispiegarsi stesso dei vari mondi concreti di arte propriamente funzionale nella storia della civiltà:

«[...] l'atto con cui la tecnica artistica, come ideale di risoluzione comunicativa che attraversa tutta la tensione dell'esperienza in ogni esperienza, intenzionalizza la funzione oggettiva, pragmatica o culturale, nella vivente costituzione dell'opera, riguarda la direzione di un riempimento di significato che tutta la vita – una vita che continuamente oltrepassa se stessa in intelligenza e comunicazione – in ogni suo movimento richiede [...]. Si tratta di “dire” – più nell'atto che nel discorso, si badi; cioè in una visione d'essenza comunicata prima che circonvolino le categorie del giudizio - e di pronunciare in forma prelinguistica il senso emergente e fluente delle cose in carne e ossa. Le cose stanno: diventano monumenti. La comunicazione richiede che il significato venga forgorato nell'atto stesso della sua infinita potenzialità significante, un momento prima di essere detto. La legge paradossale del comunicare vuole che più intenso e potente sia

²⁸² Dino Formaggio, *Fondamenti e sviluppi dell'Estetica di Antonio Banfi* (1962), in D. Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, op.cit., p. 195.

²⁸³ Cfr. D. Formaggio, *L'idea di artisticità. Dalla «morte dell'arte» al «ricominciamento» dell'estetica filosofica*, Ceschina, Milano 1962, p. 209.

²⁸⁴ Ivi, p. 211.

²⁸⁵ Ivi, p. 217.

il messaggio quanto meno vien detto, esplicitato, dis-corso. E questa è forse la prima e fondamentale legge di costituzione di tutti questi vasti mondi di artisticità diffusa che abbiamo chiamato mondo delle arti funzionali»²⁸⁶.

Negli intimi tessuti dell'intersoggettività, in cui si costituiscono i significati originari e gli incontri comunicativi dell'uomo con l'altro uomo e con il mondo, l'arte esprime la sua funzionalità che traduce l'atto artistico-tecnico in quel quasi-soggetto richiesto dalla struttura storica e culturale dei bisogni della società. In questo quadro di funzionalità, l'arte non è mai disinteressata, ma «la sua intima essenza è precisamente un vero e proprio inter-esse»²⁸⁷.

Spiega Formaggio:

«l'arte mette in esperienza un soggetto che emerge, come il picco di un iceberg dal mare [...] da continenti sommersi di natura e società. Su questi continenti il suo sentire e il suo fare poggia, da questi trae alimenti e materie, materie di pietre e di bronzi e materie di sensi spaziali e temporali socialmente elaborati, così da portare questi immensi grembi continentali oggettivi a generare segni e opere. L'esperienza artistica, come forza progettuale di opere che si leva nel corso spazio-temporale della natura, rivela continuamente, e più che mai oggi, che siamo sempre in presenza di una natura fortemente e interamente socializzata. L'artista emerge e poggia su questo vasto continente ed è per questo che egli non cessa mai di essere, come individuo, natura, società e città»²⁸⁸.

In questa dimensione interpretativa, dinanzi all'emergere da un continente storico di prassi umana socializzata, l'arte diventa un inno alla vita associata nello suo stesso atto di porsi. Pienezza umana e intercomunicabilità compongono la trama, tanto artisticamente originale quanto profondamente etica, di una storia che è quella dell'uomo e delle sue scelte, dei suoi pensieri e delle sue azioni, offerta in forma sintetica nell'opera d'arte che, priva di sistemi legislativi codificati e norme che la precedono, si dà la sua legge e si costruisce le norme valide per avanzare, rispondendo a una propria interna obbligazione morale. Essa si presenta come un insieme segnico che non rappresenta o rimanda ad altro, ma soltanto a se stesso: «blocco sensibile di significato e significante nella sua pura presenza»²⁸⁹, libero dalle griglie concettuali della filosofia e della scienza.

Lo sviluppo di tale organizzazione segnica è «a dominante comunicativa» per Formaggio che ne sottolinea più il sentimento intuitivo generato dal silenzio dell'atto o del gesto, del mettere in comune, che le parole in un discorso. Il corpo, nel suo movimento costitutivo, dispone della forza dell'immaginazione produttiva e il linguaggio del silenzio. Proprio sulle vie del silenzio, per Formaggio, il corpo fa arte:

«trae il senso dall'insensato, ordina a propria misura i mondi sotto la spinta di un *conatus intelligendi* (che abbraccia tutta intera la prassi e non solo quella conoscitiva), il quale costantemente vitalizza e ulteriorizza, in un'estinguibile lotta di prassi e contro-prassi (poiché nulla avviene senza sforzo e fatica per l'uomo), il semplice e primario *conatus sese conservandi*, nel suo sorgere e inarcarsi sugli impulsi del desiderio e del bisogno»²⁹⁰.

L'immaginario e l'arte convivono scambiandosi forme fino al momento in cui l'arte tenta una progettuale assimilazione del mondo. Proprio nella riflessione filosofica sull'originarietà dei mondi sensibili «in perenne agitazione formativa», viene a delinarsi «il progetto di una infinita intuibile spazio-temporalità», in cui l'uomo è materialmente presente con tutti i suoi sensi, esercitando le sue migliori facoltà mentali, quelle creativo-progettuali, quelle che non solo offrono uno straordinario legame tra arte e vita, ma ne dimostrano anche l'essenzialità nella vita dell'uomo per l'uomo.

²⁸⁶ Ivi, pp. 221-222.

²⁸⁷ Ivi, p. 236.

²⁸⁸ D. Formaggio, *Arte come idea e come esperienza*, Arnoldo Mondadori, Milano 1981, pp. 18-19.

²⁸⁹ Ivi, p. 167. Curiosa l'immagine offerta da Dino Formaggio: «L'arte dogmatizzata nella filosofia o reificata nella scienza, risorge fuori dalle griglie concettuali che pretendono di averla finalmente imprigionata e, proprio col suo potere nullificante e corporeo, distrugge le inferriate». Il contenuto e il ritmo richiamano la definizione dell'idea di ragione e di esteticità già confrontata con Simmel, da cui probabilmente Banfi la eredita.

²⁹⁰ Dino Formaggio, *Corpo-Tempo-Arte. Alle radici dell'estetica*, in Aa.Vv., *Dino Formaggio e l'estetica*, a cura di Stefano Zecchi, Unicopli, Milano 1985, p. 279.

In questo quadro l'arte incarna l'atto comunicativo, capace di tradurre l'intuizione in cosa, in opera d'arte, in un quasi-soggetto "estetico" che presenta il profilo sensibile (visibile, tangibile e udibile) frutto della progettazione e realizzazione dell'uomo in una creazione onnicomprensiva. Dell'uomo come corpo, corredato da una sensibilità allenata dall'esperienza d'interazione con il mondo e dello stesso uomo come mente, esteticamente formata e educata a meditare sulle questioni più affascinanti delle teorie dell'arte all'interno di una riflessione filosofica più ampia, comprensiva dei problemi della società²⁹¹. Questo orientamento risulta in linea con la riflessione estetica più matura del suo maestro, che Formaggio sostiene apertamente anche con la sua personale esperienza artistica.

Se l'estetica ha permesso a Banfi di aprire lo sguardo alla totalità dell'esperienza, in tutti i suoi campi, più o meno dissodati, e in tutte le sue sfaccettature teoriche e pratiche, superando l'esigenza di definire un sentimento estetico e un gusto caratterizzante il suo tempo, per accedere, invece, alla complessità e alla problematicità offerta dall'intersecarsi e dal sovrapporsi di piani d'esperienza sempre più aggettanti sulla realtà, l'educazione estetica, che egli ha messo in atto a Milano in quei faticosi anni Trenta, ha avviato tutta una serie di ricerche che non si sono certo limitate al circuito di disamine fenomenologiche degli elementi concorrenti a costituire uno scenario il più possibile completo ed esaustivo limitato all'ambito estetico. La formazione estetica banfiana consente ai suoi allievi di sviluppare un pensiero critico utile all'individuazione, alla scelta e allo sviluppo delle proprie inclinazioni personali, ai propri talenti, alle proprie doti, al proprio genio, al proprio *démone*.

Con la riflessione banfiana si giunge dunque non a definire un sentimento o un gusto, ma a cogliere l'origine di tale presenza e il significato del suo ruolo all'interno dell'esperienza di vita individuale e sociale. Se già con Simmel il sentimento estetico si traduceva con la vitalità e il gusto con il riconoscimento dell'elemento della vita più-che-vita nel mondo eterogeneo dell'esperienza, Banfi mostra di elaborare ulteriormente la filosofia estetico-sociale simmeliana, applicandone l'intrinseca dinamicità, che nel filosofo berlinese si sviluppava in un contesto a-razionale, in una sistematica aperta efficientemente razionale, in cui ogni indagine trova la sua collocazione, in un canale specifico, e il suo senso, nell'ambito di una struttura che risulta, appunto, in formazione perenne.

Nella dimensione di complessità, finemente costruita da Banfi con una trama originalissima, quale esito della sintesi straordinaria dell'intero pensiero filosofico occidentale, e un metodo rivoluzionario, quello della descrizione fenomenologica husserliana, il sentimento estetico risulta comprensivo, e non solo sul piano teoretico, di una sensibilità civile. Nel saggio *Arte e socialità* (1956), proprio dalla disamina sull'influenza che la struttura e la vita sociale esercitano sul mondo dell'arte e sull'oggettività artistica, viene a delinearsi un sentimento estetico-civile, coerentemente con l'articolata e complessa funzione sociale dell'arte, che implica quei valori sociali, a cui Banfi dedica particolare attenzione, più manifesti nell'architettura, nell'urbanistica, nelle arti dello spettacolo e nelle arti minori e ornamentali²⁹², inserite nella cosiddetta "arte funzionale", a cui Formaggio dedica tutta la sua ricerca filosofica. Scrive Banfi:

«l'arte è fatta sia pure per un terzo di spontaneità e di originalità, ma per gli altri due di mestiere e di cultura [...]. È questo dell'educazione artistica un problema complesso di carattere tecnico [...] richiede non solo una chiara e analitica coscienza estetica della struttura dell'arte, ma una coscienza illuminata della sua finalità sociale [...] a rischiarare la coscienza dell'artista sul grande impegno umano che gli compete, a disporre l'animo di tutti al riconoscimento del significato storico del grande travaglio dell'arte contemporanea, alla valutazione dei suoi problemi, alla collaborazione per il suo aperto, libero trionfo, destinato a illuminare tutti gli uomini che nascono su questa terra»²⁹³.

²⁹¹ In particolare su questa tematica Dino Formaggio si confronta con l'amico Mikel Dufrenne a cui rimane legato «da infrangibili lacci di lieta e pensosa fraternità» per quarant'anni, a partire dall'incontro al III Congresso internazionale di Estetica a Venezia nel settembre del 1956. Vedi Dino Formaggio, *Rivivere l'amico Mikel Dufrenne*, in D. Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, *op.cit.*, p. 243.

²⁹² Antonio Banfi, *Arte e socialità*, in A. Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, *op. cit.*, p. 259.

²⁹³ *Ivi*, p. 267-272.

Se l'artista è chiamato a mettersi in gioco, offrendo il suo contributo creativo-progettuale per il rinnovamento della mentalità e della cultura di un'epoca in crisi, il filosofo opera, riprendendo una celebre definizione di Husserl, da «funzionario dell'umanità»²⁹⁴, garantendo un fondamentale apporto «di discussione e di risposta ai grandi e sovrastanti interrogativi che sorgono dai roghi di incenerimento dei valori di umanizzazione e dalle danze macabre intorno ai troppi cadaveri innocenti di bimbi, di donne, di vecchi, di gioventù falciate o torturate con bestiale ferocia». Ma non solo. Per Banfi l'impegno va ben oltre «una visione [estetico-fenomenologica] dall'alto»²⁹⁵.

Lo straordinario pensiero estetico banfiano, a cui Formaggio darà seguito anche come artista, si sviluppa in una visione *obliqua* che penetra, trasversalmente, tutti i campi dell'esperienza, «ficcando gli occhi nel segreto fecondo del negativo» tra il 1934 e il '35 e uscendone, già nel 1938, in occasione dell'esperienza della rivista «Corrente», con una proposta affascinante: predisporre le condizioni concrete di una vita morale.

Quelle condizioni per Banfi consistevano proprio nel partecipare e nel costruire insieme, in modo consapevole e civilmente impegnato, un mondo libero e aperto nella realtà concreta in cui vive l'umanità. Di quel sentimento estetico, in cui qui si è tentato di darne traccia utile per il fondamento teoretico di una formazione civica, giunto alle soglie del Novecento con l'interpretazione simmeliana come vitalità e supportata anche dagli allievi di Husserl come vibrazione o risonanza, a questo punto, alla luce delle riflessioni banfiane della fine degli anni Trenta, si avverte nella filosofia estetica che quotidianamente viene proposta a quelle giovani e talentuose menti dei suoi allievi nelle aule dell'Università di Milano, un intenso profumo di moralità, da cui non si può fuggire, da cui non è possibile nascondersi.

È ormai segno indelebile di un cambiamento giunto alle porte della coscienza civile.

²⁹⁴ Cfr. D. Formaggio, *Linee di un impegno civile*, in D. Formaggio, *Separatezza e dominio. Discorsi di impegno civile*, Edizioni dell'Arco, Milano 1994, p. 20. Il riferimento alla celebre definizione del compito di servizio del filosofo da parte di Edmund Husserl risale al 1935, nel corso di due conferenze, svolte rispettivamente a Vienna e a Praga, in un quadro di denuncia e di esaltazione di una fede impavida nel destino razionale dell'uomo e della sua storia, alla vigilia dei terrificanti avvenimenti seguiti all'avvento del nazismo in Germania.

²⁹⁵ La posizione di questa ricerca si distingue da quella assunta da Simona Chiodo in riferimento all'estetica banfiana come «una visione dall'alto: una criteriologia generale che agisce da criterio a fondazione dei criteri estetici particolari e che non fonda, al contrario, ciascuno tra i criteri di costruzione di alcun giudizio. E, tuttavia, agevolando la varietà dei criteri estetici particolari, risponde alla domanda, sollecitata dall'arte contemporanea e archiviata, perlopiù dall'estetica italiana dei primi decenni del Novecento, di un atteggiamento che sia capace di dare sguardo e attenzione filosofica agli oggetti distanti da un'esperienza che sia già data e che, specialmente, sia già detta arte». Cit. di Simona Chiodo, *La qualità della «fenomenologia estetica» di Banfi*, in Aa.Vv., *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di Sileno Salvagnini, Liguori, Napoli 2012, p. 87.

SEZIONE SECONDA

DALLA COSCIENZA ESTETICA ALLA COSCIENZA CIVILE

Apparenza è per me ciò stesso che realizza e vive [...] anch'io, «l'uomo della conoscenza», danzo la mia danza [...].
La passione [...] è usare un metro di valore raro e singolare [...] è un divinare valori per i quali non è ancora stata inventata una bilancia [...] un coraggio che non vuole onori: una pienezza di se stessi che trabocca e partecipa a uomini e cose.

Friedrich Nietzsche, *Aforismi 54 e 55, La Gaia Scienza* (1881-1882).

Capitolo primo

L'estetica banfiana: le ragioni di una scelta

Premessa

Le basi teoretiche della struttura che sostiene il *Laboratorio di estetica "civile"* si muovono all'interno di quell'ambiente di ricerca definito da Fulvio Papi "scuola di Milano"¹. Sicuramente tali basi sono offerte dallo stesso Antonio Banfi nel suo doppio insegnamento di *Storia della Filosofia* e di *Estetica* presso la Regia Università di Milano a partire dal 1932, nell'ambito di una vera e propria svolta del suo pensiero che implica una forte riduzione della distanza tra l'ideale e il reale e, quindi, un giudizio più positivo del reale come suscettibile di una trasformazione razionale. Egli valorizza la concretezza storica e il suo reale processo unitario all'interno della storia stessa:

«Dai *Principi* [Banfi si riferisce all'opera del 1926 *Principi di una Teoria della Ragione*] ad ora, le cose si sono ampiamente svolte: direi che la filosofia ch'io ho cercato come pura contemplazione m'ha dato l'esperienza del vivente nella sua libertà e il contatto limpido e concreto coi problemi pratici. Un lungo cammino: raggiunger l'idea è certo un'ardua strada, ma più ardua il discendere dall'idea nell'esistenza con rinnovata chiarezza [...]. Un razionalismo critico conduce per me necessariamente a una filosofia della vita [...]. Noi non possiamo concepire la realtà se non come vita, ma la realtà come limite dell'integrazione razionale dell'esistenza è al di là della vita, al di là dei suoi valori: è la purezza e ricchezza infinita del mero assoluto Reale, che è l'ansia del filosofo - così diversa da quella religiosa - [...]. Quello ch'io chiamerei razionalismo critico mi sembra veramente la forma d'universalità aperta della ragione [...] in cui cadono i valori astratti, gli ideali di privilegio e si rischiarano, per una soluzione concreta e progressiva i problemi effettivi della vita»².

Qui il deciso orientamento verso la prassi converge con la funzione della filosofia come coscienza che emerge dalla crisi contemporanea e che la illumina in tutte le sue dimensioni. Ma non solo. La

¹ In merito alla "scuola di Milano", fondamentale risulta la testimonianza dello stesso Fulvio Papi: «Forse su una cosa vale la pena di intrattenermi: il problema della "scuola". Se per scuola si deve intendere la ripetizione, magari allargata, di temi d'origine, allora non è mai stata una scuola, e, del resto Banfi desiderava che ognuno tentasse a suo modo la strada della filosofia e non sopportava la trasmissione scolare come recita universitaria. Ma è indubbio che Preti e Cantoni, come del resto Anceschi, Bertin e Formaggio [...], all'inizio del loro cammino filosofico, sono innesti banfiani. Il modo in cui Preti parla del problema della conoscenza è banfiano, il concetto di scepis o criticità di Cantoni è una traduzione del maestro, i concetti di autonomia-eteronomia dell'arte in Anceschi sono scritti nella estetica di Banfi, il tema della tecnica artistica di Formaggio è un problema banfiano; gli scritti estetici di Bertin e anche il suo modello di problematicismo pedagogico sono banfiani [...]. Paci dialogava filosoficamente con Banfi che era un interlocutore privilegiato e molto interpretato [...] e stabiliva, senza saperlo, un contatto con il Banfi più reticente, più privato, meno costruito nella assoluta oggettività del sapere, e, forse, queste affinità incerte, invisibili e conflittuali - una passione morale nell'uno e una passione per il senso nell'altro - alla fine della strada di Paci si manifestarono, se pure ancora in modo differente, nella ripetizione che Paci fece, con linguaggio husserliano, del tema dell'unità, del senso del presente, ciò che Banfi aveva fatto vent'anni prima con linguaggio hegeliano [...]. E tre criteri, in particolare, mi pare stabiliscano [...] una considerevole linea di continuità [...]. Il principio che insegna ad adoperare ogni significato filosofico al di fuori di qualsiasi realismo rappresentativo [...] e il principio, a esso connesso, dell'idealità del linguaggio conduce sulla strada della costruzione filosofica come discorso capace di prodursi secondo una particolare esecuzione [...]. La terza linea [...] è l'estrema, pluralistica dimensione degli oggetti: l'impossibilità di produrre schemi astratti per la loro intellegibilità, ma al contrario, la necessità di stabilire, all'interno delle varie esperienze, linee di continuità e di tradizione». Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Guerini & Associati, Milano 1990, pp. 16-17.

² Antonio Banfi, *La formazione umana e filosofica*, «aut aut», Rivista trimestrale di filosofia [fondata da Enzo Paci nel 1951], Anno VIII, 1958, n. 43-44, pp. 32-33. L'estratto appartiene al contenuto di una lettera di Banfi datata 8 giugno 1942 a Giovanni Maria Bertin, in cui si rileva chiaramente l'allontanamento di Banfi dalle posizioni filosofiche ed etiche del suo maestro Piero Martinetti. Il suo abbraccio al mondo stride con la negazione martinettiana di quello stesso mondo che si profila come una forma di moralismo gravemente riduttivo della realtà culturale, distante da una fenomenologia concreta della vita spirituale e da una sistematica della ragione.

filosofia assume un'altra funzione: quella di un organo rilevatore sensibilizzato sul presente, in quanto non mostra più di avere la soluzione ideale da raggiungere e nemmeno questioni ideali da risolvere ma un "problema da sentire"³ in quanto vivo, concreto e vitale. E la filosofia si allena ad esercitare un'efficacia reale per trasformare il mondo e crearne realmente uno nuovo attraverso la realizzazione di un universale (ideale) concreto utile all'uomo per risolvere concretamente i suoi problemi.

Si profila così una nuova saggezza assolutamente realistica: conscia di ciò che l'uomo non è ancora e capace di concentrarsi sul presente per riconoscerne il *kairós*.

Qui le precoci certezze degli anni giovanili verso un mondo migliore e una vita nuova, mosse da un ottimismo tragico dato dall'intima certezza che la contraddizione e il dolore non sono eterni ma "fermento di vita nuova"⁴, si riaccendono al culmine di una crisi che non nega le sue promesse per chi crede ancora nell'avvenire e nella quale si rileva, contrapponendosi a quella tragica posizione degli anni Venti, l'ottimismo della volontà:

«[...] non è un punto di vista che offra una soluzione della crisi: è il punto di vista della crisi, dove le energie creative devono trapassare dal negativo al positivo. Se trapassano, bene, se non trapassano che resta a dire? È questo l'unico grande tentativo che può essere fatto. In questo punto di vista [...] ciascuno può e deve sentire il problema della sua vita e far sì che si destino in lui le forze per tradurlo in concreta vivente personalità»⁵.

E le vicende storiche degli anni Quaranta e le posizioni che lo stesso Banfi assumerà garantiranno alla sua vita di uomo impegnato civilmente un senso di adempimento. Quella certezza esistenziale, che si identificava con il riporre nel fine positivo della crisi una sorta di fiducia assoluta, attinge direttamente alla stessa violenza del negativo celebrata dalla demolizione dell'ordinamento liberale, dallo svilimento dei principi dello stato democratico e dal rinvigorimento del fascismo e del nazismo, dalla riduzione del comunismo sovietico e dall'irrigidimento e dalla chiusura al nuovo da parte delle istituzioni tradizionali (famiglia, scuola, chiesa).

Per Banfi ciò che conta davvero e che potrà, in un giorno non troppo lontano, farsi garante del cambiamento è il non-rimuovere la coscienza della crisi, l'assumere un atteggiamento attivo e di «ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo, della problematica, approfittando della situazione contemporanea»⁶ che evidenzia la crisi radicale nella struttura e nei rapporti della realtà umana in generale caratterizzati dalla frammentarietà delle singole dimensioni dell'eticità (economia, diritto, pedagogia, morale, arte, religione).

L'uscita dal negativo potrebbe risultare possibile giungendo a una sintesi unitaria della cultura su cui garantire il senso positivo e progressivo della realtà e della storia. La dialettica hegeliana ha tentato di assolvere questa funzione risolutiva, assumendo dentro di sé il negativo in qualità di garanzia di progresso, riconoscendo nella cultura l'impossibilità di una sintesi assolutamente positiva, ma sottraendo il presente storico dal lavoro del negativo, brutalmente scaricato sul passato. Dopo Hegel, nel tempo banfiano, il negativo viene applicato, oltre a tutto il resto, anche al presente che diviene luogo e tempo di tensione e crisi. E Banfi nelle sue lezioni analizza per i suoi giovani allievi proprio quelle figure in cui meglio si esprime la coscienza della negatività quali Marx, Kierkegaard, Dostoevskij e Nietzsche.

Ecco la nuova giovinezza della filosofia: nel suo problematicismo si fa valere la forza e l'energia delle intuizioni concrete, diviene radicale il tentativo di unificarle e acquistano un nuovo senso, avviandosi a una soluzione positiva, i grandi problemi del rapporto uomo-natura, del valore liberatorio e dei limiti della tecnica, del nesso tra socialità e individualità e il problema della morte e

³ Antonio Banfi, *La crisi*, prefazione di Carlo Bo, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1967, p. 102. Cfr. A. Banfi, *La crisi*, Prefazione di Carlo Bo e Postfazioni di Fabio Minazzi e Fulvio Papi, Mimesis/Centro Internazionale Insubrico, Milano-Udine 2013.

⁴ Antonio Banfi e *il pensiero contemporaneo*, Atti del Convegno di studi banfiani, Reggio Emilia, 13-14 maggio 1967, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 150.

⁵ A. Banfi, *La crisi*, op. cit., p. 77.

⁶ Ivi, p. 71. Cfr. l'interessante contributo di Fabio Minazzi, *Ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo: Antonio Banfi fenomenologo della «crisi»*, in Antonio Banfi, *La crisi*, op.cit., pp. 95-116.

dell'immortalità⁷. In questo contesto, ben delineato nel dialogo con se stesso contenuto negli appunti dello scritto *Crisi* (1934-35), il lavoro, scoperto dallo studio intorno alla figura di Galileo (1930) approfondito nell'ambito della dialettica hegeliana (1931) e concepito come tecnicità e specializzazione, viene proposto quale principio assoluto positivo. Affermando il suo significato costruttivo, Banfi ne ribadisce il valore fondamentale e portante senza costringerlo a contrapporsi alla «freschezza della vita»⁸. E nel mondo dell'educazione e dell'arte si avverte il medesimo soffio vitale che travolge istituzioni e ideali legati al passato nel segno del *kairós* che delimita il passaggio dalla volontà emancipativa alla certezza nelle potenzialità dell'azione in una sorta di rinascita, in una forma attiva dionisiaco-concreta e non statica, dello spirito greco.

Il colloquio costante con i suoi studenti è testimone di un ottimismo pregno di positività, di accettazione spinoziana del reale così com'è nell'affermazione che quel Bene, temperato dal *pathos* filosofico della soluzione ideale negli anni Venti, può essere raggiunto entro i confini della vita stessa ritenendo finalmente la felicità, intesa come problema della possibilità di costituzione di un mondo umano libero e armonico nel suo costituirsi concreto, come una possibilità effettiva nella vita personale e nella vita sociale. Infatti il corso di lezioni su Spinoza tenuto a Milano nel 1934-35 rappresenta il dialogo pubblico sulla crisi e rispecchia i passaggi della sua meditazione segreta raccolta nel manoscritto *Crisi*, quasi a integrazione l'uno dell'altro. E proprio Spinoza diviene l'eroe positivo sostenendo che «tutto lo sforzo dello spirito e del pensiero è di credere nel valore della realtà, nonostante essa sia spesso ingrata»⁹. Qui si radica la scelta di Banfi dell'etica eudemonistica:

«[...] l'uomo ha trovato se stesso come attivo in armonia col mondo, quindi è felice; ma felice può sembrare uno stato contemplativo: è propriamente una gioia, un *gaudium, hilaritatis* [...] una gioia che è freschezza, espansione, e che si ritrova e si espande in ogni aspetto della vita e del mondo [...]. Noi sentiamo di non essere soli, che il problema dell'uomo è quello di tutta l'umanità, e ciascuno deve compiere la sua parte [...] al lavoro isolato si sostituisca la tecnica collettiva [...] creazione di un mondo nuovo [...]. L'umanità foggia e trasfigura il mondo in funzione della sua visione scientifica della realtà»¹⁰.

L'apertura culturale che garantisce agli studenti di Filosofia e a quelli di Lettere risulta, dunque, originalissima: i suoi allievi amano Thomas Mann, i romanzieri, i poeti e leggono, studiano, traducono i classici della filosofia, elaborando nuove prospettive d'interpretazione e di ricerca. L'intervento di Banfi consente all'Università milanese, e non solo, di conoscere la filosofia europea, attraverso progetti editoriali innovativi attenti all'estetica, alla letteratura, all'arte.

I corsi su Nietzsche, Simmel, Husserl e Platone presentati da Banfi negli anni Trenta caratterizzano la Facoltà di Filosofia differenziandola da quelle degli altri Atenei del nostro Paese. I nuovi editori, Valentino Bompiani e Aldo Garzanti prima e Luigi Rognoni (fondatore, alla fine del 1944, della Casa Editrice Alessandro Minuziano) e Alberto Mondadori (fondatore, nel 1958, della Casa Editrice il Saggiatore) poi, chiedono al Professore di dirigere, in contemporanea alla sua rivista «Studi Filosofici» (1940-1949), alcune loro collane nel segno della filosofia, rispettivamente «Idee Nuove» (1934-1945) e «I filosofi» (1940-1949), la collana «Estetica» (1945-1950) e «Il pensiero critico» (1946-1953).

Luigi Rognoni, come Elio Vittorini, Franco Fortini¹¹ e Remo Cantoni, appartiene a quella generazione di intellettuali che dagli eventi del post-liberazione, volti ad intraprendere una vera e

⁷ Ivi, pp. 103-107.

⁸ Ivi, p. 108.

⁹ Antonio Banfi, *Spinoza e il suo tempo*, a cura di Livio Sichirolo, Vallecchi Editore, Firenze 1969, p. 119.

¹⁰ Ivi, pp. 218-219.

¹¹ Vittorini e Fortini quali rappresentanti della rivista «Il Politecnico» voluta da Banfi e da Eugenio Curiel (ucciso qualche mese prima della Liberazione) e deliberata in data 4 maggio 1945 a casa del filosofo in Corso Magenta 50 a Milano nel corso della riunione del Fronte della cultura a cui, dal verbale di Clelia Abate [sintesi di 6 delle originarie 27 pagine depositata presso l'Istituto milanese per la storia della resistenza e del movimento operaio, sez. II, Fondo Abate, b. I, fasc.2], risultano presenti Remo Cantoni, Elio Vittorini, Riccardo Bauer, Giansiro Ferrata con Virgilio Dagnino, Ernesto Treccani, Mario De Micheli, Paolo Grassi e altri. Vincendo notevoli differenze cromosomiche e fedele alla fede nell'«idea della rivoluzione come processo di conoscenza che deve diventare mondo, integrandone minuziosamente

propria operazione di mutamento civile «con lo scopo di cercare in testi anche lontani la spinta a un'educazione, a una fedeltà, a un discorso che aiuti noi a restare pronti»¹², aveva imparato a dare un nome al gioco che si stava svolgendo, al di là della falsa coscienza dispersa ovunque: *engagement*. La filosofia consente di raccogliere la sfida a quei meccanismi morali che impaludano le società attuali all'inconsapevolezza di sé e, dunque, alla storia, non rifiutando la non-speranza nel potere della cultura e credendo che i discorsi sul mondo continuo per giungere a idee generali utili alla rappresentazione e alla comprensione della realtà. Si interviene su quelle barriere erette dalla mentalità di un adulto «sepolto in ciò che è già stato inventariato giorno dopo giorno» e si sostengono i giovani nel loro desiderio di girare il mondo e di «percorrerlo in lungo e in largo con gli occhi con il corpo e con la mente»¹³ e di essere liberi. L'aspirazione a orientarsi sui fatti e la trama di certi ragionamenti, ispirati a certi nomi e a certi libri, rivelano il profilo di quella generazione, cresciuta sotto il fascismo, che avverte il bisogno di una svolta morale, letteraria e artistica in cui il piano delle vicende umane si interseca con quello culturale, in cui la cultura si mescola con le aspirazioni politiche, in cui la vita acquista valore solo se animata da qualche idealità. E al vuoto degli «occhiazurri», «liberi dalla maledizione della conoscenza»¹⁴ si sostituisce lo spirito di tanti Tonio Kröger, straordinariamente predisposti allo sforzo di capire, di non lasciarsi sopraffare, di non ignorare che il pensiero è faccenda tipica dell'uomo, di essere dunque *pensatori*.

Banfi pianifica il lavoro editoriale dei suoi allievi nell'ambito delle diverse redazioni, dove sono attivi, in qualità di caporedattori e anche direttori (Luigi Rognoni, Remo Cantoni ed Enzo Paci), di traduttori e curatori dei numerosi volumi pubblicati in questo intenso periodo. Vengono presentati testi filosofici di autori inglesi, americani, spagnoli e romeni sconosciuti in Italia. All'estetica, considerata la manifestazione vitale della ragione, è riservato un trattamento speciale: non è un caso

l'irragionevolezza», la rivista viene pubblicata a partire dal 29 settembre 1945. «Se il nome di Vittorini ci riconduce, come vuole Italo Calvino [cfr. Italo Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, «Il Menabò», IX, 1967, n. 10, p. 2; anche in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 140] alla dimensione della risolutezza progettuale e quello di Fortini alle prerogative panottiche dell'intellettuale belligerante, il nome di Cantoni, che pure non poteva in petto la stella della propria dissociazione, è forse il più adatto a incarnare la scepri, allora non ascoltata, di cui si avverterà il bisogno *dopo*, quando la complicità degli eventi dimostrerà che chi aveva creduto all'alternativa di giudizio e fedeltà aveva sbagliato, anche se dalla sua aveva un certo numero di circostanze che rendevano l'errore particolarmente solenne». È noto che il gruppo di collaboratori, infatti, si sia diviso quasi subito. Carlo Montaleone, *Cultura a Milano nel dopoguerra. Filosofia e engagement in Remo Cantoni*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 1996, pp. 104-105 e p. 231, nota n. 6. Cfr. anche Fabio Minazzi, *L'onesto mestiere del filosofare. Studi sul pensiero di Giulio Preti*, Franco Angeli, Milano 1994.

¹² Ivi, si veda la premessa di Carlo Montaleone, pp. 7-15.

¹³ Ivi, p. 21. Interessante il riferimento al piacere di Cantoni nella lettura dei romanzi dello scrittore americano John Dos Passos [definito «figlio autentico di Whitman» da Cesare Pavese, «La Cultura», XII, gennaio-marzo 1933, n. 1, pp. 162-173] nella cui opera letteraria ritrova documentato l'esatto panorama del mondo e che interpreta come «il termometro del nuovo clima»: mostra la vita in un piano di realtà concreta, senza sfondi immaginari e le sue figure emanano una riserva rivoluzionaria. «A Cantoni interessa lo sguardo di Dos Passos, - scrive ancora Montaleone - il fatto che il suo modo freddo, obiettivo di descrivere un campionario di proletari falliti polemizzi senza forzature con la società com'è. Quelli di Dos Passos *sono degli occhi che si aprono sul mondo e vogliono vedere tutto quanto*, scrive Cantoni e c'è da credere che, in questo momento, non saprebbe indicare una poetica più adatta a descrivere un mondo in cui è assurdo intonare il *tout va bien*».

¹⁴ Ivi, p. 38. Cfr. Thomas Mann, *Tonio Kröger*, trad. it. di Anna Rosa Azzone Zweifel, Rizzoli Editore, Milano 1977, p. 201; Antonia Pozzi, *Diari*, a cura di Onorina Dino e Alessandra Cenni, Scheiwiller Editore, Milano 1988, pp. 44-46. Riferendosi a Cantoni, Montaleone afferma: «Ormai ha appreso che solo chi ha scelto la ragione può capire fino in fondo l'inganno dell'immediatezza, anche se al momento niente ci può sembrare meno ingannevole e più vero di quel brano di suoni dissonanti che pulsa in noi. Forse, in astratto, esistono anche altre strade, strade che pretendono di salvarci senza imporci l'obbligo di mettere le mani avanti, come invece facciamo, quando rischiamo la difficile opzione di una ragionevolezza terrestre necessariamente impura e limitata. Oppure una difficile e volenterosa presa di distanza dalla materia prima di tutte le nostre fantasmagorie e di tutti i nostri desideri potrebbe renderci disinfettati, asettici, capaci insomma di non cadere in un destino senza accettare anche la maledizione della conoscenza». Cantoni sembra andare oltre «Tonio Kröger, che sceglie la conoscenza e ne soffre perché scegliendola contro la vita paga il prezzo di un'antitesi tra sfere diverse che non sa dominare [egli infatti] insegue l'idea che nello strato più profondo dell'individualità debba esistere una regolazione in grado di sopprimere certe antitesi perché le rischia tutte assieme e tutte assieme sa ricondurle nell'unico sguardo a cui il mondo appare».

che l'assistente di Banfi nella seconda metà degli anni Trenta fosse Vittorio Sereni, uno dei più noti e stimati poeti del Novecento italiano e, ancora, non è un caso che vengano proposti testi dei classici dell'estetica e delle teorie sull'arte accanto a studi più recenti che a quelli s'ispirano o rimandano. E allora se Aristotele diventa il punto di riferimento per *Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica* di Adelchi Baratono¹⁵, collaboratore editoriale assai caro a Banfi, audaci teorici dell'arte come Konrad Fiedler, Edmund Burke, Lucian Blaga, Roger Fry, Heinrich Wölfflin (non a caso autori pubblicati tutti dalla Minuziano nella collana "Estetica", non dimenticando il notevole contributo dell'estetica kantiana, hegeliana e simmeliana), lo diventano invece per la concezione estetica dello stesso Banfi.

Con questa straordinaria operazione culturale l'obiettivo di Banfi consiste nell'affrontare la "crisi", che aveva travagliato l'esistenzialismo¹⁶, per approdare a un razionalismo più comprensivo. Una crisi intesa come la configurazione generale della cultura del suo tempo; egli infatti coglie le insanabili contraddizioni della sua contemporaneità, le analizza ed elabora attraverso il pensiero filosofico europeo, uscendo dai confini imposti, dagli schemi desueti, da tutto quel pensiero già pensato.

La sua attività didattica è molto attenta. La successione dei corsi è indicativa di un cammino da compiere: prima Nietzsche poi Spinoza, prima l'irrazionalismo e poi il razionalismo, quasi a dimostrare il valore di ogni passaggio sulla base della motivazione e della forza che ne può derivare, utile alla formulazione di una sistematica aperta volta al cambiamento per una crisi non "nella" storia ma "della" storia, in cui non serve più la dialettica hegeliana, ma nuovi criteri di pensiero. Banfi presenta, dunque, un pensiero affascinante e propone l'alternativa all'impianto marcatamente neo-idealista in cui si muoveva l'Italia di allora. Riprende il trascendentale kantiano e, attraverso il processo dialettico hegeliano¹⁷, lo libera dalla gabbia devozionale all'*a priori* e lo colora a tinte vivaci, quelle celebrate dall'estetica di Simmel, per presentarlo all'incontro con la vita fatta di oggetti, con cui crede sia sempre possibile entrare in una relazione, caratterizzata dall'intenzionalità, in cui ciascuno mette a nudo la propria essenza. E «l'esito non può essere altro che il riconoscimento della *cosa stessa*, più concreta, più viva, più esistenziale, più corporea: la razionalità più alta»¹⁸.

Il profilo di questa mia ricerca vuol dunque essere "banfiano": ragione, vita ed arte sono strettamente legati dall'esperienza della complessità e della processualità. Non si cerca la verità, non si pretende di coglierne il senso, ma si vuole agire per vivere quell'esperienza in cui il soggetto incontra il mondo¹⁹ e quell'incontro ha proprio tutto l'aspetto della relazione intenzionale fenomenologica.

¹⁵ Un importante riferimento a sostegno di questa scelta esemplificativa è offerto da Remo Cantoni nell'articolo *Per gli artisti e con gli artisti. Contro i retrogradi* pubblicato sulla rivista «Corrente», II, n. 16, 15 settembre 1939, p. 4, in cui scrive: «Baratono [...] svolgendo la sua analisi nella concretezza dell'esperienza artistica, e sorretto da una fine sensibilità estetica, ha precisato egregiamente in che senso l'arte acquista la sua autonomia, e in che consista il bello artistico».

¹⁶ L'esistenzialismo era considerato da Banfi una corrente di pensiero «immorale» e «superficiale», da combattere e allontanare per il suo effetto pericolosamente disorientante e altrettanto difficilmente controllabile. Definizioni date da Emilio Renzi, docente di *Semiotica* presso la Facoltà di Design del Politecnico di Milano nell'intervista *Banfi a Milano* in occasione del Convegno *Banfi a Milano: l'università, l'editoria, il partito*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano il 22 maggio 2014 per valorizzare i documenti e i libri appartenuti ad Antonio Banfi e alla moglie Daria Malaguzzi Valeri fortuitamente ritrovati sul mercato antiquario, acquisiti dalla Biblioteca di Filosofia e infine confluiti nel Fondo Antonio Banfi-Daria Malaguzzi Valeri. <http://portalevideo.unimi.it/embedmedia?mid=375&cid=1615&play=true> consultato in data 9 giugno 2016. Il volume realizzato in occasione del Convegno porta lo stesso titolo del simposio, *Banfi a Milano: l'università, l'editoria, il partito*, a cura di Alice Crisanti, Unicopli, Milano 2015.

¹⁷ Cfr. Mario Dal Pra, *Kantismo ed hegelismo in Banfi*, in M. Dal Pra, Dino Formaggio, Paolo Rossi, Antonio Banfi (1886-1957), Unicopli, Milano 1984, pp. 21-35.

¹⁸ Lettera di Enzo Paci a Luigi Rognoni datata Milano 17-18 febbraio 1958, «aut aut», nuova serie, VIII, luglio-ottobre 1986, n. 214/215, pp. 21-26, pubblicato con il titolo *Ascoltando Schönberg*. Il titolo dattiloscritto originale [ARo, XXVI/294] è *Frammenti di un colloquio postumo*. In questa lettera Enzo Paci scrive: «Ho qui davanti a me un testo [si riferisce a un manoscritto di Husserl trascritto dal testo stenografico da Walter Biemel e tradotto da Ricoeur, gruppo C, ciclo Krisis] nel quale la verità originaria, *Urwahrheit*, è così profondamente immersa nella percezione originaria, nella *Lebenswelt*, che davvero sembra raggiunto l'ideale di Banfi di intima relazione tra vita e ragione».

¹⁹ Antonio Banfi riporta nel suo saggio *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte* (1924) un riferimento all'idea di ragione, alla luce del suo razionalismo critico: «Non ha qui le sue radici né nell'oscura profondità dell'anima, né nell'oscura profondità del mondo, ma preme, dirompe, spumeggia fuori dal calice della esperienza individuale stessa in

1. I laboratori editoriali

Le case editrici Bompiani, Garzanti, Minuziano e Mondadori rappresentano, tra il 1934 e il 1950, una vera e propria estensione dell'università milanese lungo i canali di una produzione editoriale assai interessante sviluppata attraverso una metodologia comunicativa nuova e, soprattutto per i primi anni, straordinariamente efficace. Vengono così coinvolti docenti, allievi, noti promotori culturali, esperti studiosi ed artisti nella creazione di un tessuto connettivo fatto di relazioni e di proficue interazioni in cui le competenze di ciascuno risultano disponibili per la realizzazione di un progetto condiviso. I prodotti culturali che ne derivano sono sorprendenti: per la qualità dei contenuti e per la quantità delle pubblicazioni editoriali. Per quanto riguarda i contenuti, ogni autore presenta l'oggetto della sua riflessione filosofica, storica, estetica, critica e artistica che sia, proprio attraverso l'analisi di un testo classico del pensiero occidentale, aprendo un dialogo interattivo molto stimolante che spinge il lettore a ricercare altre informazioni e, quindi, ad aprirsi ad altre vie di lettura. Per quanto riguarda la *quantità* dei prodotti editoriali, limitata alla collana "Estetica" della Casa Editrice Alessandro Minuziano, onde offrire un esempio valido e immediato inerente questa ricerca, basti far presente come essa conti al suo attivo, nel 1945, ben otto volumi, curati da diversi esperti tra i quali figurano studiosi della Facoltà di Filosofia dell'Università di Milano, allora Regia Università, legati a Banfi.

In questo straordinario scenario culturale non è possibile distinguere un primo protagonista dalle comparse, proprio perché ciascuno, nell'ambito in cui viene chiamato a collaborare, risulta il personaggio del momento, quello su cui puntare l'attenzione, quello intorno al quale costruire altre occasioni per la valorizzazione della ricerca e del lavoro progettuale. Se la produzione è meritatamente attribuita alle case editrici così attive e recettive in quel burrascoso decennio che vive il secondo conflitto mondiale, la guerra civile italiana e la drammatica realtà post-bellica, sicuramente la regia viene affidata a chi aveva già esposto un proprio programma per un intervento culturale mirato a rianimare le menti, soprattutto quelle dei più giovani, favorendo la proposta di vari argomenti funzionali alla riflessione e allo sviluppo del pensiero critico, atto a riattivare la coscienza civile, attraverso l'energia propulsiva offerta dalla conoscenza verso la libertà, a restituire una dignità a quella cultura che, a seguito dello scempio operato dal totalitarismo europeo, aveva subito una profonda ferita e diritta al cuore del suo stesso essere: un colpo mortale proprio a quei principi di libertà, fraternità e uguaglianza intorno ai quali aveva costruito la propria realtà storica e sociale.

Antonio Banfi (1886-1957), allora docente di *Storia della Filosofia* presso l'ateneo milanese, rappresenta la figura progettuale che, in qualità di direttore o di consulente culturale (a seconda della posizione che il filosofo stesso decide di ricoprire), coordina un ampio programma in linea con l'immagine della realtà culturale che aveva più volte presentato nei suoi scritti²⁰: un sistema intero e

cui l'anima e il mondo si ricongiungono», in Antonio Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli, Gabriele Scaramuzza con la collaborazione di Luciano Anceschi e Dino Formaggio, Istituto Antonio Banfi Regione Emilia Romagna, Reggio Emilia 1988, p. 172.

²⁰ Si tratta della produzione saggistica tra il 1922 e la fine degli anni Trenta (precisamente il 1939, anno in cui Banfi scrive *La fenomenologia e il compito del pensiero contemporaneo* in occasione del primo anniversario della morte di Husserl), qui il riferimento diretto è quello contenuto nello scritto *Principi di una teoria della ragione* del 1926, considera la sua opera programmatica, dalla quale si svilupperà non solo il suo pensiero filosofico, ma anche quello dei suoi allievi più fedeli, tra aperto sostegno, appassionata condivisione, drammatica rottura ed anche duro contrasto. I *Principi di una teoria della ragione* presentano due elementi fondamentali riguardanti la ricerca estetica: il primo consiste nella possibilità effettiva di un'Estetica filosofica che viene affermata e fondata attraverso l'estensione del trascendentalismo a tutti i campi dell'esperienza; il secondo indica la direzione di sviluppo di un'Estetica filosofica (in analogia con quella di Simmel) attraverso la rilevazione dalla vita dell'universalità teoretica in cui si autonomizza la legge ideale indipendentemente da ogni riferimento dogmatico, metafisico e valutativo. La concezione che ne deriva è coscientemente antinormativa, contro l'idealismo crociano e qualsiasi altro limite speculativo appartenente alla tradizione o alla sua contemporaneità. Antonio Banfi dal suo rientro in Italia, nella primavera del 1911 a seguito dell'anno di studi con Georg Simmel alla Friedrich Wilhelm Universität di Berlino e dell'incontro con le correnti più vive della filosofia tedesca, si trova ad affrontare una sorta di *composizione teoretica dei contrasti*: quell'immane potenza del negativo denunciata dal vecchio Hegel è ancora in circolazione, forse più marcata di prima. In estetica si tratta della circolazione stessa delle

complesso costituito da più canali aperti al processo dialettico che l'esperienza quotidianamente impone nell'interazione tra teoria e prassi. Ma non è tutto. Banfi rappresenta in quel periodo un vero e proprio *outsider* nell'ambito della ricerca e dello studio della filosofia: i suoi corsi monografici riportano ai principali nomi della filosofia europea.

1.1 Bompiani e "Idee nuove": alta cultura aperta al nuovo

Husserl, Simmel, Hegel, Spinoza e Nietzsche sono gli autori che Banfi propone ai suoi studenti e l'editore Valentino Bompiani (1898-1992) non ha intenzione di lasciarsi sfuggire l'opportunità di inserire nel suo catalogo editoriale prodotti di «cultura alta e allo stesso tempo aperta al nuovo»²¹, quei prodotti che potrebbero garantire il recupero del significato dell'uomo, reagendo a una doppia crisi: quella economica del 1929 di marcata matrice americana, e quella culturale, invece, tutta europea per una realtà che si è smarrita rincorrendo il proprio credo nelle scienze positive e nella potenza che hanno rappresentato. La sua traccia è fondamentale: con la collana "Idee nuove", Bompiani si conquista una posizione invidiabile tra l'editoria saggistica di qualità mentre la ricerca di Banfi può estendersi ben oltre l'aula universitaria. Dal 1934 al 1946 Bompiani con la consulenza del professore milanese darà alle stampe ben 26 volumi di pensatori europei, ciascuno preceduto da un'introduzione capace di aprire un dialogo suggestivo tra l'autore, l'interprete e il lettore.

Sempre in vedetta, «con la coffa più alta della sua nave per fiutare la direzione dei venti artistici e culturali»²², l'eccentrico editore diventa carismatico interlocutore di quella «generazione di mezzo composta di intellettuali di estrazione borghese, privi di una robusta spina dorsale ideologica, orfani del liberalismo, sconvolti dal dramma del primo conflitto mondiale e dalla convulsa crisi del dopoguerra, immersi nella percezione di una sconfitta, nonostante la vittoria, attanagliati da una crisi di identità che li accomuna a tanti uomini di cultura europei, germogliata dalla consapevolezza della 'decadenza' del Vecchio continente»²³. Si tratta di quella stessa generazione che, scommettendo sulla carta del fascismo, precipita, inesorabilmente in uno stato catatonico da cui si riavrà nella primavera del 1943 per lavorare, con rinnovata energia, a riorientare il proprio sguardo volto ad individuare i capisaldi della cultura italiana. Bompiani crede che la soluzione della crisi non debba essere cercata né in ambito politico, né economico ma esclusivamente nell'aspetto spirituale, in seno al quale possa essere predisposta la base della vita futura. Egli avvia, nonostante la dittatura, un processo di svecchiamento della cultura attraverso la diffusione delle traduzioni di testi di saggistica e di narrativa stranieri, pubblicando Cronin, Körmendi, Steinbeck, i saggi di Lin Yutang, quelli di Alexis Carrel, le antologie di "Pantheon", i classici di "Corona"²⁴ accanto alle prime proposte di Alvaro, Moravia, Brancati e Vittorini. E i libri Bompiani, connotati da un affascinante profilo sperimentale che respinge il convenzionale e che, fermamente deciso, cerca proposte alternative, godono dei favori dei giovani intellettuali, ora più che mai, alla ricerca di nuovi miti, nuovi stili, nuovi orizzonti.

forme, del loro travolgersi e rovinarsi continuo, della metamorfosi liberatrice di tutte le forme d'arte del suo tempo intorno a una straordinaria luce, quella filosofica, caratterizzata dalla vita stessa. Non dalla sua platonica idea, non da un suo evanescente profilo tutto fatto di irraggiungibili astrazioni, ma per Banfi la filosofia è soprattutto vivere "un trascendersi teoretico in cui il pensiero non cresce solo su se stesso, ma anche sulla eticità con cui l'uomo si impegna nel mondo". In questo modo l'idea di ragione diventa la legge del processo di organizzazione dell'esperienza in tutti i campi e l'idea di esteticità il suo riflesso in ambito prettamente estetico, ossia la legge ordinatrice del campo vasto e complesso di tutte le esperienze che costituiscono il mondo diffuso dei fenomeni estetici e artistici. In tal modo l'arte diventa l'attuazione storica e culturale, quale obiettivazione dell'esteticità ideale.

²¹ Emilio Renzi, *Scuola di Milano e editoria di cultura*, «Materiali di Estetica. Terza serie Online – 2/2015», gennaio 2016, p. 3.

²² Arnaldo Frateili, *Vent'anni di Casa Bompiani*, dattiloscritto conservato in ACEB, fald. «Frateili 1944-1952», s.d. [ma 1949].

²³ Irene Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, collana "Il Filarete", Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto dell'Università degli Studi di Milano, Milano 2007, p. 10.

²⁴ I. Piazzoni, *op. cit.*, p. 15.

Nel mese di maggio del 1929 ha inizio l'attività della neonata Casa Editrice Valentino Bompiani²⁵ e le "idee" del suo *leader* risultano subito chiare dal punto di vista della distribuzione dell'attività editoriale²⁶ e straordinariamente "nuove" per le relazioni che, nel frattempo, era riuscito a costruire²⁷. Nel febbraio del 1934 egli infatti scrive: «In questo mese, con l'aiuto e il consiglio di esperti, ho preparato una nuova impresa, e cioè una biblioteca di alta cultura [...] facile individuare nei termini un po' generici un indirizzo anticrociano»²⁸.

Quegli autorevoli esperti a cui Bompiani si riferisce altro non sono se non Antonio Banfi, docente di *Storia della Filosofia* e di *Estetica* presso l'Università di Milano da poco più di due anni, e il suo virtuosissimo circolo di allievi e di fedeli collaboratori anche al di fuori dell'ambito accademico²⁹. E la collana "Idee nuove", nonostante l'avvio imprevedibilmente un po' stentato³⁰, viene diretta dal professor Banfi per il primo periodo (1934-1946). Chiamato da Bompiani nell'aprile del 1934 per discutere il suo progetto editoriale, Banfi definisce immediatamente tale proposito «nobile e geniale»³¹, nuovo e significativo, mostrando così la sua piena adesione e offrendo tutta la sua disponibilità. La pubblicazione, nel 1926, de *I principi di una teoria della ragione*, lo aveva presentato al mondo filosofico come la possibile alternativa al neo-idealismo che in quegli anni dominava anche il panorama editoriale italiano nella sua duplice veste, quella gentiliana, espressa dalla Sansoni, e quella crociana, espressa dalla Laterza³². E quale alternativa! L'insegnamento e da ora l'editoria gli permettono di divulgare il pensiero della filosofia contemporanea europea che si articola in

²⁵ Per i dati relativi alla fondazione della società si veda «Bollettino Ufficiale della Società per azioni», 6 febbraio 1930, fasc. 6, parte I, Costituzione della Società Anonima 'Casa Editrice Valentino Bompiani'.

²⁶ Bompiani riporta l'esempio del libro appena stampato, *Don Bosco* di Ernesto Vercesi: esso, «se può interessare il pubblico vario, interessa certamente tutto il mondo religioso. Se adesso si facesse seguire, per ipotesi, un libro di carattere militare, ecco tutta un'altra categoria attirata nell'orbita della casa editrice, senza contare che i libri interessanti una data categoria di persone sono libri sicuri: Hoepli, con i suoi Manuali, fonte perenne di guadagno, insegna». Prosegue Bompiani: «Ma vi son libri di coltura generale, o di letteratura che non possono dirsi diretti a questa, od a quella categoria di persone e allora conviene chiuderli in una 'collana' organica, numerandoli sicché, acquistatone uno, il lettore sia invogliato a procurarsi anche gli altri. Il successo anche di uno solo, trascina gli altri volumi della stessa serie». E ancora: «Il sottoscritto», ricorda a tale merito il giovane editore, «quand'era in Casa Mondadori, si incaricò del lancio della collezione di libri sulla guerra e, in pochi mesi, poté triplicare il numero degli associati col solo mezzo delle circolari; soltanto perché riuscì, con un sistema a catena, ad indurre gli stessi antichi associati a procurarne di nuovi: quando una collana ha qualche migliaio di associati, si intende bene che essa rappresenta un capitale di reddito sicuro». Il documento, già citato, è conservato in APVB, b. 1.

²⁷ Angelo Silva descrive così il giovane editore milanese: «Valentino Bompiani merita di essere lo pseudonimo dell'editore più dinamico d'Italia che vuole celare, sotto una denominazione sedentaria, la propria vulcanica attività. Alto – Magro – sobriamente elegante, conquista subito chi lo avvicina con l'affabilità dei modi: il marchio distintivo dei signori di razza. Di intuizione prodigiosa, sa scegliere con sicurezza la propria via. Sembra quasi che egli, nel suo lavoro, si giovi di una sensibilità da raddomante. I suoi giudizi sugli uomini sono folgoranti. Dopo avere congedato uno scrittore celebre confidava a chi scrive: "Di uno che stringe la mano così, non ci si deve fidare". A notte alta Valentino Bompiani è spesso al suo lavoro: indifferentemente curvo sulla sua vasta e ingombra scrivania o su un tavolino del Savini. Fuma le sigarette Macedonia con una abnegazione missionaria. Lavora senza averne l'aria. Con gioia. Sono nate così le sue fortunate edizioni. Oggi, fiancheggiato da Zavattini è intento all' Almanacco Letterario 1930, nel suo genere una delle pubblicazioni meglio riuscite. Sarà un volume fresco e interessante: scritto e compilato con passione. Originale. Al Savini. Mezzanotte. Bompiani lavora, celia e fuma. Ogni tanto una pausa per stringere una mano tesa: Pastonchi, Munelli, Mancini. Chiarelli abbozza il disegno di un nuovo stemma della casa editrice Bompiani. È tardi. Si esce. All'imboccatura del Corso Vittorio Emanuele ci si lascia. Valentino Bompiani va a lavorare», in Angelo Silva, *Introduzioni. Valentino Bompiani*, «Corriere Emiliano», anno 176, domenica 22 novembre 1931, n. 217, p. 3, colonna 2.

²⁸ ACEB, fald. «Frateili 1932-1939», Bompiani a Frateili, 28 febbraio 1934.

²⁹ Fulvio Papi, *La nascita di «Studi Filosofici» e lo sviluppo del razionalismo critico*, in *Il pensiero di Antonio Banfi*, Parenti Editore, Firenze 1961, pp. 326-400.

³⁰ La scelta del primo numero della collana non spetta a Banfi, ma alla sollecitazione del «Popolo d'Italia»: il 15 dicembre 1933 segnala il volume *Anni decisivi* di Oswald Spengler che dedica parole lusinghiere alla persona di Mussolini e alla sua competenza in ambito di politica internazionale e affronta il problema della razza e Bompiani individua Vittorio Beonio Brocchieri quale migliore interprete di Spengler in quanto già traduttore, nel 1928, dell'opera *La dottrina politica del pangermanesimo post bellico* edito dalla Casa Editrice Athena di Milano.

³¹ ACEB, fald. «Bompiani-Banfi 1934-1942», Banfi a Bompiani, 8 maggio 1934.

³² I. Piazzoni, *op.cit.*, p. 104.

straordinarie correnti di pensiero: la fenomenologia, la filosofia dei valori, il neopositivismo. Se da un lato Bompiani desidera comporre la collana “di alta cultura” con opere antologiche e monografiche anche non prettamente filosofiche, dall’altro Banfi non sembra cedere il passo agli interessi psicologici e letterari che gli erano stati esposti e, dopo l’uscita de *Il segreto dell’arte* di Ferdinand Lion³³, rifletterà per qualche tempo, tra le pungenti critiche del suo editore, almeno fino al 1937, anno in cui deciderà di introdurre solo opere filosofiche. Di seguito lo schema riassuntivo del progetto editoriale della collana “Idee nuove”³⁴ diretto da Antonio Banfi dall’aprile del 1934 (dopo la pubblicazione del libro di Spengler) al 1944 con la produzione fino al 1947, anno in cui, nella collaborazione con la Casa Editrice Bompiani, gli succederà Enzo Paci.

Anno progetto	Anno uscita	Titolo e Autore	Introduzione e Traduzione
1934	1935	<i>Il segreto dell’arte</i> di Ferdinand Lion	Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Gaetano Amodeo
1935	1936	<i>Crisi dei valori</i> di Max Scheler, contenente i seguenti saggi: <i>Del risentimento quale elemento costitutivo della morale; Riabilitazione della virtù; L’avvenire del capitalismo.</i>	Introduzione Antonio Banfi Traduzione di Felix Sternheim

³³ Quest’opera di estetica è stata definita da Banfi «una finestra spalancata» sicuramente sull’Europa e la sua fresca produzione letteraria ed estetica che non può fare altro che migliorare invece quella estetica italiana «malata d’anemia», provocata dall’estetica crociana a cui manca, a suo parere, «l’esperienza dell’arte, della realtà dell’arte, della sua complessità organica, della sua vita molteplice; è la curiosità e l’interesse per la sua struttura concreta, per la sua tensione, per il delicato fluire e rifluire delle sue intime energie di coesione e di sviluppo», in ACEB, fald. «Banfi 1934-1949», Banfi a Bompiani, 12 maggio 1937.

³⁴ Nello schema proposto l’anno di progettazione è stato desunto dal «Carteggio Bompiani-Banfi 1934-1942 [ACEB 28] e 1942-1946 [ACEB 29]» consultato presso l’Archivio Storico della Fondazione «Corriere della Sera» di Milano. Dall’analisi di una lettera in copia dattiloscritta dell’editore [non datata, ma inserita nel fascicolo dopo un documento del 14 novembre 1946] si prende atto dell’intenzione dell’editore di proseguire le pubblicazioni della Collana “Idee nuove”: «[...] Le trasmetto un volume di John Dewey *Freedom and Culture* con la preghiera di volerlo esaminare e dirci se lo ritiene opportuno per Idee nuove. Dovrei pregarla di darmi una risposta entro il più breve tempo perché l’opzione è brevissima». Inoltre si viene a conoscenza, da una relazione schematica, di un colloquio avvenuto il 22 maggio del 1946 tra Valentino Bompiani e Antonio Banfi in cui sono stati discussi i seguenti punti: 1. libri da tradurre per “Idee nuove”; 2. lista di libri in inglese da chiedere in esame; 3. prefazioni per “Idee nuove”; 4. collana “Rivoluzioni” (crisi religiose e crisi teoretiche). Alla lettera di Bompiani, Banfi risponde da Milano il 23 gennaio 1947 [lettera autografa su carta intestata “Istituto Lombardo di Scienze e Lettere – Milano”] in cui scrive di aver letto il libro consigliato e di averlo trovato «conveniente» per la collana “Idee nuove” e propone un altro testo di Dewey *Philosophy and Civilization* da richiedere alla casa editrice G. P. Putnam’s Sons di New York e un recentissimo scritto di Santayana sul problema religioso. Inoltre lo informa che i saggi di Hume affidati a suo figlio Rodolfo per la traduzione sono disponibili e pronti per la pubblicazione. La corrispondenza però viene a diradersi fino alla lettera di Bompiani a Banfi [copia dattiloscritta] in cui l’editore con molta amarezza considera conclusa la collaborazione nell’ambito della collana “Idee nuove”: «Come io so che non è la mancanza di buona volontà e di amicizia per la nostra casa che le impediscono di dedicare più tempo a questa impresa, ma le molte svariatissime attività che rubano il suo tempo [...] mi vedo costretto a chiederle di rinunciare a un compito cui le manca il tempo di accudire. È con vivo rincrescimento che debbo prendere questa decisione [...]».

1936	1937	<i>La tragedia dell'età della tecnica: uomo e macchina nel secolo 20</i> di Otto Veit	Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Angelo Treves
1937	1938	<i>L'intuizione della vita (quattro capitoli metafisici)</i> di Georg Simmel	Introduzione Antonio Banfi
1938	1939	Antologia di <i>Filosofi americani contemporanei</i> G. P. Adams, J. E. Boodin, M. Whiton Calkins, D. Drake, J. Dewey, A. O. Lovejoy, E. Bradley McGilvary, W. P. Montague, R. B. Perry, G. Santayana, R. W. Sellars, C. A. Strong Antologia di <i>Filosofi inglesi contemporanei</i> J. B. Baillie, B. Bosanquet, J. S. Mackenzie, W. R. Sorley, J. Ward, F. C. S. Schiller, G. E. Moore, C. D. Broad <i>Il pensiero americano e altri saggi</i> di George Santayana <i>Profeti d'oggi</i> di Filippo Burzio, contiene tre saggi: <i>Collettivismo e personalità;</i> <i>Sulle minacce del collettivismo e del filobolscevismo;</i> <i>Riforma politica e riforma morale</i>	Introduzione ai volumi antologici di Antonio Banfi e curatela di John Henry Muirhead, docente all'Università di Birmingham Traduzione di Carlo Coardi Traduzione di Daria Menicanti Introduzione Antonio Banfi Traduzione di Carlo Coardi
1939	1940	<i>L'anima e lo spirito</i> di Ludwig Klages: contiene tre saggi: <i>Sull'essenza del ritmo;</i> <i>L'asilo di Charakterkunde;</i> <i>Sulla Natura della coscienza</i> <i>Filosofia dell'esistenza</i> di Karl Jaspers	Traduzione Remo Cantoni Introduzione Antonio Banfi (e nota critica) Traduzione Ottavia Abate

1941	1942	<p><i>L'io e il mondo. Cinque meditazioni sull'esistenza</i> di Nicolaj Berdiaeff</p> <p><i>Introduzione all'esistenzialismo</i> di Nicola Abbagnano</p> <p><i>Storia delle storie letterarie</i> di Giovanni Getto</p> <p><i>Gli elementi dell'umana grandezza e altri saggi</i> di Rudolf Kassner</p>	<p>Introduzione Antonio Banfi Traduzione [dal francese] Daria Malaguzzi Valeri Banfi</p> <p>Introduzione Alessandro Pellegrini Traduzione di Giovanna Federici Ajroldi</p>
1942	1943	<p><i>Idealismo e positivismo</i> di Giulio Preti</p> <p><i>Filosofia sistematica</i> di Nicolai Hartmann</p> <p><i>Filosofia dell'esistenza</i> di Karl Jaspers [2 ed.]</p>	<p>Introduzione Remo Cantoni Traduzione di Maria Adalgisa Denti e Remo Cantoni</p> <p>Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Ottavia Abate</p>
1942	1944	<p><i>Il pensiero americano e altri saggi</i> di George Santayana [2 ed.]</p>	<p>Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Carlo Coardi</p>
1942	1945	<p><i>Arte e poesia</i> di Adelchi Baratono</p> <p><i>La scienza e il mondo moderno</i> di Alfred North Whitehead</p> <p><i>Storia della letteratura come scienza dello spirito</i> di Cysarz Herbert</p>	<p>Introduzione Antonio Banfi Traduzione di Antonio Banfi</p> <p>Traduzione [dal tedesco] di Otto Overhof</p>

1942	1946	<i>Storia delle storie letterarie</i> di Getto Giovanni (2 ed.) <i>La dignità umana ed altri saggi</i> di Miguel de Unamuno <i>Schema delle crisi e altri saggi</i> di Ortega y Gasset	Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Ottavia Abate Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Franco Meregalli
1942	1947	<i>Il destino dell'uomo nel mondo contemporaneo</i> di Nicolaj Berdiaeff <i>Apparenza e realtà</i> di Francis Herbert Bradley <i>Preludi: saggi e discorsi d'introduzione alla filosofia</i> di Wilhelm Wildeband	Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Lucio Cagliani Prefazione di Antonio Banfi Traduzione di Cesare Goretti Introduzione di Antonio Banfi Traduzione di Renza Arrighi

La collaborazione di Antonio Banfi con Valentino Bompiani non si limita alla collana “Idee nuove”: viene infatti invitato a collaborare ad altre collane editoriali tra cui “Portico”, ad una Serie storico-economico-politica composta da “La formazione dello stato moderno”, “I documenti della politica” e “I testi documentari delle rivoluzioni”³⁵ e al *Dizionario Letterario delle Opere Bompiani* (inizialmente in qualità di direttore generale del progetto ma, al rifiuto del professore, l’editore si accontenta di poterne godere come direttore della sezione di filosofia, estetica, diritto, economia e movimenti spirituali dal 1941 al 1945). Banfi inserisce nell’organico della redazione Remo Cantoni e Luigi Rognoni oltre al gruppo selezionato da Bompiani (Ernesto Codignola, Sofia Vanni Rovighi, Eugenio Garin, Giacomo Devoto, Maria Corti, facendo poi collaborare alla realizzazione dell’opera monumentale molti suoi allievi)³⁶ e chiuderà definitivamente la sua collaborazione con Bompiani nel settembre del 1946, in occasione di una critica dell’editore alle sue voci *Idealismo* e *Irrazionalismo* scritte per il *Dizionario*. Dinanzi a una lettera di Bompiani in cui riferisce i dubbi di Giuseppe Gabetti, direttore di sezione per la letteratura tedesca e redattore di alcuni «Movimenti spirituali», che, per la presa di posizione che legge nel lavoro banfiano, non ritiene coerenti agli obiettivi del progetto, Banfi risponde chiarendo definitivamente la sua posizione storico-filosofica e socio-politica:

«Lo so che per il provincialismo italiano l’idealismo si chiama Croce e Gentile; ma per la storia della filosofia si chiama Platone, Kant, Hegel, e gli idealisti italiani e stranieri del secolo XX, come idealisti, non sono come personalità culturali, sono epigoni di scarsa importanza, il cui indirizzo io accennavo, ma di cui non facevo i nomi per non squilibrare il disegno, chè sullo stesso piano, troppi se ne devono aggiungere [...]. Non si tratta di un mio punto di vista da far valere [...] si

³⁵ Di questa serie editoriale schema e appunti sono riportati nel capitolo intitolato *Milano (1944-1945)*, in Valentino Bompiani, *Vita privata*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973, p. 195.

³⁶ E. Renzi, *op. cit.*, p. 13.

tratta di una visione esatta da stabilire: storicità contro arbitrio, serietà contro superficialità, criticità contro dogmaticità e sopra tutto sguardo universale contro provincialismo e conoscenza di causa contro ignoranza. E penso che questo di rompere l'orizzonte chiuso della nostra povera cultura sia un assoluto dovere di noi intellettuali e degli editori, in quanto intellettuali»³⁷.

1.2 “I Filosofi” di Garzanti

La collaborazione di Antonio Banfi con il noto imprenditore Aldo Garzanti (1883-1961) inizia verso la fine degli anni Trenta, quando, già titolare di una realtà industriale nel settore chimico, decide di soddisfare la sua passione per i libri e la cultura rilevando, nel 1938, la Casa Editrice Treves (nata ad opera dei Fratelli Treves nel 1861) a seguito delle leggi razziali, che impedivano agli ebrei di gestire delle attività pubbliche. Interessato a rispondere alle necessità degli studenti di filosofia con sussidi agili e di qualità, invita il docente più amato dai giovani della Facoltà di Filosofia dell'Università milanese a collaborare per ideare un nuovo progetto editoriale. A partire dal 1940 Banfi è direttore della collana “I filosofi” mentre diventa anche il docente del figlio dell'editore, Livio, che, nel frattempo, aveva deciso di intraprendere gli studi filosofici e di laurearsi proprio con lui con una tesi sul trascendentalismo di Kant³⁸.

La collana “I filosofi” sembra, almeno all'avvio del progetto, impegnarsi in un'operazione didattica per le scuole superiori e l'università, in linea con i nuovi programmi ministeriali. Ogni volume avrebbe dovuto contenere una corposa introduzione (si parla di oltre il centinaio di pagine) riguardante «il pensiero del filosofo e del suo ambiente intellettuale e delle sue influenze» e non oltre le 150/170 pagine di testi raccolti in modo sistematico per permettere al lettore di cogliere la sintesi dell'opera³⁹.

Di seguito l'articolazione della collana diretta da Banfi dal 1940 alla sua chiusura, nel 1949, nonostante la produzione si protragga fino al 1952. In particolare i volumi *Il pensiero dei primitivi* di Cantoni e *Socrate* di Banfi verranno ripubblicati in una forma più ampia, rispettivamente, per il Saggiatore di Alberto Mondadori e per la Casa Editrice Arnoldo Mondadori, entrambi nel 1963.

Anno di pubblicazione	Titolo	Autore Introduzione
1940	<i>Federico Nietzsche</i>	Enzo Paci

³⁷ Lo scambio a cui si riferisce il testo è presente nel «Carteggio Bompiani-Banfi» conservato nell'Archivio storico della Fondazione «Corriere della Sera» e registrato anche nel volume Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Bompiani Editore, Milano 1988, pp. 221-223. Si tratta della lettera [copia dattiloscritta] di Valentino Bompiani datata Milano, 7 settembre 1946 e della risposta [lettera autografa su carta intestata della «Università degli studi di Milano»] di Antonio Banfi datata Milano, 22 settembre 1946.

³⁸ Cfr. Intervista di Armando Torno a Livio Garzanti per la pagina della Cultura del sito «Corriere della Sera.it» datata 21 giugno 2011 in http://www.corriere.it/cultura/11_giugno_20/torno-novanta-anni-livio-garzanti_94474866-9b25-11e0-b9a7-5cbc176a671d.shtml ultima data di consultazione 11 agosto 2016. Cfr. *La Storia di Livio Garzanti* scritta da Giorgio Dell'Arti per il «Corriere della Sera.it» e aggiornata da Lorenzo Stellini in data 16 febbraio 2015 in <http://www.cinquantamila.it/storyTellerThread.php?threadId=GARZANTI+Livio> ultima data di consultazione 10 agosto 2016.

³⁹ Cfr. Emilio Renzi, *La genesi del Plotino di Giuseppe Faggini nel carteggio inedito con Antonio Banfi (1941-1951)*, in Aa.Vv., *Ad Antonio Banfi. Cinquanta anni dopo*, a cura di Simona Chiodo e Gabriele Scaramuzza, Unicopli, Milano 2007, pp. 42-52. Cfr. Emilio Renzi, *La Scuola di Milano e l'editoria milanese*, «Materiali di Estetica. Terza serie Online – 2/2015» in <http://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/6724> ultima data di consultazione 11 agosto 2016.

1941	<i>Schopenhauer</i> <i>Il pensiero dei primitivi</i> <i>Cicerone e la filosofia romana</i> <i>Giordano Bruno</i> <i>T. Campanella</i> <i>Bernardino Telesio e la filosofia del Rinascimento</i>	Piero Martinetti Remo Cantoni Fausto Bongioanni Augusto Guzzo Aldo Testa Nicola Abbagnano
1942	<i>I presocratici</i>	Giulio Preti
1943	<i>Socrate</i> <i>Tommaso d'Aquino e la scolastica</i> <i>Hume e l'illuminismo inglese</i>	Antonio Banfi Mariano Maresca Adelchi Baratono
1944	<i>Pascal e i giansenisti</i> <i>I mistici medievali</i>	Giulio Preti Giovanni Maria Bertin
1945	<i>Plotino</i>	Giuseppe Faggin
1946	<i>Leibniz</i>	Andrea Galimberti
1947	<i>Descartes</i>	Giovanni Emanuele Bariè
1948	<i>Herbart</i>	Alfredo Saloni
1949	<i>Locke</i> <i>Lao-Tse e il Taoismo</i>	Armando Carlini Baldo Peroni
1950	<i>Newton</i>	Giulio Preti
1951	<i>Bradley</i> <i>Gli occultisti</i>	Costanza Arato Giulio Alliney
1952	<i>Gioberti</i>	Giuseppe Saitta

1.3 *La proposta di Luigi Rognoni*

Nel 1940, oltre alla sua docenza nell'ateneo milanese, la direzione di due collane filosofiche e l'impegno nel progetto del *Dizionario Bompiani*, Banfi fonda la rivista «Studi filosofici» che dirige con la collaborazione del suo allievo Remo Cantoni, in qualità di caporedattore, di Giulio Preti, di redattore, e di Luigi Rognoni, di responsabile editoriale.

Il quadro dell'attività banfiana di questi anni però non è ancora completo. Luigi Rognoni infatti, suo allievo appassionato di musica e coinvolto nell'impegno civile antifascista, dalla redazione del quotidiano milanese «L'Ambrosiano» pensa ad un nuovo progetto. Si tratta di un interessante disegno editoriale: desidera produrre libri di un certo spessore culturale, come quello che già poteva riscontrare nelle collane di Bompiani e Garzanti dirette dal suo Maestro e curate dai suoi stessi compagni di corso e amici carissimi, ma focalizzato su un ambito affatto particolare.

In tutte le iniziative editoriali, nate intorno alla figura del professore, egli riscontra, rispetto all'orientamento che lo stesso Banfi indica nel corso delle sue lezioni universitarie, una lacuna di fondo che va assolutamente colmata, una “autentica voragine” nell'interesse culturale contemporaneo che ritiene debba essere riempita: si tratta di un progetto sullo studio e sulla valorizzazione dell'estetica. «Raccogliere organicamente tutti quei testi che costituiscono i punti fermi della storia dell'estetica dai classici ai contemporanei, cogliendo in essi quanto di più vivo e attuale ritorna nella piattaforma del giudizio e della sintesi di fronte all'opera d'arte»⁴⁰: questo il nobile intento e, allo stesso tempo, anche l'approccio metodologico funzionale alla valorizzazione dei classici dell'estetica (storia dell'arte, teorie sull'arte, critica d'arte, filosofia dell'arte).

Nel frattempo Rognoni coltiva anche la sua passione per la musica e per la critica musicale, al punto da diventare redattore capo della «Rivista Musicale Italiana», nel 1936, e, successivamente, valido collaboratore di Bompiani nella segreteria organizzativa del *Dizionario Letterario delle Opere* nel 1942.

Una cartolina postale di Banfi a Rognoni proprio nell'anno dell'assunzione alla «Rivista Musicale Italiana» è indicativa della traccia formativa che caratterizzava il rapporto con il suo allievo:

«[...] bisogna che la storia e la critica musicale, salvando ciò che vi è in esse di specifico, rientrino nella storia e nella critica della cultura: anche l'elemento tecnico che non è mai un mero dato. Ciò che si deve togliere di mezzo è la faciloneria dell'impressionismo critico o il giudizio generico o le classificazioni astratte. Una storia come la critica d'arte, devono far rivivere tutto il corpo dell'arte: non anatomia, e non svolazzi pittorici. L'arte è una realtà che vive, non un imputato al tribunale dei critici e neppure una decorazione di vita»⁴¹.

L'idea diventa un vero e proprio progetto editoriale alla fine del 1944: in collaborazione con la moglie Eva Randi, Rognoni fonda la Casa Editrice Alessandro Minuziano⁴² con il finanziamento di un industriale di Varese. E chiama Banfi a ricoprire l'incarico di direttore (che rifiuta⁴³) per offrire in cambio la sua consulenza e la sua disponibilità a collaborare, suggerendo testi e curatori tra i quali Baratono, Preti, Formaggio, Anceschi oltre a se stesso, con puntuali introduzioni agli *Aforismi*

⁴⁰ Citazione dall'inchiesta *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 510.

⁴¹ Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, intellettuale europeo. Scritti e interviste*, Edizioni CRICD – Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione e Filmoteca regionale siciliana, Palermo 2010, vol. III, p. 290.

⁴² Il nome della Casa editrice è noto nel mondo dell'editoria: rimanda a quello dell'umanista Alexander Minutianus, Apulus de Sancto Severo, uno dei primi tipografi-editori in Milano nel secolo XV. In una lettera a Vincenzo Errante, datata Milano 18 maggio 1945, Rognoni confessa di aver preferito battezzare in questo modo la neonata casa editrice anziché darle il proprio nome per isolare la sua attività intellettuale, di musicista e musicologo, da quella commerciale, produzione e distribuzione di libri. Cfr. Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, intellettuale europeo. Carteggi, op.cit.*, vol. II, p. 46.

⁴³ In merito Rognoni scrive: «[...] ma egli rifiutò (non capii mai bene il perché)», in Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi (1985)*, in Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, intellettuale europeo. Scritti e interviste*, Edizioni CRICD – Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione e Filmoteca regionale siciliana, Palermo 2010, vol. III, p. 291.

sull'arte di Konrad Fiedler, a *Orizzonte e stile* di Lucian Blaga e a *Il Sublime* e la sua accolta di saggi di estetica in *Vita dell'arte*.

Questa ricerca si concentra proprio sul ruolo dell'operazione editoriale di Rognoni nella cultura degli anni Quaranta, in modo particolare nell'articolazione delle collane di "Estetica" e della "Politica" che costituiscono lo scenario estetico-filosofico e sociale ideale per la formazione di una nuova generazione di giovani educata ad una metodologia altrettanto innovativa. La formula della "collana editoriale" diviene, nell'originale proposta di Rognoni, una straordinaria opportunità per far lavorare insieme, in un ambito laboratoriale, autori curatori e traduttori, in cui ciascuno mette a disposizione degli altri la propria specifica competenza per un obiettivo comune: ravvivare l'antico e il moderno nel mondo d'arte e della cultura che rimane l'unico sostegno vitale per la costruzione di una coscienza e per una moralità utili a rinnovare la realtà sociale. Per Rognoni, infatti, proprio in questo consiste l'essere intellettuale: «scendere in campo contro le tendenze involutive e reazionarie della società, mobilitare le coscienze, combattere le grandi battaglie». Nella musica e nell'arte in generale, soprattutto nelle espressioni contemporanee più aperte all'innovazione, egli individua soprattutto uno strumento di critica sociale:

«[...] da qui il radicalismo della sua posizione morale, refrattario ad ogni compromesso; il suo modo d'intendere e di vivere la cultura come strumento di liberazione del soggetto, di rinnovamento delle coscienze; il suo aprirla quindi a una pluralità di connessioni al di là di ogni asfittica competenza specialistica, il suo spendersi senza risparmio per una diffusione che facesse tutt'uno con la tensione utopica verso una società diversa e migliore»⁴⁴.

I classici diventano i fari a cui volgere lo sguardo per orientare i giovani lettori verso la giusta rotta: vengono valorizzati attraverso lo studio delle loro teorie, delle loro capacità di ragionamento e argomentazione, della straordinaria originalità del loro pensiero sul mondo e per il mondo. L'indagine dei contemporanei acquista significato nel momento in cui si pone nella virtuosa e feconda condizione di dialogo con quei grandi maestri del passato.

Rognoni, come Banfi, crede fermamente nella possibilità di risalire al passato vedendo il presente formarsi, riconoscendone le radici e gli sviluppi, per coglierlo in questo stesso processo offerto, in questa sua verità storica concreta; crede in un umanismo non mitico, non ideologico, ma realista, che non vuole mediocri, ma tempi di un'umanità che, libera e consapevole, crei se stessa con la propria eticità, la propria storia e la propria vita. Banfi, infatti, contro le astrazioni e le generalizzazioni arbitrarie afferma:

«[...] niente temi generali. Siamo fuori strada. Quando la storia arriva al presente, si arresta e non ha da offrire che l'alibi del liberalismo. Il metodo storicistico, considerato fuori delle sue giustificazioni speculative nell'uso concreto, rischia di essere il più arbitrario, anche perché meno avverte e riconosce la sua limitazione. Vengono da me giovani sconosciuti, intelligenti, che hanno fatto la guerra, viaggiato in America, in Spagna, pensato, formulato un giudizio su tante cose; giudizio che io non posso condividere, ma che ascolto con stupore. Bisogna fare affluire queste forze, indirizzarle. Se un popolo acquista fiducia nel proprio giudizio e nella possibilità di esprimerlo, possiede già una schiettezza politica salutare. L'intonazione deve essere di candore, una prosa discorsiva senza specialismi»⁴⁵.

Proprio il suo allievo Rognoni, spezzando i limiti nazionalistici e provinciali della cultura italiana della prima metà del Novecento, ha permesso in Italia la circolazione europea delle avanguardie ed è riuscito a collegare fra loro le esperienze artistiche e culturali più vitali del tempo.

Offrendo una straordinaria opera di divulgazione dell'arte moderna ha inoltre tradotto le sue più care amicizie intellettuali in occasioni culturali all'interno di un contesto veramente stimolante: la sua

⁴⁴ Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, intellettuale europeo. Testimonianze, op. cit.*, vol. I, pp. 16-17.

⁴⁵ Valentino Bompiani, *Vita privata*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973, p. 214. Questo intervento banfiano è tratto dal capitolo *Milano (1944-1945)* in cui l'editore verbalizza una riunione per il progetto di un nuovo giornale letterario (che poi, proprio a seguito dell'incontro, Bompiani decide di non realizzare). Sono presenti Banfi, Preti, Mario De Micheli, dei quali Bompiani riporta il contenuto dell'intervento. Qui vengono esposti gli scopi formativi dell'intervento culturale artistico.

casa in corso Plebisciti 12 a Milano, sede della Casa Editrice Minuziano, diviene, per molti anni, luogo d'incontro, di confronto, di pensiero per l'ideazione e la progettazione di percorsi innovativi per la cultura milanese degli anni Quaranta. E questa ricerca tenta, per quello che può, di ricostruire quel progetto e il suo ruolo formativo attraverso la programmazione didattica scandita in finalità, obiettivi, metodi e strumenti.

Se per quanto riguarda gli obiettivi e le finalità risulta necessaria un'analisi sistematica dei volumi delle collane di "Estetica" e della "Politica", per la metodologia, quella laboratoriale ha garantito l'originalità di tale intervento che, nel corso di questa seconda parte dello studio, verrà esplicitato.

Per gli strumenti non è scontato che siano "semplicemente" i libri. Sono infatti "le collane" a fare la differenza, rispetto alle altre proposte editoriali milanesi: i volumi sembrano legati l'uno all'altro in modo indissolubile e necessario, non se ne potrebbe escludere alcuno, pena la perdita di un organo vitale in quell'organismo editoriale che tutt'ora vive e respira straordinariamente tra le mani del suo lettore.

Di seguito le pubblicazioni delle collane di "Estetica" e della "Politica".

Anno di pubblicazione	Titolo e Autore	Curatela e Traduzione	Collana
1945	<i>Il bello musicale</i> di Eduard Hanslick	a cura di Luigi Rognoni trad. Mariangela Donà	Estetica
	<i>Aforismi sull'arte</i> di Konrad Fiedler	a cura di Antonio Banfi trad. Rossana Rossanda	Estetica
	<i>Vita delle forme</i> di Henry Focillon	a cura di Adelchi Baratono trad. Eva Randi	Estetica
	<i>Il Naugerio ovvero Dialogo sulla poesia</i> di Girolamo Fracastoro	a cura e trad. di Giulio Preti	Estetica
	<i>L'estetica francese contemporanea</i> di Valentin Feldman	a cura e trad. di Dino Formaggio	Estetica
	<i>Saggio sopra la bellezza</i> di Giuseppe Spalletti	a cura e trad. di Giulio Preti	Estetica
	<i>Ricerca sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello</i> di Edmund Burke	a cura e trad. di Adelchi Baratono	Estetica
	<i>Le arti figurative e la natura</i> di Friedrich Wilhelm Joseph Schelling	a cura e trad. di Giulio Preti	Estetica
	<i>Il capitale</i> , esposizione di Gabriel Deville di Karl Marx	a cura e trad. di Onorato Damen	Politica "Breviari di economia politica"

1946	<i>Orizzonte e stile</i> di Lucian Blaga	a cura di Antonio Banfi trad. Mircea Popescu e Eugeniu Coseriu	Estetica
	<i>La regola del gusto</i> di David Hume	a cura e trad. di Giulio Preti	Estetica
	<i>L'imperialismo, ultima fase del capitalismo</i> di Nikolaj Lenin	a cura e trad. di Luciano Santoni	Politica "Breviari di economia politica"
	<i>L'accumulazione del capitale,</i> esposizione di Lucien Laurat di Rosa Luxemburg	a cura e trad. di Luciano Santoni	Politica "Breviari di economia politica"
1947	<i>Dialogo della musica antica e moderna</i> di Vincenzo Galilei	a cura di Fabio Fano	Estetica
	<i>Vita dell'arte</i> di Antonio Banfi		Estetica
	<i>Visione e disegno</i> di Roger Fry	a cura e trad. di Electra Cannata	Estetica
1948	<i>Pensieri sulla bellezza</i> di Anton Raphael Mengs	a cura e trad. di Giuseppe Faggin	Estetica
	<i>Avvicinamento all'opera d'arte</i> di Heinrich Wölfflin	a cura e trad. di Umberto Barbaro	Estetica
	<i>La Lanterna</i> di Henri Rochefort	a cura e trad. di Paolo Nalli	Politica "Documenti di storia politica"
1949	<i>Il sublime</i> di Pseudo Longino	a cura di Antonio Banfi trad. Luigi Panzeri	Estetica
1950	<i>La creazione musicale</i> di Camillo Artom	a cura di Massimo Mila	Estetica

1.4 Alberto Mondadori e "Il pensiero critico"

Alberto Mondadori (1914-1976), accanto al cugino Mario Monicelli e ad artisti come Aligi Sassu, Raffaele De Grada, Ernesto Treccani, Alberto Lattuada e allo stesso Rognoni, rappresenta uno degli

studenti “irregolari”⁴⁶, non iscritti all’Università perché privi del diploma liceale, che seguivano le lezioni di Estetica di Banfi.

Quella intrapresa dal giovane Alberto, figlio del noto editore Arnoldo Mondadori, è un’avventura senz’altro interessante e ben motivata, per la serie di stimoli offerti dalla frequentazione degli allievi di Banfi e dal desiderio di rendersi indipendente dalla figura paterna con l’ideazione di nuovi progetti editoriali, ma molto difficile, per la concorrenza con le altre case editrici della città ma soprattutto per la difettosa considerazione del padre che avrebbe desiderato proposte molto più commerciali.

Alberto inizialmente tenta di proporsi all’interno dell’azienda paterna con la rivista quindicinale «Camminare» (nata nel 1932, soppressa tre anni dopo dal regime) alla quale collaborano Remo Cantoni in qualità di caporedattore, Alberto Lattuada, Enzo Paci, Luigi Rognoni, Luciano Anceschi e Mario Monicelli; e successivamente con la collana “Il pensiero critico” sempre con l’amico Remo Cantoni in qualità di direttore. Quest’operazione, che si conclude nel 1953 per politiche interne alla casa editrice, riesce a tradurre l’idea di rinnovamento maturata dal giovane Mondadori in un’impresa appunto capace di trasmettere l’amore per la cultura e farsi modello di un’intellettualità a più voci: si tratta infatti di una raccolta di opere di natura moderna, «testi problematici, volti a rompere il quadro dell’umanesimo tradizionale»⁴⁷. Racchiuse in un corpo organico, le opere più significative del pensiero contemporaneo nell’ambito della riflessione critica manifestano «l’insofferenza di qualsiasi atteggiamento dogmatico, la volontà di percorrere, in uno spirito di aperta e libera ricerca, l’intero universo di problemi che sono vivi e attuali nella nostra esistenza di uomini consapevoli»⁴⁸.

Di seguito la tabulazione delle pubblicazioni della collana “Il pensiero critico” dal 1947 al 1953 in cui gli allievi banfiani risultano i veri protagonisti della cultura tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta. Vengono pubblicati testi di forte impatto culturale della mutata realtà storica: l’accoglienza ufficiale di Dewey-filosofo in Italia con Preti, la presentazione dei libri di successo di Cantoni, il manifesto del nuovo umanesimo di Banfi, la pubblicazione di tre volumi del docente di Estetica Giuseppe Borgese al suo ritorno da Chicago, dopo un esilio volontario durato quasi diciotto anni. Questo rappresenta solo il preludio di quella che diventerà “La Cultura”, la collana principale della Casa Editrice il Saggiatore che Alberto Mondadori fonderà nel 1958 in cui la matrice degli allievi di Banfi diventa una vera e propria “compagine nazionale”: molti saranno infatti allievi di allievi di Banfi, ovvero per lo più laureati con Paci.⁴⁹

Anno di pubblicazione	Titolo	Curatela Traduzione
1946	<i>La cultura francese nell'età della Restaurazione</i> di Adolfo Omodeo	
1947	<i>I santi che mossero il mondo</i> di René Fülöp-Miller	Traduzione di Lucia Paparella

⁴⁶ In merito Vittorio Sereni ricorda così le lezioni del professor Banfi negli anni Trenta: «Banfi si trovava 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», in Emilio Renzi, *Alberto Mondadori e la scuola di Milano. Breve storia di una lunga fedeltà*, «viaBorgogna3» Rivista bimestrale online della Casa della Cultura dedicato alla Scuola filosofica di Milano, n. 1, febbraio 2016, pp. 37-43, consultabile sul sito <http://www.casadellacultura.it/viaborgogna3/n1.php>. Cfr. E. Renzi, *op. cit.*, «Materiali di Estetica».

⁴⁷ Ivi, p. 38.

⁴⁸ Queste parole di Cantoni vengono riportate nella fascetta di ogni volume della collana *Il pensiero critico*. Cfr. Caterina Genna, *«Il pensiero critico» di Remo Cantoni*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2007, p. 102.

⁴⁹ Ivi, p. 40. Emilio Renzi ricorda in particolare l’assistente di Paci, Paolo Caruso, il traduttore di Lévi-Strauss e di Merleau-Ponty, Andrea Bonomi e, il traduttore delle *Ricerche logiche* di Husserl, Giovanni Piana, nonché il traduttore ufficiale di Husserl, Enrico Filippini, Ivi, pp. 42-43.

	<p><i>Scrittori inglesi e americani</i> di Emilio Cecchi</p> <p><i>Fini e mezzi: indagine sulla natura degli ideali e sui metodi adottati per realizzarli</i> di Aldous L. Huxley</p> <p><i>Apocalisse</i> di David Herbert Lawrence</p> <p><i>Da Bergson a Tommaso d'Aquino: saggio di metafisica e di morale</i> di Jacques Maritain</p> <p><i>Eupalinos</i> di Paul Valéry</p> <p><i>Baudelaire</i> di Jean-Paul Sartre</p>	<p>Traduzione di Edoardo Bizzarri⁵⁰</p> <p>Premessa di Ernesto Ayassot Traduzione di Ernesto Ayassot</p> <p>Introduzione di Remo Cantoni Traduzione di Roberto Bartolozzi</p> <p>Introduzione di Enzo Paci Traduzione di Vittorio Sereni</p> <p>Presentazione di Remo Cantoni Traduzione di Jacopo Darca</p>
1948	<p><i>Henry James, o, Il proscritto volontario</i> di Paolo Milano</p> <p><i>Crisi dell'uomo: il pensiero di Dostoevskij</i> di Remo Cantoni</p>	<p>Prefazione di Giorgio Monicelli</p>
1949	<p><i>Tempo di rivoluzione</i> di Julian Huxley</p> <p><i>Storia della critica romantica in Italia</i> di Giuseppe Antonio Borgese</p>	<p>Introduzione di Remo Cantoni Traduzione di Marcella De Ambrosis</p>

⁵⁰ Non viene indicato il nome del traduttore di questo saggio di Huxley, ma se ne potrebbe dedurre l'identità considerando che nel 1947 la traduzione ufficiale degli scritti di Huxley per Arnoldo Mondadori era stata affidata a Edoardo Bizzarri. Al 1947 risale infatti la pubblicazione de *Il tempo non si deve fermare* per la collana "Il Ponte": unica traduzione autorizzata dall'inglese affidata appunto allo stesso Bizzarri.

	<p><i>Max e i fagociti bianchi</i> di Henry Miller</p> <p><i>Ingens sylva: saggio sulla filosofia di G.B. Vico</i> di Enzo Paci</p> <p><i>La coscienza inquieta: Sören Kierkegaard</i> di Remo Cantoni</p> <p><i>Marginalia</i> di Edgar Allan Poe</p> <p><i>Goethe e il suo tempo</i> di György Lukacs</p>	<p>Introduzione di Salvatore Rosati Traduzione di Salvatore Rosati</p> <p>Prefazione di Luigi Berti Traduzione di Luigi Berti</p> <p>Traduzione di Enrico Burich</p>
1950	<p><i>Esistenzialismo e storicismo</i> di Enzo Paci</p> <p><i>Furor mathematicus</i> di Leonardo Sinisgalli</p> <p><i>Problemi di tutti</i> di John Dewey</p> <p><i>L'uomo copernicano</i> di Antonio Banfi</p> <p><i>Con mio padre, sulla nave del ricordo</i> di Mario d'Annunzio</p>	<p>Presentazione di Giulio Preti Traduzione di Giulio Preti</p>
1951	<p><i>Il credo politico di chiunque</i> di George Bernard Shaw</p> <p><i>Gabriele D'Annunzio: (Da Primo Vere a Fedra)</i> di Giuseppe Antonio Borgese</p> <p><i>Diagnosi del nostro tempo</i> di Karl Mannheim</p>	<p>Traduzione di Mario Ducci</p> <p>Traduzione di Aldo Devizzi</p>
1952	<p><i>Poetica dell'unità: cinque saggi</i> di Giuseppe Antonio Borgese</p>	

	<i>Saggi critici</i> di Giacomo Debenedetti	
1953	<i>Mito e storia</i> di Remo Cantoni	

1.5 Nella «Corrente» della filosofia e dell'arte

Questo vivace mondo culturale, abitato da collane editoriali straordinariamente interessanti nella loro funzione educativa e formativa per la costituzione di una nuova mentalità utile alla ricostruzione di una società rimasta per troppo tempo disorientata dagli eventi storici e frammentata nella sua stessa struttura civile, presenta uno sfondo altrettanto affascinante, fatto di una fitta rete di riviste che prima, durante e alla fine del secondo conflitto mondiale garantiscono un punto di riferimento costante per i giovani intellettuali, e non solo, alla ricerca della vera realtà.

Se «Studi filosofici» ha rappresentato il paradigma della rivista filosofica, tra il 1940 e il 1950 altre proposte hanno offerto ulteriori approfondimenti nell'ambito dell'arte («Corrente»), del rapporto tra politica e cultura («Il Politecnico»), della metodologia e dell'analisi del linguaggio («Methodos») e, ancora, del confronto con la filosofia europea («Il pensiero critico»). Tratteggiare il profilo di tale scenario consente a questo punto della ricerca di integrare con qualche dettaglio storico-culturale quei momenti di riflessione e di incubazione di idee e progetti nuovi tra una collana e l'altra o, più semplicemente, tra un'operazione editoriale in via di definizione e l'avvio di una nuova, sempre più intensa per l'impegno richiesto e sempre più mirata ad un obiettivo specifico.

L'esperienza di «Studi filosofici», la rivista trimestrale di filosofia contemporanea diretta da Banfi, pubblicata a partire dai primi mesi del 1940, corrisponde a una presa di posizione nei confronti della filosofia italiana di quegli anni: «stabilire un compito della filosofia e tracciarne un programma di lavoro». Si tratta di un altro caso, tipico dei momenti più difficili dell'esperienza storica, di autoproblematizzazione della filosofia: «quando ogni zona dell'esperienza si sente messa in gioco, anche la filosofia avverte la necessità di non sottrarsi al giudizio dei tempi e di riproporre l'universalità di un proprio compito»⁵¹.

La rivista di Banfi presenta due motivi centrali, il carattere scientifico-razionale della filosofia e l'adesione completa e radicale alla storicità in cui vengono rintracciati i problemi obiettivi dell'esercizio della ragione, per un impegno costruttivo. Fissati i canoni della ricerca, vengono invece lasciati aperti i canali risolutivi: i suoi più stretti collaboratori Remo Cantoni, Giulio Preti, Giovanni Maria Bertin, Enzo Paci e Luigi Rognoni, quale responsabile editoriale, rappresentano ciascuno un orizzonte problematico di ricerca intorno al quale lavorare per rinnovare il pensiero filosofico italiano in linea con la filosofia europea contemporanea.

Risulta interessante notare come questi atteggiamenti teoretici in pieno e autonomo sviluppo, pur mostrando originalità nelle rispettive impostazioni filosofiche, si ricollegano criticamente al razionalismo critico di Banfi, che «si presenta non come la filosofia dei processi e delle condanne alle varie forme della filosofia contemporanea, ma come quella prospettiva in grado di comprendere l'indice di verità di ciascuna delle posizioni del pensiero»⁵², quali l'irrazionalismo, il convenzionalismo e l'esistenzialismo, e che si identifica proprio come compito della sistematica filosofica.

Quale «disposizione alla ricerca della verità che si fa abito dell'anima», la sistematica banfiana ha un'efficacia pratica riposta non in una virtù assoluta ma in «un'umanità che si cerca anche tra gli

⁵¹ Fulvio Papi, *Il pensiero di Antonio Banfi*, Parenti Editore, Firenze 1961, p. 326.

⁵² Ivi, p. 338.

errori, pur d'essere sempre umanità»⁵³. Il suo ruolo consiste nell'«illuminare le linee teoretiche di sviluppo» della cultura storicamente determinata, consapevole che per la filosofia non si tratta di dettar norme alle singole direzioni del sapere o di proporle una classificazione o una gerarchizzazione, e che «ogni disciplina si determina in funzione del suo contenuto come della situazione storica concreta del sapere e dei risultati e problemi raggiunti».

La sistematica razionale, dunque, risulta aperta a cogliere il processo della cultura, come unica possibilità di conferire un carattere unitario al movimento del sapere che, a seguito della rottura della sintesi positivista ha vissuto in un contrasto radicale di sintesi parziali, «ciascuna fondata su una soluzione metafisica dell'esperienza, incapace, quindi, a render ragione, senza dogmatiche riduzioni o dell'uno o dell'altro campo, del valore autonomo degli indirizzi della cultura»⁵⁴. Banfi dunque non trova la risposta intellettuale alla crisi storica ma, attraverso i suoi saggi e quelli dei suoi preziosi collaboratori, guida i lettori a scoprirla nella realtà stessa, non in quella elementare dell'ipotetico fatto ma «nella realtà umana in cui i fatti si traspongono per un ordine ideale, in cui la vita non solo si vive, ma si vive secondo una propria condizione sensibile e si propone a problema secondo dimensioni spirituali»⁵⁵. Il sapere a cui Banfi mira risulta funzionale alla determinazione della forma, del senso e del valore dei problemi concreti, richiama l'uomo, come persona e come membro di una collettività, alle sue responsabilità altrettanto concrete e precise. Se da un lato ogni orizzonte metafisico gradualmente viene dissolto per lasciar affiorare il piano della *praxis*, dall'altro la concezione della moralità, intesa come solidale costruzione all'interno della storia, di un'eticità che nasce da un complesso sviluppo di energie e di interessi storici, non risulta più sufficiente: occorre infatti richiamare Galileo e Socrate quali modelli rispettivamente della ragione scientifica e dell'idea di moralità come organico equilibrio, armonia tra persona e società e non costruzioni intellettuali, frutto della riflessione dell'intelletto. Non si tratta di una missione per l'universale, ma di un'azione che nella *praxis* e nelle contaminazioni della *praxis* si pone problemi determinati che non possono essere risolti:

«Quest'esperienza lungi dall'essere pura è determinata dalla singolare situazione esistenziale, compromessa in una serie di valutazioni e reazioni implicite e affiora sul piano dell'esistenza vissuta non della ragione. Piuttosto la ragione ha già, attraverso i vari gradi del sapere, elaborata l'esperienza nel senso di toglierla da tali forme e sensi individualmente determinati, di disporla universalmente in sintesi che rappresentano centri di coordinazione e di raggruppamento»⁵⁶.

Qui si rileva l'interpretazione banfiana della filosofia come *filosofia della cultura* e la cultura rappresenta la forma in cui l'esperienza ha consolidato le proprie strutture nello svolgersi del suo stesso processo e il metodo è trascendentale, dialettico e fenomenologico.

Con questa impostazione teoretica e metodologica, Antonio Banfi conferma la responsabilità e l'impegno storico della filosofia nel grave momento che l'Europa stava attraversando e rifiuta ogni contaminazione tra l'ordine delle idee e quello dei valori pratici e delle ideologie: le soluzioni per lui non derivano dalla filosofia, ma da una volontà che conosce la relatività e il rischio delle proprie affermazioni.

Affidando la rivista a Remo Cantoni che, in qualità di caporedattore, diviene il braccio destro del suo maestro, la rivista rappresenterà un valido punto di riferimento per l'aggiornamento sulle ricerche in ambito filosofico. La rivista verrà chiusa dal Regime nel 1944, riaperta nel '46 e chiusa definitivamente nel 1949 a seguito delle pressioni del PCI su Banfi a fronte di un contrasto tra Cantoni

⁵³ Ivi, p. 339. Qui Papi approfondisce riferendosi proprio al razionalismo umanistico che definisce come «il significato di universalità che l'umanità ha di se stessa nel limite ideale della ragione». Si tratta del problema della storicità della filosofia, cioè dell'autocoscienza storica che la filosofia ha di se stessa. Per Banfi questo rappresenta un tema caratteristico della filosofia contemporanea: «L'ieri ha già una realtà rammemorata, diluita, astratta, sforzata solo nell'oggi la realtà è impegnata in tutta la sua ricchezza e la sua potenza, nella sua presenza totale, anche se in una proiezione parziale».

⁵⁴ Ivi, pp. 388-389.

⁵⁵ Ivi, p. 397.

⁵⁶ Antonio Banfi, *Per un razionalismo critico*, p. 23; cfr. Antonio Banfi, *Concetto e sviluppo della storiografia filosofica*, in *La Ricerca della realtà*, Sansoni, Firenze 1959, Vol. I, pp. 156-167.

e il responsabile del settore cultura del partito comunista francese Jean Kanapa sull'esistenzialismo, in cui il banfiano viene accusato di aver attaccato su «Studi filosofici» (IX, 1948, n. 2, pp. 167-171) l'autore del libello antiesistenzialista *L'Existentialisme n'est pas un humanisme*. Cantoni, giudicato da un consiglio di combattenti tra cui figura Togliatti, come malato di esistenzialismo anche per aver precedentemente pubblicato un libro su Kierkegaard e uno su Dostoevskij⁵⁷ senza aver consultato il Partito comunista (a cui apparteneva dal 1945), alla fine, nel '49, si dimette dal PCI, senza essere radiato, mentre Banfi, sollecitato dal partito, chiude la rivista. Esistono testimonianze, tra cui quella di Rossana Rossanda⁵⁸, attestanti la volontà di Banfi di pianificare un nuovo avvio per «Studi filosofici», ma la morte, sopravvenuta nel 1957, interromperà questi progetti prima di un'effettiva riapertura.

Risulta opportuno qui aprire un'interessante parentesi comprovante l'eredità della rivista banfiana. Non è un caso che l'anno dopo la chiusura di «Studi filosofici», Remo Cantoni riesca ad avviare una propria rivista «Il pensiero critico» (1950), pubblicata dall'Istituto editoriale Italiano, ed Enzo Paci due anni dopo la sua «aut aut» (1951).

Cantoni, in particolare, «credeva fortemente in una cultura socialmente impegnata»⁵⁹, da rendere fruibile e tangibile attraverso la pubblicazione di giornali e riviste proprio per favorire un maggiore coinvolgimento degli studiosi di settore e non solo. Pertanto conferisce alla sua rivista un'impostazione né rigida né specialistica, ma multidisciplinare, in una struttura composta da sommario, note, discussioni e recensioni, riservando uno spazio significativo alle tematiche di carattere socio-antropologico e alle riflessioni di un pioniere della ricerca antropologica sostenuta da profonde conoscenze filosofiche, Carlo Tullio Altan, precisamente dal 1959 al 1962, anno della definitiva chiusura della rivista e del suo stesso confluire nella «Rivista di filosofia», trasferita da Milano a Torino nel 1946 con la direzione del neoilluminista Norberto Bobbio, con l'intento di garantire «tutte le esigenze della libertà filosofica»⁶⁰. Il sottotitolo della rivista, «Problemi del nostro tempo» è indicativo di un percorso da seguire. L'impegno di Cantoni mirato infatti, a disegnare un quadro nuovo del contesto culturale e filosofico del paese, consiste nell'elaborazione di un umanismo critico-storico. Sulla base dei dati offerti proprio dal pensiero critico si giunge all'acquisizione di una conoscenza adeguata della fenomenologia della storia e ad un pensiero che non si risolve in una pura astrazione, priva di contenuti concreti, ma in un pensare sulle cose del mondo e dell'uomo con una forte caratterizzazione critica, inevitabilmente finalizzata al cambiamento.

«Il pensiero critico», nonostante il mancato rispetto della sua periodicità trimestrale, rimane un punto di riferimento sul piano storiografico e su quello teorico per la cultura italiana del secondo

⁵⁷ Si tratta de *La coscienza inquieta* del 1949 e *Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij* del 1948, entrambi editi nella collana "Il pensiero critico" di Alberto Mondadori diretta dallo stesso Cantoni. Il libro su Kierkegaard, in particolare, riprende un interesse che Cantoni aveva già manifestato nel 1945 quando aveva pubblicato presso la casa editrice del fratello poi rilevata da Adalgisa Denti, allora fidanzata di Cantoni e redattrice di «Studi filosofici», *Estetica ed etica nel pensiero in Kierkegaard* (Denti, Milano 1945, pp. 65), testo nato da due saggi *Kierkegaard e la vita etica* e *La vita estetica nel pensiero di Kierkegaard*, coi quali Cantoni aveva introdotto rispettivamente *Aut-Aut* e *Don Giovanni* di Kierkegaard pubblicati sempre dalla Denti nel 1945.

⁵⁸ «Nel luglio del 1957 Banfi morì. Morì per caso, per incuria, per una stupida infezione mentre aveva ripreso in mano tutta la sua produzione e la selezionava e preparava la ripresa di «Studi filosofici» chiusi nel 1949 per le strida del Pcf», in Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi, Torino 2005, p. 203.

⁵⁹ Caterina Genna, *«Il pensiero critico» di Remo Cantoni*, Le Lettere, Firenze 2007, p. 16. Si segnalano qui interessanti volumi consultati sull'opera e sul pensiero di Remo Cantoni: primo fra tutti Aa. Vv., *Remo Cantoni, filosofia a misura della vita* (Atti del Convegno Nazionale "Remo Cantoni, filosofia a misura della vita", Milano, Università degli Studi, 5-6 dicembre 1988), a cura di Carlo Montaleone e Carlo Sini, Guerini & Associati, Milano, Milano 1993; Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano. Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Guerini & Associati, Milano 1990, in particolare *Remo Cantoni. Una filosofia a misura della vita*, pp. 189-213; e il più recente Massimiliano Cappuccio e Alessandro Sardi, *Remo Cantoni*, CUEM, Milano 2007. Cfr. anche Aa. Vv., *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1985, in particolare Eugenio Garin, *Agonia e morte dell'idealismo italiano*, pp. 3-29; Mario Dal Pra, *Il razionalismo critico*, pp. 33-92; Marcello Pera, *Dal neopositivismo alla filosofia della scienza*, pp. 95-173; Giuseppe Bedeschi, *Il marxismo*, pp. 177-272.

⁶⁰ Remo Cantoni, *Editoriale*, «Il pensiero critico», nuova serie, IV (1962), p. 3 e *Editoriale*, «Rivista di filosofia», LIV (1963), p. 3. Cfr. C. Genna, *op. cit.*, p. 48.

Novecento, tanto da rappresentare una prospettiva di continuità della rivista banfiana «Studi filosofici» in ambito tematico. Il confronto tra la filosofia italiana e quella europea, l'integrazione del razionalismo critico con il materialismo storico e l'accento su un nuovo umanesimo legano profondamente i due progetti editoriali.

Un'altra rivista voluta da Banfi è «Il Politecnico» deliberata nel corso della prima riunione non clandestina del *Fronte della cultura* il 4 maggio 1945 in casa Banfi⁶¹ e pubblicata solo quattro mesi dopo da Einaudi con la copertina nera e rossa di Albe Steiner. La sua storia va ricordata come «l'incarnazione di un modo tipicamente forte, intraprendente ed emancipatorio di puntare sull'effetto politico del lavoro intellettuale, affinché gli attriti che potevano derivare all'esercizio di un'intelligenza storica più duttile e larga, come in Italia sembrava possibile, trovassero la strada di una oggettività nuova»⁶².

L'obiettivo, decisamente problematico, che, immediatamente, Elio Vittorini, in qualità di direttore si pone, consiste nel rivolgersi e parlare a destinatari nuovi della cultura, ai progressisti. Ma come identificarli? Comunisti purosangue, come aspirerebbero i più, o anche ex-fascisti purchè dimostrino di saper essere progressisti, come ha esplicitato Cantoni? La cultura ha sempre delle origini, sì, ma le trascende, poiché nessuna cultura è tutta la cultura. E su questo difficilmente qualcuno può fare obiezioni. Ma Vittorini vuole una rivista di *engagement*: raccoglie una comunità di persone lontane da discipline di partito e collaboratori, tra i quali Luigi Rognoni Giulio Preti e lo stesso Cantoni, con caratteristiche eterogenee nell'ambito di sconfessioni estreme dell'uomo, come la guerra, i campi di sterminio, la bomba atomica⁶³. Si tratta del «richiamo all'uomo»:

«[...] il *mas hombre* si respira ovunque nelle geometriche pagine del «Politecnico», in ogni fotografia, in ogni riga degli articoli metapolitici su politica e cultura, arte, cinema, musica, marxismo, poesia, psicoanalisi, scienza, scuola, sociologia, letteratura (tutto quel materiale con cui Togliatti protocollerà l'imminente accusa di diletterantismo ed enciclopedismo); nelle inchieste (memorabile quella d'apertura sulla Fiat) e in quel romanzo a puntate, *Per chi suona la campana*, che Vittorini pubblica perché attraverso le parole del protagonista Robert Jordan parla la Spagna repubblicana in lotta e anche perché è convinto che Hemingway sia lo Stendhal moderno»⁶⁴.

Vittorini, voce dominante⁶⁵ della rivista, desidera offrire da un lato la lettura diretta del mondo attraverso la letteratura, la scienza e la politica, e, dall'altro lato, una cultura capace di muovere le trasformazioni in nome della verità già realizzata in essa contenuta e utile all'uomo per rompere l'automatismo del mondo. Cultura come progetto politico, dunque, come azione immediata, lotta e potere, destinata inevitabilmente a intrecciarsi con la lotta politica cara a Togliatti. Nel momento in

⁶¹ Cfr. Premessa al Capitolo I e in particolare nota n. 14.

⁶² Carlo Montaleone, *op. cit.*, p. 105.

⁶³ Ivi, p. 233 nota n. 21. Un esempio della tendenza di Vittorini è riscontrabile nella lettera a Felice Balbo datata 10 novembre 1947 nella quale, per creare un sodalizio con Balbo dinanzi all'imminente chiusura della rivista, il direttore adopera la seguente distinzione: tra i collaboratori della rivista ci sono coloro che appartengono o sostengono la classe operaia e dunque conoscono «le ragioni maggiori» e coloro che scrivono in nome di «ragioni minime», o «unidimensionali». Vittorini con Balbo si inserisce tra i primi e nomina Lukács, Preti e Cantoni tra i secondi, gli unidirezionali che manifestavano ragioni e preferenze diverse dalle sue. Per il contenuto della lettera e altri interessanti riferimenti alla vicenda della rivista Cfr. Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronache e strutture di una rivista*, Marsilio Editore, Venezia 1984, p. 118. Per il suo ruolo di «fronda» nel PCI e i suoi limiti si fa particolare riferimento al ruolo giocato da Giulio Preti in Fabio Minazzi, *L'onesto mestiere del filosofare*, *op. cit.*, pp. 134-191.

⁶⁴ Ivi, pp. 111-112. Cfr. Elio Vittorini, «Il Politecnico», anno III, n. 33-34, 1947, p. 1. Per *mas hombre* egli intende quel grido, quell'aspirazione e principio razionale, passato a Vittorini stesso, per divenirne parte naturale, dall'araldica antifranchista quasi dieci anni prima, e scrive nel primo numero del 1945: «Allora ogni operaio che non fosse un ubriacone, e ogni intellettuale che avesse le scarpe rotte tendevano l'udito di dentro alla cuffia di un apparecchio a galena, verso le prime voci non fasciste che finalmente giungessero fino a noi: Madrid, Barcellona». Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Elio Vittorini, *Diario in pubblico* (1957), Bompiani, Milano 1970, pp. 211-212.

⁶⁵ Cfr. Giancarlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992, pp. 69-114 per l'interessante confronto tra Vittorini e Cantoni sull'articolo riguardante il materialismo storico scritto da quest'ultimo per «Il Politecnico». La manipolazione operata dal direttore, leggendo la lettera di Cantoni a Vittorini dell'ottobre del 1945, pare abbia modificato completamente l'espressione del suo pensiero, peggiorandola.

cui Vittorini comprende di trovarsi davanti a un'alternativa, subire i doveri del gioco che stava conducendo o abbandonarlo definitivamente, il destino della rivista, anche per una straordinaria convergenza di ostilità e di freddezza da parte del partito comunista e non solo, è già compiuto. E nel 1947, a soli due anni dal suo avvio, «Il Politecnico» chiude i battenti, come poco dopo dovrà fare anche «Studi filosofici».

Sull'estinzione della rivista molto è stato detto e scritto⁶⁶, ma poche riflessioni risultano qui davvero significative:

«[...] nel “Politecnico” era “mancato l’impegno di dire ai politici: *siamo politici anche noi*”. Ma non si può certo dimenticare che il ricordo della rivista e di Vittorini è anche legato all’osso duro, intensamente politico, del rapporto tra la dedizione individuale nei riguardi di un fine e l’incognita d’un uso spregiudicato dei mezzi [...] Chiedere al comunismo di essere un mezzo piuttosto che un fine, “una via piuttosto che una meta”»⁶⁷.

Una rivista a cui Banfi partecipa attivamente, pur non facendo parte (almeno ufficialmente) del nucleo fondativo, è «Corrente» diretta dal quasi-diciottenne Ernesto Treccani, che segue le lezioni banfiane di estetica⁶⁸, finanziata dal padre Giovanni, imprenditore, editore, senatore del Regno d'Italia. Nata nel gennaio del 1938 come «Vita giovanile», foglio libero dalle direttive del GUF, poi «Corrente di vita giovanile», la rivista assume la denominazione definitiva, appunto di «Corrente», nell'ottobre dello stesso anno.

Giovani artisti e filosofi si raccolgono nella storica sede di via Carlo Porta, nelle gallerie (“Bottega di Corrente” in Via della Spiga n. 9 e “Il Milione”) e nei caffè di Milano (*Craja e Mokador*) e progettano insieme nuovi percorsi di ricerca, condividendo, soprattutto nel corso delle decisioni per l'entrata in guerra dell'Italia, lo spirito antifascista che già il critico Edoardo Persico, amico e collaboratore di Piero Gobetti, prematuramente scomparso nel 1936, aveva infuso nei circoli artistici tra Torino e Milano: molti tra gli artisti che avevano seguito Persico a partire dal 1930, entrano a far parte del gruppo gravitante attorno alla rivista di Treccani.

Renato Birolli, in particolare, il 31 luglio 1938 scrive:

«Persico ha lasciato alcuni testi. Sappiamo che un “Comitato” di amici convocati a deciderne la pubblicazione e le modalità non trovano un accordo; né questo lo trovò una seconda Commissione. Ora non se ne parla più. Dopo due anni e mezzo dalla morte del geniale scrittore parrebbe finito il tempo per tagliar corto e pubblicare. Edoardo Persico aveva così il pudore della propria fatica ma quando riteneva che ogni intervento tempestivo fosse necessario, era irresistibile: scriveva pubblicava parlava [...]»⁶⁹.

⁶⁶ Cfr. Franco Fortini, *Che cosa è stato «Il Politecnico»*, in *Dieci inverni 1947-1957*, Feltrinelli, Milano 1957, p. 51; e *«Il Politecnico», un discorso aperto*, intervista di Corrado Stajano, «Libri nuovi», VIII, 1976, n. 1, pp. 1-2.; Gianni Scalia, *Per uno studio sulla cultura di sinistra del dopoguerra*, «Officina», IV, n. 12, aprile 1958, pp. 511-534; e *L'esempio del «Politecnico»*, «Letterature moderne», X, 1960, n. 5, pp. 638-644; Elio Vittorini, *Siamo politici anche noi*, «Il Contemporaneo», XII, n. 4, aprile 1965, pp. 3-4.; e *Diario in pubblico, op. cit.*, p. 307.

⁶⁷ Carlo Montaleone, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁸ Nella sezione *Scritti ricevuti* (1945-2001) dell'Archivio storico della Fondazione Treccani di via Carlo Porta n. 5 a Milano sono presenti in copia dattiloscritta gli appunti della lezione di estetica di Antonio Banfi del 18 febbraio 1932, *Esaltazione della libertà spirituale nel campo umano e religioso*, che comprendono l'analisi delle opere goethiane del periodo *Sturmer* indicative di un orientamento del pensiero e dell'arte in tre direzioni: 1. il superamento delle passioni con uno sforzo sovrumano, dettato dall'ambizione e dalla pietà; 2. il titanismo della ricerca faustiana; 3. la presa di posizione contro la concezione tradizionale di Dio e dei suoi rapporti con gli uomini. Si tratta proprio di quelle tematiche care allo stesso Treccani legate alla critica all'ortodossia per un ordine universale della morale basato sulla libertà. Il riferimento qui è Schiller e il suo Carlos dell'opera *Masnadiari*.

⁶⁹ Renato Birolli, *Note di Redazione* [N.d.R.], «Vita giovanile», Anno I, n. 13, 31 luglio 1938. A seguito di questa comunicazione il 15 agosto 1938 si legge: «Si dà la notizia che gli scritti reperibili di Edoardo Persico saranno pubblicati entro il corrente anno» (N.d.R., «Vita giovanile», Anno I, n. 14, 15 agosto 1938). Non è un caso che anche Giulia Veronesi, che aveva condiviso con altri studiosi d'arte il valore culturale della figura di Persico a Milano, offra la propria collaborazione nella rivista di Ernesto Treccani.

Lo stesso Antonio Banfi, che in questi anni promuove e sostiene il movimento antifascista attraverso un'attività formativa nelle aule universitarie, crede fermamente che all'interno di questi gruppi di giovani, tra i quali i suoi allievi Luigi Rognoni, Luciano Anceschi, Vittorio Sereni, Enzo Paci, Giulio Preti e anche Antonia Pozzi, Alberto Lattuada e Ernesto Treccani possa svilupparsi un vero e proprio impegno a intervenire nel reale e sul reale per un cambiamento all'insegna della libertà e dell'autonomia dell'arte. Ecco cosa scrivono i redattori nel primo numero della rivista «Corrente di Vita giovanile» datato 1 gennaio 1938:

«Il nostro giornale, giornale di giovani, ai giovani vuole dirigersi ed è anzi sua ragione di essere l'esprimerne gli ideali, le speranze, la volontà [...] Noi riteniamo col nostro giornale di poter offrire ai giovani un campo per vagliare le proprie forze, una pedana da cui essi possano meglio spiccare un salto verso precise realtà, e non nel vuoto delle illusioni [...] Questi scopi sono implicitamente legati alla collaborazione più vasta possibile dei nostri coetanei. Noi apriamo il nostro giornale a tutti coloro che nella loro giovinezza di anni o di spirito sentono di avere qualche cosa di nuovo da dire e vogliono esprimerlo a voce alta; non permetteremo però mai che esso diventi palestra di esibizionismi e di scaramucce personali. In quanto ai più vecchi di noi, pensiamo che il loro consiglio ci possa sempre essere utile ed anzi saremo contenti di accoglierne a volte sul nostro giornale gli scritti atti a meglio illuminarci il cammino, ad appianare difficoltà, collaborando alla nostra conquista. Questi gli scopi che perseguiamo con tutta la nostra forza e la nostra fede; per renderci degni dei nostri padri, creatori ed apportatori di civiltà, e per raggiungere i quali non ci parranno mai spese le ore migliori della nostra giovinezza»⁷⁰.

E il 31 marzo 1938 si legge:

«[...] il nostro giornale si è dimostrato palestra di giovani, alternando a firme già note sempre nuove reclute. La più libera interpretazione degli attuali problemi letterari e artistici, ha dato luogo al manifestarsi di varie tendenze nei riguardi dei singoli argomenti [...] Non bisogna però tacciare di vuoto eclettismo questa disparità di giudizi: il nostro giornale deve creare un movimento che andrà a poco a poco maturandosi: è dall'urlo delle opinioni che uscirà la "tendenza equilibrio" che noi cerchiamo e che adotteremo, sempre tuttavia rifiutandoci di sottoporre i collaboratori a uno schema mortificante di modi di pensare ammessi e di sopprimere quelle possibilità di discussione che entro i limiti di principi fondamentali riteniamo feconde di utili risultati»⁷¹.

Alle idee i banfiani⁷², dunque, rispondevano con le idee e alle azioni, anche a quelle dichiaratamente di offesa caratterizzate da un'evidente violenza, reagivano sempre combattendo con la forza delle idee, partorite da una mente senza pregiudizi e funzionali a una crescita operativa per infondere un sentimento di chiarezza nelle giovani generazioni, affinché un fermento di idee davvero efficaci offrisse un respiro nuovo alla cultura.

Quella tensione e quell'inquietudine che torturava le loro anime e che aveva dato loro la possibilità di vivere in un ritmo tale da raggiungere e scandagliare le profondità della propria giovane vita per ritrovarne il senso, la forza, l'energia più viva e più vera: quella di una ragione capace di organizzare l'esperienza in tutti i campi, di valorizzare ogni ambito e dare voce a chi mette in atto un progetto ideato con cura, a chi costruisce vie di ricerca, a chi lavorando ne scopre di alternative e innovative per la formazione di una civiltà in cui la conoscenza, in termini autentici, risulta sapienza di verità tradizionale, e, dunque, Ragione, intesa come ordine mentale e morale in cui la complessità dell'esperienza tende a traspirarsi in un sistema unitario in cui venga giustificato il divenire stesso della sua varietà⁷³.

⁷⁰ *Presentazione*, «Vita giovanile», anno I, n. 1, 1 gennaio 1938. La titolazione della rivista da «Vita giovanile. Periodico mensile di Letteratura, Arte, Politica» cambierà il 31 ottobre del 1938 in «Corrente di Vita giovanile». Periodico quindicinale di Letteratura, Arte, Politica» ed infine, il 15 gennaio 1940, in «Corrente. Periodico quindicinale di Letteratura, Arte, Politica».

⁷¹ Informazione interna alla rivista, «Vita giovanile», anno I, n. 5, 31 marzo 1938.

⁷² Tra i banfiani più attivi nell'ambito della redazione della rivista, oltre a Treccani, Lattuada e Del Bo: Enzo Paci, Luigi Rognoni, Luciano Anceschi e i fratelli Cantoni.

⁷³ Questa posizione degli allievi di Banfi riscontrabile in ogni loro intervento sulla rivista di Treccani, evidenzia quanto il significato di esperienza a cui si riferiscono nell'ambito dell'opera del Maestro, sia in linea con il pensiero filosofico di John Dewey. L'approfondimento sul valore dell'esperienza nel filosofo americano, il rapporto con la ricerca offerta dalla scuola banfiana e lo sviluppo derivato da tale percorso verranno affrontati nella Parte Terza di questa ricerca.

Ernesto Treccani con Aligi Sassu, Renato Guttuso, Emilio Vedova, Renato Birilli, Bruno Cassinari, Ennio Morlotti, Raffaellino De Grada e altri artisti esprime nelle sue opere il proprio impegno nella storia. Nonostante il Regime imponga la chiusura della rivista nel 1940, il gruppo di «Corrente» non si disperde. Anzi. Continuerà a collaborare attraverso le mostre d'arte nelle gallerie e alla Permanente a Milano e non solo, le pubblicazioni di volumi di poesia e nel post-Liberazione con la promozione del movimento "Fronte nuovo delle arti" e con l'avvio di altre riviste d'arte e di cultura filosofica come «Il 45», mensile di poesia e di arte, e «Realismo», mensile di arti figurative, entrambe dirette da Raffaele De Grada, laureatosi in filosofia proprio con Banfi nel '39.

Interessante la testimonianza di Luciano Anceschi a conferma dell'attività sempre vivace del gruppo banfiano della rivista «Corrente», chiusa proprio quell'anno dal Regime, in una lettera autografa a Vittorio Sereni datata 4 novembre 1940:

«[...] circa la sorte del gruppo [...] credo che esso continui a esistere; sia sempre esistito [...] quel che conta è la comune origine che ci fa ritrovare molto spesso agli stessi crocicchi. Ognuno, ormai, va lavorando (e mi pare - per gli altri - lodevolmente) il suo campo limitato: chi insegna la verità, chi la bellezza ... e questo ci tiene un poco lontani [...] ma tra noi esiste sempre il legame degli studi fatti insieme, in quel tempo non ancora antico, ma che già ci sembra tanto intenso. Dunque, caro Vittorio, il gruppo esiste sempre, e funziona; proprio qualche giorno prima che tu mi scrivessi s'era progettata con Ernesto [Treccani] una collana di poesia. E s'era detto: *o Sereni ne sarà l'iniziatore o non se ne farà niente*. Raccogli, infine coraggiosamente un numero anche esiguo - di composizioni - lasciando a te la scelta - e mandale a Ernesto o a me. Saranno editi in veste semplice e degna [...] ti ho fatto inviare, in due riprese, due copie dei *Lirici greci*, una per te e una per la Maria»⁷⁴.

Riviste invece che nascono dall'impegno e dalla capacità ideativa, progettuale e redazionale degli allievi banfiani della prima generazione sono «Methodos» nel 1949 e «Il pensiero critico» nel 1950⁷⁵.

La prima, fondata da Silvio Ceccato, Vittorio Somenzi e Giuseppe Vaccarino nell'ambito della "Scuola Operativa Italiana"⁷⁶ e diretta dallo stesso Ceccato e da Ferruccio Rossi-Landi, raccoglie studiosi dalle competenze disciplinari varie e diversificate nell'ambito dell'analisi del linguaggio, della logica simbolica, della cibernetica e della teoria della mente nei rapporti tra linguaggio e pensiero, configurando le basi teoriche di ogni costruttivismo in grado di evitare le contraddizioni delle teorie della conoscenza. Un nuovo modello, dunque, dell'attività mentale e dei rapporti tra attività mentale e linguaggio che ha come proprio punto di partenza la contrapposizione al modello tradizionale dell'attività mentale, fondato sull'analisi del "conoscere" coltivato dalla filosofia.

Nata dalla naturale evoluzione della rivista «Analisi» (1945-1947), rassegna di critica della scienza diretta da Giulio Preti, dal fisiologo Giuseppe Fachini e dall'astronomo Livio Gratton, e di «Sigma» (1947-1949), diretta da Vaccarino, Somenzi con la collaborazione di Ceccato, «Methodos» evidenzia,

⁷⁴ Lettera autografa conservata nell'Archivio Storico della Fondazione Treccani in via Carlo Porta 5 a Milano. La lettera è datata «4 nov.». Dal contenuto del testo [la pubblicazione del volume *Lirici greci* curato da Luciano Anceschi avviene nell'anno 1940 e la raccolta *Frontiera* di Vittorio Sereni, di cui si parla, verrà pubblicata nel 1941] è possibile attribuirle l'anno 1940, per cui la data completa potrebbe essere 4 novembre 1940. Le sottolineature rese con il corsivo sono contenute nel testo originale della lettera.

⁷⁵ Per una dettagliata rassegna delle riviste filosofiche del periodo in esame, 1945-1950, Cfr. Mario Quaranta, *Le riviste filosofiche del dopoguerra e la posizione della «Rivista di filosofia» (1943-1952)*, in Aa.Vv., *Un secolo di filosofia italiana attraverso le riviste 1870-1960*, a cura di Piero Di Giovanni, Franco Angeli Editore, Milano 2012, pp. 247-282.

⁷⁶ Per la "Scuola Operativa Italiana", che si propone di costituire un paradigma per spiegare l'attività mentale ed i rapporti fra questa e il linguaggio, la consapevolezza operativa consiste nel prendere coscienza del contenuto mentale (percezioni, immagini mentali, concetti, pensieri e parole) come risultato di operazioni mentali. Il pensiero, che poi viene integrato nelle esperienze personali di ciascuno, secondo questo paradigma nasce dalla correlazione tra costrutti attenzionali e semantizzare gli operati, le operazioni e le presenze, cioè dar loro un nome, in modo che la parola accompagni l'operare. Per un interessante approfondimento riguardante le teorie e le nuove tecnologie per favorire l'apprendimento collaborativo, si veda il seguente sito http://www.costruttivismoedidattica.it/teorie/teorie_introduzione.htm consultato l'ultima volta in data 30 agosto 2016. Cfr. Aa. Vv. *Methodos. Un'antologia*, a cura di Felice Accame e Carlo Oliva, trad. di Nicoletta Colombini e Carlo Oliva, con scritti di S. Ceccato, G. Vaccarino, H. Dingler, G. Preti, V. Somenzi, C. Morris, F. Rossi-Landi, G. Ballard, P.W. Bridgman, V. Braitenberg, Odradek Editore, Milano 2009; Antonio Quarta, *Sfida del metodo. Ferruccio Rossi-Landi e l'ideologia italiana*, in Susan Petrilli (a cura di), *Athanor. Lavoro immateriale*, Meltemi Editore, Roma 2004, pp. 99-109.

fino alla sua chiusura nel 1964, i tipici tratti della prestigiosa rivista internazionale e tra i suoi più fedeli collaboratori per discipline quali inerenti la filosofia, la metodologia delle scienze, l'assiomatica, l'estetica, la semiotica e la costruzione delle "macchine pensanti" accanto a Giulio Preti e a Paolo Facchi, altro allievo banfiano, si leggono i contributi di Edward G. Ballard, Valentino Braitenberg, Percy W. Bridgman, Hugo Dingler, Charles Morris. Altri noti autori sono intervenuti sulle più spinose questioni di metodologia e di logica simbolica come Apostel, Bar-Hillel, Beth, Bergmann, Bunge, Hutten, Kotarbinski, Maruyama, Pap, Piaget, Sanborn, Shannon, Turing, Wang e Wiener⁷⁷.

Giulio Preti si richiama alla lezione della scienza, alla verificabilità e rivedibilità dei suoi procedimenti per liberare la cultura da pregiudizi apparentemente invulnerabili e assicurarle un ruolo attivo, operativo, concreto, strutturato secondo prospettive, piani, processi molteplici, di cui la filosofia deve cogliere il senso unitario senza tuttavia soffocare la dialettica interna. Perfettamente in linea con il modo neoilluminista di fare filosofia, il nuovo atteggiamento verso la storia e la società, sostenuto da Geymonat e Abbagnano a Torino nei primi anni Cinquanta, caratterizzato da «una maggiore attenzione agli strumenti logico-linguistici del mestiere del filosofo, una più vigile cautela nelle generalizzazioni, e uno studio più accurato e puntuale della metodologia delle scienze», l'allievo di Banfi ancora una volta offre ampiamente la testimonianza del suo credo nella filosofia come "sapere critico" capace di liberare dai miti consolatori, dalle tentazioni evasive, dalle soluzioni puramente verbali dei problemi:

«Quando ho cominciato a occuparmi di filosofia, la situazione non era certo delle più incoraggianti: era quel *bellum omnium contra omnes*, era quell'urtarsi più che di posizioni, di ambizioni personali, di libidini di dominio e/o di servitù, di chiacchiere a vuoto dietro cui si nascondevano pienezze d'interessi non precisamente speculativi, che Eugenio Garin ha così ben descritto nelle *Cronache di filosofia italiana*. Si aveva l'impressione che la filosofia fosse una cosa in cui la logica contava poco e l'esperienza nulla; un campo libero dove ognuno, che avesse un cavallino o anche solamente un somarello, potesse galoppare a piacere. Di qui il discorso di trovare piani di discorso e metodi più positivi, più intersoggettivi, di potere fare della filosofia un onesto mestiere e non un modo per urlare le proprie passioni o, peggio ancora, sfogare una specie di personale *libido loquendi*»⁷⁸.

La seconda rivista, «Il pensiero critico», sembra nascere, invece, più che dalla lucida genialità del vivaio banfiano, dalle ceneri di «Studi filosofici». Nel 1949 si estingue quella che è stata considerata la rivista italiana più innovativa in ambito filosofico; e succede in modo drammatico per Banfi, che nella riunione del direttivo del partito comunista viene accusato da Luigi Longo⁷⁹ di "indifferenza ideologica" per non aver vigilato i lavori di redazione, ma davvero tragico per Cantoni, che viene accusato d'irrazionalismo per aver attaccato Kanapa e per aver subito la decisione del suo maestro di chiudere la rivista per un elementare dovere di fraternità internazionalista e per non esporsi con quello strumento al pericolo di ulteriori accuse. In continuità non solo cronologica ma anche problematica e tematica, la nuova rivista edita dall'Istituto Editoriale Italiano e diretta da Remo Cantoni traccia un bilancio del pensiero filosofico contemporaneo con evidenti posizioni critiche verso le filosofie della

⁷⁷ L'Archivio di questa rivista e quella di Ceccato è conservato presso il Centro Insubrico Internazionale "Carlo Cattaneo" e "Giulio Preti" dell'Università degli Studi dell'Insubria a Varese.

⁷⁸ Giulio Preti (1958), *Il mio punto di vista empiristico*, in *Saggi filosofici*, La Nuova Italia, Firenze 1976, 2 voll., Vol. I, pp. 475-495. Sull'opera di Preti cfr. i seguenti testi di Fabio Minazzi: *Giulio Preti: bibliografia*, Franco Angeli, Milano 1984; *L'onesto mestiere del filosofare. Studi sul pensiero di Giulio Preti*, Franco Angeli, Milano 1994; *Giulio Preti: le opere e i giorni. Una vita per la filosofia quale onesto mestiere*, Presentazione di Renzo Dionigi, con una nota critica di Rolando Bellini, Mimesis, Milano-Udine 2011; e i seguenti volumi curati da Fabio Minazzi: *Il pensiero di Giulio Preti nella cultura filosofica del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1990; *Sul Bios theoretikós di Giulio Preti. Problemi aperti e nuove prospettive del razionalismo critico europeo e lombardo alla luce dell'Archivio inedito del filosofo pavese*. Atti del Convegno internazionale di Varese 28-29 ottobre 2011, Centro Internazionale Insubrico-Mimesis, Milano-Udine 2015, 2 voll.

⁷⁹ L'intervento di Longo al Comitato Centrale viene documentato su «l'Unità» del 23 settembre 1949 mentre le fasi che portarono all'estinzione di «Studi filosofici» sono rintracciabili nell'epistolario conservato dalla famiglia Cantoni: la lettera di Cantoni a Banfi datata 4 settembre 1949 (anche in Carlo Montaleone, *op. cit.*, pp. 163-168) e le due lettere di risposta di Banfi datate 1 ottobre 1949 da Bonassola e 30 ottobre 1949 da Milano.

crisi e in questo modo delinea un profondo e significativo lascito nell'ampio panorama della cultura filosofica del secondo Novecento⁸⁰.

A seguito dell'avvio dell'omonima collana edita da Mondadori a partire dal febbraio 1947, «Il pensiero critico» si presenta come rivista trimestrale, anche se tale periodicità non verrà rispettata⁸¹. Il primo numero viene pubblicato nel mese di ottobre del 1950 e contiene articoli di Remo Cantoni, Giacomo Debenedetti, Ferdinand Lion, Miro Martini, Enzo Paci, Franco Fortini, Giulio Preti e Aldo Devizzi. La finalità rimane quella di racchiudere in un corpo organico gli interventi più significativi del pensiero contemporaneo nell'ambito di una riflessione critica insofferente a qualsiasi tipo di atteggiamento dogmatico e volta a percorrere «in uno spirito di aperta e libera ricerca, l'intero universo di problemi vivi e attuali nella nostra esistenza di uomini consapevoli»⁸². Il credo in una cultura socialmente impegnata, da concretizzare attraverso la pubblicazione di giornali e riviste per coinvolgere il maggior numero possibile di addetti ai lavori e non, viene elevato a caratteristica distintiva di un evidente consolidamento dello spirito critico nei confronti della storia contemporanea, confrontando la propria formazione banfiana con le figure più rappresentative della cultura europea e della cultura italiana, e di un altrettanto manifesto interesse per il problema della persona umana, rivalutando l'esistenzialismo in un segmento cronologico che da Kierkegaard conduce a Dostoevskij fino al pensiero critico del Novecento⁸³.

⁸⁰ La stessa riflessione potrebbe essere rivolta anche ad un altro allievo di Antonio Banfi, Enzo Paci, che dal 1951 dirigerà «aut aut», rivista trimestrale di filosofia e cultura di matrice fenomenologica, tutt'oggi ancora presente e attiva.

⁸¹ Risultano infatti tre serie tra il 1950 e il 1954: la prima dal mese di ottobre del 1950 al mese di novembre del 1952 per un totale di sei fascicoli; la seconda nel dicembre del 1953 per un fascicolo doppio con i numeri 7 e 8; la terza nell'ottobre del 1954 per un fascicolo doppio con i numeri 9 e 10. Infine a seguito di una pausa di cinque anni, Cantoni avvia una nuova serie della rivista che verrà pubblicata fino al 1962 con periodicità trimestrale effettiva negli anni 1959 e 1960, poi nel 1961 con il numero 1 per gennaio-marzo, il numero doppio (2 e 3) per aprile-settembre e il numero 4 per ottobre-dicembre. Infine nel 1962 sono usciti due numeri doppi: 1 e 2 per gennaio-giugno e 3 e 4 per luglio-dicembre. Per i dettagli cfr. Caterina Genna, «*Il pensiero critico*» di Remo Cantoni, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2007.

⁸² Remo Cantoni, *Curriculum*, in C. Genna, *op. cit.*, p. 85.

⁸³ Per un contributo significativo a questa linea di ricerca studiata da Cantoni cfr. Eridano Bazzarelli, *Remo Cantoni interprete di Dostoevskij*, «Materiali di Estetica», Milano 2003, n. 9, pp. 45-54; Gabriele Scaramuzza, *Dostoevskij e il problematicismo*, nel volume, *L'estetica e le arti. La scuola di Milano*, Cuem, Milano 2007, pp. 167-194; G. Scaramuzza, *Franz Kafka a Milano: Remo Cantoni*, nel volume *Crisi come rinnovamento*, Unicopli, Milano 2000.

Capitolo secondo

Il caso delle edizioni Minuziano

Premessa

Il finanziamento

Il 19 maggio 1985, in occasione della tavola rotonda conclusiva del Convegno *Il problema della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola*, Rognoni delinea un *Ricordo di Antonio Banfi* e, riferendosi alla nascita della sua attività editoriale, afferma:

«Come Ferdinando Ballo ottenne fondi per le edizioni “Rosa e Ballo” e Massimo Carrà per l’editrice “Il Balcone”, così io, grazie al comm. Malerba, proprietario dell’omonimo Calzificio di Varese, ottenni adeguati finanziamenti e mi gettai nell’avventura editoriale. Ne parlai con Banfi e gli proposi di assumere la direzione della collana “Estetica”, che avevo *in pectore* da molto tempo. Ma egli rifiutò (non capii mai bene il perché) pur dicendosi disposto a suggerire testi e curatori, tra i quali erano, oltre il sottoscritto, Adelchi Baratonò, Giulio Preti, Dino Formaggio, Luciano Anceschi e lo stesso Banfi»¹.

Per quanto riguarda il mecenatismo milanese di quegli anni e soprattutto quello di cui si avvale Rognoni nel 1944, fino ad oggi, a parte il cognome “Malerba”, nessuno è riuscito a identificare il benefattore, dando per scontato che il “comm. Malerba” corrispondesse al solo ed unico proprietario del noto calzificio di Varese. In realtà il proprietario di questa azienda non era uno solo, ma ben cinque: i fratelli Renato, Luigi, Mario, Carlo e Antonio Malerba, che lavoravano tra Milano e Varese. In particolare, pendolari, fissi erano Carlo e Mario i quali, pur avendo ufficio e abitazione a Milano, si muovevano quasi ogni giorno verso Varese per dirigere e monitorare la produzione.

Il fondatore dell’attività è stato Renato, il primo che alla fine degli anni Venti arriva a Varese dal paese d’origine (Castiglione delle Stiviere) per avviare una piccola realtà aziendale. Degli altri quattro solo Luigi lo raggiunge tra il 1942 e il 1943, mentre Carlo e Mario, dopo aver partecipato alla prima guerra mondiale e aver conseguito la laurea in economia a Roma negli anni Venti, si stabiliscono definitivamente a Milano. Carlo abita in via Ruffini e diventa presidente commerciale di un’azienda siderurgica, la Celestri, Mario abita in via Vitruvio e diventa direttore della Pirelli.

Nei primi anni Quaranta i fratelli Malerba decidono di implementare l’azienda di famiglia: a Mario vengono riconosciute le sue doti dirigenziali e a Carlo quelle commerciali. Il primo, dotato di straordinario intuito e competenza manageriale, porterà l’azienda a fabbricare prodotti di qualità, e il secondo, più sensibile e creativo con le sue capacità relazionali, acquisirà clienti non solo in Italia ma anche all’estero, inoltre rappresenterà davvero il braccio destro del fratello Mario, più serio e rigido, attento e capace, ma di poche parole. Se Mario è considerato dai suoi fratelli il dirigente dell’azienda, Carlo ne è però l’artefice.

Carlo, nato nel 1896 a Bastida Pancarana (Pavia) e trasferitosi con la famiglia nel 1900 a Castiglione delle Stiviere dove compie gli studi, è ufficiale di fanteria nel primo conflitto mondiale. Negli anni Venti a Milano conosce prima Guido Tallone (figlio di Cesare, allora stimato docente di pittura dell’Accademia di Brera) e Mario Biazzì e poi Angelo Del Bon e Umberto Lilloni. Carlo ama dipingere e Del Bon diventa uno dei suoi migliori amici: con lui frequenta i circoli artistici milanesi e dunque i critici, gli storici e gli artisti che gravitano intorno al gruppo del Chiarismo lombardo²,

¹ Gli Atti del Convegno sono stati raccolti nella rivista diretta da Dino Formaggio «Fenomenologia e scienze dell’uomo», II, n. 3, aprile 1986, pp. 231-238; 246-250. L’intervento di Rognoni è documentato anche in Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. III, p. 291.

² Il termine “Chiarismo” viene coniato dal critico de «L’Italia Letteraria» e pittore Leonardo Borgese che nella recensione alla VI Mostra Sindacale Lombarda scrive di una «pittura chiara», di una «tendenza al chiarissimo» e «al bianco leggero», e di un «chiarismo» di cui coglie i massimi rappresentanti in Del Bon e De Rocchi. Nel 1939 il termine viene ripreso da Guido Piovene nel «Corriere della Sera», recensendo la mostra di Lilloni alla Galleria Grande di Milano. Leonardo

considerato il primo movimento antinovecentista e, quindi, controcorrente rispetto all'arte riconosciuta come tale dal Regime fascista, composto da Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi, Umberto Lilloni, Cristoforo De Amicis e Adriano Spilimbergo, e raccolto prima dal gallerista Pier Maria Bardi e poi dal critico Edoardo Persico, chiamato da Torino a Milano alla fine del 1929 dallo stesso Bardi a dirigere la sua galleria e a collaborare alla rivista «Casabella». Nel capoluogo piemontese Persico aveva conosciuto Piero Gobetti di cui era divenuto amico e collaboratore delle riviste «Rivoluzione Liberale» e «Il Baretto» e Lionello Venturi di cui aveva sostenuto il progetto dei «Sei di Torino» (Chessa, Galante, Levi, Menzio, Paulucci e Jessie Boswell) che guarda a Casorati, all'Ottocento francese e a Modigliani³. Il 16 novembre 1929 alla Galleria Bardi di via Brera 16 a Milano, Persico, presenta la mostra del gruppo artistico torinese in contemporanea alla Sindacale Lombarda e così si commenta:

«Vi è qui a Milano venuto da Torino un animatore di un ingegno fortissimo e di una volontà di ferro che sta prendendo le redini del movimento artistico più sano di Milano [...] la mostra recente dei Sei di Torino è una sua prima vittoria. Quanto prima a Milano vi sarà qualcosa di simile»⁴.

Nulla di più vero. L'esigenza di un rinnovamento tematico-cromatico nella pittura è già nell'aria della Milano di allora, dopo la fine del futurismo, l'agonia del Novecento ed i primi inseguimenti delle avanguardie mitteleuropee. Del Bon, in particolare, manifesta di credere, a differenza dei suoi compagni astrattisti e neonaturalisti, nella necessità di un rinnovamento tematico-cromatico del naturalismo: una sorta di rimescolamento delle paste cromatiche di timbro impressionistico. E immediatamente Persico gli diventa amico⁵, abita nel suo studio di Piazza Asso [ora Piazza Gramsci]⁶ e organizza proprio negli spazi della Galleria Bardi la mostra di Carrà e Soffici, poi una personale di Garbari e, infine, avvia il progetto sui suoi giovani iniziando da Spilimbergo, a cui fa seguito una collettiva di Lilloni, Bogliardi e De Amicis. Nel frattempo Bardi si trasferisce a Roma e Persico si appoggia, per continuare a lavorare alla realizzazione del suo progetto, alla neonata galleria de «Il Milione», che contribuisce a fondare, e non manca di presentare i chiaristi, Birolli e Sassu compresi, accanto ad altri pittori “nuovi”, tra cui gli astrattisti come Bogliardi, Ghiringhelli, Fontana, Soldati, Melotti, e gli architetti quali Figini e Pollini nella mostra *Studi di artisti lombardi noti e giovanissimi*

Borgese, *La VI Sindacale di Milano*, «L'Italia Letteraria», 11 maggio 1935. Cfr. Elena Pontiggia, *I Chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano negli anni Trenta*, Mazzotta Editore, Milano 1996, pp. 185-186.

³ Sui “Sei di Torino” si segnala il volume curato da Ivana Mulatero e Rolando Bellini, *Il gruppo dei Sei e la pittura a Torino 1920/1940*, con testi di Rolando Bellini, Ivana Mulatero, Piero Mantovani, Giorgina Bertolino e Fabio Minazzi, G.A.M. Torino, Torino 2005.

⁴ Lettera di Ciro Cancelli a Dino Garrone, in Edoardo Persico, *Oltre l'architettura*, a cura di Riccardo Mariani, Feltrinelli Editore, Milano 1977, p. XIX. Cfr. Elena Pontiggia, *I Chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano negli anni Trenta*, op.cit., p. 25.

⁵ «In Angelo Del Bon le preoccupazioni morali sono l'aspetto più caratteristico di uno stile duro e coerente. Le sue simpatie per il gusto europeo, più che il segno di una ricchezza di cultura, rappresentano il modo di una indipendenza da ogni schema borghese, una preoccupazione costante dei più gelosi valori individuali. Nella solitudine di questo pittore non bisognerà dunque cercare legami con la tradizione e la storia, nemmeno con quella dei romantici o degli impressionisti lombardi, ma il presentimento di una storia in cui trionfano i motivi più vitali dell'arte europea degli ultimi cinquant'anni. Novecentista d'istinto, si è sempre negato un intimo accordo con gli amici del gruppo; ostinato a non mettere mai la sua azione in comune con nessuno, geloso della sua indipendenza come di un motivo religioso. E come gli ripugnava l'ambiguità dei rapporti, ha sempre sentito inesorabilmente il bisogno di sottomettersi a tutte le inquietudini e di non risparmiarsi nessuna rivolta [...]. L'avventura dell'amico può servire, oggi, di esempio. Perché la nativa irrequietezza acquistasse un valore concreto, era necessario che l'artista facesse il processo più scoperto al gusto italiano, e trovasse in una tradizione più viva un reale interesse di modernità. Soltanto così Del Bon è riuscito a difendersi dalle aspirazioni tendenziose ed equivocate delle scuole italiane: testimonianza di come un pittore possa sentire, senza transazioni, il suo compito di uomo moderno», di Edoardo Persico, *Angelo Del Bon*, «L'Italia Letteraria», 2 giugno 1934, in E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 187. Ma cfr. anche Elena Pontiggia, op. cit., pp. 184-185.

⁶ Fino al 1929 lo studio di Del Bon è in piazza Asso, poi si trasferirà in via Solferino 11 fino al 1938 ed, infine, in via Leonardo.

dal 20 al 28 novembre 1930. Nel maggio del 1934, nel corso della conferenza *L'Ottocento della pittura europea* tenuta in galleria, Persico espone la sua idea estetica:

«È accaduto nel cuore dell'Ottocento un fatto nuovo: alcuni pittori che conoscevano l'oratoria l'hanno dimenticata, che conoscevano la prospettiva l'hanno trascurata, che conoscevano la storia l'hanno superata, che conoscevano il chiaroscuro l'hanno sostituito col tono. Hanno sostituito quello che sapevano con quello che credevano [...]. Forma e colore, pittura scura e pittura chiara, tono e volume: queste antitesi non sono state inventate nel secolo scorso, e non è ad esse che bisogna ridurre la pittura dell'Ottocento. Certamente, questi temi hanno il loro valore, ma soprattutto importa il nuovo tono che l'Ottocento ha suscitato attraverso le sue inquietudini, e le sue ribellioni. Solo per questo tono oggi vale la pena di vivere»⁷.

Egli non guarda all'impressionismo come alla pittura della vita moderna, ma come alla pittura della vita intesa nella sua dimensione autenticamente religiosa, nel cui orizzonte l'uomo si presenta come creatura rivolta verso l'infinito, consapevole della propria finitezza, e l'arte, finalmente libera da precisi programmi comuni, si affida alle intuizioni dei singoli.

Per questo motivo vengono apprezzate la spontaneità espressiva, l'ingenuità commossa, la pittura chiara, l'emozione tutta privata: qualità presenti nella pittura di Angelo Del Bon che, per le vie e nei caffè di Milano, tra il fedelissimo Oreste Marini, "ufficiale" di collegamento tra chiarismo mantovano e milanese, e Persico in quegli anni Trenta ancora tutti da scoprire, veniva visto come gli altri due, come l'inventore del chiarismo, di quella tendenza che si propone la distruzione dell'oggetto per arrivare all'idea del medesimo per poi tradurne la sensibilità nel cuore e nella mente. E forse in questo Del Bon, che si riferisce a un chiarismo mentale, riesce a superare lo stesso Persico, che, invece, si rivolge ancora a un chiarismo coloristico, cromatico.

Il critico con la sua presenza, più che con i suoi scritti, riesce a garantire ai suoi giovani uno scatto in più nella direzione intrapresa, allargando i loro orizzonti verso quel gusto europeo che si proponeva di «trovare la forma navigando per il mare ancora ignoto dell'impressione»⁸. I chiaristi accolgono l'invito e riscoprono il piacere del *plein air* percorrendo a piedi o in bicicletta le periferie, spingendosi, fino alle rive del Ticino e dell'Adda o sulle riviere dei laghi vicini. Qui alcune preziose riflessioni indicative della posizione del critico torinese nell'ambito artistico contemporaneo:

«L'esistenza di questi pittori [in riferimento ai giovani artisti del suo gruppo milanese] è la prova di un fatto capitale: gli artisti vanno trasformando la fisionomia della vita italiana. Dappertutto, sotto le tendenze più varie si delinea una unità morale, comune a moltissimi giovani, che è il fondamento di una nuova scuola italiana. Vi sono oggi dei pittori padroni della loro volontà di costruire, che tentano di risolvere problemi sconosciuti alle passate generazioni. Fa nulla che debbano limitarsi, per ora, a tentativi poco vistosi; si può essere, comunque, certi che essi avranno un senso della realtà più vivo dei loro maggiori, e che metteranno un impegno davvero esemplare ad evitare le negazioni recise, le avversioni incondizionate, le esplorazioni avventurose. L'equilibrio è il fatto più caratteristico della loro fatica, ispirata da una intima coerenza dell'uomo. La loro vita è una cosa seria, eticamente motivata; e seppure, talvolta, può sembrare un'arida costruzione, c'è sempre in essa un presentimento grandioso della storia e del destino del paese. Paragonata a ideali così rigorosi, l'"avanguardia" di ieri è uno strumento inutile nelle mani di questi giovani, per i quali la maggior parte delle esperienze compiute nei primi anni del Novecento sta per diventare un fatto negativo e senza conseguenze. Questo processo non poteva avvenire senza un rivolgimento generale nella coscienza degli artisti, e un distacco da quelli che sono gli stati ideali più equivoci delle passate generazioni: o almeno senza altrettante cause ed altrettante reazioni. È così che da qualche tempo l'arte serve a stabilire, fra di noi, un nuovo stile della personalità umana: noi assisteremo al trionfo di questa rivoluzione. Per questo si può parlare dei giovani, e dei loro costumi, come di fatti importanti. Per questo siamo andati, fidandoci della prima porta, a cercare in via Solferino [via Solferino n. 11 chiamata dai pittori "la città degli studi": i loro umili e modesti studi traboccanti di forza ed energia di rinnovamento], invece che un luogo illustre, un motivo originale che consenta di credere a un innovamento profondo dell'arte italiana. Fa nulla se dobbiamo, per ora, accontentarci di profezie: questa è stata sempre la sorte e la forza dei moralisti»⁹.

⁷ Edoardo Persico, *L'Ottocento della pittura europea*, in Edoardo Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, op.cit., pp.195-207. La citazione si trova a p. 207. Ma cfr. anche Elena Pontiggia, op. cit., p. 27.

⁸ Gian Piero Rabuffi (a cura di), *Chiarismo lombardo. I pittori della storia*, Edizioni COMED, Milano 2000, p. 12.

⁹ Edoardo Persico, *Via Solferino*, «L'Ambrosiano», 9 settembre 1931, in E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, op. cit., p. 130. Ma cfr. anche Elena Pontiggia, op. cit., pp. 182-183.

Nei primi anni Trenta infatti, dopo un avvicinamento a Novecento che risaliva alla metà degli anni Venti, Angelo Del Bon manifesta la predilezione per un segno indisciplinato che incrina l'ordine architettonico della composizione e si riallaccia all'impressionismo lombardo di Emilio Gola per una pittura più vibrante, varia, pura, sensoria, di tono, di libera tavolozza con l'aggiunta del particolare stato di emozione dell'artista, dello sguardo dinanzi alla natura incontrando in questo modo il gusto di Arturo Tosi, Edoardo Persico e degli intellettuali antifascisti tra i quali Luigi Rognoni, che si riuniscono attorno allo stesso critico. Del Bon riesce a fondere la propria vita con quella della natura: monti solidi di ogni verde, cieli raggianti per la gioia del suo colore e abbandono al colore per tenace pazienza indagatrice. E muta la sensazione di un paesaggio in percezione e alcune emozioni in spettacolo¹⁰. Risale proprio al 1930 per Del Bon la conoscenza di Tullio Garbari, la frequentazione di Renato Birolli e appunto il sodalizio con il critico torinese che lo avvicinano al primitivismo, in cui avverte l'interesse per la pittura orientale. Nel periodo 1933-1942 i soggiorni di Del Bon a Castiglione delle Stiviere¹¹ sono molto frequenti: ospite di Marini, partecipa alle attività del gruppo dei chiaristi mantovani quali Maddalena Nodari, Ezio Mutti, Giuseppe Facciotto e l'amico Carlo Malerba.

Risalgono a quegli anni le uniche partecipazioni di Carlo Malerba a mostre pubbliche: alla Permanente di Milano nel 1933 in occasione dell'*Esposizione sociale autunnale* con *Ritratto di bambino* e nel 1934 nell'*Esposizione sociale primaverile* con *Lago di Lecco*, *Chiesetta*, *Paesaggio*. Carlo sceglie una pittura prevalentemente chiara che mette in evidenza il legame con l'espressività di Del Bon e che viene integrata, negli anni seguenti, da una liricità cromatica leggermente più intensa, ma sempre legata alla ricerca comune all'amico. Con lui continua a condividere momenti di amicizia e di lavoro pittorico alla periferia di Milano o nei luoghi del Mantovano e del Garda e diviene suo "mecenate" generoso e discreto: lo aiuta economicamente, lo sostiene nella sua ricerca, lo incita a proseguire.

Contenuto preferenziale di Carlo diviene il paesaggio che dipinge nelle numerose "uscite" sulle colline e sul lago con Del Bon, ma anche con altri artisti, a piccoli gruppi¹², per un confronto diretto

¹⁰ Giampiero Giani, *Angelo Del Bon*, Catalogo Edizioni della Conchiglia, Milano 1961.

¹¹ Con la lettera all'amico e collega Ezio Mutti del 1° agosto 1933, Del Bon accettava di trascorrere le vacanze estive a Castiglione delle Stiviere, ospite ora in casa di Oreste Marini, ora in casa di Ezio Mutti. «Le presentazioni erano state fatte, in occasione della IV Sindacale lombarda, da Umberto Lilloni che Mutti ed io conoscevamo e frequentavamo da qualche tempo a Medole dove egli [...] trascorreva operose estati, con la moglie e i fanciulli nella rustica, gradevole casa dei genitori [...]. Il primo quadro, dipinto da Del Bon a Castiglione, nei primi giorni [...] rappresenta una modesta casetta di contadini, posta quasi sul crinale del colle che sovrasta il paese verso il Garda, ultima, isolata, con due mandorli davanti. Cielo e stipe della collinetta divenute quasi bianche per la gran calura da noi piuttosto forte. Del Bon aveva steso sulla tela uno strato di bianco e si apprestava a trasferire sulla tela, con impasti diretti su quel bianco quei modi della nuova pittura; la primissima impressione e, qua e là, i primi tratti del rinnovamento tematico... Un quadretto che poteva sembrare come tanti, in quel tempo di pittura all'aperto, ma, qualche mese dopo, proprio quel quadretto, insieme con altri eseguiti a Castiglione, fu presentato con fotografia, da Raffaello Giolli, sul giornale milanese "Ambrosiano", e segnalato per il suo valore, per la sua qualità stimolante per i giovani pittori milanesi. Sembrava, ripeto, un quadretto come tanti, eppure conteneva un chiaro segno di rinnovamento, in senso tematico-cromatico, ed era l'inizio del chiarismo in questa nostra terra dell'Alto Mantovano. Da quel primo bel quadretto [...] Del Bon ebbe finalmente assegnato il Premio Principe Umberto. Da quel raggiungimento, e da altri altrettanto se non più attraenti e validi, il chiarismo, inteso nella composizione indicata, può essere definito una categoria della nuova pittura, come l'intendeva Francesco Arcangeli quando scriveva che il polline chiarista aveva fecondato il naturalismo bolognese», in Oreste Marini, *Ricordo di Del Bon*, in Renzo Margonari - Renzo Modesti, *Il chiarismo lombardo*, Vangelista Editore, Milano 1986, pp. 139-141. Il brano citato si trova precisamente a pp. 139-140. Ma cfr. anche Elena Pontiggia, *op. cit.*, pp. 188-189. «[Del Bon lavora] a Castiglione delle Stiviere [...] applicando sulla tela consistenti strati di bianco zinco e procedendo successivamente con impasti di colore ferro e raschiature che lasciano emergere la preparazione del fondo. Così arrivò a realizzare opere di "chiarezza e luminosità" assoluta, potenziate dall'uso di tinte pastello che da quel momento sarebbero state presenti in tutti i suoi quadri», in Gian Piero Rabuffi (a cura di), *op. cit.*, p. 36. «Un giorno gli chiesi [Oreste Marini a Del Bon] perché mettesse ogni volta a repentaglio esiti di tale vigore e respiro. Mi rispose che la distruzione via via dell'abbozzo gli era necessaria per convogliare "le paste" di colore verso il motivo/apparizione che gli permetteva di esprimere: 'l'ora che passa, aveva detto in un'altra circostanza, *denter de mi'*», G.P. Rabuffi, *op. cit.*, p. 40.

¹² «Durante gli anni '34/'35/'36, gli aspetti della pittura "chiarista" si allargarono nell'Alto Mantovano con l'interessamento di Giuseppe Facciotto, di Giulio Perina e, specialmente di Maddalena Nodari alla quale raccomandai

dello stesso paesaggio, mai competitivo, poiché diversamente vissuto da ognuno sulla propria tela. Le tele di Malerba, tra cui *Il cancello blu* (1933), rappresentano visioni abbagliate di luce in cui apparentemente lo scenario paesaggistico risulta l'unico elemento dominante. In realtà è lo sguardo dell'uomo che lavora alla rappresentazione dello stesso a governare l'intero dipinto.

In Carlo Malerba non è la tecnica che conta. In questo i maestri chiaristi dalla dignitosa formazione accademica possono di gran lunga dimostrare la propria competenza ma la riflessione che nasce nella relazione con ogni elemento del suo paesaggio. E quel "cancello blu", pur ripetendo il medesimo soggetto de *La villetta bianca* (1933) dell'amico Del Bon, con il quale probabilmente ha dipinto anche in quell'occasione, lungi dal diventare barriera di densa materia pittorica, si fa sottile e ordinato, permettendo all'osservatore di penetrarlo, di attraversarlo con lo sguardo ed entrare in relazione con il giardino, il cortile, la casa (che poi era quella dell'artista Oreste Marini, animatore del gruppo mantovano, che spesso ospitava Del Bon a Castiglione delle Stiviere) e quella serie di finestre aperte in veste di saluto, pronte ad accogliere.

Sono questi gli anni anche dei contatti con la Scuola Romana di Mazzacurati¹³ che ritiene l'arte capace di svolgere una fondamentale funzione sociale e alla quale Del Bon guarda con interesse e rispetto.

Come anticipato, all'inizio degli anni Trenta, Edoardo Persico con i musicologi Luigi Rognoni e Ferdinando Ballo è tra i fondatori della galleria "Il Milione", dove espongono artisti come Max Ernst, Lurçat, Marcoussis, Léger, Pascin (1932) o Seligmann, Kandinskij, Vordemberge-Gildewart, Albers (1934) e circolano riviste come i «Cahiers d'Art», «Cercle et Carrè», «Abstraction-Création» e soprattutto i «Bauhausbücher» e si ascolta la musica dodecafonica di Schönberg, di fatto bandita dalle sale da concerto. Ballo in particolare era un *fan* di Offenbach, amico e collaboratore di Malipiero, legatissimo a Rognoni e anche uno degli animatori della vita culturale della città; infatti

«Fernando Ballo è il polo catalizzatore di una certa Milano che, attenta alle cose del mondo, aspira a uscire dai limitati orizzonti provinciali in cui l'ottuso controllo fascista aveva rinchiuso la vita culturale italiana. Nella casa di Ballo si incontravano, tra gli altri, Luigi Rognoni, Edoardo Persico, Giulia Veronesi, Raffaello Giolli, Angelo Saraceno (cognato di Ballo e fondatore, con altri, del Partito della sinistra cristiana), i pittori Umberto Lilloni, Angelo Del Bon, Adriano

Del Bon quando, nel '36/'37, mi trasferii a Firenze e vi rimasi circa due anni. Il sodalizio si ricostituiva nel '37, verso la fine dell'anno, con l'aggiunta di Carlo Malerba, dopo un suo primo interessante esordio nel '34. Negli anni '37/'38 Del Bon e Malerba tornavano la sera da San Siro con ottime tele, cavalli al maneggio o in allenamento fra le piante [...]. Durante gli anni della guerra dipingevano "nature morte", figure, vasi di fiori posti sulla finestra [...]» (Oreste Marini, *Ricordo di Del Bon*, in Renzo Margonari - Renzo Modesti, *Il chiarismo lombardo*, op. cit., p. 140-141).

¹³ Cfr. Marina De Stasio, Elena Pontiggia, *Angelo Del Bon. Omaggio per il centenario 1898-1998*, Galleria San Fedele, Milano 1998, in particolare la testimonianza di Oreste Marini (1929-1992) pittore e storico dell'arte, *Io, Del Bon e Persico, nei primi anni trenta la sera per le vie e i caffè di Milano*, conservata nell'Archivio Marini di Milano. Sempre sul tema della funzione sociale dell'arte tra gli anni Quaranta e Cinquanta e in particolare sulla formazione specifica dell'artista di quegli anni cfr. Umberto Eco, *L'architetto il senso di un mestiere*, in La Repubblica.it, Archivio, 10 gennaio 2008 al seguente link: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/01/10/architetto-il-senso-di-un-mestiere.html> o nella *Prefazione* del libro di Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. V-X (già edito nel 1966 e nell'82 in Francia con la prefazione di Umberto Eco a cui si fa riferimento qui, e nel 1988). Nel dettaglio, risulta interessante questa riflessione: «L'architetto milanese del dopoguerra (e per architetto intendo anche l'urbanista, il disegnatore industriale così come il grafico pubblicitario e editoriale) è stato formato da maestri che, pure durante il periodo fascista, avevano costruito cenacoli di sperimentazione e di discussione critica d'importanza considerevole. Già a quest'epoca, notiamo, tali cenacoli non erano formati soltanto da architetti: costituivano strani agglomerati di intellettuali che comprendevano un critico dell'architettura come Edoardo Persico, editori quali Rosa e Ballo (i quali in periodo fascista avevano introdotto in Italia autori come Brecht), storici del cinema come Luigi Rognoni che attraversava la città sotto i bombardamenti per salvare una pellicola di René Clair o di Renoir, e un gruppo di filosofi, anzitutto Antonio Banfi che, contro l'influenza dell'idealismo di Benedetto Croce (il quale dominava la cultura liberale centro-meridionale) da un lato e l'idealismo di Gentile, divenuto filosofia quasi ufficiale del fascismo, dall'altro, discuteva con i suoi studenti e amici di temi come il marxismo, la fenomenologia di Husserl, le filosofie delle scienze. Questo polo d'interessi era conosciuto sotto il nome di illuminismo lombardo». La citazione si trova a pp. V-VI. Le informazioni riguardanti la famiglia Malerba sono state registrate in un'intervista a Giorgio Malerba, l'ultimo grande dirigente dell'azienda di famiglia, realizzata dalla scrivente il 19 aprile 2016.

Spilimbergo (conosciuti come i “chiaristi”). Un gruppo vivo, intelligente, aperto alle suggestioni e alle influenze più positive provenienti da oltre frontiera»¹⁴.

Poi, alla morte del critico, il fronte artistico dei chiaristi lombardi si trasferisce negli spazi di «Corrente», la rivista fondata dal giovanissimo Ernesto Treccani nel 1938. Oltre Rognoni attorno a Treccani e al suo gruppo artistico si riuniscono Antonio Banfi con allievi e collaboratori: Luciano Anceschi, Enzo Paci, Giancarlo Vigorelli, Elio Vittorini, Raffaele De Grada, Vittorio Sereni, Remo Cantoni, Giulio Preti, Daria Menicanti, Dino Formaggio ed Antonia Pozzi. È molto probabile che il fenomeno del mecenatismo editoriale milanese sia partito proprio all'interno di questi gruppi di intellettuali, se pensiamo che “Rosa e Ballo” di Ferdinando Ballo (amico di Rognoni) e “il Balcone” di Massimo Carrà vengono finanziati da industriali del luogo tra il 1943 e il 1944, è legittimo immaginare che Carlo, probabilmente su invito dello stesso Del Bon (propedeuticamente imbevuto della lezione di Persico e certamente sensibile alla ricerca estetica banfiana che si pone a favore dell'arte contemporanea innovativa e contro quella dettata dal regime), abbia condiviso con il fratello Mario l'impegno a finanziare un'impresa culturale tra le più audaci e interessanti del Novecento.

Con molta probabilità, dunque, Persico, Rognoni, Del Bon e Malerba si sono incontrati prima nei caffè milanesi¹⁵, poi nelle gallerie della città tra cui “Il Milione” e, ancora, nelle riunioni della rivista «Corrente» ed, infine, nel salotto di quella che viene definita l'erede diretta dell'impresa giovanile di Treccani, la casa editrice “Rosa e Ballo”, fondata dallo stesso amico comune, Ferdinando Ballo.

Se «Corrente» aveva tentato di svecchiare un orizzonte culturale chiuso dalle censure e dall'autarchia del regime, riaprendo i contatti con le tendenze più vive e moderne delle arti e del pensiero contemporanei, il catalogo della nuova avventura editoriale di Ballo, databile nei primi mesi del 1944, si muove sulla stessa linea d'onda. Pittori come Birolli, Guttuso, Valenti, Mucchi, De Grada, Cassinari, Morlotti, Sassu, Badodi, Vedova, Migneco e, naturalmente, Ernesto Treccani accanto a filosofi come Enzo Paci e Luciano Anceschi, a letterati come Vittorio Sereni, Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Luigi Rognoni, Alberto Lattuada, Giansiro Ferrata, Beniamino Joppolo,

¹⁴ Emilio Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Mursia Editore, Milano 1977, p. 118.

¹⁵ «Per un anno, il Mokador di piazza Beccaria è stato il luogo di convegno di tutti gli artisti giovani che a Milano conducono una battaglia accanita, seppure silenziosa e senza parate, contro il gusto e le aspirazioni dei pittori neoborghesi. Un caffè che nella storia privata dell'arte italiana potrebbe succedere, nella rinomanza, all'osteria della Polpetta o al Caffè del Centro. Qui è stata fondata la Galleria del Milione, e qui si è iniziata, dopo il Belvedere, la prima reazione concreta e dignitosa alla decadenza della pittura lombarda [...]. In questo Mokador, dove al tocco le sartine vanno a bere il caffè, e la sera i commessi viaggiatori discutono di sport, sono passati tutti i giovani lombardi non volgari: Ghiringhelli, De Amicis, Bogliardi, ... È qui che Umberto Lilloni ci ha parlato di Gola e della Milano di suo padre. Qui è venuto Garbari fra i giovani, e si sono affacciati sul doloroso mondo dell'arte letterati come Dino Garrone o intellettuali seri come l'avvocato Polistina [...]. La passione di uomini come Del Bon, Spilimbergo, Sassu, Birolli è la conferma che le nuove generazioni sapranno imporre all'arte italiana uno stile veramente europeo. Un rinnovamento decisivo dovrà consistere, prima di tutto, in un insolito atteggiamento morale dei giovani [...] per la prima volta abbiamo colto nelle parole di giovani gli elementi di una estetica nuova, ancora incerta, tutta passione e lampi, ma espressa da questa volontà italiana di non morire, da questo presentimento di tramonto e dalla furia di affermare l'uomo nuovo. Ai pittori trentenni del Mokador, questi giovani parlavano un linguaggio già incomprensibile, come se fra i personaggi di questo dramma stessero ormai lunghissimi anni e opere nemiche [...]. Che cosa resta di questa passione e di questo fuoco? Possiamo dirlo, senza rubare il mestiere ai profeti e ai demagoghi, e senza rinunciare alla severità del nostro compito: una pittura nuova, un nuovo contenuto dell'arte italiana, una nuova posizione di fronte ai problemi del tempo [...]. Che importa allora l'indifferenza della gente? L'ostilità dei caporioni? L'opposizione della critica? Oggi, in Italia, esistono finalmente dei giovani», Edoardo Persico, *Il Mokador*, articolo scritto per «L'Ambrosiano» ma non pubblicato, poi edito in E. Persico, *Tutte le opere (1923-35)*, a cura di Giulia Veronesi, *op. cit.*, pp. 132-134. La citazione è a p. 132. Ma cfr. anche Elena Pontiggia, *op. cit.*, p. 183. «Il centro fu, a Milano, il Caffè “Mokador” sito in piazza Beccaria [...] e poi, nel tempo, il “Donini”, dove il Persico “all'impiedi parlava e mangiava” alimentando nei giovani il gusto della battuta spesso acida e asprigna e che era, a quel tempo, frequentato nelle ore serali; ma il più affollato e pittoresco di tali Caffè fu il “Craja”, dove Carrà giocava a scopone con gli amici e dove si incontravano Dal Fabbro, Alfonso Gatto, Vittorio Sereni e moltissimi illustri personaggi del tempo, tra cui naturalmente Persico. Il Caffè Craja, scrisse al proposito Alfonso Gatto, era una piccola stazione planetaria da cui partire per l'Europa illuminata, lontana da noi come un astro di Klee...», Gian Piero Rabuffi (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

Cesare Zavattini e altri costituiscono una straordinaria rete di esperienze e discipline diverse che avrebbe contribuito notevolmente a formare la cultura milanese del dopoguerra¹⁶.

L'attività editoriale di Ballo, condotta da menti brillanti, vivaci ed entusiaste, consiste prevalentemente nella pubblicazione di traduzioni di testi teatrali difficilmente collocabile nell'elenco di opere non ritenute dannose al regime, visto che le recenti indicazioni di Mussolini alla commissione adibita alla censura tendevano ad escludere proprio i testi tradotti:

«La censura tiene d'occhio la casa editrice. Ballo e Grassi più di una volta devono sobbarcarsi viaggi, per quei tempi assai avventurosi, a Salò, ove hanno sede gli uffici del governo fantoccio, e a Venezia, ove è installato il sempre petulante ministero della Cultura popolare, Minculpop. I negoziati con i funzionari della censura sono laboriosi e delicati: l'ignoranza e la prepotenza mettono a dura prova l'abilità e la pazienza dei due esponenti editoriali [...]. Al ritorno a Milano i resoconti di questi pellegrinaggi in censura sono commentati nell'ambiente della casa editrice, ora con sarcasmo, ora con sdegno. Autori, traduttori, collaboratori, sono tutti fortemente antifascisti, alcuni addirittura partigiani combattenti, come i grafici Luigi Veronesi e Remo Muratore, quest'ultimo comandante di una brigata. Si sa, comunque, che i censori sono destinati a sparire»¹⁷.

In tutto questo interessante scenario artistico e letterario, manca quella componente estetico-filosofica che invece Rognoni ha *in pectore* da almeno un decennio. La sua vicinanza a Ferdinando Ballo, a Giorgio Strehler e al giovane, ma promettente, Paolo Grassi con i quali condivide l'ascolto della musica dodecafonica, frequenta i teatri e visita le mostre d'arte gli consente di rinnovare continuamente il desiderio di consegnare un giorno al Paese una cultura dal respiro europeo, formata sulla storia dell'arte, sulla riflessione sull'arte e sulle tracce di quella teoria estetica che avverte più vicina alla comprensione dell'opera d'arte, più prossima alla vera realtà, quella del suo maestro Antonio Banfi. Ritiene che i tempi siano maturi per mettere in atto un piano d'azione formidabile e in linea con tutto quel pensiero che vibra intorno a quegli ambienti, che si attacca alle tele, agli spartiti musicali, ai palcoscenici dei teatri, ai fogli di diario, agli articoli di politica antifascista. E quei giovani, per lui come dieci anni prima per Persico, sono pronti ad accogliere idee nuove mosse da questi principi: libertà, autonomia, consapevolezza, responsabilità e impegno civile.

Ma come fare? Dove attingere fondi per finanziare un'impresa editoriale capace di coinvolgere il mondo dell'arte in tutte le sue espressioni e la storia dell'estetica nelle sue più significative fasi evolutive? Forse la soluzione è già lì, a portata di mano, è già dentro all'ambiente in cui Rognoni lavora come critico musicale e conduce la sua vita sociale.

Forse qualcuno tra gli artisti che avevano seguito le idee di Persico, nell'attribuire una precisa funzione all'arte per la ricostruzione di una coscienza civile, ha già intuito le sue intenzioni o le ha già sentite, orecchiando i lunghi dialoghi tra lui e Ballo, e sa già a chi chiedere aiuto per realizzare un progetto molto ambizioso, ma che condivide pienamente perché le cose possano cambiare davvero per tutti e che le persone si avvicinino all'arte contemporanea senza timore e senza obbligatoriamente obbedire a uno *status quo* imperante o una tendenza considerata ufficiale. E forse quella stessa persona crede, come gli aveva insegnato Persico, nell'autonomia dell'arte e nella sua libera espressione creativa, a tal punto che spera nella possibilità di diffondere queste idee attraverso una collana editoriale capace di attingere alla storia del pensiero e alle teorie estetiche più orientative di un passaggio da compiere.

Se Del Bon sembra possa incarnare proprio quel "qualcuno", il generoso ed appassionato Carlo Malerba potrebbe davvero rappresentare la migliore figura di mecenate e finanziatore di un'impresa che, diversamente dal solo biennio di attività di "Rosa e Ballo", dalla fine del 1944 si concluderà nel 1950¹⁸.

¹⁶ Questo stimolante contesto culturale avrebbe formato proprio in quegli anni due artisti: un pittore, diventato attore e drammaturgo, come Dario Fo e un pittore-critico-drammaturgo-romanziero-poeta come Emilio Tadini.

¹⁷ Emilio Pozzi (a cura di), *op. cit.*, p. 119.

¹⁸ Angelo Del Bon muore improvvisamente a Desio il 1° giugno 1952 nel corso dei festeggiamenti del premio Desio e Carlo Malerba a Milano nel 1954. Scrive Oreste Marini: «Durante gli anni della guerra dipingevamo alcune nature morte, figure, vasi di fiori posti sulla finestra; nel '43 le truppe tedesche invasero senza preavviso il mio studio e distrussero le

L'apertura ufficiale¹⁹ della casa editrice Alessandro Minuziano avviene a Milano in C.so Plebisciti 12 alla fine del 1944 ad opera di Luigi Rognoni, allievo di Banfi, amico di Enzo Paci e appassionato musicista e musicologo²⁰.

Si tratta della realizzazione di un progetto *in pectore* da molto tempo, che nasce e si sviluppa, perlomeno sulla base degli scambi epistolari consultati, tra il 1935 e il 1942. Nel 1935, lamentando a Goffredo Petrassi l'insofferenza nei confronti delle «cretinerie sconclusionate dei quattro magnati della critica milanese» lette nelle pagine dei quotidiani riservate alla cronaca della città sulle composizioni di Dallapiccola e dello stesso Petrassi, Rognoni comunica il suo allontanamento, con tutti i redattori e i collaboratori, dalla «Rivista Musicale Italiana» per la quale aveva lavorato dieci mesi²¹ credendo di offrire uno strumento dal carattere spiccatamente moderno, capace di trattare con serietà e serena obiettività dei problemi della musica moderna da Schönberg a Casella, Malipiero, Dallapiccola e Petrassi²². Nel 1938, periodo in cui risente il vuoto dell'ambiente musicale e intellettuale di Milano²³, Rognoni si chiude in se stesso e studia armonia e composizione, ma anche

mie tele prechiariste e chiariste, comprese alcune tele di Del Bon. Dal '45 ricominciarono le gite frequenti, specialmente sulla sponda orientale del Garda, ma ben presto Del Bon, colpito da malattia, si spense qualche anno dopo, improvvisamente a Desio, appena ricevuto il premio relativo, e un anno dopo si spegneva Malerba; queste le cose quando avvennero, e come precisamente, secondo l'avvertimento di Roberto Longhi», in Oreste Marini, *Ricordo di Del Bon*, in Renzo Margonari-Renzo Modesti, *Il chiarismo lombardo, op. cit.*, p. 141.

¹⁹ «Circa un anno fa ho avuto chi mi ha offerto i mezzi per impiantare una casa editrice che ho preferito battezzare con l'altisonante nome di Alessandro Minuziano (umanista milanese del XV secolo, il primo che iniziò una vera editoria in Milano), anziché mettere il mio, preferendo tenere isolata la mia attività intellettuale [...] da quella commerciale». Estratto dalla copia di lettera dattiloscritta L. 1870 inviata da Luigi Rognoni a Vincenzo Errante datata Milano, 18 giugno 1945. Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, vol. II, p. 46.

²⁰ «Io sono di natura piuttosto freddo e riflessivo, come i pochi giovani della mia generazione che hanno coscienza della crisi spirituale della nostra epoca, e se dico questo, lo dico con piena coscienza e con idee chiare in testa: se ho deciso di dedicare un libro alla musica di Malipiero, l'ho fatto non solo perché mi entusiasma, ma perché sento in essa tutto il tormento della nostra generazione, sento la vita nuova che nasce e che si afferma, sento la sincerità di un artista che è, in Italia, colui che meglio ha determinato la nostra sensibilità, e il nostro gusto», estratto dalla lettera [copia di lettera manoscritta, L. 2287 su carta intestata Rivista Musicale Italiana] inviata da Luigi Rognoni a Gianfrancesco Malipiero il 10 febbraio 1937. Luigi Rognoni (1913-1986) nasce a Milano e, a seguito della separazione dei genitori, cresce con la madre (pianista e cantante lirica) e i nonni materni. Il nonno Giulio Arbib Clément, medico dentista ebreo appassionato di antropologia e legato al gruppo degli anarchici che facevano capo a Pietro Gori, esercita una notevole influenza sull'educazione di Luigi che dai 10 anni inizia lo studio del pianoforte prima sotto la guida della madre e poi (dal 1933) con Alfredo Casella. Intanto l'interesse per il cinema lo porta a raccogliere spezzoni di pellicole in una piccola cineteca. Viene iscritto al Collegio Calchi-Taeggi di Milano e frequenta il ginnasio con insegnanti antifascisti (Ida Vassalini e Bice Tibiletti) poi passa al Ginnasio Beccaria in cui incontra Bianca Ceva, sua insegnante e sorella di Umberto del gruppo «Giustizia e libertà (morto suicida in prigione), ed infine al Liceo Manzoni. Sorpreso in una tipografia clandestina mentre compone a mano piombi per la stampa di manifestini antifascisti, a 18 anni non ancora compiuti viene arrestato dalla polizia fascista, affidato al padre fascista, e dinanzi al rifiuto di sottomissione al Duce, gli viene inflitta l'ammonizione e cacciato da tutti i licei italiani. A 21 anni ritorna a vivere con la madre e aderisce al P.C.I. clandestino in cui resterà fino al 1939 anno in cui con la moglie Eva Randi decide di partecipare alla Frazione di sinistra di Amedeo Bordiga, legato a Bruno Maffi e Onorato Damen e Mario Acquaviva, che nei primi anni Quaranta diventerà Partito Comunista Internazionale. Luigi Rognoni conosce personalmente Antonio Banfi alla fine del 1933 o all'inizio del 1934 quando già frequentava le sue lezioni in un periodo in cui a 22 anni non aveva ancora conseguito la licenza liceale: poco gradito al Regime Littorio, era stato spesso ospite del raggio 7° di S. Vittore. La corrispondenza con il Professore inizia nel 1935 ed è documentata nel saggio del 1985 *Ricordo di Antonio Banfi* presentato in occasione dell'intervento alla tavola rotonda conclusiva del Convegno *Il problema della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola*, Varese, 18-19 maggio 1985; poi negli *Atti* del Convegno, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», II, n. 3 aprile 1986, pp. 231-238; 246-250.

²¹ Copia di lettera dattiloscritta, con firma autografa su carta intestata Centro Lirico Italiano inviata da Luigi Rognoni a Goffredo Petrassi datata Savona, 25 novembre 1935. Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, vol. II, p. 78.

²² Cfr. la lettera di Luigi Rognoni a Massimo Mila copia di lettera dattiloscritta L.2414 datata 8 marzo 1935. Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. III, p. 61.

²³ Copia di lettera dattiloscritta L. 67, lettera di Luigi Rognoni a Robert-Aloys Mooser datata Milano, 16 settembre 1938. Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. II, p. 67.

etica e filosofia, in particolare la fenomenologia di Husserl, da quanto si rileva dalla corrispondenza²⁴ e anche da quella successiva²⁵. E nel 1942, in un momento di fervido lavoro nella redazione del *Dizionario Letterario delle Opere* Bompiani, rispondendo a una lettera di Banfi, che era stato incaricato dall'editore²⁶ della supervisione delle 1300 voci filosofiche di quello che sarebbe stato il primo volume dei nove sulle *Opere* e dei dodici contando anche i tre volumi degli *Autori*, Rognoni formula un criterio per agevolare il lavoro di revisione del Professore e due giorni dopo gli invia in duplice copia l'elenco degli schedari di filosofia, economia e diritto²⁷. Dinanzi a questo documento Banfi scrive all'editore aggiornandolo sul lavoro di revisione delle voci filosofiche: elenca mancanze di filosofi notissimi e interessanti sia stranieri che italiani, opere anonime degne di essere ricordate che aggiunge accanto alla filosofia cinese e indiana. E inoltre non perde l'occasione per suggerire all'editore l'inserimento di scritti di estetica, di economia politica e di diritto, lamentando la mancanza

²⁴ Per Rognoni la grande forza di Banfi si radica, soprattutto negli anni Trenta, nell'elaborazione della fenomenologia husserliana verso il processo della cultura, che coincideva con il processo della vita, e "scrocianizzando" i residui che permanevano in molti giovani. Cfr. *Ricordo di Antonio Banfi (1985)*, in Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. III, p. 299. Anche in una lettera a Vincenzo Errante [copia dattiloscritta L. 1852] datata Milano, 24 marzo 1943, riportata Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. II pp. 41-42, confessa: «alla sera mi abbandono più volentieri a studi di etica e di filosofia: vi sono molte cose da chiarire sul nostro mondo intellettuale, molti problemi che si presentano al nostro spirito e che chiedono imperiosamente di essere ripensati e risentiti a una luce nuova [...] questa mia professione di fede nei valori vivi del nostro mondo che non è solo quello dell'intellettuale, ma è, soprattutto, quello dell'uomo, dell'uomo che vive al contatto con gli uomini e che è cosciente della propria posizione etica e sociale. Ogni isolamento nel mondo dell'arte oggi non si giustifica se non alla luce di questa coerenza interiore che noi abbiamo sempre gelosamente custodito, anzi, un isolamento nel mondo dell'arte, senza tale coscienza, un isolamento insomma puramente "istintivo" e solipsistico non farebbe che porci in continuo pericolo di fronte alla realtà sempre pronta a comprometterci cinicamente: la formula "io sono artista e non vivo che per l'arte" è nettamente fallita per dar posto al concetto insomma che coinvolge tutta quanta la realtà della vita e che implica la coscienza oggettiva di quella realtà. E soltanto così, a me sembra, i valori dell'arte – nell'artista creatore e nel critico – potranno rinnovarsi e parlare un linguaggio nuovo e veramente nostro».

²⁵ Presa ad esempio, per chiarezza d'interpretazione e d'intenti, una lettera di Luigi Rognoni a Massimo Mila [copia di lettera dattiloscritta L. 2439] datata Milano, 18 gennaio 1965, Rognoni suggerisce all'amico che «una metodologia fenomenologica (e "strutturalista", se vuoi, con l'ausilio oggi offerto dalla *Gestaltpsychologie*, dall'antropologia di Merleau-Ponty, per esempio, e di Levy-Strauss, tanto per chiarire un certo indirizzo) mi sembra offrirvi concrete possibilità di ampia "lettura" dell'opera d'arte musicale [...] la musica può essere decifrata come la più immediata e diretta emanazione degli *innere Erlebnisse* di un pensiero risultante da complesse stratificazioni spirituali e culturali che un artista consegna all'opera d'arte». Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. II, p. 388.

²⁶ Lettera di Bompiani a Banfi datata Milano, 9 aprile 1941-XIX [dattiloscritto-copia]: «non sono riuscito a farVi collaborare direttamente al nostro *Dizionario delle opere*, ma non per questo rinuncio a una Vostra collaborazione. Il *Dizionario* è ormai al termine e stiamo procedendo a una revisione di tutto il materiale: bisognerebbe che tutte le voci di filosofia fossero giudicate da un occhio competente che ci desse la sicurezza di pubblicare una scelta armonica e scientificamente esatta. Volete eseguire Voi questa revisione? Le voci di filosofia occupano all'incirca cento pagine della nostra *Enciclopedia* e la revisione consiste soprattutto nel verificare l'esattezza e la chiarezza dell'esposizione, apportando le correzioni e modificazioni che credeste opportune». La corrispondenza relativa alla supervisione delle Voci del D.L.O. risulta tecnica e interessante, in quanto vengono evidenziate, da parte del professore, le mancanze e i suggerimenti d'integrazione attraverso nominativi di collaboratori ed ex-allievi. In particolare nella lettera di Banfi a Bompiani datata Milano, 30 marzo 1942 [autografa su carta intestata «Reale Istituto di Studi Filosofici/Sezione Lombardia/Il Presidente»] in merito al numero delle Voci scrive: «Ho ricevuto anche l'elenco – da controllare – delle voci già composte, voci che sono circa 1300 e che già per la massima parte avevo precedentemente riveduto. Il nuovo controllo porterà ad escludere un certo numero tra di esse e ad introdurne di nuove. Mancano filosofi notissimi e interessanti [...] si aggiungano opere anonime che meritano d'essere ricordate come gli scritti ermetici [...] mancano totalmente le opere di filosofia cinese e indiana [...] mancano anche, quasi totalmente, gli scritti d'estetica [...] assai deficiente è l'elenco degli scritti di economia politica [...] per l'elenco riguardante il diritto ci sono parecchi problemi da risolvere, tutt'altro che semplici». Carteggio Bompiani-Banfi 1934-'42, Area 1. Area editoriale - Serie 1. Corrispondenza con gli autori- Sottoserie 1. Carteggio con gli autori italiani fino al 1972 - Segnatura 28 ACEB.

²⁷ Ivi, Lettera di Luigi Rognoni a Antonio Banfi datata Milano, 4 marzo 1942-XX [copia dattiloscritta] e il riferimento successivo è alla lettera del 6 marzo 1942 – XX [copia dattiloscritta]. Consultabili anche in Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani*, Bompiani Editore, Milano 2007, pp. 195-196.

di chiarezza iniziale ad opera di Ugo Dettore²⁸ del piano di lavoro sul *Dizionario*. E Bompiani si impegna a seguire le indicazioni del Professore²⁹, anche se poi non riuscirà a realizzarle con la stessa precisione con cui erano state presentate. E proprio da quelle segnalazioni bibliografiche di ricerca, nasce il programma dell'intervento di Rognoni, che si presenta come una realtà editoriale a «conduzione familiare»³⁰; viene infatti affiancato nelle attività di redazione e di traduzione³¹ dalla moglie Eva Randi. Ma la cerchia di collaboratori è vastissima mentre ben quattro le collane avviate: «Estetica», «Politica», «Altalena» e «Testimonianze d'artisti»³².

Il lavoro sistematico che qui s'intende svolgere riguarda le prime due collane, utili alla ricostruzione dello scenario teoretico e socio-politico, il cui sviluppo è rintracciabile a partire dagli anni Trenta, in cui si muove questo intervento culturale qualificabile come un vero e proprio *laboratorio di estetica civile*.

²⁸ Ugo Dettore viene sostituito da Luigi Rognoni nella redazione del *Dizionario Bompiani* dopo il 10 gennaio 1942. È datata infatti 10 gennaio 1942-XX la lettera copia dattiloscritta al Professore, presente nel Carteggio (vedi nota 29), non firmata, nella quale Ugo Dettore comunica a Banfi il congedo dalla Bompiani «per dedicarmi a una mia attività editoriale», lo ringrazia della solidarietà dimostrata e gli chiede di indirizzare la corrispondenza direttamente al Dott. Bompiani.

²⁹ Anche quelle relative ai pagamenti «oggi, dopo aver controllato circa un migliaio di voci, vedo quale lavoro mi si presenta e so che s'esso fosse stato iniziato sin dal principio sarebbe stato per me più semplice, per Lei meno costoso» dalla lettera di Banfi a Bompiani datata Milano, 30 marzo 1942 (già citata).

³⁰ «[...] la collana "Estetica" [...] pubblicata a partire dal 1945 dalla mia piccola attività editoriale, gestita in famiglia».

³¹ Il volume *Vita delle forme* di Henry Focillon, curato da Adelchi Baraton, pubblicato nel 1945, è stato tradotto da Eva Randi.

³² «[...] ho imbastito un bel programma. Le collane di punta (che hanno avuto anche un buon successo commerciale) sono: *Testimonianze d'artisti*, diretta da me per il gruppo musica-danza-cinema; e dalla Gengaro per il gruppo pittura-scultura-architettura. Lei sa che questa collana era stata da me ideata da molto tempo, e se ne era già più volte parlato. Essa comprende scritti di artisti, cioè, la cui attività letteraria ha un preciso significato nella formazione di idee che hanno portato all'affermarsi di un gusto in una determinata epoca. *Estetica*. È una collana che raccoglie organicamente scritti di estetica, teoriche dell'arte dai classici ai moderni, mirando a fissare i punti fermi nella storia dell'estetica. Oltre a queste due collane che hanno avuto un grande successo (soprattutto la seconda che non ha eguali in Italia), ho una universale letteraria *Altalena* che raccoglie testi preziosi e opere, in un certo senso ancora inedite nella cultura italiana, traduzioni affidate a persone di gusto e di intelligenza viva [...]. Otto sono già in commercio e altri otto volumi sono in corso di stampa, tra i quali alcuni della collana "politica" preparata nell'ombra durante il catastrofico periodo "repubblicano"; collana che si suddivide in tre sezioni: a) Breviari di economia politica; b) Panorami politici; c) Documenti di storia politica. Qui spero di riservare delle sorprese, tanto per il criterio di coerenza nella scelta, quanto per la novità di alcuni testi». Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. II, p. 46. Il programma a cui fa cenno in questa lettera a Vincenzo Errante viene proposto in copia anche a Francis Poulenc [minuta di lettera dattiloscritta, con correzioni e aggiunte] datata [datazione ipotetica desunta dal contenuto della lettera] marzo 1947, in cui Luigi Rognoni scrive: «Je travaille beaucoup: je fait même l'éditeur en publiant, sous le nom de Minuziano (qui était un humaniste du XVème siècle, parmi les premiers qui ont imprimé des livres à Milan), des oeuvres d'intérêt culturel et artistique. Je vous envoie, à part, le programme et le catalogue de ma petite maison d'éditions, heureux si vous voudrez choisir quelques livres, que j'aimerais vous envoyer». Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, Intellettuale europeo, op.cit.*, Vol. II, p. 202.

Per la collana “Estetica” molti sono i nomi noti a livello nazionale e internazionale che compaiono in questi volumetti curati in ogni dettaglio³³, confezionati con gusto³⁴, i cui contenuti vengono curati da illustri personalità di filosofia estetica, di storia dell’arte e di teoria dell’arte. Sicuramente di autentici gioielli editoriali si tratta. Oltre alle firme di Banfi e Rognoni compaiono quelle dei colleghi e degli allievi del primo come Adelchi Baratono, Giuseppe Faggin, Giulio Preti e Dino Formaggio e degli amici del secondo come Fabio Fano, Electra Cannata, Umberto Barbaro, Massimo Mila. Ecco qualche dato: tra il 1945 e il 1950 vengono pubblicate 17 opere di “Estetica”, 4 di “Politica”³⁵, 7 di “Altalena”³⁶, 6 di “Testimonianze d’artisti”³⁷ per un totale di 34 volumi. Di questi solo nel 1945

³³ Riferimento a scambi con Banfi intorno al 1941 in occasione della collaborazione di Antonio Banfi con Bompiani per la collana “Idee Nuove” e per la stesura delle voci del *Dizionario Letterario delle Opere Bompiani* [D.L.B.O.]. In particolare nella lettera inviata da Banfi a Bompiani datata Rapallo S. Michele, 13.VII.41 [lettera autografa su carta intestata «Casa Editrice Bompiani»], il Professore scrive: «Sono già in parola per un volume di Idee Nuove di un italiano il prof. A. Baratono sull’estetica. Già ne deve aver parlato al D. Bompiani il prof. Errante. Io ne ho visti alcuni bellissimi capitoli». Qui Banfi non si riferisce all’opera *Il mondo sensibile. Introduzione all’estetica*, Principato Editore, Messina 1934 giacchè per “Idee Nuove” Adelchi Baratono pubblicherà *Arte e Poesia* nel 1945, mentre nello stesso anno per Minuziano curerà *Vita delle forme* di Henry Focillon e *Ricerca sull’origine delle nostre idee sull’origine del sublime e del bello* di Edmund Burke. Il riferimento al valore dell’opera di David Hume, di cui si occuperà Rognoni con la pubblicazione nel 1946 de *La regola del gusto* a cura di Giulio Preti, viene rilevato nella lettera da Banfi a Bompiani datata Milano, 10.01.39 [lettera autografa su carta intestata «Casa Editrice Valentino Bompiani»] in cui Antonio Banfi scrive: «Se vorrà che le faccia alcune opere, gliene segno già alcune: Platone: il Zenone, Hegel: Lineamenti di filosofia del diritto, Enciclopedia, Hume: Ricerca sull’intelletto umano e sui principi della morale». Un altro autore che desta l’interesse di Bompiani su indicazione banfiana è Heinrich Wölfflin per il quale “Idee Nuove” pubblicherà *Concetti fondamentali di storia dell’arte* e Minuziano *Avvicinamento all’opera d’arte*, a cura di Umberto Barbaro. Il nome di Giuseppe Spalletti compare nella corrispondenza Banfi-Bompiani nel 1944 nell’ambito della stesura delle voci del D.L.B.O. una di quelle da revisionare è proprio *Saggio sopra la bellezza*, la medesima opera che Rognoni pubblicherà, curata da Giulio Preti, nel 1945 per la Minuziano. Non si possono assolutamente sottovalutare qui anche i “suggerimenti” banfiani per la collana “Politica” che non era stata realizzata per Bompiani con la Serie “Testi politici della rivoluzione”, nonostante le sollecitazioni dell’editore, e che invece viene presentata con la Minuziano A parte *Il Capitale* di Karl Marx nell’esposizione sintetica di Deville, con Introduzione di Onorato Damen, sicuramente voluto da Rognoni per il suo orientamento politico dopo il 1939, Trotsky viene ufficialmente inserito nelle voci del *D.L.B.O.* rispettivamente nella voce *Rivoluzione Russa* scritta da Enzo Paci (da lettera copia dattiloscritta di Bompiani a Banfi datata Milano, 17 aprile 1946) e Lenin viene considerato in particolare nelle voci relative alle sulle opere, la cui cura inizialmente viene proposta a Enzo Paci, poi, su indicazione dello stesso Banfi, passa al figlio Rodolfo Banfi, che però, consultando le prime pagine di ogni volume del *D.L.B.O.* di Bompiani con la registrazione dei nomi dei collaboratori, non compare negli elenchi degli autori delle voci (sei mesi prima, nella lettera copia dattiloscritta, datata Milano, 9 ottobre 1945, la proposta di Bompiani era stata rivolta a Paci, in particolare per *Materialismo ed empiriocriticismo*). *L’imperialismo, l’ultima fase del capitalismo* di Lenin e *L’accumulazione del capitale* di Rosa Luxemburg sono testi che verranno successivamente pubblicati dalla Minuziano nel 1946 a cura di Luciano Santoni.

³⁴ La sovraccoperta sottile e lucida, colore chiaro, grafica semplice ed elegante, autore e titolo in alto rispettivamente con carattere piccolo di colore nero e grande di colore marrone, a cui segue una linea nera che divide dalla parte sottostante, più ampia, che ospita sulla destra il logo in colore marrone della casa editrice Alessandro Minuziano, una lettera M sormontata dalla lettera A.

³⁵ Per le collane “Estetica” e “Politica” si rimanda al § 1.3.

³⁶ La Collana “Altalena” comprende 7 volumi editi nel 1945:

1. Giuseppe Rovani, *La Libia d’oro*, a cura di Carlo Cordiè
2. Gustave Flaubert, *Novembre*, a cura di Beniamino Dal Fabbro
3. Gérard de Nerval, *La bohème galante*, a cura di Mario De Micheli
4. Gedeon Tallemant des Réaux, *Profili e storielle*, a cura di Paolo Nalli
5. Jeremias Gotthelf, *Il ragno nero*, a cura di Massimo Mila
6. Marcel Proust, *Malinconica villeggiatura*, a cura di Beniamino Dal Fabbro
7. William Thackeray, *I quattro Giorgi*, a cura di Bruno Maffi

³⁷ La Collana “Testimonianze d’artisti” comprende 6 volumi:

1. Franz Liszt, *Confessioni di un musicista romantico*, a cura di Luigi Cortese, 1945
2. Ernst Hoffman, *Dialoghi di un musicista*, a cura di Mariangela Donà, 1945
3. Eugène Delacroix, *Lettere di un pittore*, traduzione e cura di Maria Luisa Gengaro, 1946
4. Fryderyk Franciszek Chopin, *Lettere intime*, a cura di Luigi Cortese, 1946
5. Jean Auguste Dominique Ingres, *Note e pensieri*, a cura di Luciano Anceschi, 1946
6. Igor Stravinsky, *Cronache della mia vita*, a cura di Alberto Mantelli, 1947

vennero pubblicati 8 per “Estetica”, 7 (tutta la Collana) per “Altalena”, 2 per “Testimonianze d’artisti” e 1 per “Politica” (e due fuori Collana³⁸), quindi più della metà della produzione Minuziano.

E l’intera operazione editoriale viene interamente finanziata dal Comm. Malerba di Varese³⁹.

Nel dettaglio, per la collana “Estetica” le opere vengono pubblicate con la seguente scansione: otto nel 1945, due nel 1946, tre nel 1947, due nel 1948, una nel 1949 e una nel 1950; per quella di “Politica”, nella sezione “Breviari di economia politica” una nel 1945, due nel 1946 e una (nella sezione “Documenti di storia politica”) nel 1948. A colpo d’occhio sembrerebbe che l’anno più produttivo sia stato il 1945 con ben nove pubblicazioni all’attivo tra “Estetica” e “Politica”⁴⁰ e proprio in questo ambito si deve concentrare maggiormente la nostra attenzione.

Il 1945 è l’anno dell’avvio dell’attività editoriale, ma corrisponde anche al momento in cui vengono messe in atto teorie e posizioni pensate e articolate nelle lezioni banfiane degli anni Trenta.

Anche la base metodologica, alla quale tale programma editoriale si ispira, corrisponde a quella formulata dall’estetica banfiana che prende in considerazione «[...] uno sforzo di comprensione e uno sforzo di propulsione. Scoprire il complesso intreccio dei motivi che si concentrano e si tendono nella costruzione di una realtà e di un mondo artistico, scoprire il loro moto, la variazione del loro equilibrio e quindi il senso della loro sintesi nella cultura e in funzione di una coscienza culturale e artistica, segnare la via di avanzamento e di sviluppo»⁴¹.

Il quadro analitico delle edizioni promosse dalla Minuziano è il seguente:

- pubblicazioni 1945 (8) per autore e per tematica

1. Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di Luigi Rognoni
2. Konrad Fiedler, *Aforismi sull’arte*, a cura di Antonio Banfi
3. Henry Focillon, *Vita delle forme*, a cura di Adelchi Baratono
4. Gerolamo Fracastoro, *Il Naugerio ovvero Dialogo sulla poesia*, a cura di Giulio Preti
5. Valentin Feldman, *L’estetica francese contemporanea*, a cura di Dino Formaggio
6. Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la bellezza*, a cura di Giulio Preti
7. Edmund Burke, *Ricerca sull’origine delle nostre idee del sublime e del bello*, a cura di A. Baratono

8. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Preti

- pubblicazioni 1946 (2) per autore e per tematica

9. Lucian Blaga, *Orizzonte e stile*, a cura di A. Banfi
10. David Hume, *La regola del gusto*, a cura di G. Preti

- pubblicazioni 1947 (3) per autore e per tematica

11. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, a cura di Fabio Fano
12. Antonio Banfi, *Vita dell’arte*

13. Roger Fry, *Visione e disegno*, a cura di Electra Cannata

- pubblicazioni 1948 (2) per autore e per tematica

14. Anton Raphael Mengs, *Pensieri sulla bellezza*, a cura di Giuliano Faggin
15. Heinrich Wölfflin, *Avvicinamento all’opera d’arte*, a cura di Umberto Barbaro

³⁸ Si tratta, per questa fase della mia ricerca, di tre volumi, due dei quali della collana “Scolastica” (credo che ce ne fosse anche qualcuno in più o più commerciale o autofinanziato dall’autore o da chi fosse direttamente interessato alla pubblicazione):

- Paolo Nalli, *Roma carcinoma. Curioso libello satirico della città dell’imminente dopoguerra*, 1945

- Onorato Damen, *Come evitare gli errori di latino. Le difficoltà più frequenti che si presentano agli studenti delle scuole medie secondarie*, Collana Scolastica, 1945

- Giuseppe Porro, *Come eviterai gli errori di francese*, collana “Scolastica”, 1950

³⁹ Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi* (1985), in Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni intellettuale europeo. Scritti e interviste, op.cit.*, Vol. III, p. 291. Per il finanziamento dell’intera operazione culturale di Rognoni si veda la premessa al Capitolo Secondo.

⁴⁰ Dalla lettera di Luigi Rognoni a Vincenzo Errante datata 18 giugno 1945 (già citata), l’Editore scrive di aver già pubblicato 8 volumi e di averne altrettanti in preparazione.

⁴¹ Cartolina postale da S. Michele di Pagana inviata da Antonio Banfi a Luigi Rognoni nell’agosto del 1935 documentata integralmente nel saggio *Ricordo di Antonio Banfi* (1985).

- pubblicazioni 1949 (1)

16. Pseudo-Longino, *Il sublime*, a cura di Antonio Banfi

- pubblicazioni 1950 (1)

17. Camillo Artom, *La creazione musicale*, a cura di Massimo Mila

a. Breviari di economia politica

1. Karl Marx, *Il capitale*, esposizione di G. Deville, a cura di Onorato Damen, Milano 1945

2. Nikolaj Lenin, *L'imperialismo, ultima fase del capitalismo*, a cura di Luciano Santoni, Milano 1946

3. Rosa Luxemburg, *L'accumulazione del capitale*, esposizione di Lucien Laurat con un'Appendice sulle controversie sorte dopo la morte di R. L. e un contributo alla teoria delle crisi; traduzione [dal francese] di Luciano Santoni, Milano 1946.

b. Documenti di storia politica

1. Henri Rochefort, *La Lanterna*, traduzione e a cura di Paolo Nalli, Milano 1948.

Se a grandi linee il progetto culturale risulta rintracciabile nella formazione banfiana di Rognoni, nell'attività redazionale dello stesso musicologo alla "corte" di Bompiani per la pubblicazione del primo volume del *Dizionario Letterario delle Opere Bompiani* e nel suo credo nel fronte trotskyista, il piano generale d'azione non risulta di così rapida ricostruzione. La riflessione sulla modalità di lavoro, oltre che sui contenuti, ha reso un'operazione all'apparenza meramente editoriale, un'occasione di confronto, di scambio, di studio, di ricerca, di ricostruzione, di condivisione e, dunque, di partecipazione attiva volta ad un obiettivo comune, straordinariamente intessuto nelle fibre esperienziali di ciascun membro di questo "gruppo di lavoro", per tanti aspetti che in questa ricerca si cercherà di illustrare.

In questo modo le edizioni Minuziano raccolgono tutte quelle idee che negli anni Trenta si erano formate nella mente e nel cuore dei protagonisti di questa impresa, alcune già redatte altre ancora in una forma appena abbozzata o solo pensata, e, finalmente, pronte per essere immesse nel gioco della cultura, come tante biglie colorate, tenute nascoste per molto tempo dal loro proprietario, temendo che qualcuno le sottraesse, per il troppo rumore o per il troppo fastidio, e le gettasse via.

Con quest'operazione Luigi Rognoni rimette in circolo queste "rumorose e fastidiose" idee, decisamente contrastanti con un ordine preconstituito che si credeva impossibile da scardinare e da cambiare, inserendole nella ricerca estetica e offrendo, attraverso di esse, una miriade di stimoli non "nuovi" in realtà ma fruibili in un momento importante che prevede grandi cambiamenti e dunque necessita di uno strumento capace di orientarne le scelte.

L'intervento editoriale di Rognoni non perde un colpo: chiamando a sé quelle personalità stimolate a livello nazionale e internazionale per il serio e valido lavoro di ricerca nei diversi aspetti dello studio dell'estetica, chiedendo loro di offrire un contributo notevole per l'apertura di una nuova pagina della storia culturale del nostro Paese (e non solo), favorendo il dialogo con i classici attraverso le traduzioni e le sintonie di pensiero e di visione della realtà davvero sorprendenti, Luigi Rognoni pone le basi storiche (e non solo teoretiche) di un'esperienza forse più nota all'estero che in Italia⁴²: la creazione di un laboratorio civile di estetica.

⁴² Il riferimento chiaramente è quel John Dewey che, in occasione della pubblicazione di *Ars as Experience* (1934) non risparmia elogi alla *Barnes Foundation* considerata la migliore realtà culturale del Paese per essere riuscita a mettere in atto le proprie competenze artistiche ed estetiche al servizio della cultura civile di un popolo, quello americano, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Da qui il suo esplicito riferimento al *Laboratorio di estetica civile* che essa ha rappresentato quale modello a cui le istituzioni, soprattutto quelle scolastiche, avrebbero dovuto ispirarsi. Dewey scrive: «L'individualità stessa è originariamente una potenzialità e si realizza soltanto in interazione con le condizioni ambientali. In questo processo di relazioni, le capacità innate, che contengono un elemento di unicità, si trasformano e diventano un individuo. Inoltre attraverso le resistenze incontrate, la natura dell'individuo si scopre. L'individuo attraverso l'interazione con l'ambiente, è al tempo stesso formato e portato alla consapevolezza. L'individualità dell'artista non fa eccezione. Se le sue attività rimanessero semplice giuoco e semplicemente spontanee, se le attività libere non fossero condotte contro la resistenza offerta dalle condizioni reali, nessun'opera d'arte verrebbe mai prodotta. Dalla prima manifestazione di un impulso a disegnare di un fanciullo, fino alle creazioni di un Rembrandt, l'individuo si crea nella creazione degli oggetti, creazione che richiede adattamento attivo a un materiale esterno, implicando una modificazione

Il recupero dei classici del pensiero e di quelle opere moderne che hanno vissuto il confronto con la cultura europea e con l'esperienza della crisi culturale risulta la matrice metodologica di un intervento che rileva il modello, il paradigma del pensare e dell'agire umano. L'analisi delle opere selezionate consiste infatti nella comprensione e nella propulsione di motivi, ossia di tutti quegli elementi dinamici della realtà culturale, capaci di variare e di svilupparsi mai meccanicamente ma sempre dialetticamente, liberi da una legge dogmatica dominante e disponibili ad affrontare una processualità che porta alla scoperta dell'intreccio dei motivi stessi.

Cogliendo prima l'originalità e l'interesse storico e poi il valore attuale, si comprende la tensione, il movimento, la variazione dell'equilibrio, il senso della loro sintesi nella cultura in funzione di una coscienza culturale e artistica è la principale attività dell'interprete o del curatore dell'opera, il quale, attraverso una raffinatissima ricerca filosofica, estetica e artistica, ricomponde le differenti posizioni di quei motivi utili a tratteggiare una tradizione o una corrente di pensiero ritenuta per l'ampio e duraturo consenso "tradizionale".

Dalla tensione che viene a generarsi nell'intreccio caratterizzato dalla contraddizione e dall'antagonismo "dialettico", si rileva una nuova teoria, una nuova posizione, una nuova concezione della realtà che si mostra in tutta la sua straordinaria "novità".

A questo punto il riconoscimento dell'avvenuto superamento rispetto alle posizioni, seppur contrastanti e, dunque, dialetticamente feconde, rappresenta già la promozione lungo la direttiva di avanzamento e di sviluppo della teoria nata dalla tensione dialettica di altre specifiche teorie e di altre tradizionali posizioni concettuali.

Inoltre, nell'analisi vengono evidenziati, con particolare attenzione, una serie di contenuti in linea con la concezione filo-estetica banfiana: il contrasto con l'idealismo crociano, la processualità del farsi artistico, la definizione di "estetica", "arte" e "artista", alcuni concetti ricorrenti (arte come vita, ricerca, tecnica, fare, stile, condivisione, innovazione, coraggio), e, infine, la comprensione dell'opera d'arte, senza obbligatoriamente risalire all'artista, in un'operazione volta all'oggettivismo dell'opera, in contrasto con un soggettivismo esasperato di matrice romantica prima e spiritualista poi.

In breve, ogni curatore presenta la tematica scelta sulla base dell'opera studiata, spiega le differenti teorie che si confrontano intorno a quell'argomento, ne sottolinea i contrasti e ne evidenzia le tensioni e poi propone la posizione alternativa che nell'argomentazione viene definita e ne viene dimostrata l'autenticità e, dunque, la dignità dialettica all'interno di un processo da cui si è formata e nel quale ha trovato il suo senso. Compito di ciascun curatore risulta quello di offrire un contributo significativo non solo teorico, ma anche pratico, a quella mentalità del dopoguerra ancora *in fieri*, in quanto ancora notevolmente disorientata, in piena formazione e maturazione critica.

Proviamo ora a analizzare i primi due volumi della collana di "Estetica" per verificare quanto ipotizzato.

2.1 *L'Hanslick di Rognoni e il Fiedler di Banfi: il coraggio del cambiamento*

La scelta potrebbe sembrare opportunamente legata alla cronologia. Dopotutto sono i primi due volumi della collana "Estetica" pubblicati dalla neonata Casa Editrice Minuziano. Eppure non è proprio così.

dell'individuo intesa a utilizzare e perciò a superare le necessità esterne, incorporandole in una visione ed espressione individuali». John Dewey. *L'arte come esperienza*, trad. it. e presentazione di Corrado Maltese, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1951, pp. 330-331. Un riferimento importante e per nulla scontato è *Briefe über aesthetische Erziehung des Menschen* (1795), *Lettere sull'Educazione Estetica dell'Uomo* di Friedrich Schiller, in cui gioco e arte occupano un posto intermedio tra il regno dei fenomeni necessari (la realtà) e la libertà trascendente (la volontà dell'uomo mossa al miglioramento) nell'educazione al riconoscimento e all'assunzione della responsabilità in un coraggioso tentativo di sfuggire al rigido dualismo della filosofia kantiana, pur restando dentro il suo ambito teoretico.

Il bello musicale, scritto dallo studioso di estetica musicale Eduard Hanslick nel 1854⁴³, e *Aforismi sull'arte*, composti dal noto teorico dell'arte Konrad Fiedler nel 1914, rappresentano due punti di riferimento emblematici per tutta la produzione di questa originalissima collana editoriale. Non è un caso che siano stati curati rispettivamente dal fondatore e direttore della Casa Editrice, Luigi Rognoni, e dal suo Maestro, Antonio Banfi, il più noto docente di *Estetica* a Milano qui nel ruolo (ufficioso e non ufficiale) di consulente e supervisore editoriale. Insieme, proprio attraverso queste due prime pubblicazioni, i libri attestano, proprio in ambito prettamente estetico, l'esistenza e la funzionalità di quella razionalità critica che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l'esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l'esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo stesso contributo alla conoscenza della realtà.

Hanslick propone, fin dall'avvio un'argomentazione chiara ed organica, incalzante e vivace, presentando immediatamente al lettore, che conosce i capisaldi della musica classica, le problematiche teoriche e pratiche da affrontare in ambito musicale: le contraddizioni storiche e teoriche, la necessità di una nuova proposta teorica e pratica, le relazioni forma-contenuto, oggetto-soggetto, estetica-arte, e le definizioni di arte, musica e musicista (compositore). Risulta altrettanto definita la protesta "contro l'erronea mescolanza dei sentimenti con la scienza"⁴⁴: combatte *vis a vis* contro i visionari di quell'estetica che pretendono di dare lezioni al musicista e afferma l'impossibilità di ricavare leggi estetiche dal sentimento, garantendo, a pieno titolo, il *principio negativo* o, meglio, la *pars destruens* della sua riflessione. A questa poi ne contrappone una *costruens*, un principio positivo: «la bellezza di un pezzo è specificatamente "musicale", cioè insita nei suoni, senza relazione ad una cerchia di pensieri estranei, extramusicali»⁴⁵. Per Hanslick scompaiono il sentimento evocatore d'immagini⁴⁶ e la melodia infinita⁴⁷ e nella riflessione sull'arte della musica va oltre: il principio a cui s'ispira per difendere l'autonomia della musica è il *bello musicale*, quale problema vitale dell'arte, norma suprema della sua estetica.

«Colui che cerca di sapere qualcosa sull'essenza della musica desidera appunto di uscire dall'oscuro dominio del sentimento, e non di esservi continuamente rimandato, come gli succede leggendo la maggior parte dei trattati. L'impulso verso una conoscenza il più possibile obbiettiva delle cose, che nella nostra epoca agita tutti i campi del sapere, deve necessariamente toccare anche l'indagine del bello [...] dovrà avvicinarsi al metodo delle scienze naturali [...] ogni arte vuol essere conosciuta nelle sue proprie particolarità tecniche e compresa in se stessa [...] nelle ricerche estetiche la prima cosa da prendere in esame è l'oggetto bello e non il soggetto senziente»⁴⁸.

I sentimenti, dunque, non sono lo scopo finale dell'effetto musicale e nemmeno il contenuto che la musica deve rappresentare. Esistono, invece, delle

«idee che la musica può rappresentare nelle più ampie proporzioni con i suoi mezzi propri [...] tutte quelle idee che si riferiscono a variazioni acustiche della forza, del movimento, delle proporzioni, cioè le idee del crescere, diminuire, affrettare, ritardare, dell'intreccio complicato, della semplicità del procedere, ecc. L'espressione estetica di una musica

⁴³ Il testo di Eduard Hanslick (Praga, 11 settembre 1825 - Baden, 6 agosto 1904), tradotto dall'originale tedesco *Vom Musikalisch - Schönen* da Mariangela Donà, presenta 9 pagine di *Introduzione* ad opera di Luigi Rognoni, 5 di *Prefazione* dello stesso autore e si articola in 7 capitoli: I L'estetica del sentimento; II L'«espressione di sentimenti» non costituisce il contenuto della musica; III Il bello musicale; IV Analisi dell'espressione soggettiva della musica; V La percezione estetica della musica in opposizione a quella patologica; VI I rapporti della musica con la natura; VII I concetti di contenuto e di forma nella musica. Il volume di 201 pagine è arricchito da note dell'autore e da pagine contenenti estratti di spartiti musicali esemplificativi delle opere indicate (p. 54, L'ouverture del *Prometeo* di Beethoven; p. 62, L'aria di Orfeo: Che farò senza Euridice!, in *Orfeo ed Euridice* di Gluck).

⁴⁴ E. Hanslick, *Il bello musicale*, Minuziano Editore, Milano 1945, p. 21.

⁴⁵ Ivi, p. 22.

⁴⁶ Hanslick si riferisce alle sinfonie a programma di Liszt. Cfr. ivi, p. 23.

⁴⁷ L'autore si riferisce al *Tristano* e all'*Anello del Nibelungo* di Wagner, *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, pp. 26-27. Il corsivo è mio a indicare le affinità con la teoria estetica banfiana. Il problema relativo all'autonomia dell'arte viene affrontato da Antonio Banfi sin dal suo primo scritto di *Estetica Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte* del 1924 che identifica tale principio all'inizio con l'idea di ragione e poi con l'idea di esteticità.

può inoltre dirsi graziosa, dolce, vivace, energica, elegante, fresca: pure idee, le quali nelle relazioni dei suoni trovano una corrispondente manifestazione sensibile»⁴⁹.

Le idee che il compositore esprime sono puramente musicali. Se alla sua fantasia si presenta una bella melodia, essa non deve essere altro che se stessa: non ha come contenuto il sentimento, ma può rappresentare la “dinamica” di quel sentimento, il suo movimento attraverso

«le ingegnose combinazioni di bei suoni, il loro concordare e opporsi, il loro sfuggirsi e raggiungersi, il loro crescere e morire, questo è ciò che in libere forme si presenta all’intuizione del nostro spirito e che ci piace come bello. L’elemento primordiale della musica è l’eufonia, la sua essenza il ritmo [...] il materiale col quale il compositore crea, e la cui ricchezza non si può immaginare più prodiga, è la totalità delle note, con la possibilità in loro insita di formare melodie, armonie e ritmi diversi [...] domina anzitutto la melodia, quale figura fondamentale della bellezza musicale [...] l’armonia offre basi sempre nuove [...] *contenuto della musica sono forme sonoramente mosse*»⁵⁰.

Da qui il bello musicale non viene inteso come bellezza puramente acustica o come simmetria proporzionale, ma come forme prodotte da suoni e riempite di «spirito che si plasma interiormente»⁵¹: nella musica per Hanslick c’è senso e logica, ma “musicali”⁵². La razionalità presente nelle forme musicali si basa su certe leggi fondamentali primitive, che la natura ha posto nell’organizzazione dell’uomo e dei suoi fenomeni sonori esterni, ne rappresenta un valido esempio la legge della progressione armonica.

Se consideriamo il “fenomeno Hanslick”, che si mostra come un reazionario nei confronti del wagnerismo, del melodramma verista e dell’estetica romantica del sentimento, non è tuttavia difficile scovare i fili scoperti della tensione, per quell’epoca nient’affatto latente⁵³, tra l’empirismo della critica psicologica e l’estetica contenutistica wagneriana. Ed i seguaci di Herbart⁵⁴ non si sottraggono alla possibilità di assumere il ruolo di “buoni conduttori”. Sostenuto infatti trionfalmente dagli herbartiani, Hanslick crede profondamente nel rapporto tra il problema musicale e la sua realtà artistica. Secondo la sua interpretazione l’opera musicale vive e deve vivere di una sua vita autonoma, sfrondata di tutti i pregiudizi e di tutte le sovrastrutture che le impediscono il rapporto con l’ascoltatore e la forma viene intesa piena di contenuto spirituale, ossia di pensieri musicali, che la animano. Hanslick nella sua opera affronta questa tensione e giunge ad una soluzione attraverso la proposta di una nuova posizione teorica che, non a caso, molto si avvicina alla concezione estetica banfiana. La visione di un’arte da conoscere nelle particolarità tecniche e da comprendere in se stessa e l’inserimento dell’oggetto bello al centro della ricerca estetica rappresentano le finalità e le

⁴⁹ Ivi, p. 47.

⁵⁰ Ivi, pp. 82-83. Il corsivo è mio a indicare le affinità con la teoria estetica banfiana.

⁵¹ Ivi, p. 87.

⁵² «[La musica] è una lingua che noi parliamo e comprendiamo, ma che non siamo in grado di tradurre. C’è un profondo significato nel fatto che anche a proposito di pezzi musicali si parla di “pensieri”, e, come nel linguaggio, anche qui il giudizio esperto distingue facilmente pensieri veri da semplici modi di dire. Altrettanto riconosciamo il senso razionalmente compiuto di un gruppo di note, chiamandolo una “frase”. E proprio come in ogni periodo logico, sentiamo esattamente dove il senso è finito, benchè la verità delle due specie di periodi sia assolutamente incommensurabile», ivi, p. 88.

⁵³ Hanslick non cela al lettore i suoi riferimenti critici e teorici: nelle Note cita spesso Franz Grillparzer e anche Gerhart Hauptmann a sostegno dell’autonomia della musica. Questo significa che la posizione reazionaria del professore viennese si trovò così a coincidere stranamente con le affermazioni e con il gusto della nuova musica. Egli riuscì dunque a cogliere l’originalità storica all’interno del processo dialettico dell’esperienza in ambito estetico-musicale.

⁵⁴ M. Kaiser-El-Safti riassume così: «Senza dubbio è stato Herbart che, primo filosofo nel XIX secolo – prima di Schopenhauer, Lotze, Nietzsche, Mach, Stumpf e von Ehrenfels [...] – ha promosso [...] la musica ed il sapere musicale al rango di questione da prendere sul serio, psicologicamente e scientificamente». M. Kaiser-El-Safti, *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, p. 283. Per Johan Friedrich Herbart la musica presenta in modo chiaro, attraverso suoni semplici indicati con precisione, le proprie relazioni e, dunque, non ostacola l’analisi psicologica che riesce a formalizzare con il prezioso strumento della matematica, le relazioni tonali, sulle quali l’antihegeliano Herbart punta l’attenzione della sua scienza, la psicologia. E la costituzione del suono diventa modello esemplare per tutti gli ambiti dell’attività spirituale: qui la musica, pur nelle vesti di ancella della psicologia, viene valorizzata nei confini che questa le assegna nella prospettiva scientifica.

motivazioni, allo stesso tempo, che hanno spinto Banfi a studiare e valorizzare la tecnica artistica e le posizioni fenomenologiche dei primi allievi di Edmund Husserl⁵⁵, quali motori di ricerca per un'originale interpretazione dell'oggetto bello quale opera d'arte da analizzare in modo sistematico seguendo principi e criteri specifici e universali. Anche se, nonostante le buone intenzioni (anche dei "buoni conduttori"), il bello musicale di Hanslick rimane astratto⁵⁶, tutta l'indagine si tinge di colori accesi e vivaci, soprattutto nella lotta ai pregiudizi per l'affermazione dell'autonomia dell'arte, prima contro la gabbia del sentimento poi in opposizione alla necessità di una dipendenza dalla natura:

«[...] in nessun luogo essa trova modelli o materia per le sue opere. Per la musica non esiste un bello di natura. Questa differenza fra la musica e le altre arti [...] è profonda e grave di conseguenze. Il creare del pittore, del poeta, è un continuo (intimo o reale) imitare disegnando, imitare formando: ma qualcosa da imitare componendo musica, in natura non esiste. La natura non conosce sonate, ouvertures, rondò. Conosce invece paesaggi, quadri di genere, idilli, tragedie [...] il compositore non può trasformare niente; deve creare tutto. Ciò che il pittore o il poeta trovano osservando il bello di natura, il compositore deve produrlo concentrandosi nel suo intimo. Egli deve attendere il momento felice in cui un canto comincia a nascere in lui: allora si sprofonderà in se stesso e creerà qualcosa che non ha l'uguale in natura e che quindi, a differenza delle altre arti, non è neppure di questo mondo»⁵⁷.

La musica per lo studioso viennese non si ferma all'espressione dei sentimenti, ma si identifica con la sua tecnica, con una serie di rapporti puramente sonori. Hanslick giunge dunque alla definizione del contenuto della musica come *forme sonoramente mosse*, le quali non sono vuote ma riempite da *spirito che si plasma interiormente* e quindi forme sonore riempite di un contenuto spirituale di cui non approfondisce ulteriormente l'aspetto e la manifestazione. Contenuto e forma, in un'unità originalissima e straordinaria, offrono una definizione di musica molto affascinante:

«La musica è un gioco, ma non un gioco vuoto. Pensieri e sentimenti scorrono come sangue nelle vene del bello e ben proporzionato corpo sonoro; essi non sono il corpo sonoro stesso, non sono neppure visibili, ma lo animano. Il musicista compone e pensa. Ma, astraendosi da ogni realtà oggettiva, egli compone e pensa in "suoni" [...] poiché il compositore è costretto a pensare in suoni, ne consegue la mancanza di contenuto della musica: infatti ogni contenuto concettuale si dovrebbe poter pensare in parole»⁵⁸.

Accanto alla rivendicazione della spiritualità della musica, è possibile rilevare un'altra riflessione: questa bellezza formale priva di oggetto non ostacola la musica nell'offrire creazioni "individuali". La caratterizzazione e la singolarità dell'elaborazione artistica vengono rappresentate nell'individualità: "una melodia di Mozart o di Beethoven è tanto inconfondibile, quanto un verso di

⁵⁵ Mi riferisco a Waldemar Conrad, autore di *Der aesthetische Gegenstand (L'oggetto estetico. Estetica fenomenologica I*, traduzione e note di Gabriele Scaramuzza [Orientamenti di Estetica, collana diretta da Dino Formaggio], Liviana editrice in Padova, 1972) pubblicato negli anni 1908-1909 sulla «Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft», anno III, n. 4, pp. 401-455, e a Moritz Geiger, autore di *Die ästhetische aufwertung (La fruizione estetica. Estetica fenomenologica II*, traduzione e note di Gabriele Scaramuzza [Orientamenti di Estetica, collana diretta da Dino Formaggio], Liviana editrice in Padova, 1973), pubblicato nel 1911 sulla «Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft», anno VI, pp. 1-42: sono i primi allievi di Husserl, che applicarono il metodo fenomenologico husserliano all'estetica.

⁵⁶ «[...] avendo fatto consistere il bello musicale in forme, è già sottinteso che il contenuto spirituale sta in rapporto strettissimo con quelle forme sonore», *ivi*, p. 87.

⁵⁷ *Ivi*, p. 178-179.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 197-198.

Goethe, un detto di Lessing, una statua di Thorwaldsen o un quadro di Overbeck”⁵⁹. I pensieri musicali, dunque, risultano individuali, personali, eterni⁶⁰.

Una cosa è certa: qui Rognoni non perde l’occasione per richiamare l’attenzione del lettore sull’originale processo d’indagine di Hanslick e sulla lenta liberazione delle sue forme sonore da ogni sovrastruttura e preconetto⁶¹, sulla coscienza metodologica del suo intervento, non sospettando minimamente che da lì a qualche decennio sarebbe nata la fenomenologia dell’arte capace di sostituire il concetto di un’arte come prodotto di una complessa esperienza. La rivoluzione operata da Hanslick nell’ambito dell’estetica musicale ha insegnato a “saper udire” la musica per quello che veramente è, ossia “pura forma” al di là di qualsiasi rappresentazione sentimentale e psicologica.

La medesima modalità analitica viene applicata da Banfi nell’*Introduzione* all’opera di Fiedler: una tensione da superare attraverso una nuova e originale teoria calata nell’attualità storica, la definizione di arte, il rapporto arte-realtà, il valore dell’opera d’arte e l’originalità dell’artista. Inoltre presenta collegamenti con le altre opere in corso di pubblicazione⁶². Nello scritto *Aforismi sull’arte*, pubblicato per la prima volta a Monaco, nel 1914, Konrad Fiedler⁶³ esprime, con molta e viva chiarezza, il senso di cultura di un filosofare in cui «spirito e realtà, pensiero ed essere reciprocamente si sostengono e al limite coincidono: la loro separazione e opposizione non è che l’espressione del processo continuo che travaglia questa loro unità e per cui questa supera se stessa in ogni forma determinata»⁶⁴. Egli rappresenta il coraggio, la serietà e l’entusiasmo di un pensiero speculativo volto alla valorizzazione dell’arte come concreta e significativa realtà. Fiedler dunque va oltre l’immagine di una mera costruzione formale e la sua arte delimita i punti di riferimento di una nuova dimensione

⁵⁹ Ivi, p. 199. Interessante la lezione di estetica di Antonio Banfi del 18 febbraio 1932 *Esaltazione della libertà spirituale nel campo umano e religioso*, conservata in copia dattiloscritta nell’Archivio della *Fondazione Corrente* in via Carlo Porta 5 a Milano. Riguardante l’analisi, anche sommaria, delle opere goethiane del periodo *Sturmer*, la lezione banfiana indica un orientamento del pensiero e dell’arte in tre direzioni: 1. il superamento delle passioni con uno sforzo sovrumano, dettato dall’ambizione o dalla pietà; 2. il titanismo della ricerca faustiana; 3. la presa di posizione contro la concezione tradizionale di Dio e dei suoi rapporti con gli uomini. Le direzioni vengono spiegate proprio attraverso le opere di Lessing, di Schiller e di Goethe di cui Banfi offre agli studenti alcuni estratti fondamentali.

⁶⁰ In questo modo Hanslick risponde alla posizione di Hegel nei confronti dell’arte musicale: definendola come libera espressione dell’interiorità, il filosofo affermava la mancanza di spiritualità e di individualità della musica. Per lo studioso viennese invece, oltre a rilevare l’insita contraddizione hegeliana riferita ai termini interiorità-soggettività-individualità, risulta importante sottolineare che soltanto negando inesorabilmente alla musica ogni altro contenuto, se ne salva il contenuto spirituale, con il riconoscimento della «bella e ben definita forma sonora come creazione dello spirito, compiuta su un materiale atto ad essere spiritualizzato». Ivi, p. 200.

⁶¹ Evitare qui di condurre arbitrariamente all’interpretazione della “pura audibilità”, figlia della “pura intuizione” crociana e sorella della “purovisibilità” di Lionello Venturi, rappresenta per Luigi Rognoni l’impegno a liberarsi da categorizzazioni e schematismi che, nell’intenzione di semplificare e meglio interpretare il pensiero e le finalità di un protagonista di un intervento culturale, finiscono per imprigionare per sempre l’espressione del desiderio di cambiamento.

⁶² Si tratta di una caratteristica abitudine non solo di Banfi, ma anche dei suoi allievi (vedi Giulio Preti), quella di valorizzare all’interno di una collana editoriale il percorso culturale di approfondimento che il lettore attento dovrebbe seguire per comprendere tutti gli aspetti della problematica rilevata. In questo modo, annunciando il progetto editoriale dell’opera, il lettore viene invogliato a seguire con interesse le nuove pubblicazioni da acquistare per soddisfare il suo desiderio di comprendere l’arte e la riflessione estetica. In questo particolare contesto introduttivo Banfi, ricollegandosi al formalismo musicale di Hanslick, anticipa la trattazione di quello figurativo di Focillon, di quello empirico di Baraton e di quello platonizzante di Souriau e del Bayet, cogliendo, di tutte queste teorie, l’elemento comune: la critica fiedleriana alla teoria herbartiana rivolta sostanzialmente a un formalismo estetico che non considera *la concreta oggettività dell’arte*. Con questa strategia Banfi presenta al lettore attento i volumi n. 3 e n. 4 della Collana Estetica, rispettivamente *Vita delle forme* di Henry Focillon, a cura di Adelchi Baraton, e *L’estetica francese contemporanea* di Valentin Feldman, a cura di Dino Formaggio. Anticipa, inoltre, altri autori che verranno inseriti nella collana: Roger Eliot Fry nel 1947 e Heinrich Wölfflin nel 1948.

⁶³ Il testo di Konrad Fiedler (Öderan, 23 settembre 1841 - Monaco, 3 giugno 1895), tradotto dall’originale tedesco *Aphorismen* da Rossana Rossanda, stampato il 15 marzo 1945, presenta 61 pagine di *Introduzione* ad opera di Antonio Banfi e si articola in 6 capitoli: I Teoria dell’arte ed estetica; II Arte e scienza; III Teoria della conoscenza; IV Verità artistica; V Storia dell’arte; VI Generalità. Gli aforismi sono 227 distribuiti in un volume di 219 pagine. Gli Aforismi furono raccolti e ordinati da Hermann Konnerth in *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers* (München, 1909) e in *Konrad Fiedler: Schriften über Kunst*, II Band, München 1914.

⁶⁴ K. Fiedler, *Aforismi sull’arte*, Minuziano Editore, 1945, *Introduzione* di A. Banfi, p. 16.

intuibile nell'opera d'arte stessa, capace di offrire in una sintesi, sempre propositiva, tutta l'esperienza, che nasce in ogni istante dall'incontro tra l'io e il mondo. Nello studioso tedesco il sapere speculativo si riflette dunque nella coscienza di questo intimo processo autocreativo dell'esperienza nella costituzione della realtà. Ancora una volta, in una sorta di dialogo ininterrotto con Hanslick, egli afferma che «l'arte non crea col sentimento, e pertanto ad intenderla il sentimento non è necessario»⁶⁵, avvicinando in questo modo l'artista allo scienziato: «ambidue, se sono veramente puri nella loro missione, non fanno altro che esporre quella che è la loro concezione del mondo. E se il mondo non ne vuol sapere, l'uno e l'altro devono soccombere ugualmente e lasciare il campo a chi sa sacrificare la propria convinzione ai desideri e ai gusti del mondo. Rembrandt ne è forse il migliore esempio»⁶⁶. Fiedler chiede dunque all'arte, come alla scienza, chiarezza e concretezza spirituale per una vita etica rinnovata, libera dagli schemi di una tradizione ormai logorati dalla crisi, e per un'arte nuova, creata sui piani di una pura intuizione espressiva. Infatti scrive:

«In un momento come il nostro, nel quale la scienza della natura fa così eminenti progressi, ogni attività che non contribuisca alla conoscenza deve apparire come essenzialmente fuori luogo. Bisogna assegnare all'arte un significato all'interno del quadro di lavoro spirituale moderno. Oggi, mentre da una parte non si vede che all'arte è assegnata una positiva funzione di conoscenza, come al lavoro scientifico, si assumono per valide senza critica, tutte le manifestazioni artistiche che spesso dall'arte distano assai; nella sfera scientifica ci si conduce secondo criteri assai più rigorosi. Ugualmente l'arte viene espulsa dal mondo reale perché sembra avere un'origine puramente soggettiva, e non appare condizionata dall'essere del mondo obbiettivo: a questo errore si può ovviar solo con una nuova concezione dell'arte»⁶⁷.

E tra un positivismo soddisfatto del dato immediato della percezione legata all'orizzonte dell'egoismo e un romanticismo ridotto a sentimentalismo e fideismo soggettivo o all'esaltazione della spontaneità e genialità personale, per Fiedler si genera una tensione superabile attraverso una nuova proposta teorica, utile all'accesso alla vera realtà che risulta profilarsi come libertà e legge, energia spirituale e salda struttura dell'essere. Proprio dall'armonia dei due poli, scienza e arte, entro i quali si muove tutta la vita spirituale, egli trova quell'estrema energia capace di superare i limiti dell'attività individuale, i cui prodotti sono sempre parziali e relativi, per un continuo e più certo accordo che reciprocamente differenzia e unisce l'io e il mondo. Il mondo si rivela all'io e l'io si apre al mondo.

«Conoscere il mondo, e porre a se stessi il mondo come oggetto, è la stessa cosa; perché in tanto una cosa è conosciuta in quanto s'è fatta oggetto della nostra coscienza. Ora la scienza ci fa conoscere il mondo da un lato, l'arte dall'altro; nessuna delle due esaurisce interamente il contenuto dell'altro; nessuna delle due esaurisce interamente il contenuto del mondo, ambedue restando nella propria sfera. L'arte pertanto ha il grande compito di contribuire dal suo lato all'obbiettivazione del mondo; questo soltanto è il suo fine»⁶⁸.

Scienza e arte sono espressione rispettivamente di un linguaggio discorsivo e di una produttività artistica, unite in un processo infinito che supera ogni determinatezza in un pensare e un immaginare una concreta realtà concettuale e artistica rompendo schemi espressivi ed avviandone la ricerca di nuovi, attraverso lo stimolo costante della vita e dell'esperienza. In questo modo la forma esiste nella materia e non altrimenti e, a sua volta, la materia è il mezzo attraverso il quale la forma raggiunge la sua esistenza. Se la scienza ha il suo mezzo nel concetto e l'arte nell'intuizione, il concetto rileva il momento di relazione e di mediazione dell'esperienza, l'intuizione il suo momento di attualità concreta, di immediatezza. Ancora, se la scienza offre la struttura, l'arte la vita della realtà:

«36. Potrà comprendere appieno l'arte solo chi le imporrà una finalità né estetica né simbolica, perché essa è assai più che un oggetto di eccitazione estetica [...] è linguaggio al servizio della conoscenza. 49. Arte è sviluppo di rappresentazioni, come pensiero è sviluppo di concetti [...]. 60. Quando si afferma che l'arte può offrire una conoscenza,

⁶⁵ Ivi, Aforisma n. 209, p. 207.

⁶⁶ Ivi, Aforisma n. 200, p. 204.

⁶⁷ Ivi, Aforisma n. 40, p. 103.

⁶⁸ Ivi, Aforisma n. 57, p. 111-112. In questo Aforisma Fiedler si riferisce all'opera di Friedrich Schiller, *Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen – XXV* (1795). In particolare alla definizione del momento estetico in contrapposizione al momento fisico, lo stadio della conoscenza.

ci si deve ben guardare dall'immaginare con ciò una conoscenza che si realizzi per mezzo di sensazioni. Un conoscere del genere è sempre e dovunque impensabile. È vero che l'arte può ridestare anche sensazioni, ma la conoscenza che essa attinge è intellettuale, come qualsiasi altra forma del conoscere, partecipando tuttavia della ragione in modo differente. 77. [...] L'opera d'arte non contiene un'idea, è essa stessa un'idea. La differenza tra idealismo e realismo in arte è affatto oziosa; l'arte è per sua essenza ideale, diversamente non sarebbe arte. La creazione artistica indica una relazione tra l'uomo e il mondo analoga a quella che l'uomo determina nei rapporti del mondo quando costruisce concetti; anche l'opera d'arte può essere definita, in un certo senso, un'astrazione»⁶⁹.

Pertanto se l'arte è linguaggio, al servizio della conoscenza intellettuale, capace di comunicare attraverso rappresentazioni ideali, il valore dell'opera d'arte non può coincidere esclusivamente con la bellezza, che potrebbe incarnare uno dei fini, ma non la norma in base alla quale creare un'opera d'arte. Il valore nasce invece dalla necessità insita nell'essere sensibile, di cui l'intuizione organizza l'interna vitalità. Allora il contenuto viene concepito in modo nuovo.

«Egli [l'artista] penetra una realtà che è inaccessibile a tutti gli espedienti dell'intuizione sensibile quale di solito usata, ai fini cioè della conoscenza discorsiva [...] la realtà sua propria comincia appunto dove cessa la validità dei mezzi del conoscere scientifico: spezzandone i limiti, ed abbandonandone il campo, non per questo egli abbandona anche la sfera della realtà; soltanto la persegue là dove quei mezzi non arrivano. Così facendo egli, lungi dall'annunciare un nuovo mondo ultra od extrasensibile, penetra proprio nelle radici della percezione dei sensi, là dove un'intuizione ancora sottoposta ai fini della conoscenza concettuale non può arrivare. Di fronte al fenomeno l'artista non si preoccupa di verificare con gli altri sensi quanto gli è stato indicato dall'occhio, non curandosi di denominarlo, descriverlo, confrontarlo e ordinarlo nella catena delle connessioni causali: questo è il metodo proprio della coscienza discorsiva [...] l'occhio dell'artista non segue che se stesso [...]»⁷⁰.

Nel contemplare il mondo della realtà, l'artista cerca di determinarlo secondo le proprie esigenze, trasferendolo in immagini svincolate da tutte le leggi del pensiero concettuale (prime fra tutte: le leggi causali) ma caratterizzate da una nuova normativa, riconosciuta e sviluppata nella facoltà artistica dell'uomo, che lo stesso artista immette nell'esperienza e che risulta in grado di ordinare il dato dell'esperienza sensibile in un mondo determinato. Per Fiedler infatti non è l'artista che si esprime, ma è l'esperienza che, attraverso la sua vita nell'artista e l'estrema energia che ne nasce, esprime da sé la realtà.

Vivere a fondo l'esperienza, offrendole organicità e forma in uno stile originale capace di segnare una nuova via nella spontaneità, nella concretezza e nel carattere di vitalità delinea il profilo di quella nuova normativa utile al cambiamento culturale, artistico ed estetico⁷¹, nei quali per Fiedler il giudizio estetico non esige alcuna conoscenza preliminare della cosa, in quanto connaturato all'uomo come la coscienza, il giudizio artistico si forma solo attraverso la conoscenza e pochi sono in grado di formularlo. L'amplificazione dell'esperienza attraverso l'arte e la lettura estetica dell'opera d'arte permette di cogliere effetti differenti della realtà, non corrispondenti a quelli della visione scientifica colti dalla coscienza discorsiva e inseriti nella concezione convenzionale, considerata come verità. Non basta guardare, è necessario passare all'attività dell'arte, attraverso l'ingegno e l'abilità, per trascendere semplicemente la natura in una rappresentazione più sviluppata di quella abitualmente accolta. Da qui la definizione di arte come risultato dell'«interiore armonico equilibrarsi degli elementi dei quali essa consiste»:

⁶⁹ Ivi, Aforisma n. 36, pp. 100-101; Aforisma n. 49, p. 108; Aforisma n. 60, pp. 114-115; Aforisma n. 77, p. 128.

⁷⁰ Ivi, Aforisma n. 144, pp. 161-162.

⁷¹ Per Konrad Fiedler «estetica non significa teorica dell'arte. L'estetica è volta all'indagine di un determinato tipo di sentimenti, mentre l'arte si rivolge innanzitutto all'intelletto, ed ha a che fare col sentimento solo in secondo luogo. È pertanto un errore affermare che l'arte si limiti alla sfera sentimentale del piacere e dell'avversione, e rientri perciò nel campo dell'estetica» (ivi, Aforisma n. 3, p. 72): «il problema fondamentale dell'estetica è affatto differente da quello della filosofia dell'arte. Se l'estetica vede nel giudizio d'arte un giudizio estetico, nell'attività artistica un produrre estetico, lo fa a tutto suo rischio e pericolo; ma l'indagine propriamente filosofica dell'arte deve procedere in piena indipendenza, ed avrà a dimostrare come, mentre l'estetica pretende che l'arte le renda giustizia, non rende essa stessa giustizia all'arte; e giungerà alla conclusione che la struttura interiore dell'arte è tale da non potersi riconoscere nell'estetica, e che ci si serve di un metodo del tutto errato quando si pensa di attingere alle radici dell'arte attraverso la considerazione estetica» (ivi, Aforisma n. 6, pp. 73-74).

«173. L'arte non può ricevere dal di fuori, come per mezzo di un confronto, la propria imprescindibile legge: *essa risulta dall'interno armonico equilibrarsi degli elementi dei quali essa consiste*. Quanto per questo interno equilibrio è raggiunto nel più frammentato particolare, tanto più l'opera d'arte appare meravigliosa, ed insieme infinita, inesauribile alla contemplazione [...] 29. [...] *Comprensione è la prima condizione per la gioia più alata che un'opera d'arte possa offrire*, gioia assai differente e più elevata del piacere estetico. Generalmente il pubblico si pone di fronte ad un'opera d'arte munito solo del criterio del gusto: ma al gusto il segreto dell'arte sfugge eternamente, e il suo giudizio non giunge neppure a sfiorare il suo significato essenziale»⁷².

Gli elementi costitutivi dell'opera d'arte, che Fiedler nel suo scritto sembra dosare con estrema attenzione per valorizzare, di volta in volta, la novità della sua riflessione, sono sostanzialmente la materia, la tecnica e lo stile. Se «lo stupore è il primo inizio dell'arte come della filosofia»⁷³, «la presenza dell'occhio quale punto di partenza in tutte le sue manifestazioni»⁷⁴ per l'arte figurativa e la corsa alla formulazione di una teoria della conoscenza per la filosofia ne rappresentano i risultati immediati. Se la tecnica, responsabile della maturazione di uno stile inconfondibile, riflette dunque la vera attività creatrice a cui risponde la materia dell'arte, la capacità di profonda penetrazione all'interno del fenomeno caratterizza ogni manifestazione d'arte e ogni proposta di riflessione filosofica sull'arte.

«Compito della filosofia è rendere cosciente *il concreto lavoro dell'uomo*. *La filosofia, o la tendenza ad una comprensione teoretica del mondo*, è per l'umanità in generale quello che la coscienza individuale è per il singolo uomo, nella sua positiva attività. L'umanità nel suo complesso agisce però senza averne coscienza, e solo il pensiero filosofico, che nasce negli individui e si esplica con maggiore o minore intensità e forza secondo le varie personalità, *getta un po' di luce sul significato del suo lavoro*»⁷⁵.

In questo contesto la lettura di Banfi, definibile in senso critico-trascendentale, si oppone a quella “purovisibilista” della tradizione, proponendo un Fiedler più filosofo dell'esperienza che teorico della pura visibilità. La riflessione di Banfi, contenuta nell'*Introduzione*, relativa all'applicazione del metodo del trascendentalismo critico da parte del teorico tedesco, trova concretezza in un'originale visione complessiva del pensiero del fondatore della *Kunstwissenschaft*, la quale risolve la difficoltà interpretativa, già evidenziata dalla parzialità ingiustificata con cui Fiedler procede nell'analisi dei suoi contenuti. Ma mentre Banfi tenta il superamento e vi riesce cercando di comprendere la dinamica insita nella stessa processualità analitica, che distingue, per esempio, l'estetica dalla teoria dell'arte, percorrendo la via dell'arte come oggettività spirituale e giungendo alla rilevazione della sua struttura più intimista e all'interna tensione nel suo processo di effusione e di sviluppo, Benedetto Croce, concentrato maggiormente sull'opera *La teoria dell'arte come pura visibilità* del 1911, incardinato nelle identificazioni di intuizione e espressione, di estetica e linguistica sullo sfondo di un ripensamento della *Critica della ragion pura* kantiana, crede di trovare in Fiedler un alleato⁷⁶. La

⁷² Ivi, Aforisma n. 173, p. 177; Aforisma n. 29, p. 94. Il corsivo è mio a indicare le affinità con la teoria estetica banfiana. Il problema relativo al nuovo approccio “comprensivo” e non meramente “contemplativo” con l'arte risulta uno dei cardini dell'estetica di Antonio Banfi, dalla quale si svilupperà la riflessione di Dino Formaggio. In merito, Fiedler sottolinea come, attraverso lo studio della storia dell'arte si possa dedurre la facilità di filosofare sull'essenza dell'arte e, allo stesso tempo, la difficoltà di penetrare davvero, in perfetta comprensione, un'opera d'arte (ivi, Aforisma n.185, p. 185).

⁷³ Ivi, Aforisma n. 206, p. 206.

⁷⁴ Ivi, Aforisma n. 215, p. 209.

⁷⁵ Ivi, Aforisma n. 226, p. 226. Il corsivo è mio a indicare le affinità con la teoria estetica banfiana. L'interpretazione dell'arte quale concreto lavoro dell'uomo e della filosofia dell'arte quale attività teoretica orientata alla comprensione di questa attività spirituale dell'uomo in parte richiama quanto già rilevato nella nota 77. Qui viene integrato il punto di vista prettamente filosofico che tende a identificare il lavoro dell'artista con l'opera d'arte e l'arte con il processo tecnico-materico per la realizzazione dell'opera stessa.

⁷⁶ La nota affermazione crociana «L'arte è visione o intuizione [...] indistinzione di realtà e irrealtà, l'immagine nel suo valore di mera immagine, la pura idealità dell'immagine», in Benedetto Croce, *Breviario di estetica, Aesthetica in nuce* (1912-1928), Adelphi Edizioni, Milano 1990, pp. 22-25, viene ulteriormente articolata sostenendo che «l'arte è una vera sintesi a priori estetica di sentimento e immagine nell'intuizione [...] il sentimento senza l'immagine è cieco e l'immagine

negazione fiedleriana di uno scarto tra vedere e produrre non poteva non trovare consenziente Croce, che, in quella fase del proprio pensiero, intendeva l'intuizione come rappresentazione nitida nello stesso modo in cui Fiedler faceva risiedere la peculiarità dell'arte nella chiarezza del vedere. Concordi nell'individuare una conoscenza intuitiva accanto a quella concettuale, i due filosofi dissentivano tuttavia sulla delimitazione delle due aree: Fiedler identificava la conoscenza intuitiva con la figuratività, e quella concettuale con il linguaggio *per verba*, mentre Croce operava una distinzione trasversale riconoscendo a ogni veicolo espressivo la potenzialità di creare immagini e dunque arte⁷⁷.

Separando l'estetico dall'artistico, il primo si pone, à la Banfi, non più come valore ma come problema trascendentale, costitutivo della vita dell'esperienza, il secondo non più come prodotto ma come struttura dinamica, nata dal rapporto tra contenuto e forma e nel valore essenziale attribuito alla tecnica.

Nella sua *Introduzione*, Banfi evidenzia la distanza tra la teoria di Fiedler e l'impianto crociano attraverso tre riflessioni: 1) La possibilità di un rinnovamento dell'unità tra estetica e teoria dell'arte; infatti la complessa struttura di questa viene rilevata dal problema estetico che in essa si esprime e si concretizza. In questo caso si parla di realtà dell'arte e non dell'arte come realtà per evitare di irrigidire in uno schema universale quella vita interiore che Fiedler avverte intensamente. 2) Il rapporto tra intuizione ed espressione non è statico, ma dinamico: un intuire esprimendo e un esprimere intuendo. 3) La struttura dinamica dell'arte può essere sintetizzata nel rapporto tra contenuto e forma e nel valore essenziale della tecnica, al punto da attribuire all'opera d'arte una critica non genericamente valutativa o sentimentale, ma analitico-descrittiva utile ad orientare l'intuizione e a scoprire una linea di continuità nella storia dell'arte, intesa come differenziata coerenza di un piano d'oggettività. L'arte, dunque, vive una sua interna tensione e dinamicità e anche la "teoria della visibilità pura", che non è un'estetica e neppure una teoria dell'arte ma un metodo critico di analisi descrittiva e di determinazione storica, non riesce a «rendere conto dell'integrale struttura, della complessa tensione dell'arte e delle varie linee del suo sviluppo» e «i suoi schemi visivi sono in realtà tutt'altro che puri; pregni anzi di significati»⁷⁸.

Da queste due prime analisi si può pertanto dedurre la procedura che caratterizza l'attività laboratoriale svolta nell'ambito delle edizioni Minuziano, rilevando finalità e obiettivi del suo stesso progetto editoriale.

2.2 Baratono tra Focillon e Burke: la necessità del sensibile

L'avvio della collaborazione tra Adelchi Baratono⁷⁹ e Antonio Banfi, e, quindi, con Luigi Rognoni, va cercata all'interno di un particolare contesto sociale: quello della dirittura morale e del principio della libertà d'insegnamento⁸⁰, quello dell'assegnazione delle cattedre di Filosofia tra il

senza il sentimento è vuota [...] e quanto è inconcepibile un'immagine priva di espressione, altrettanto è concepibile, anzi logicamente necessaria, un'immagine che sia insieme espressione; cioè che sia realmente immagine [...] l'espressione non si potrebbe neppure paragonare all'epidermide di un organismo, salvo che non si dica (e forse la cosa non sarebbe falsa neppure in fisiologia), che tutto l'organismo, in ogni sua cellula e in ogni cellula di cellula, è insieme epidermide» (ivi, pp. 53-59).

⁷⁷ Cfr. Alessandro Conti, Roberto Cassanelli, Michael Ann Holly, Adalgisa Lugli (a cura di), *L'arte. Critica e conservazione*, Dizionario (ETA -Enciclopedia Tematica Aperta), Jaka Book Editore, Milano 1993, p. 29.

⁷⁸ K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Minuziano Editore, Milano 1945, *Introduzione* di Antonio Banfi, p. 63.

⁷⁹ Firenze, 8 aprile 1875 - Genova, 28 settembre 1947.

⁸⁰ Baratono, mosso dalle sue convinzioni etiche, milita nel socialismo, ufficialmente a partire dal 1919 (in realtà fin da giovanissimo), e viene eletto deputato nella XXVI legislatura. È in parlamento nel 1921-22, ma con l'avvento del fascismo è costretto ad abbandonare l'attività politica. Interessante risulta, tra fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti, la sua ricerca che si sviluppa nella connessione tra il problema pedagogico a quello politico fino a progettare *Per la riforma della facoltà filosofica*, in *Atti della Società italiana per il progresso delle scienze*, XX, 1931, che fu ovviamente osteggiata dal Ministro Giovanni Gentile, in «Giornale critico di filosofia italiana», XI, 1931, pp. 239-240. Alte doti scientifiche, morali e la generosità sono qualità che Antonio Banfi ha sempre condiviso con Baratono: la lettera citata lo conferma soprattutto nel punto in cui richiama l'attenzione su un collega (il prof. Raffaele Ciasca) definendolo un «lavoratore infaticabile».

1931 e '32⁸¹, e quello relativo al contenuto delle pubblicazioni dello stesso Baratono proprio di quegli anni. In particolare *Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica*⁸² del 1934, nel quale Baratono anticipa le tematiche dei due volumi del 1945 curati nella collana "Estetica" della Minuziano, evidenzia già il contrasto con la posizione romantica e con l'idealismo crociano, il significato dell'intuizione in arte, il rapporto tra forma e contenuto, la differenza tra artistico, estetico e filosofia dell'arte.

Nei seguenti estratti, appositamente selezionati e intercalati da riflessioni utili alla ricostruzione dei nessi con l'opera editoriale di Rognoni, Baratono sembra delineare il profilo, attraverso importanti riferimenti a tutta la storia della filosofia da Aristotele a Kant fino a Croce, di quella presenza metodologica che diventa il *leit motiv* di tutto l'intervento estetico programmatico della neonata Casa Editrice milanese. Baratono infatti scrive:

«[...] filosofia, scienza e vita, appunto perché trovano nei sensibili un ostacolo alle aspirazioni dello spirito (ostacolo che chiaman vile materia, empiricità, male e carne) debbono implicitamente riconoscermi un valore di necessità [...]. Non possono a meno di fare, i conti con esso, di subire l'esistenza del senso. Allora, per un altro verso, il mondo sensibile può apparire il solo mondo reale e cacciare l'anima, lo spirito, la ragione nel mondo delle illusioni: una sensazione pura, arazionale, non ancora conoscenza e idea – ciò che tocco vedo sento immediatamente -, è il sassolino che fa sempre inciampare la magnifica corrente dello spirito umano alla ricerca dei valori superiori. Allora, la filosofia cede il posto all'empirico [...] in ogni attività, per quanto nobile, dello spirito c'è un sentimento, un "gusto", una sensibilità che la

⁸¹ In merito Baratono, titolare della cattedra di Filosofia a Cagliari dal 1924, ma con casa e famiglia a Genova, in una lettera datata Genova, 20. XII. '31 (Via Casaregis, 9/4) scrive a Banfi, titolare a Genova, ma con casa e famiglia a Milano: «[...] Sono passato per Roma, dove ho udito che al nostro Martinetti sarebbero state fatte delle proposte conciliative. Per l'onore dell'Università italiana speriamo ch'egli sia ancora conservato al nostro insegnamento! Vidi anche il ministro che spontaneamente mi promise di aiutarmi a raggiungere quella sistemazione, alla quale ormai avrei anch'io un po' diritto... Vorrei parlarne anche con Lei, dal momento che la sorte ha, in certo senso, accumulato le mie speranze a' suoi meritati successi. Vorrei dire che, se Lei venisse con l'anno prossimo chiamato a Milano, Genova resterebbe di nuovo vacante. Al Ministero mi dissero che, volendo, la cattedra dello Zuccante può esser dichiarata libera fin dal 31 maggio (pur restando lo Z. in carica fino al 31 ottobre), e ciò appunto allo scopo di render possibili i conseguenti trasferimenti. Dunque Milano La potrebbe chiamare nel giugno; e Genova, se volesse, potrebbe in ottobre provvedere a sostituirLa. Ma per tutto questo occorrerebbe che Lei esprimesse il Suo desiderio in tempo, ch'è altrimenti i colleghi genovesi opporranno a qualunque mio passo l'asserzione (come già mi si disse), che Lei ha intenzione di restare qui e anzi di traferirvi la famiglia [...] avendo Lei vinto un concorso di Storia, e vedendo l'affetto che il Martinetti Le porta, il più giusto è che si chiami Lei, che ha casa e famiglia a Milano; e non soltanto ho sciolto il M. dal suo precedente impegno con me, ma ho aggiunto che sono pronto ad aiutare Lei presso gli altri miei amici di Milano. La sola cosa che io desidererei da Lei, è che fosse chiaro coi colleghi di Genova, in modo che non si perda un altro anno di tempo. Se poi Lei volesse anche designarmi o consigliarmi a Suo successore, e cercasse di mutare quell'ambiente ostile che qui s'è formato contro di me (per la ragione che si odiano le persone cui s'è fatto un torto), Glie ne sarei grato!». FBMV, Subfondo Banfi, Serie 1, Sottoserie 2, UA 6. Lettera dattiloscritta su carta intestata «R. Università di Cagliari Facoltà di Filosofia e Lettere» (2 carte, 4 pagine), senza busta. Documento conservato presso la Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Cfr. Alice Crisanti (a cura di), *Banfi a Milano. L'università, l'editoria, il partito*, Edizioni Unicopli, Milano 2015, pp. 168-169. A seguito di questa corrispondenza, Baratono sostituisce Piero Martinetti (cattedra di Filosofia Teoretica e Morale), che si era ritirato a Spineto di Castellamonte per non prestare giuramento di fedeltà al Fascismo, a Milano nel 1932 e solo nel '38 riuscirà a tornare nella sua città, Genova, stabilendosi sulla riviera di Sant'Ilario. Anche Banfi arriva a Milano nel '32 e gli viene assegnato il duplice insegnamento di *Storia della filosofia* (cattedra di Giuseppe Zuccante, Grancona, Vicenza, 1857 - Milano 1932) e di *Estetica* (cattedra di Giuseppe Antonio Borgese, Polizzi Generosa, 12 novembre 1882 - Fiesole, 4 dicembre 1952), nel luglio del '31 si trasferisce a Berkeley per tenere delle lezioni nell'Università della California come *visiting* per poi rimanervi in volontario esilio. Soltanto a guerra finita, nel 1948, rientra a Milano e l'anno successivo ritorna a ricoprire il suo ruolo di docente di *Estetica*. Svolge attività di critico dalle colonne del «Corriere della sera», compone poesie e continua a lavorare al progetto costituzionale del *Committee to Frame a World Constitution*, che lo pone tra le nomination al Premio Nobel per la pace del 1952, avanzata all'Istituto per il Nobel del Parlamento norvegese dall'Università di Chicago, sede operativa del Comitato e località in cui Borgese stesso aveva insegnato. Nello stesso anno vince l'alto riconoscimento del *Premio Marzotto per la critica*.

⁸² Adelchi Baratono, *Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica*, Casa Editrice Principato, Messina 1934 (anche se la più nota di Baratono rimane *Arte e poesia*, edita da Bompiani, nella collana "Idee Nuove" diretta da Banfi, nel 1945).

regola e dirige [...] *Il pensiero è pensiero in parole e in atti sensibili; i suoi valori valgono realmente come sentimenti che spingono le nostre attività [...] comprendere significa sentire!*»⁸³.

In questa riflessione si rileva che per l'autore la sensazione è il solo ponte capace di unire l'uomo al cosmo e che il pensiero è libero in quanto è volontà. Ancora: egli evidenzia che libertà e volontà indicano un rapporto di valore, una finalità.

Per Baratonò, dunque, il pensiero è libero perché vuole essere libero tant'è vero che così specifica:

«Il passo non è tanto difficile [...] basta che una sensazione non possa uscire di se stessa e divenire una nuova sensazione appagante, basta che il volere incontri un limite (e la nostra esperienza, per quanto ricca, è sempre limitata perché sensibile) – ed ecco che s'accende la luce dell'intelligenza che ci aiuta a varcar quei confini, prima praticamente poi teoricamente; ed ecco che il volere si attua in volontà "cosciente" o meglio "conoscente" (mentre che l'atto pratico si muta in attenzione o atto teoretico) e si rappresenta il fine oggettivo come si rappresenta l'oggetto stesso. La costruzione percettiva degli oggetti è così remota e abituale che, come osservò il Kant, noi non ce ne accorgiamo più, ossia non ne sentiamo lo sforzo attentivo e la soddisfazione del risultato raggiunto; perciò di solito il pensiero si fa cosciente di sé nel caso opposto, allorché è la ricchezza stessa dell'esperienza umana e civile quella che c'induce a una valutazione e a una scelta fra i plurivoci oggetti o fra i plurivoci fini del nostro desiderio»⁸⁴.

Qui il problema dell'intellegibilità del mondo sensibile⁸⁵ ha più spazio per muoversi. Nelle controversie tra sensismo e intellettualismo sembrava che si fosse giunti al bivio tra una conoscenza fatta di sensazioni e un'altra intessuta di idee, come nella lotta tra empirismo e idealismo si aveva l'impressione che si dovesse scegliere tra il valore oggettivo e quello soggettivo. Invece per Baratonò non ci sono due conoscenze, una sensibile e l'altra intellegibile e, quindi, non esistono due sfere di verità teoretiche, ma la conoscenza del sensibile non ha un carattere differente dalla conoscenza teoretica: esiste sempre *nel* sensibile e *per* il sensibile anche se va *oltre* la sensazione per conoscere qualcosa che comprende la sensazione stessa. L'esperienza si presenta come un'unità già data, una sintesi concreta sensibile. Quindi, riguardando i contenuti della conoscenza, si differenzia da quella *a priori* che si occupa del valore conoscitivo dell'atto del conoscere, è pertanto *a posteriori*.

«In qualunque istante io comincio o ricomincio ad esercitare la mia attività conoscitiva, io trovo un'unità già data e presente sia essa la semplice contiguità di forme colori suoni, cioè elementi sensibili o sensazioni astrattamente prese [...] quando apro gli occhi al mattino, la mia stanza è la mia stanza, perfettamente una e assolutamente a posteriori»⁸⁶.

Se la sensazione è l'insieme di tutto ciò che è contiguo nello spazio e nel tempo (forme e colori degli oggetti, "questa voce che mi giunge dalla vita, i modi dei miei occhi, gli stati d'animo che insieme provo"), il conoscere è un atto che fa parte dell'esperienza stessa e che, intriso sensibilmente, opera sull'esperienza e, adoperando le sensazioni come rappresentazioni, la supera. La conoscenza teoretica, dunque, non conosce il sensibile in quanto sensibile intuitivo, ma lo conosce in quanto rappresenta un valore reale, l'idea concettuale costruita sopra la sua analisi. Il primo attuarsi di una conoscenza teoretica non è la sensazione, ma la percezione.

«Pensare significa valutare [...] *la filosofia è lo sforzo più consapevole inteso a conciliare le finalità soggettive con l'esperienza oggettiva, e cioè a fondare la realtà dei valori, a razionalizzare i fini sentimentali* [...] è un particolare atteggiamento del pensiero [...] non sono dunque i contenuti soggettivi e oggettivi quelli che distinguono la filosofia dal pensiero pratico, dall'etica, dalla religione, dalle scienze e dalle dottrine filosofiche già positivamente esistenti, è la

⁸³ Ivi, pp. 5-6. Il corsivo è mio e indica sempre l'affinità con l'estetica banfiana. Il vigore del pensiero dell'uomo di Banfi è l'atto in cui la riflessione filosofica, in questo caso estetica, contribuisce al cambiamento. L'atto sensibile è il fare, l'agire, il creare un'opera d'arte quale sintesi di una profonda visione della realtà nata dall'incontro tra l'io e il mondo.

⁸⁴ Ivi, p. 77.

⁸⁵ Si ricorda che il contributo di Baratonò nasce dall'approfondimento della soluzione kantiana del problema sull'intellegibilità del mondo sensibile. Per Kant infatti i sensibili in se stessi sono dati arazionali e ciechi che diventano intellegibili solamente in quanto vengono interpretati come contenuto delle forme del pensiero teoretico e la relazione è quella di forma e contenuto, puramente gnoseologica e non aristotelicamente metafisica, ottenuta per riflessione, per l'analisi delle idee, delle due condizioni necessarie a formarle come idee reali in concreto, ovvero *i concetti*.

⁸⁶ Ivi, pp. 90-91.

posizione mentale, libera e disinteressata [...] si comprende che la posizione nuova dell'etica kantiana di fronte al razionalismo dogmatico e scettico: essa è proprio una posizione pratica! Non è nei contenuti e nei fini, che la filosofia si distingue dall'esperienza e dal pensiero diretto: è dicevo nella posizione mentale, nel metodo»⁸⁷.

All'estetica non importa il rapporto tra vita e arte ma quello tra forma e contenuto e, dunque, la tecnica che è atto concreto⁸⁸. L'arte è quell'attività che si pone per fare la stessa forma sensibile e sensibilmente si attua, divenendo esistenza, facendo esistere il soggetto spirituale in una presenza che rimane nello spazio e nel tempo a rappresentare i valori umani in una forma esistenziale. Il pensiero estetico, dunque, viene definito da Baratono come un pensiero che non riferisce ad altro il valore dell'esistere intuitivo se non alla sua forma sensibile e la filosofia dell'arte come questo valore si attua, si fa sensibile e diviene realmente non solo per mediazione conoscitiva. In questo modo tutto il pensiero può trasferirsi nell'arte⁸⁹. Per l'autore il mondo è un mondo di forme e il valore si attua nella forma, comunicando, per partecipazione, la soggettività di un valore. Questo vive e si esprime nella forma sensibile, ricercando il sensibile stesso in colore, suono e immagine. Pertanto il valore di cui stiamo trattando è *tecnica*, intesa come atto artistico e come attuarsi del valore e, ancora, come modalità di usare i mezzi nel rapporto sensibile in cui sono posti. Qui c'è lo stile, in cui la coscienza artistica si identifica con la coscienza tecnica, attraverso la ricerca di una forma capace di esprimere per se stessa un valore, il puro valore estetico, il bello.

«La moralità dell'arte non è che l'eticità della sua tecnica [...] serietà e onestà artistica [...] verità [...]»⁹⁰. La poesia [...] linguaggio che si fa arte [...] ha per fine la forma, per mezzo l'attuare quei valori e quei fini logici ed etici che il linguaggio acquista liricità e poeticità⁹¹. L'arte è pensiero e attività (non è sol intuizione e dato); ma è pensiero senza concetto perché non cerca le rappresentazioni, non è conoscenza di nessun grado, ma immanenza del loro valore oggettivo all'immagine percettiva e soggettivo all'espressione stessa (al linguaggio in letteratura) [...]. L'arte ci insegna a contemplare, primo e ultimo momento del pensiero; ci educa questa coscienza della forma dove l'io fa da contenuto, materia che aspira a una forma, sentimento che si attua nell'esistenza, finalismo che si realizza causalmente»⁹².

Dalla profonda riflessione dell'autore, denominata "occasionalismo sensista"⁹³, è possibile dedurre che prima di tutto esiste il sensibile⁹⁴ evidenziando il contrasto con l'impostazione gnoseologica che tende invece a soggettivizzare il mondo. Si intende qui, coerentemente con quanto già rilevato, riflettere sulla pura forma invece di assumerla a rappresentanza di altro. Inoltre la valorizzazione della tecnica e dello stile, rispetto all'intuizione dell'idealismo e al sentimentalismo del romanticismo, orienta la ricerca di Baratono verso Henry Focillon ed Edmund Burke con i quali,

⁸⁷ Ivi, pp. 115-116. Il corsivo è mio. L'incontro dell'io con il mondo, che Banfi colloca all'inizio di ogni esperienza filosofica, qui è rappresentato dai termini "consapevole" e "razionalizzare". La ragione banfiana esercita la funzione di pieno controllo sui sentimenti dai quali sa trarre energia vitale utile per porre le basi della realtà dei valori sulla quale costruire una nuova società civile.

⁸⁸ Cfr. Dino Formaggio, *L'arte come comunicazione. Fenomenologia della tecnica artistica*, Nuvoletti Editore, Milano 1953. Quest'opera risulta dalla rielaborazione e dall'aggiornamento della tesi di laurea, intitolata *Studio sul rapporto tra arte e tecnica. Saggio storico-critico sopra alcune correnti estetiche contemporanee*, discussa da Formaggio nell'autunno del 1938.

Suo Relatore fu Antonio Banfi e controrelatore Adelchi Baratono. A entrambi venne dedicata la *Fenomenologia della tecnica artistica*. Ora consultabile online http://www.studiumanistici.unimi.it/files/_ITA_/Filarete/023.pdf.

⁸⁹ «In arte non s'è padroni del pensiero che quando s'è padroni della forma (Schumann)», Ivi, p. 278. «Datemi del fango e ne farò carne di donna d'una tinta deliziosa (Delacroix)», Ivi, p. 279.

⁹⁰ Ivi, p. 301.

⁹¹ Ivi, p. 305.

⁹² Ivi, p. 326.

⁹³ Cfr. Adelchi Baratono, *Per un occasionalismo sensista*, in *Concetto e programma della filosofia d'oggi*, Istituto di Studi Filosofici, Edizioni Bocca, Milano 1941, pp. 227-251; Adelchi Baratono, *Arte e poesia*, Valentino Bompiani Editore, Milano 1945, p. 180 in cui l'autore precisa: «[...] *occasionalismo sensista* [corsivo nel testo], fondato su l'apparire del valore formale non appena riflettiamo sulla pura forma, invece di prenderla, di nuovo, qual rappresentazione di altro (soggetto od oggetto) posto (prima o dopo di lei) come un contenuto irriducibile a quella forma, che la praticità e la teoreticità del soggetto (e, in ultima analisi, il sentimento) voglion scavalcare come un limite da superare all'infinito».

⁹⁴ Cfr. *Il mondo sensibile*, p. 235.

attraverso l'analisi delle loro opere, dimostra da un lato la fondatezza delle sue posizioni estetiche e dall'altro l'originalità, attirando su di sé l'attenzione non solo degli studiosi di estetica e di arte del tempo (tra i quali Antonio Banfi), ma anche dei poeti con la sua nota formula «l'anima cerca il corpo, non viceversa; lo spirito cerca la forma; la filosofia la poesia»⁹⁵. Infatti i volumi che cura per la Minuziano sono due: *Vita delle forme* di Henry Focillon, in cui trova fondamento teorico la sua ricerca sul significato di tecnica e di stile, e *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello* di Edmund Burke, in cui incontra quei sentimenti che muovono le attività dell'uomo verso fini universali.

La scelta di un autore come Focillon e di un'opera come *Vita delle forme*⁹⁶ è indicativa della strategia che Rognoni decide di adottare nelle sue pubblicazioni di estetica. Se le prime due hanno presentato lo statuto metodologico, non solo della collana in esame, ma di tutta la sua operazione editoriale⁹⁷, quelle seguenti, in questo caso l'analisi di Baratono, ne dimostrano l'applicabilità e, dunque, la possibilità di proporre un elemento teorico-pratico originale e alternativo rispetto alle coeve ricerche estetiche.

Per il curatore, «Focillon è più radicale e più classico al tempo stesso. Egli c'invita a osservare il formarsi d'uno stile come se si trattasse della vita d'una pianta, che ha tutta la sua realtà in se medesima»⁹⁸ e se l'artista è il contadino, l'arte che si realizza nell'opera deve acquistare la propria vita nello stile, che diviene una realtà formale, oggettivamente definibile. Quando Baratono si riferisce allo stile come "realtà formale" non propone l'ennesimo ossimoro dal quale risulta impossibile districarsi, ma ritrova la ricerca che aveva svolto ne *Il mondo sensibile* lo stesso anno, quello stesso 1934, in cui Focillon pubblicava, in Francia, per la Libreria Leroux, *Vie des formes*. Proprio nello stile, che Baratono aveva definito l'atto in cui la forma esistenziale si realizza componendo suoni e colori, lo storico francese ripone il significato di autonomia dell'arte conciliando l'opposizione empirica di forma e sostanza materiale come di forma e sostanza spirituale, tradotta nel rapporto estetico di forma e contenuto (sostituendo la distinzione tra natura e arte), aprendo un serio contenzioso con tutta l'estetica contemporanea che non potrà non ribellarsi a un simile materialismo estetico urlando allo scandalo e riproponendo l'arte come cosa spirituale, la bellezza come valore ideale e lo stile come soggettività della forma.

Ma, contro il rigorismo dell'arte per l'arte, Focillon mostra il coraggio dello storico dell'arte che a lungo ha studiato e seguito l'evoluzione dell'arte nelle tecniche, negli stili, nelle sue forme e che si sente capace di affermare che tutta la spiritualità dell'uomo può rientrare nell'arte, che la forma è lo stile, che l'arte è concreta vita delle forme in movimento e ricerca attiva di uno stile e che l'estetica non può svilupparsi autonomamente dall'arte. Una vera e propria esplosione di novità in un mondo che identifica la forma con il contenuto, l'arte con l'intuizione e il sentimento, la tecnica con l'attività artigianale dell'uomo e divide l'estetico dall'artistico.

⁹⁵ Adelchi Baratono, *Arte e poesia*, Valentino Bompiani Editore, Milano 1945, p. 205. Risulta interessante qui riportare brevemente il contesto da cui è stata estratta la nota affermazione dell'autore: «Qui giova soltanto chiarire l'importanza del criticismo estetico per un radicale sensismo (un sensismo anche dei valori spirituali), secondo cui il valore s'incontrerebbe nell'esistenza in quanto questa è unificazione sensibile; all'opposto dell'istanza idealista che pone il valore in quell'unità spirituale, ch'è indimostrabile teoreticamente e si riduce a un'esigenza puro-pratica, a una rappresentazione di ciò che *non è*, e che pertanto dovremo rappresentarci con un *mito*. Secondo noi, è l'anima quella che cerca il corpo, lo spirito (il contenuto) che cerca la forma, come in estetica è l'espressione che cerca l'arte, la filosofia che cerca la poesia. Il valore, che all'idealismo appare la *premessa* indimostrabile d'ogni esistenza, a noi appare il *risultato* intuitivo della forma sensibile. E l'arte n'è la dimostrazione più evidente giacché, a differenza dell'attività pratica, pone il fine nell'esistere sensibile, e, a differenza dell'attività teoretica, non esclude il soggetto da suo reale oggetto, anzi ve lo realizza al punto da farvelo esistere assolutamente (senza residuo contenutistico) nella *definitività della forma*», Ivi, pp. 205-206, corsivo nel testo.

⁹⁶ Il testo di Henry Focillon (Digione, 1881 - New Haven, 3 marzo 1943), tradotto dall'originale francese *Vie des formes* (1934) da Eva Randi, stampato il 10 aprile 1945, presenta 42 pagine di *Introduzione* ad opera di Adelchi Baratono e si articola in 6 capitoli: I Il mondo delle forme; II Le forme nello spazio; III Le forme nella materia; IV Le forme nello spirito; V Le forme nel tempo. Il volume di 186 pagine è arricchito da un Indice Analitico con la sintesi dei contenuti dei 5 capitoli.

⁹⁷ Questo aspetto verrà evidenziato in modo particolare nell'analisi della collana "Politica".

⁹⁸ Ivi, *Introduzione*, p. 25.

Se Focillon nella sua opera risponde principalmente all'estetica romantica, Baraton fa convergere abilmente le riflessioni dello studioso francese e le sue contro l'idealismo crociano. In questo modo viene spiegato il *frame* che contiene due problematiche storico-artistiche convergenti sulla nascita di una nuova posizione: un'estetica della pura forma sensibile, confermata con l'autorità di uno storico dell'arte come Henri Focillon, che infatti, superando le vecchie antinomie spirito-materia, materia-forma, forma-contenuto, presenta in questo modo l'avvio della sua ricerca:

«L'opera d'arte è misura dello spazio, è forma, ed è questo che bisogna considerare prima di tutto. Balzac in uno dei suoi trattati politici scrive: "Tutto è forma, e la vita stessa è una forma". Non solo ogni attività si lascia distinguere e definire nella misura in cui prende forma, in cui iscrive la sua curva nello spazio e nel tempo, ma oltre a ciò la vita agisce essenzialmente come creatrice di forme. La vita è forma e la forma è il modo della vita. I rapporti che uniscono le forme tra loro nella natura non possono essere pura contingenza, e ciò che noi chiamiamo vita naturale viene considerato come un rapporto necessario tra le forme, senza le quali non esisterebbe. Similmente per l'arte. Le relazioni formali in un'opera e tra le varie opere costituiscono un ordine, una metafora dell'universo»⁹⁹.

Non separando i due termini, la forma non agisce come un principio superiore che modella una massa passiva, perché per Focillon è possibile osservare che la materia impone la propria forma alla forma. Si tratta, dunque, di "materie al plurale", numerose e complesse, mutevoli, aventi un aspetto e un peso, uscite dalla natura ma non naturali. Le materie, quindi, hanno una certa vocazione formale, che non va confusa con un cieco determinismo, in quanto, seppur ben caratterizzate, suggestive ed esigenti rispetto alle forme dell'arte sulle quali esercitano una specie di attrazione, ne rimangono profondamente modificate. In questo modo si crea una divergenza tra materie dell'arte e materie della natura.

«Il legno della statua non è più il legno dell'albero; il marmo scolpito non è più il marmo della cava; l'oro fuso, martellato, è un metallo inedito; il mattone, cotto e costruito, non ha nessun rapporto con l'argilla della cava. Il colore, l'epidermide, tutti i valori che colpiscono il tatto ottico sono mutati. Le cose senza superficie, nascoste dietro la scorza, sepolte nella montagna, chiuse nella pepita, inghiottite dal fango, si sono separate dal caos, hanno acquistato un'epidermide, aderito allo spazio e accolto una luce che, a sua volta, le elabora. Sebbene il trattamento subito non abbia modificato l'equilibrio e il rapporto naturale delle parti, la vita apparente della materia si è trasformata»¹⁰⁰.

Se le materie non sono scambiabili, le tecniche manifestano però una straordinaria possibilità, quella di sapersi compenetrare producendo, attraverso un'evidente interferenza, nuove materie. Qui intervengono lo strumento e la mano, tra cui esiste una familiarità umana, un accordo fatto di scambi non dovuti all'abitudine. Lo strumento è il prolungamento della mano nella materia, quindi non è meccanico, ma la sua stessa forma già traccia la sua attività, la sua originale azione nel mondo¹⁰¹.

Le forme analizzate da Focillon, nel quale non smette di fluire la linfa bergsoniana¹⁰², valgono nella loro concretezza qualitativa: esse sono lo spirito che diventa materia definibile e giudicabile,

⁹⁹ Ivi, p. 53.

¹⁰⁰ Ivi, p. 120.

¹⁰¹ Cfr. ivi, p. 133. Per comprendere il passaggio da esperienza artistica (e non solo) alla conoscenza attraverso l'arte in Focillon risulta indispensabile la lettura del suo bellissimo saggio *Elogio della mano* del 1939. «La mano è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi. In stato di quiete non è un utensile senza anima, un attrezzo abbandonato sul tavolo o lasciato ricadere lungo il corpo: in essa permangono, in fase di riflessione, l'istinto e la volontà di azione, e non occorre soffermarsi a lungo per intuire il gesto che si appresta a compiere [...] la presa di possesso del mondo esige una sorta di fiuto tattile. La vista scivola sulla superficie dell'universo. La mano sa che l'oggetto implica un peso, che può essere liscio o rugoso, che non è inscindibile dallo sfondo di cielo e di terra con il quale sembra far corpo. L'azione della mano definisce il vuoto dello spazio e il pieno delle cose che lo occupano. Superficie, volume, densità, peso non sono fenomeni ottici. L'uomo li riconosce innanzitutto tra le dita, sul palmo della mano [...] i gesti così hanno moltiplicato la conoscenza, con una varietà di tocco e di tratto della quale solo la consuetudine millenaria ci impedisce di vedere la forza inventiva». Henry Focillon, *Elogio della mano*, in *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 2002, pp. 106-110.

¹⁰² «Le forme che vivono nello spazio e nella materia vivono nello spirito. Ma il problema è di sapere che cosa vi fanno, come vi si comportano, donde vengono, attraverso quali fasi passano e quale è infine la loro agitazione o la loro attività prima di prender corpo, se è vero che, aspetto essenziale del problema, pur essendo forme anche nello spirito possano non avere "corpo" [...]. La coscienza umana tende sempre a un linguaggio e persino a uno stile. Prendere coscienza è prender

ogni forma, dunque, ha la sua vocazione materiale, già abbozzata nella vita interiore, di costruire un valore “esistente”, una forma concreta che significhi se stessa. Da qui il miracolo dell’arte, fatto di energia creativa, di motivazione, di missione civile, e una straordinaria visione del mondo, colta nel valore estetico delle sue forme qualitative e unificanti invece che nell’antagonismo dei valori alle esistenze. Se l’arte non è che ricerca tecnica della forma nella materia e nello spazio non risulta allora diversa dalla natura, in cui ogni cosa diviene ed esiste nella sua forma. Anzi. L’arte risulta sforzo cosciente per fare come la natura, orientata verso quel valore della pura forma avvertito come bellezza, e il suo scopo è la forma stessa. E l’opera d’arte?

«[...] l’opera non è la traccia o la curva dell’arte in quanto attività, ma è l’arte medesima; essa non la indica, la genera. L’intenzione dell’opera d’arte non è l’opera d’arte [...] anche la natura crea delle forme, imprime, negli oggetti di cui è formata e alle forze con cui li anima, figure e simmetrie, a tal punto che qualche volta si è voluto vedere in essa l’opera di un dio artista [...] saremo sempre tentati di cercar per la forma un senso diverso da lei stessa e di confondere la nozione di forma con quella di immagine, che implica la rappresentazione di un oggetto, e soprattutto con quella del segno. Il segno esprime, mentre la forma “si esprime”¹⁰³. Il segno significa, ma, divenuto forma, aspira a significarsi, crea un suo nuovo senso, si cerca un contenuto, gli dà una vita nuova per mezzo di associazioni, di dislocazioni dei modelli verbali»¹⁰⁴.

Pur rilevando il valore oggettivo di tale forma, contro il soggettivismo romantico e *l’art pour l’art*, che imponevano lo stile come il segno dell’artista nell’arte come rispecchiamento nello stile dell’animo dell’autore con la sua eticità e il suo carattere, non giunge all’assoluta negazione della vita soggettiva dell’arte e dell’artista, ma reputa tali contenuti psicologici degni d’attenzione nel momento in cui riescono a esteriorizzare lo spirito nella forma estetica. L’artista, dunque, vive un viaggio tra il sé e il mondo, in cui *l’idée de l’artiste est forme, et sa vie affective prend le même tour*¹⁰⁵, e risolve il problema dell’espressione nell’arte per cui le espressioni di sentimenti diventano contenuto artistico. Ma come? Focillon prende a prestito dal linguaggio dei pittori il termine che indica meglio l’accordo tra mano e strumento funzionali alla struttura espressiva: *il tocco*. Esso è il momento in cui lo strumento sveglia la forma nella materia ed è permanenza: proprio per mezzo suo la forma è costruita e durevole. L’autore si sofferma su questo tema e rileva:

«[...] il tocco è il vero contatto tra l’inerzia e l’azione [...] è struttura [...] sovrappone a quella dell’essere o dell’oggetto la sua propria forma, che non è soltanto valore e colore, ma (anche in proporzioni minime) peso, densità e movimento. Possiamo interpretarlo [...] in scultura [...] la sbozzatura procede per tocchi [...] dietro la parola, che rischia di conservare per molto tempo un valore speciale e limitativo, manteniamo il senso di “attacco” e di trattamento della materia, non fuori dell’opera d’arte ma in essa»¹⁰⁶.

Per Baratono risulta decisamente più filosofico, al centro dell’estetica contemporanea, il problema dell’arte come espressione che riguarda, invece, il valore soggettivo di ogni forma, o, meglio, l’umanità dell’uomo. Tra i due modi di giudicare l’arte, uno oggettivo e l’altro soggettivo, non è impossibile per Baratono, coerentemente a quanto argomenta nella sua opera del ’34, un’originale modalità di conciliazione. La vivacità e la forza dell’espressione dipendono dalla tecnica e l’originalità dell’artista è un’innovazione formale “stilistica” che si nutre dei tentativi di ricondurre la natura allo stile, l’espressione alla forma. Quella forma, o, meglio, quello stile che si discosta dal bello per rimanere aderente alla spiritualità dell’artista, una volta raggiunta non contiene né un

forma. Anche nei piani inferiori alla zona della definizione e della chiarezza, esistono ancora forme, misure, rapporti». Ivi, pp. 140-141.

¹⁰³ Ivi, pp. 54-55.

¹⁰⁴ Ivi, p. 60.

¹⁰⁵ Ivi, p. 147. Eva Randi così traduce Focillon: «L’idea dell’artista è forma, e la sua vita affettiva prende lo stesso giro» e poi continua «in lui sono tenerezza, nostalgia, desiderio, collera, e ben altri slanci, più fluidi, più segreti, talvolta con maggiore ricchezza, colore, sottigliezza che negli altri uomini, ma non vi sono necessariamente. Egli è immerso in tutta la vita e vi si abbevera. Egli è umano e non professionale. Io non gli sottraggo nulla, ma il suo privilegio è quello di immaginare, di ricordarsi, di pensare e di sentire per forme».

¹⁰⁶ Ivi, pp. 134-136.

contenuto esterno oggettivo (una natura specifica), né un contenuto interno soggettivo (un sentimento particolare) in quanto questi ne rappresentano rispettivamente l'immagine artistica e la poesia. In questo modo per cogliere questi valori espressivi non è necessario l'artista, ma conviene guardare più attentamente l'opera, comprenderne il linguaggio ed entrare nella sua storia e nella sua vita e solo allora *l'espressione artistica* potrà prendere davvero *il giro della forma*.

Il termine "stile", sta al centro del contributo di Focillon alla storia e alla critica d'arte, ma dall'analisi dell'autore presenta due significati diversi, persino opposti:

«Lo stile è un assoluto, uno stile è variabile. La parola stile preceduta dall'articolo determinativo indica una qualità superiore dell'opera d'arte, quella che le permette di vincere il tempo, una specie di valore eterno. Lo stile concepito in maniera assoluta è esempio e immobilità, è valido per sempre, si presenta come una cima tra due pendii, definisce la linea delle vette. Per mezzo di questa idea l'uomo esprime il suo bisogno di riconoscersi nella sua più ampia intellegibilità, in ciò che ha di stabile e di universale, oltre le variazioni della storia, oltre il locale e il particolare. Uno stile, al contrario, è uno sviluppo, un insieme coerente di forme unite da una reciproca corrispondenza, l'armonia delle quali tuttavia si cerca, si fa e si disfà in modi diversi. Negli stili meglio definiti vi sono momenti, flessioni, cedimenti [...]. In che cosa consiste dunque uno stile? Negli elementi formali che hanno valore di indizio, che ne sono il repertorio, il vocabolario e, talvolta, il potente strumento»¹⁰⁷.

La teoria innovativa proposta da Focillon, in alternativa al soggettivismo romantico e all'idealismo oggettivo, è lo *stile* capace di raccogliere la pura forma sensibile e di dare a questa un senso, non obbligatoriamente "evolutivo" o "armonico" o "lineare", ma certamente dialettico e sperimentale. Ogni stile attraversa varie età, varie fasi ed, evitando di paragonare tra loro le età degli stili e le età dell'uomo, la vita delle forme non nasce casualmente: le forme obbediscono a regole loro proprie, insite nelle regioni dello spirito. Inoltre non secondario risulta l'esame dell'uomo stesso: per Focillon esiste una specie di etnografia spirituale che s'incrocia attraverso le "razze" meglio definite. Esistono, quindi, *famiglie spirituali* unite da legami segreti e che si trovano costantemente oltre il tempo e le distanze. Non è impossibile pensare che ogni stile e ogni fase di uno stile e anche ogni tecnica richieda, di preferenza, una determinata natura umana, e, quindi, una determinata famiglia spirituale. In questo modo proprio nel rapporto di questi tre valori possiamo afferrare l'opera d'arte come unico e, allo stesso tempo, come elemento di una linguistica universale. Questa posizione teorica muove alla riflessione sull'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole. Partire dal dialogo con l'opera d'arte, scoprirne le forme pure o stili, ricostruirne la famiglia spirituale a cui appartiene e poi aprirla al confronto, e quindi a un ulteriore dialogo, con altre famiglie spirituali da cui sono nate altre opere rappresenta un altro modo non solo per insegnare a leggere un'opera d'arte, ma anche per vivere con l'arte. Focillon non perde l'occasione di specificare anche il valore delle strutture museali per offrire la vita delle forme, e, dunque, la sua storia, attraverso la storia delle tecniche, e, quindi, degli stili, che costituiscono l'esperienza artistica:

«Ogni uomo è innanzi tutto contemporaneo di se stesso e della sua generazione, ma è anche contemporaneo del gruppo spirituale di cui fa parte. Ancor più lo è l'artista, perché questi avi e questi amici sono per lui, vivi come non mai. Così si spiega particolarmente la funzione dei musei del XIX secolo: essi hanno aiutato le famiglie spirituali a definirsi e a legarsi, oltre i tempi, oltre i luoghi. [...]. Tra maestri che non hanno mai avuto tra loro il minimo legame e che tutto separa, la natura, la distanza, i secoli, la vita delle forme stabilisce stretti rapporti [...]. Lo studio di queste famiglie come tali ci è indispensabile»¹⁰⁸.

Queste riflessioni dovrebbero stare alla base della storia e della critica d'arte e per Baratono dovrebbero diventare i capisaldi dell'insegnamento dell'arte nelle accademie, in cui troppo spesso divagando intorno ai valori spirituali, i docenti dimenticano di insegnare la tecnica, attraverso la quale si raggiunge lo stile: «una storia della tecnica artistica, un buon laboratorio per apprendere le varie tecniche e lasciare a Dio il creare dal nulla»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 64-65.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 158-159.

¹⁰⁹ Ivi, Introduzione, p. 48.

Molti tratti caratterizzanti l'analisi dell'opera di Focillon sono riscontrabili nelle pagine della *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello*¹¹⁰ di Edmund Burke. A seguito della contestualizzazione storica dell'Illuminismo inglese (dal 1690 con Locke allo scetticismo di Hume), che si proponeva di trasportare nel mondo dello spirito lo stesso metodo d'indagine che Newton aveva usato nel mondo della natura, evidenziando il parallelismo della ricerca con l'enciclopedismo francese, Baratono affonda immediatamente il coltello nella piaga della condizione culturale italiana, ancorata al neo-idealismo crociano. Neo-idealismo che, come non aveva saputo cogliere la profondità della riflessione filosofica di Fiedler fermandosi al "purovisibilismo", dimostra di non saper interpretare neanche il pensiero di Burke, svalutandone la ricerca e inserendola, erroneamente, in quella serie di teorie marchiate dall'imperdonabile colpa di cercare le cause del piacere estetico (il bello) e del dolore (il sublime) nella forma sensibile delle cose, invece che nella spiritualità dell'intuizione sgorgante soltanto dalla "fantasia creatrice". Burke viene pertanto riscoperto alla luce dell'impresa illuminista, che fonda i più alti valori umani sulla conoscenza "di fatto" dei bisogni e dei sentimenti che muovono *le attività* dell'uomo orientandole a finalità oggettivamente valide e universali, e al grido kantiano *sapere aude!* capace di attirare a sé tanti infaticabili ricercatori che vedevano nella scienza lo strumento più potente per vincere i pregiudizi e i preconcetti, responsabili dell'ignoranza e della schiavitù all'autoritarismo politico e religioso, per educare alla libertà di pensiero. Proprio sulla scia dell'Illuminismo inglese, o, meglio, dello scetticismo di Hume, si forma quella critica kantiana che apre una nuova era. La riflessione di Burke ha basi profonde nella filosofia di Locke, richiama Berkeley, ma il suo pensiero risulta totalmente indipendente, pur nell'ambito della ricerca di quel particolare sentimento chiamato "gusto" dal quale deriverebbe poi il valore che si attribuisce alla forma, la "bellezza". Infatti contemporaneamente a Burke, proprio nel 1756, anche gli scozzesi Alexander Gerard e David Hume pubblicano riflessioni sul "gusto", rispettivamente in *Essay on Taste* e in una, *The Standard of taste*¹¹¹, delle *Four dissertations*. Entrambi questi autori sono colleghi che Burke cita nella sua introduzione al volume e con i quali Burke mette in atto una condivisione d'intenti: accetta le loro idee con le quali si impegna a costruire nuove conoscenze e un nuovo sapere, ovvero la scienza estetica.

Diversamente dall'impianto utilizzato per Focillon, con cui, probabilmente, condivideva maggiormente riflessioni, teorie e pratiche, Baratono procede con un'analisi delle singole parti dell'opera. Pertanto il suo saggio introduttivo risulta più schematico, molto chiaro nel processo argomentativo, ma decisamente più rigido, essendo organizzato entro i confini di ciascuna parte del testo, rispetto a quello predisposto per Focillon. Qui del testo di Burke si presentano le tematiche coerentemente selezionate in linea con la metodologia banfiana applicata all'intervento culturale della Minuziano.

Edmund Burke nell'*Introduzione* delinea il percorso della sua ricerca, individuando immediatamente il punto di partenza (il gusto) e il suo obiettivo finale (i principi del gusto, fondati, generali e certi). Burke riesce a definire, fin dalle prime pagine, il gusto come quella facoltà della

¹¹⁰ Il testo di Edmund Burke (Dublino, 12 gennaio 1729 - Beaconsfield, 9 luglio 1797), tradotto dall'originale in lingua inglese *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* da E.C. e R.B. [nel testo sono presenti solo queste sigle, posso ipotizzare per il primo traduttore Electra Cannata, attiva collaboratrice di Rognoni, che cura il volume di Fry nel 1947, per il secondo Rodolfo Banfi che in quegli anni, secondo la fonte offerta dal Carteggio Banfi-Bompiani 1934-1957, si occupava di traduzioni di testi filosofici], presenta 33 pagine di *Introduzione* ad opera di Adelchi Baratono, 31 di *Introduzione* dello stesso autore e si articola in 5 parti: I composta da XIX paragrafi (tra i quali troviamo il piacere, il sublime e la bellezza); II composta da XXII paragrafi (tra cui troviamo la passione causata dal sublime, il terrore, la potenza, la luce, la sensibilità); III composta da XXVII paragrafi (tra cui troviamo la bellezza e la proporzione, la bellezza e la perfezione, la bellezza nel tatto, nei suoni, nel colore, il confronto tra il sublime e il bello); IV composta da XXV paragrafi (tra cui troviamo come si determina il sublime, l'opinione di Locke riguardo all'oscurità, gli effetti del nero); V composta da VII paragrafi (tra cui troviamo le parole, l'effetto comune della poesia, le parole e le passioni). Il volume di 306 pagine è arricchito da note dell'Autore.

¹¹¹ *The Standard of Taste* di David Hume viene tradotta e curata da Giulio Preti per la collana Estetica della Minuziano proprio nel 1945. Pertanto ancora una volta il curatore del volume si fa promotore editoriale, suggerendo al lettore i testi che possono integrare le teorie contenute nel libro che hanno tra le mani. Un valido aiuto per la distribuzione, ma anche uno straordinario progetto educativo per formare il lettore all'estetica.

mente impressionata dalle opere dell'immaginazione e dalle belle arti che formulano un giudizio su di esse per giungere a quei principi in base ai quali l'immaginazione è colpita. L'Autore punta proprio sull'immaginazione, che definisce sì come potere a cui appartiene intelletto, fantasia, invenzione e simili, ma che ritiene, allo stesso tempo, incapace di creare una cosa del tutto nuova in quanto è in grado solo di variare la disposizione di quelle idee che ha ricevuto dai sensi, pertanto l'immaginazione è una straordinaria forza di rappresentazione dei sensi. Burke, infatti, così si esprime sull'immaginazione:

«oltre alle idee che sono offerte dal senso, con i dolori e i piaceri connessi, la mente umana possiede una specie di potere creatore suo proprio, o nel rappresentare a piacere le immagini delle cose nell'ordine e nel modo in cui furono percepite dai sensi, o nel combinare quelle immagini in un nuovo modo e secondo un ordine diverso [...] l'immaginazione è il più esteso campo del piacere e del dolore, poiché è il campo dei nostri timori e delle nostre speranze e di tutte le passioni ad essi connesse [...] nell'immaginazione, oltre al dolore o al piacere che deriva dalle proprietà di un oggetto naturale, si può percepire un piacere dalla somiglianza che l'imitazione ha con l'originale»¹¹².

E ancora:

«una rettitudine di giudizio in arte, che si può chiamare buon gusto, dipende in gran parte dalla sensibilità, poiché se la mente non è portata a gustare i piaceri dell'immaginazione, non si applicherà mai ai valori di tal genere abbastanza da acquistarne un'adeguata conoscenza»¹¹³.

Infatti, seguendo l'argomentazione dell'autore, se il sentimento viene identificato come l'aspetto soggettivo di ogni esperienza, e l'esperienza come impressione o sensazione sentita o realtà unitaria di soggetto e oggetto, il bello è puramente intuitivo e la bellezza una qualità dei corpi, caratterizzati dall'essere piccoli levigati delicati graziosi ed eleganti dai colori nitidi e puri, che agisce meccanicamente sulla mente umana attraverso i sensi. Pertanto il sentimento estetico risulta l'amore della forma direttamente intuita, indipendentemente dall'atto conoscitivo, inteso come percezione, e dai valori pratici per i quali si ama o si odia, si cerca o si fugge un determinato oggetto. In questo modo l'autore stabilisce l'autonomia del valore estetico rispetto alla verità e alla scienza come rispetto alla vita pratica e alla moralità. Al bello egli oppone il sublime, la sua grande scoperta¹¹⁴, che viene descritto come l'emozione più forte a sfondo doloroso:

¹¹² Ivi, pp. 56-57. Come precisa Baratono in una nota (la 2) nel testo della sua Introduzione a p. 8, il termine "idea" presso i filosofi inglesi è usato nel significato letterale di "visione", intesa come sensazione (immagine diretta, ciò che apprendiamo con il senso), idea semplice (colore, suono, ecc.), idea composta e complessa (i concetti). Inoltre il termine mente significa animo e non soltanto intelletto o memoria.

¹¹³ Ivi, p. 68.

¹¹⁴ Il sublime di Burke viene ripreso da Immanuel Kant nella *Critica della facoltà di giudizio* del 1790 e sviluppato nel Libro Secondo "Analitica del Sublime". In particolare alla fine del § 25 Kant, in linea con quanto trattato da Edmund Burke nell'*Inquiry*, scrive: «Ma proprio per il fatto che nella nostra immaginazione c'è una tensione verso un progresso all'infinito e però c'è nella ragione un'esigenza di totalità assoluta come di un'idea reale, accade che quella stessa inadeguatezza della nostra facoltà di valutazione della grandezza delle cose del mondo sensibile, rispetto a quest'idea, è il risvegliamento in noi del sentimento di una facoltà soprasensibile; non però l'oggetto dei sensi è assolutamente grande, ma l'uso che la facoltà di giudizio fa in modo naturale di alcuni oggetti in favore di quest'ultimo (sentimento), e ogni altro uso è al confronto piccolo. Quindi è la disposizione dello spirito all'accordo mediante una certa rappresentazione che occupa la facoltà riflettente di giudizio [in cui è dato soltanto il particolare e il Giudizio - termine medio tra intelletto e ragione - deve trovare l'universale], che si deve dire sublime, non l'oggetto. [...] *sublime* è ciò che, anche solo a poterlo pensare, attesta una facoltà dell'animo che supera ogni misura dei sensi» [KU 85]. Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, op. cit., p. 86. Il corsivo è mio e indica la corrispondenza con l'opera in esame di Burke: «Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è un causa del "sublime"; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire», in Edmund Burke, *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello*, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945, p. 86. Il corsivo mostra la parte in questione: pur identificabili nella formulazione della definizione di "sublime", Burke e Kant in realtà si muovono in due aree diverse, direi opposte, della riflessione sul sublime. Per Kant quella *disposizione d'animo* si aggiunge al dislivello tra l'immaginazione e la manifestazione dei fenomeni, che solo la ragione può comprendere, e, quindi, è solo "formale"; per Burke si tratta invece di quel contenuto doloroso che rende sublime una forma o una qualità sensibile, che, esteticamente sarebbe brutta. Da qui l'apertura alla filosofia dell'arte.

«Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una causa del “sublime”: ossia è ciò che produce la più forte emozione che l’animo sia capace di sentire [...] quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto, e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono piacevoli, come ogni giorno riscontriamo»¹¹⁵.

Un’emozione complessa basata sul contenuto doloroso che trasforma la forma o qualità sensibile da esteticamente brutta in sublime. È proprio da qui per Baratonò che si apre un orizzonte all’estetica e, in particolare, alla filosofia dell’arte mai pensata prima. Attraverso questa breccia aperta dal sublime, nella ricerca di Burke è possibile trovare anche i capisaldi della sua teoria dell’arte: il significato di forma, di arte e di stile. In questo modo attraverso la lettura di Baratonò tale analisi conduce al confronto tra le posizioni di Focillon e quelle di Burke.

La forma viene definita come unità sensibile, nata dal rapporto puramente intuitivo e armonico tra le qualità presenti in un’immagine visiva o in una figura musicale, e la bellezza rappresenta il valore che esiste nella pura forma. Il brutto, invece, dipende dalla disarmonia degli elementi che non fanno parte della forma (un rumore rispetto a un suono, un poliedro irregolare rispetto a una sfera levigata). L’attuazione dello spirito in una forma è garantito dall’arte, che, a sua volta, risulta essere la dimensione vitale della forma. Per Burke è lo stile: una struttura formale, imposta dall’arte, che piacendo per se stessa rende bello il brutto e piacevole il dolore. Quando l’arte usa la parola come mezzo, costruendo con i vocaboli delle forme estetiche, allora si fa artefice della poesia, capace di sostituire con il suono il senso delle parole, perché il suono porta con sé per abitudine il senso, e di impressionare per simpatia o suggestione con parole che conservano il sentimento delle cose a cui si riferiscono. In questo contesto, ogni volta che la passione umana quale contenuto della forma artistica, si estetizza nello stile, che attua sensibilmente i più profondi valori dell’uomo, è possibile ottenere il sublime nell’arte.

Interessante all’interno di questa trattazione, in linea con le riflessioni di Hanslick, Fiedler e dello stesso Focillon che rilevano l’originalità delle nuove proposte nella ricerca estetica orientate sulla definizione di “forma” quale *keyword* preferenziale per l’accesso all’indagine sulla dimensione artistica, risulta l’ampio spettro delle possibilità di godimento “sensoriale” dell’arte. Accanto all’udito e alla vista viene attentamente studiato e analizzato il tatto, che per Burke in particolare corrisponde esattamente a ciò che causa la medesima specie di piacere alla vista. Il ruolo primario della visibilità non implica affatto il rifiuto del tattile, nel merito Burke aggiunge:

«vi è un legame in tutte le nostre sensazioni; esse non sono altro che differenti specie di impressioni, che si calcola siano suscitate da varie specie di oggetti, ma tutte nel medesimo modo. Tutti i corpi che sono piacevoli al tatto sono tali per la tenue resistenza che oppongono. La resistenza è dovuta o a un movimento lungo la superficie, o alla pressione delle parti l’una sull’altra; se il primo è tenue noi chiamiamo il corpo liscio; se lo è la seconda, morbido Il principale piacere che riceviamo dal tatto ci è dato dall’una o dall’altra di queste qualità, e se vi è una combinazione di entrambe, il nostro piacere ne è accresciuto [...]. La successiva fonte di piacere per questo senso, come per ogni altro, è ciò che presenta continuamente qualcosa di nuovo; e troviamo che i corpi che variano continuamente la loro superficie sono di gran lunga i più piacevoli e belli al tatto, come può sperimentare chiunque voglia. La terza proprietà in tali oggetti è che sebbene la superficie muti continuamente direzione, non la muta mai improvvisamente»¹¹⁶.

Questi i punti di forza di una nuova riflessione sull’estetica più artistica che “idealistica”, più tecnica e concreta che formale ed astratta. Gradualmente ci si allontana dall’artista-genio kantiano per avvicinarsi all’opera d’arte ed aprire, con essa, un lungo dialogo capace di guidare l’osservatore non solo alla visione dell’opera, ma alla sua piena comprensione. Gli strati di pensiero, di lavoro di fatica riaffiorano attraverso la lettura del codice che tutto lega e che a tutto dà un senso: lo *stile*. Nei *Supplementi al terzo libro* della sua opera più nota Arthur Schopenhauer osservò:

¹¹⁵ Ivi, pp. 86-87.

¹¹⁶ Ivi, pp. 215-216.

«[...] di fronte a un quadro bisogna avere lo stesso atteggiamento, che si ha al cospetto di un principe: aspettare, senza sapere se ci parlerà e che cosa ci dirà [...] nelle opere delle arti figurative è contenuta sì tutta la sapienza, ma solo *virtualiter* o *implicite*: fornirla *actualiter* o *explicite* è il compito della filosofia»¹¹⁷.

L'occhio e la mano in particolare, ma Rognoni apre anche alla musica contemporanea e dunque al suono/orecchio e alla pura forma dell'audibilità (Hanslick in questo caso ne è stato l'esempio più interessante) aprono quella dimensione capace di coinvolgere visibilità e tattilità¹¹⁸. La mano viene colta come un luogo deputato a prolungare la vista e a realizzare il processo spirituale della creazione artistica (Fiedler) e come lo strumento dell'artista per eccellenza (Focillon). È chiaro il riferimento alla buona tecnica artistica volta a esprimere il valore estetico del bello. L'attenzione alla tecnica, al suo studio e alla sua applicazione, garantisce, infatti, all'artista e al colto fruitore d'arte la riscoperta dello strumento e della mano di cui Focillon tratta nell'*Elogio della mano* (1939).

2.3 Preti: il vento dell'innovazione

Nonostante venga somministrato a piccole dosi da Rognoni nella sua produzione editoriale tra il 1945 e il '46¹¹⁹, il pensiero di Giulio Preti attiva uno stato adrenalinico anche nell'individuo più flemmatico ed assopito dall'apatia. Il brillante allievo di Antonio Banfi, proprio nel 1945, presenta per la Minuziano tre interessanti pubblicazioni nelle quali non solo dimostra di saper applicare alla perfezione la metodologia banfiana all'analisi delle opere selezionate, ma ribadisce, chiarendone i presupposti e le possibili conseguenze, la necessità di avviare un lavoro congiunto tra arte e scienza per rinnovare la mentalità della società del secondo dopoguerra.

Per comprendere appieno il valore dell'intervento di Preti nel progetto della Casa Editrice Minuziano nell'annata in esame, risulta fondamentale analizzare tutti e tre i testi cogliendone i nessi, le specifiche reciproche integrazioni nonché le originalità rispetto alle precedenti pubblicazioni.

Da una prima analisi emerge immediatamente il desiderio di Preti di presentare, al lettore o allo studioso che si appresta ad avvicinare i contenuti in oggetto, l'Autore del testo di cui propone la lettura: la sua storia e le sue esperienze filosofiche o la sua ricerca speculativa. Preti dedica, diversamente dagli altri curatori, più spazio anche alla visione dei contemporanei dell'Autore della sua opera e della sua personale ricerca. La contestualizzazione con Preti non si identifica con la ricostruzione storica di movimenti di pensiero o di specifiche posizioni filosofiche, ma con il "fare cultura" dell'autore di riferimento, quindi con i fatti concreti più che con le teorie. L'approccio all'Autore avviene in linea con le intenzioni della *mission* editoriale: coinvolgere, formare, fornire nuove informazioni e far acquisire competenze utili alla costruzione di una società completamente rinnovata onde poter lavorare insieme per un obiettivo comune.

¹¹⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come Volontà e Rappresentazione*, tr. it. di Nicola Palanga, a cura di Ada Vigliani, con Introduzione di Gianni Vattimo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1989, p. 1269.

¹¹⁸ Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica del tatto e della vista*, in Luigi Russo (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Centro Internazionale Studi di Estetica-Aesthetica preprint Supplementa, Palermo 2001, pp. 137-144, in particolare p. 141: «[...] proprio l'accentuazione del valore tattile e la messa in crisi herderiana del bello, tradizionalmente legato al "vedere", implicano che sia artistico, come vuole lo stesso Lessing, anche ciò che non si rivolge alla visibilità spaziale della forma e alla sintonia espressiva che essa intende suscitare con lo spettatore. Ciò che è discordante, urtante, in una parola brutto, può essere estetico per uno spettatore che non placa la sua necessità d'arte in un bello modellistico e retorizzante. E Herder afferma ancora qualche cosa di più: invita a una nuova fruizione, che, pur non raggiungendo i livelli sensuali espressi in Burke, si fa carne e si fa tatto mettendo tra parentesi quel "punto di vista" privilegiato che caratterizza le estetiche che riconducono il plastico al pittorico (Hemsterhuis, Hildebrand); poetiche, queste ultime, per le quali non solo le statue non si devono toccare, ma non bisogna neppure girarvi intorno, mettendo sotto accusa proprio quella rotazione che in Herder trasformava l'occhio in mano».

¹¹⁹ Le pubblicazioni di Giulio Preti (Pavia, 9 ottobre 1911 - Gerba, 28 luglio 1972) vengono distribuite tra il 1945 e il 1946 in questo modo: voll. 4, 6 e 8 nel '45 e vol. 10 nel '46, intercalati da Dino Formaggio (vol. 5), Adelchi Baratono (vol. 7) e da Antonio Banfi (vol. 9).

Iniziamo, seguendo l'ordine cronologico, da *Il Naugerio* di Girolamo Fracastoro¹²⁰. Per la prima volta questo autore viene presentato su versione italiana: la sua voce finalmente può risuonare nelle orecchie dei più giovani e la sua lezione estetica può arrivare alla mente e al cuore di tutti. Tra le mani di Preti, la sua esperienza, così eclettica e ricca di originali situazioni di ricerca, diventa il prototipo, tra finzione letteraria e verità storica, dell'intellettuale capace di alternare vicende mediche a quelle astronomiche, meditazioni filosofiche a esercitazioni poetiche, in una profonda unità di cultura e di orientamento, in cui l'arte viene posta accanto alla scienza con un identico contenuto ma esibendo una piena autonomia formale. La concretezza della poesia che ne deriva, nonostante il limite della veste linguistico-retorica (sia dell'arte che del pensiero scientifico), contenuta nella *pars costruens* dell'opera compensa pienamente l'attacco teorico-critico alle differenti posizioni estetiche dell'epoca: la teoria edonistica sostenuta da Castelvetro e da Valla (i quali interpretano apertamente l'arte come gioco e puro divertimento fine a se stesso, non riflettendo sul duro lavoro che essa comporta) e la teoria del *docere delectando* di matrice oraziana sostenuta da Scaligero e da Pier Vettori (i quali non disdegnano di pensare l'arte come mezzo per raggiungere altri scopi, negandole dunque una piena autonomia). La teoria del *Naugerio* invece parte dalla riflessione di Aristotele sull'universalità dell'arte nella sua *Poetica*¹²¹ e sviluppa una riflessione che giunge ai confini della contemporaneità: Fracastoro scopre l'universale estetico come momento autonomo della sfera dell'ideale, in cui la ragione risolve il dato empirico e, per quanto riguarda la poesia, gli artifici retorici e questo corrisponde, in ambito teorico, alla scienza autonoma. Allora la retorica pura viene definita come scienza della bellezza poetica, capace di contemplare l'universale poetico e l'arte come attuazione di quella nuova dimensione della ragione, che è l'idea della bellezza, nella sua forma pura. Quindi l'idea dell'arte nella sua purezza, «secondo la sua ideale autonomia trascendentale»¹²² viene distinta dall'arte intesa come opera concreta contenente un sapere che deriva anche da altre facoltà, nella piena libertà di attingervi elementi caratterizzanti, capaci di esprimere il valore dell'uomo. Qui Fracastoro descrive in modo didascalico il lavoro creativo del Poeta e il suo furore poetico:

¹²⁰ Il testo di Girolamo Fracastoro (Verona 1478 - Incaffi 1553), tradotto dall'originale latino *Naugerius sive de Poetica dialogus* (in *Heronymi Fracastorii Veronensis Opera*, in unum proxime post illius mortem collecta, Venetis, apud Iuntas, 1555) da Giulio Preti e pubblicato il 30 giugno 1945, presenta 20 pagine di *Introduzione* ad opera di Giulio Preti, 4 di Dedicato dello stesso autore a Johannem Baptistam Rhannusium e si articola in 3 parti: I Origine e fine della poesia; II L'originalità della poesia rispetto alle altre arti; III L'utilità della poesia [i contenuti sono stati riportati da una sintesi dell'*Indice descrittivo* riportato alla fine del volume e la divisione in parti è di Preti che ha seguito la titolazione dell'edizione giuntina]. Il volume di 106 pagine è arricchito da note dell'Autore e da due pagine contenenti un *Intermezzo* in cui Naugerio invita il giovane cantore Bardulone a cantare, accompagnato dal dolce suono della sua cetra (pp. 61-62). Girolamo Fracastoro è medico-patologo e astronomo padovano noto e stimato per entrambi i ruoli. Le sue competenze nell'ambito della medicina erano conosciute in tutta Europa e i suoi studi astronomici lo indussero a criticare Tolomeo e ad anticipare l'opera del suo compagno di scuola Copernico. Amico affezionato di un gruppo di importanti uomini di cultura, come lo storico e geografo Giovan Battista Ramusio o Rannusio (a cui è dedicata l'opera, l'unico sopravvissuto dell'antica compagnia), Gian Giacomo Bardulone, appassionato dilettante di filosofia e lo storiografo della Serenissima e bibliotecario della Marciana e amante della poesia Andrea Navagero (protagonista principale dell'opera). L'opera *Naugerius sive de Poetica* fa parte di un trittico filosofico, scritto nell'ultimo anno di vita nella bellissima cornice di Incaffi sulle colline veronesi, accanto al *Turrius sive Intellectione* e al *Fracastorius sive de Anima* che si occupa di riflettere attraverso la tecnica del dialogo sui problemi più sentiti in quel periodo storico: l'estetica, la logica e la metodologia scientifica, e il problema dell'anima e dell'uomo.

¹²¹ «[...] l'ufficio del poeta non è descriver cose realmente accadute, bensì quali possono [in date condizioni] accadere: cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità. Infatti lo storico e il poeta non differiscono perché l'uno scriva in versi e l'altro in prosa; la storia di Erodoto, per esempio potrebbe benissimo esser messa in versi, e anche in versi non sarebbe meno storia di quel che sia senza versi: la vera differenza è questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perciò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare», Aristotele, *Poetica*, Introduzione, traduzione e commento di Manara Valgimigli, Terza edizione riveduta, Giuseppe Laterza & figli, Bari 1946, pp. 81-82, 1451 b.

¹²² Con quest'espressione risuona chiaramente l'eco dell'insegnamento banfiano di matrice neo-kantiana. Cfr. G. Fracastoro, *Naugerio*, Minuziano Editore, 1945 p. 24. Il successivo richiamo a Simmel, nel testo introduttivo firmato da Preti, completa il *frame* che racchiude quest'analisi articolata rispettando pienamente la metodologia dell'estetica di Banfi.

«Sarà poeta chi userà le cose più belle possibili in quel determinato genere, anche se quelle cose più belle non saranno le più belle in confronto con tutte le altre cose e di tutti i generi. Quindi dici bene [si rivolge a Bardulone] che la Poesia si troverebbe dentro limiti ristretti: perché il genere assolutamente bellissimo è pressochè unico, forse l'eroico; ma non sempre il poeta vuole scrivere in esso, e non converrebbe pure che lo facesse. Ma gli basta di usare in qualunque genere ciò che è assolutamente bello [...] dicevi giustamente che quel nostro Oratore concedeva al Poeta tutte le seduzioni del linguaggio. E costui per prima cosa cominciò a modulare le parole, a scegliere quelle musicali e a scartare o nascondere il più possibile quelle non musicali, ad amare moltissimo i traslati e le voci proprie; a stare attento a quelle che hanno un grande suono, e a quelle che suonano leggermente, e, insomma, a tutte le altre loro bellezze. Poi volle prendere in considerazione anche i piedi e i ritmi, e poi comporre i versi e vedere che cosa convenisse a ciascuna idea. Guardando dunque le cose, volle scegliere quelle belle e grandi quanto fosse possibile, e assegnare loro soltanto forme belle e mirabili; e se queste mancavano, volle costruirle mediante traslati di digressioni e ricercarle per mezzo di similitudini. E non volle tralasciare alcuna delle cose che conferiscono eccellenza al discorso, le concatenazioni delle parole, le figure e gli altri ornamenti, che al nostro tempo non si trovano più. E dopo aver riunite insieme queste bellezze delle parole e delle cose e aver parlato per mezzo di esse, senti sopravvenire una mirabile armonia quasi divina, alla quale nessun'altra era uguale: e allora si senti in un certo modo rapito fuor di sé, e senti di non potersi trattenere e di dar fuori non diversamente da come sogliono fare nei misteri sacri di Bacco e di Cibele, ove risuona il flauto frigio, ove rimbombano i timpani»¹²³.

In quest'atmosfera dalle suggestioni simmeliane Preti dimostra di cogliere appieno il senso della lezione banfiana: non imporsi il raggiungimento di soluzioni definitive, ma impostare un sistema o un piano di lavoro che conduca dialetticamente ad alcune proposte; non imporsi di scoprire verità, ma impegnarsi a lavorare con *hostinato rigore*, anche nell'arte, per dimostrarne il valore oggettivo.

Anche in quest'opera l'obiettivo finale rimane quello di sostenere il lettore nella comprensione delle nuove esigenze culturali e delle nuove conquiste dell'arte e del sapere, proponendo un modello storico tratto non dalla storia della poesia, ma dalla passione per la poesia e per l'arte in generale, per coinvolgere maggiormente anche il lettore poco aggiornato e non preparato in modo specifico ma sensibile all'opera poetica e disponibile a un dialogo aperto con essa, emulando quei circoli culturali, veri e propri laboratori e straordinarie fucine d'idee mossi da

«una curiosità spregiudicata, una volontà di portare il pensiero a contatto con tutti i complessi problemi che la vita e la cultura del tempo offrivano [...] dotti umanisti, medici e scienziati escono da Padova, dove hanno annodato relazioni di amicizia che durano poi tutta una vita; insieme discutono e ricercano problemi filosofici e scientifici, e insieme si dilettono di poesia latina, recitano e compongono carmi»¹²⁴

e insieme ripensano l'idea e il metodo di lavoro scientifico, «rinfrescando» l'aristotelismo e rinnovando la cultura. Da universale *ante rem* l'idea prende, nella lettura pretiana, le sembianze dell'idea della ragione e dell'idea dell'esteticità banfiana: acquista energia e vita immanente e si profila come ideale e concreta, forma capace di delimitare il valore oggettivo della scoperta e della creazione. L'idealismo naturalistico che ne deriva dispone le basi di una nuova metodologia scientifica funzionale alla grande rivoluzione galileiana. Anche in ambito estetico questo vento nuovo della cultura porta il rinnovamento e una novità epocale si prepara ad affrontare la modernità: il platonico Leonardo a Milano, da un lato, e gli aristotelici amici di Fracastoro, dall'altro, si pongono il problema dell'autonomia dell'estetica, favorendo il distacco definitivo del *pulchrum* dal *bonum* avvicinandolo al *verum*.

Dall'ambiente colto nutrito di scienze mediche e di poesia della Padova del Cinquecento, Preti fa un salto di due secoli per trovare un altro affascinante mondo culturale, quello degli antiquari e storici romani della metà del Settecento ben descritto nel *Saggio sopra la Bellezza* di Giuseppe Spalletti¹²⁵.

¹²³ Ivi, pp. 76-77.

¹²⁴ Ivi, p. 8.

¹²⁵ Il testo di Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza* (Minuziano Editore, Milano 1945) presenta 20 pagine di *Introduzione* a cura di Giulio Preti e si articola in XLII paragrafi comprensivi dell'*Occasione dell'opera*, una prefazione, e della *Conclusione dell'opera*, una riflessione finale che riporta la datazione della stesura dell'opera «Di Grotta Ferrata, li 14 luglio 1764». Con l'intento di offrire «un'analisi semplicissima di quelle nozioni, che condur possono a sviluppare la complicatissima idea della bellezza» (Ivi, pp. 32-33), l'Autore dopo aver tracciato una generale definizione di bellezza,

Qui tra i ricchi appassionati d'arte si muovono il lavoro antiquario, per la tutela e la valorizzazione delle preziosissime raccolte pontificie, e le teorie dei più noti studiosi e artisti dell'epoca, come Johan Winckelmann e Anton Mengs (a cui questo saggio è dedicato), che contribuiscono alla formazione del neoclassicismo e del romanticismo europeo nelle arti figurative, in particolare la pittura e la scultura, in controtendenza con gli interessi letterari e teatrali diffusi non solo in Italia ma anche in Francia, Inghilterra e Germania. L'oggettivismo dominante viene messo in discussione da una riflessione sull'arte orientata verso elementi soggettivistici:

«[...] la bellezza; la quale a mio avviso è quella modificazione inerente all'oggetto osservato che con infallibile caratteristica quale il medesimo apparir deve all'intelletto che compiacersi di riguardarlo, tale glielo presenta [...] il diletto della bellezza occasionato ha la sua radice nell'amor proprio [...] e siccome l'idea di bello è presa dall'associazione di quelle idee che favorevoli e parziali alle grate sensazioni nostre giudichiamo, perciò non sarà possibile che l'anima s'induca a dare il titolo di bello a quella cosa che per difetto di propria caratteristica o d'ignoranza pone in qualche dubbio il di lei amor proprio [...] se a fondo esaminerete la inesauribile passione dell'amor proprio, la troverete prima motrice di tutte le azioni che riguardano non solamente la macchina ma ancora lo spirito»¹²⁶.

Qui rientrano Shaftesbury e Hume quali portavoce del nuovo soggettivismo estetico: la natura a cui il classicismo si rivolgeva e dalla quale faceva derivare il "bello", ora prende le sembianze dell'uomo nella sua natura interna, gnoseologica e psicologica.

«[...] avvedendosi che il corpo umano è la produzione più adattata per le nostre riflessioni, dalle quali insieme associate, come da rivoli in uno raccolti, si forma il mare del piacere, si dettero alla più minuta perquisizione del tutto e delle parti del medesimo, delle relazioni di queste con il tutto, e del tutto con queste, e se ne formarono uno scopo di studiose ammirazioni»¹²⁷.

Percezione e sentimento si pongono a capo di una nuova estetica autonoma e innovativa che studia non la relazione tra le cose, ma tra l'uomo, che osserva percepisce e sente, e le cose.

«[...] gli uomini [...] per proprio comodo cercano ridurre queste medesime idee ad una idea comune, la quale serva loro di sesto o di norma; ed adattando questa agli oggetti individui, ove veggono la medesima loro convenire, da questa convenienza n'esperimentano piacere [...] e questo piacere è tanto, che tutti gli altri supera»¹²⁸.

In questo modo, neoplatonismo ed empirismo sembrano riproporsi, nell'alveo di una rielaborazione tanto interessante quanto innovativa, a chiusura di una tensione secolare, appunto capace di riconoscere all'uomo straordinarie competenze derivanti dal giudizio estetico. E, cercando di stabilire induttivamente le leggi empiriche del gusto e parlando di libertà, caratteristico e tipo individuale, Spalletti diventa il Burke italiano. Ogni presupposto metafisico viene abbandonato ed immediatamente sostituito da una descrizione empiristico-psicologica, quale nuovo fondamento per i giudizi di gusto. E "la caratteristica" rappresenta non l'astratta idea del bello universale, ma, finalmente, l'impronta sensibile o, meglio, l'universale sensibile quale "vero" dell'arte:

«La caratteristica, per la quale una cosa differisce dall'altra in maniera che non possiamo né pur per una simile ingannarci, è quella la quale ci fa formare le varie idee dei varii oggetti che nella natura osserviamo, dalle quali i varii nomi furono necessariamente originati, e per mezzo di questi aumentate le lingue e dilatati i confini dell'erudizione; onde è colui, a cui più oggetti sono noti, più erudito e stimato, e colui che, in un medesimo oggetto, più differente e più rapporti con un

ne sviluppa i riferimenti al piacere, come ordine semplicità e varietà ma anche malinconia e silenzio, alla facoltà di ragionamento, e quindi al piacere intellettuale, alla corporeità, e quindi al piacere sensibile alle proporzioni, al colore e alla grazia. Il volume, di 107 pagine, non presenta note dell'Autore. Della biografia dello Spalletti non si hanno date indicative, tranne quella dell'opera in oggetto che è stata pubblicata (anonima ma attribuita a Giuseppe Spalletti) nel 1765 a Roma «pei tipi di Francesco Bizzarrini Komarck». Abate, scrittore di lingua greca nella biblioteca Vaticana, noto antiquario della società colta della Roma del XVIII secolo, l'Autore era conosciuto dai principali storici dell'estetica.

¹²⁶ Ivi, pp. 34-35.

¹²⁷ Ivi, p. 37.

¹²⁸ Ivi, pp. 45-46.

terzo conosce, più arguto e perspicace sarà con lodi dichiarato, e quello che la vera genuina caratteristica di una data cosa saprà rappresentare per abilissimo osservatore della natura sarà senza fallo reputato in qualunque occasione ciò accada»¹²⁹.

Qui tutta la ricerca di Spalletti rientra con il suo originale orientamento volto alla sensibilità: il giudizio estetico non può più escludere l'aspetto sensibile dell'opera d'arte, necessita di una costante conferma accolta nella stessa norma estetica che «sorge da condizioni materiali (concrete) secondo una determinata legge [il gusto, appunto] ma si sposta per quanto riguarda il suo contenuto con il valore di quelle condizioni materiali»¹³⁰.

Se per Spalletti la bellezza consiste nell'associazione di piacevoli idee e l'arte nella migliore modalità in cui quest'accordo può avvenire, allora l'educazione al gusto, a cui lo stesso Autore aspira per la sua società, deve essere avviata «in quei teneri anni, quando più abbisogniamo di guide assennate e di scorte sicure, le quali ci facciano formare giuste idee, separar le une dalle altre, renderle pure, chiare, complete di quelle cose che proporzionate sono a quegli anni»¹³¹.

L'educazione estetica, che diventa in questo saggio la formulazione originalissima di una teoria pedagogica, di cui Preti «purtroppo» non fa cenno¹³², spinge sulla formazione dell'amor proprio quale principio di ogni azione umana capace di indurre l'anima a pensare nella maniera più comoda e gradevole allo stesso uomo ragionante. Da qui, evitando la nera invidia e il capriccio, l'inesauribile risorsa che può derivare:

«[...] se si offre all'anima un oggetto, il quale in qualche maniera si confaccia colle idee di cui ella è già ornata, n'esperimenta piacere, perché vede non esser bisognosa di nuove cognizioni per discernere quell'oggetto. Che se l'oggetto sarà all'anima incognito ed affatto nuovo, s'ella si lusinga per via di rapporti, di somiglianze, di combinazioni potersi arricchire di nuove idee, colle quali acquistar lode o utile e mettersi al di sopra degli altri, volentieri l'abbraccia, e se pubblicamente non lo confessa piacevole, per tale internamente lo riconosce e cerca farne uso»¹³³.

Una volta educato al gusto, l'uomo esprime la voce dell'amor proprio, giudice della bellezza, e riconosce l'artista eccellente:

«Deve dunque il pittore eccellente procurare non solo di rendere quella verità che nella natura si osserva, ma ancora quella che nella natura senza lei contraddire è possibile: superare, cioè, quello che dalla medesima volgarmente si fa, ed adeguar quello che miracolo o stupore della natura si appella. Questo è quanto dimostrare per mezzo dell'arte tutta quella perfezione di bellezza che la natura suol dimostrare appena fra mille. Perché difficilissima cosa in pratica si è conosciuta il trovare un corpo talmente bello, che non manchi in alcuna delle sue parti: onde abbiamo che Zeusi, avendo a dipingere Elena nel regno dei Crotoniati volle veder nude cinque fanciulle, le più belle che colà fossero, e togliendo quella parte bella da una che all'altra mancava, ridusse la sua Elena a tanta perfezione, che ancora ne resta viva la fama»¹³⁴.

¹²⁹ Ivi, pp. 47-48.

¹³⁰ Ivi, p. 27.

¹³¹ Ivi, p. 82.

¹³² «La conoscenza è un luogo d'oblio e di azzeramento delle passioni che, con le loro furie, non potrebbero che stravolgere il modo in cui nella conoscenza si stabilizza la relazione razionale-reale: solo l'amore intellettuale di Spinoza riesce a mantenere il colore e la forza della passione in un lavoro in cui l'intelligenza deve esiliare qualsiasi centralità dell'io. Ma l'ascesi necessaria del conoscere è lo stile particolare di un lavoro e non contraddice il fatto che la conoscenza abbia una sua radice vitale come tecnica di adattamento all'ambiente: i concetti non sono realistici proprio perché la conoscenza è una invenzione dell'astratto che nasce come artificio sullo sfondo della vita naturale. È una strada abbastanza comune del pensiero contemporaneo quella che coinvolge conoscenza ed evoluzione, e per quanto riguarda Preti, i suoi riferimenti più immediati sono certamente Dewey e Simmel. C'è una radice vitalistica e irrazionalistica che percorre il sottosuolo delle architetture razionali; può rimanere latente, ma può mostrare le proprie fioriture anche in primo piano. La sua presenza è nel corpo che, nell'orizzonte del valore, si svela come bisogno e ne fonda l'ordine fenomenologico e, aggiungerei, la connotazione di autenticità, e, nell'orizzonte della conoscenza, appare come il luogo di quelle «apparenze sensibili» che, nella espressione di Husserl, fatta propria da Preti, sognano quella raffigurazione che il flusso percettivo vivente raggiunge quando si incentra in una polarità soggettiva e quindi in una direzione d'esperienza», Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano; Banfi, Cantoni, Paci, Preti, op. cit.*, pp. 239-240.

¹³³ Ivi, pp. 84-86.

¹³⁴ Ivi, pp. 90-91.

Nel suo viaggio avventuroso tra le righe della storia del pensiero estetico, Preti non rinuncia a soffermare la sua attenzione, e la sua convinta e personale partecipazione, sull'opera *Le arti figurative e la natura* di Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling¹³⁵. Attraverso la riflessione del filosofo tedesco avviene infatti ciò che lo stesso Preti attendeva da tempo, ossia affermare ai suoi contemporanei la piena interazione tra pensiero e arte, tra la sistematicità propria della filosofia estetica e l'arte, quale centro di raccordo dei vari aspetti della cultura. E ancora una volta un filosofo contemporaneo dimostra la sorprendente attualità di un classico e lo innalza ad esempio per tutti coloro che desiderano comprendere la processualità storica e dialettica di una ragione che sa formulare i contenuti del pensiero attraverso il superamento di una tensione, di un conflitto teorico che abita le grandi stanze della storia. Se da un lato in Schelling Preti ritrova il contrasto tra le due scuole rivali dell'Illuminismo inglese, empirismo e neoplatonismo, dall'altro la sintesi del Winkelmann del bello artistico quale riproduzione della bella forma, e del Goethe della definizione di "caratteristico", egli si impegna a dimostrare anche che, oltre al contrasto e alla sintesi, c'è ben altro. Per Schelling nelle cose c'è un'anima profonda, un'essenza vivente inconsciamente creatrice o una sorta di spiritualità non desta che l'Autore interpreta come una divinità. Il ruolo dell'artista consiste allora nel riprodurre, attraverso un processo interiore non del tutto consapevole, l'attività creatrice e l'idea generante le cose nell'opera d'arte. Il fresco profumo del Romanticismo riempie le menti di nuove idee e di progetti originali, la tensione viene superata e la sintesi rielaborata.

Già l'empirismo di Hume¹³⁶ portava alla definizione del bello come piacere soggettivo, nato dalla relazione tra la cosa e il soggetto che avverte la sensazione vivente soltanto nello spirito che lo contempla, tanto che non esiste per Hume una norma oggettiva del bello al di fuori del sentimento soggettivo dell'uomo. Solo l'omogeneità della natura umana, caratterizzata da una base psicobiologica e non logico-metafisica, e l'appello al senso comune garantiscono a quel sentimento soggettivo un valore universale quale buon gusto artistico. Non dimentichiamo il sentimento e i giudizi di gusto di Burke, (il primo soggettivo, ma i secondi universali a posteriori), comuni a tutti¹³⁷. Schelling infatti scrive: «Se noi consideriamo le cose non nell'essenza, ma nella vuota forma, esse nulla dicono al nostro intimo; dobbiamo metterci il nostro sentimento, il nostro spirito, se vogliamo che esse ci rispondano»¹³⁸.

Giulio Preti nella sua *Introduzione* richiama tutti i concetti che gravitano attorno al significato di "bello" nello stesso ordine in cui lo stesso Burke li presenta nell'*Inquiry*, dimostrando di conoscere bene non solo il testo in lingua, distinguendo il termine "chiarezza" da "luminosità" per esempio, ma anche i passaggi dal piacere al sublime, che nasce dallo spettacolo di ciò che è oscuro, una condizione interiore, estremamente soggettiva.

Anche la scuola di Cambridge aveva condotto un proficuo sviluppo delle proprie teorie estetiche. Il neoplatonismo di Shaftesbury, che molto contribuirà allo sviluppo dell'estetica romantica tedesca, sostiene la coincidenza di bello, bene e vero (di chiara matrice platonica) in un'intima armonia del cosmo coglibile attraverso l'intuizione capace di identificare la coscienza e la realtà e di sviluppare

¹³⁵ Il testo di Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (Leonberg, 27 gennaio 1775 - Bad Ragaz, 20 agosto 1854), tradotto dall'originale tedesco *Über das verhältniss der bildenden künste zu der natur* (1807) da Giulio Preti, presenta 30 pagine di *Introduzione* ad opera di Giulio Preti, e la trattazione complessiva senza alcuna suddivisione in parti, capitoli o paragrafi. Il volume di 100 pagine è arricchito da note dell'Autore.

¹³⁶ L'opera di David Hume, a cui Preti si riferisce nella sua *Introduzione* è *The Standard of Taste in Essays Moral, Political and Litterary*, Ed. Green and Grose, London 1898. Questo scritto di Hume verrà tradotto e curato da Preti e inserito nella collana "Estetica" della Minuziano nel 1946 come vol. 10.

¹³⁷ Qui è chiaro il riferimento all'*Inquiry* curata da Adelchi Baratono per la stessa collana della Casa Editrice Minuziano e il collegamento per il lettore attento all'intento formativo complessivo della collana "Estetica". I rimandi sono continui anche per i volumi successivi: il dialogo tra i classici e tra i curatori stessi si presenta aperto e costruttivo. Si evidenziano di volta in volta, i principi ispiratori delle questioni presentate: il rapporto tra oggettività e soggettività, tra conscio e inconscio, tra razionale e irrazionale, tra forma e contenuto, tra estetico e artistico.

¹³⁸ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Le arti figurative e la natura*, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945, p. 46. Tale volume è stato recentemente riedito, con Postfazione di Giulio Preti, da Abscondita, Milano 2002.

sentimenti estetici e sentimenti morali¹³⁹. Questa posizione viene ripresa e ricondotta da Preti al volume da lui curato del *Saggio sopra la Bellezza* dello Spalletti. Il riferimento alla pubblicazione precedente incuriosisce e invoglia il lettore a riprendere alcuni passaggi dello scritto, soprattutto quelli riguardanti proprio Winkelmann e Mengs, noti sostenitori della tesi platonica dello stesso Shaftesbury del bello ideale, che “si rivela non più all’intelletto, ma al sentimento: e l’artista non può cavarla dal modello, ma dal suo animo”¹⁴⁰. Quale rivelazione immediata di un valore trascendente, quell’intelletto-sentimento tanto valorizzato da Winkelmann conduce direttamente al problema soggettivo dell’animo dell’artista nel momento della sua creazione e a quello oggettivo dell’anima delle opere d’arte. L’ideale che si rivela nel sentimento, proposto da Lessing, traccia le linee-guida per una fenomenologia dell’arte che rivelerà la complessità e la multilateralità del problema estetico: la distinzione fra le arti, rispondenti a differenti leggi estetiche¹⁴¹.

Ma la tensione centrale a cui Preti conduce il suo lettore non si esaurisce in quella tra empirismo e neoplatonismo prima della nascita ufficiale del romanticismo, ma si identifica pienamente nella differente concezione dell’estetica e del suo campo d’indagine tra Baumgarten e Kant, rispettivamente il fondatore dell’estetica sistematica e il promotore della svolta teoretica in ambito estetico. Da un lato lo studioso che ha scritto una sorta di compendio delle teorie precedenti, in cui l’esperienza artistica viene colta attraverso la visione dogmatica della riflessione estetica, nella quale domina la legge della ragione, per cui il piacere dell’arte nasce da un’aspirazione alla conoscenza¹⁴² e, quindi, l’arte non si presenta mai completamente autonoma e, dall’altro, l’innovatore che, pur partendo da basi baumgarteniane, dimostra l’autonomia dell’arte liberandola dalla necessità della regola logica e affiancandola, invece, alla sintesi degli elementi empirici. Risolvendo così le difficoltà degli inglesi, che avevano intuito, ma mai chiarito, e dello stesso Baumgarten (definitivamente impaludato nella scolastica leibniziana presa a fondamento) dinanzi alla problematica riguardante la posizione di autonomia dell’arte rispetto a tutte le altre discipline, Kant propone l’universalità soggettiva nell’arte. Non necessaria e non determinata da concetti dell’intelletto o dalle idee della ragione, essa è libera e piena di valori individuali, superando l’universalismo astratto degli schemi logico-formali dell’intelletto. Con Goethe e lo *Sturm und Drang* si sviluppa ulteriormente proprio questa posizione kantiana: la ragione, liberata dagli schemi dell’intelletto, in nome di una bellezza che sta al di là delle regole dell’arte e di un’universalità che non si risolve in una impersonale oggettività, trova le sue radici nella persona soggettiva e individuale¹⁴³. L’arte si sveste dell’antico abito antintellettuale di fronte all’oggetto, che non analizza con l’intelletto, ma contempla con gli occhi del corpo e dell’anima, e indossa finalmente le leggere vesti dell’anima bella, fine opera di sartoria kantiana ripresa da Schiller qualche anno dopo la pubblicazione della terza *Critica*.

Dalla tensione sorge il vento del rinnovamento che porta una nuova cultura capace di rilevare lo spirito soggettivo, l’autonomia del gusto da ogni regola e il mito dell’anima bella, nata dall’accordo tra felicità e virtù, che adempie, gioiosamente, al dovere morale. L’arte rappresenta la dimensione spazio-temporale e operativa che gravita attorno a quest’anima che traduce la piena armonia tra l’io e il mondo in esperienze artistiche. In merito all’arte e alle sue manifestazioni Preti nell’*Introduzione* ripercorre la storia del pensiero estetico tra la fine del Settecento e il primo decennio dell’Ottocento analizzando le differenti concezioni dell’arte in coppie contrapposte: arte come sentimento e arte come gioco, il bello e il sublime, arte bella e arte metafisica.

¹³⁹ Il suo discepolo Francis Hutcheson nella sua ricerca si impegna a descrivere l’affiancamento dei sentimenti estetici ai sentimenti morali, più che la sicura e indiscutibile identificazione del Maestro di Cambridge. Non è un caso che Schiller abbia colto questa posizione dell’inglese come innovativa e l’abbia a sua volta sviluppata nella sua estetica, in particolare nella sua riflessione sull’educazione estetica.

¹⁴⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Le arti figurative e la natura, op.cit.*, p. 15.

¹⁴¹ Preti nella sua *Introduzione* si sofferma in modo particolare sulla differenza tra poesia e pittura, riferendosi anche al contenuto dello stesso saggio di Spalletti (da lui precedentemente curato), nonostante quest’ultimo non giunga mai ad una distinzione netta fra le arti. Preti qui contrappone a un’arte figurativa «spaziale, esteriore e statica», una poesia intima, esteriore-interiore e dinamica, cfr. *ivi*, pp. 17-18.

¹⁴² Qui Preti valorizza ancora una volta la posizione di Giuseppe Spalletti affiancandola a quella di Baumgarten.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, p. 22.

Alla definizione kantiana viene contrapposta quella dello Schlegel della *Lucinde*, al bello descritto da Kant e sviluppato da Goethe, Schelling e Novalis, rinnovando Winkelmann e Lessing, viene contrapposto il sublime descritto nell'*Analitica del Sublime* della *Critica della facoltà di giudizio*, e, infine, alla teoria della bellezza libera viene contrapposta l'arte metafisica, tendenza comune a molti artisti inglesi e tedeschi e ai filosofi tedeschi mirata a fare dell'arte una completa sintesi di cultura in cui possano vivere e confrontarsi tutti i valori creati dallo spirito. In quest'ottica «l'arte è produzione e creazione dell'essere»¹⁴⁴ e, mentre Novalis e Schlegel si concentrano maggiormente sulle potenzialità della poesia capace di penetrare nell'essenza assoluta del mondo per tradurne l'immagine liberamente, prima di ogni legge, Schelling, tra il 1798 e il 1806, comprende, nello studio derivante dalla sua filosofia della natura e audacemente distinto in realtà inconscia e idealità cosciente, anche le arti figurative. Per Schelling l'arte è l'unica condizione di superamento dell'antinomia: in quanto produzione libera e spontanea rappresenta la realtà inconscia, ma nella fase precedente raccoglie il massimo grado di consapevolezza:

«Se deve chiamarsi felice e sopra ogni altro degno di lode quell'artista, cui gli déi hanno dato questo spirito creatore, l'opera d'arte apparirà eccellente nella misura che si mostrerà in essa come in una sfera, questa schietta forza creatrice e questa attività della materia. Già da molto tempo è stato compreso che non tutto nell'arte si può compiere con la coscienza, che all'attività cosciente deve essere unita una forza incosciente e che la perfetta unione e la reciproca compenetrazione di entrambe produce il vertice dell'arte. Le opere alle quali manca questo suggello di una scienza incosciente si riconoscono per la sensibile mancanza di vita indipendente da colui che le ha prodotte, mentre, al contrario, quando tale scienza opera, l'arte conferisce all'opera quell'infinita realtà, per cui essa riesce somigliante ad un'opera della Natura»¹⁴⁵.

Coscienza prima e incoscienza poi, idealità e realtà, rappresentano due poli del campo fenomenico in cui l'assoluto produce per primo il mondo fenomenico, mentre l'arte lo riproduce in un secondo momento, offrendo la possibilità all'assoluto di ritornare a se stesso e diventare cosciente di sé. La caratteristica comune ad entrambi, l'assoluto e l'arte, è la libertà della creazione, il momento supremo dell'anima per il primo Schelling, superiore alla ragione filosofica e alla moralità. Mentre la poesia risulta la manifestazione diretta dell'anima, l'arte figurativa costituisce un legame sempre attivo tra l'anima e la natura ed è definibile come "poesia muta"¹⁴⁶, capace di esprimere i pensieri dell'anima non con la parola, ma attraverso la forma sensibile. L'approfondimento di storia dell'estetica proposto, da Schelling, a dimostrazione dell'originalità della sua teoria, parte dal concetto di imitazione della natura, e non dall'imitazione meccanica delle forme esteriori di cose senz'anima, che ha in sé la sua anima secondo un principio divino e umano, identico nella natura e in Dio, e trova nell'uomo la sua sintesi e il suo equilibrio tra realtà e consapevolezza, tra forma sensibile e concetto.

«[...] nell'uomo soltanto, come nel punto centrale, s'innalza l'anima, senza la quale il mondo sarebbe come la Natura senza il sole. Dunque nell'uomo l'anima non è il principio dell'individualità, ma ciò per cui egli si eleva al di sopra di ogni individualità e per cui diventa capace dell'abnegazione, dell'amore disinteressato, e, ciò che è quanto di più elevato, dell'osservazione e della comprensione delle cose, e perciò anche dell'arte [...] prima o poi nell'opera d'arte si mostra certamente l'anima dell'artista con l'invenzione nel singolo; e si mostra nel tutto, quando essa aleggia sopra di lui come unità in tranquilla calma»¹⁴⁷.

E dell'uomo-artista Schelling specifica:

«Egli [l'artista] deve dunque allontanarsi dal prodotto o dalla creatura, ma solo per elevarsi sino alla forza creatrice e per coglierla spiritualmente. Con questo mezzo si slancia nel regno dei puri concetti: egli abbandona la creatura, ma per

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 26.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 55.

¹⁴⁶ *Ivi*, nell'*Introduzione* di Preti p. 35, nel testo di Schelling p. 43: «Perché l'arte figurativa deve essere, secondo la antichissima espressione, "poesia muta". Chi trovò questa definizione, senza dubbio voleva dire questo: essa deve esprimere quei pensieri e concetti spirituali la cui origine è l'anima, non con la parola, ma, come la tacita Natura, per mezzo della forma, per mezzo di opere sensibili, da lei indipendenti».

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 72.

riafferrarla poi con enorme guadagno, ed in questo senso ritornare sempre alla Natura. Ad ogni modo l'artista deve tendere a quello spirito della Natura che parla come per simboli nell'interiorità delle cose, che agisce per mezzo della forma e della figura, e solo in quanto, imitando, lo afferri vivo, avrà egli stesso creato qualche cosa di vero. Perché opere che fossero sorte da una giustapposizione di forme, magari anche belle, sarebbero tuttavia senza bellezza: perché ciò che fa belli l'opera o il tutto non può più essere la forma. Al di sopra della forma, è essenza, è sguardo ed espressione dello spirito della Natura che vi è contenuta»¹⁴⁸.

Qui si delinea il processo che dall'oggettivismo (realismo) porta al soggettivismo (l'idealismo di Winkelmann¹⁴⁹) e da questo all'idealismo metafisico, che coglie l'atto dell'arte come atto assoluto della natura e di Dio riunificando oggettivismo e soggettivismo, in una dialettica in cui tutti i momenti della storia dell'arte vengono ricompresi come elementi parziali.

Da questa processualità dialettica e affascinante con l'ultimo Schelling e con Hegel si apre la crisi dell'estetica e dell'arte contemporanea che all'epoca in cui scrive Preti non sembra in via di risoluzione, mancando ancora la possibilità e la capacità di liberare i momenti artistici da quelli filosofici per impostare una nuova sintesi culturale¹⁵⁰. Schelling, con straordinaria dote premonitrice, conclude:

«L'arte sorge solamente da quel vivo commovimento delle forze dei più intimi sentimenti e dello spirito, che chiamiamo ispirazione. Tutto quello che da difficili o piccoli inizi è cresciuto a grande potenza ed altezza, è diventato grande per l'ispirazione. Così imperi e stati, arti e scienze. Ma non la crea la forza del singolo bensì solo lo spirito che si diffonde nel tutto. Perché l'arte dipende dalla pubblica inclinazione come le tenere piante dall'aria e dal calore, essa ha bisogno di un generale entusiasmo per la grandezza e la bellezza [...]. È vana fatica trarre scintille dalla cenere del passato sommerso e da loro accendere un fuoco generale. Ma anche un cambiamento che precede le idee stesse è capace di trarre l'arte fuori dalla sua fiacchezza; solo una nuova scienza, una nuova fede possono ispirarla per un lavoro, in cui essa, in una vita rinnovata, possa palesare un dominio simile all'antico. Invero non potrà mai più ritornare un'arte, che secondo tutte le regole sia come quella dei secoli scorsi: perché la Natura non si ripete mai. Un Raffaello tale e quale non si avrà mai più; ma sì un altro, che raggiungerà il vertice dell'arte in una maniera ugualmente sua propria»¹⁵¹.

2.4 Dino Formaggio e l'estetica terrena e umana

Con Rognoni, Banfi, Baratono e Preti la collana "Estetica" assiste alla costruzione delle basi storiche e teoretiche e dei loro processi di sviluppo attraverso l'analisi delle opere dei classici della storia e della teoria dell'arte e del pensiero filosofico. In queste trattazioni la critica al neo-idealismo italiano, più crociano che gentiliano, non è mai mancata. Anzi. A tinte più o meno vivaci è entrata costantemente a far parte dello sfondo dialettico della tematica in esame. L'opposizione all'estetica crociana ha permesso ai vari curatori di valorizzare autori e correnti di pensiero che l'idealismo italiano aveva escluso, non aveva compreso o, addirittura, aveva "crocianizzato" e, quindi, plasmato "a immagine e somiglianza" degli schemi e dei criteri analitici applicati dal noto filosofo partenopeo. Sicuramente ha sempre garantito un termine di paragone da cui prendere criticamente le distanze, da non imitare, da non coltivare e da non accettare passivamente, anche se la corrente di Croce e Gentile non risulta essere mai stata considerata tra i protagonisti dell'argomentazione estetica. In questo caso, nell'opera curata da Dino Formaggio per la Minuziano, *L'estetica francese contemporanea* di Valentin Feldman¹⁵², il copione, pur conservando i punti di riferimento metodologici dell'estetica

¹⁴⁸ Ivi, p. 56.

¹⁴⁹ «Il perfetto artista plastico, come dice Winkelmann a proposito dell'*Apollo del Belvedere*, non dovrà prendere, per l'opera sua, più materia di quanta gliene occorra per raggiungere le sue intenzioni spirituali, ma anche, al contrario, non porre nell'anima maggior forza di quella espressa nella materia; perché l'arte sua consiste appunto in questo, nell'esprimere corporalmente ciò che è spirituale», ivi, p. 79.

¹⁵⁰ Cfr. ivi, p. 34.

¹⁵¹ Ivi, pp. 93-95.

¹⁵² Il testo di Valentin Feldman (San Pietroburgo, 23 giugno 1909 - Suresnes, 27 luglio 1942), tradotto dall'originale francese *L'Esthétique française contemporaine* (1936) da Dino Formaggio, presenta 50 pagine di *Introduzione* ad opera di Dino Formaggio, 15 di *Introduzione* dello stesso Autore e si articola in 2 parti. La prima parte è divisa in 3 Capitoli

banfiana, presenta tuttavia delle modifiche nell'assegnazione dei ruoli. Se all'estetica francese è riservato il ruolo di indiscusso protagonista, al pensiero estetico di Croce si affida il compito dell'antagonista. Così sullo *stage* della contemporaneità vengono schierati l'estetica francese e i suoi sostenitori, da un lato, e l'idealismo di Croce e Gentile, dall'altro. Il motivo della *singolar tenzone* non muta: trattare di arte e di estetica alla luce delle nuove posizioni teoriche europee contemporanee, cercando di risvegliare nel lettore e nell'appassionato di arte e di studi estetici la curiosità di scoprire altre teorie e altre ricerche sulle quali riflettere per comprenderle all'interno della loro stessa complessità storica e dialettica.

Nell'*Incipit* Formaggio non sembra muoversi diplomaticamente: si sbilancia subito richiamando l'attenzione del suo lettore italiano e chiedendogli di modificare, dopo aver imparato «a misurare i suoi passi intorno agli specchi concavi dell'idealismo locale»¹⁵³, la modalità di avvicinare l'arte, cercando di non giudicarla dall'alto, come i *voracious thinkers* (termine con cui George Santayana chiama gli idealisti) che sembrano governare in modo autoritario il pensiero del loro tempo, ma seguendo la rinnovata sensibilità proposta da Augusto Guzzo, Pantaleo Carabellese, Galvano Della Volpe, Adelchi Baratono e Antonio Banfi, come testimoniano le loro opere pubblicate nel 1940¹⁵⁴. Solo in un secondo momento il curatore, sottolinea il valore del contributo di Croce nei primi anni del Novecento in polemica contro l'edonismo, il naturalismo, l'associazionismo estetico e altre

(ciascuno suddiviso in 3 paragrafi) e seguita da una Conclusione: I La visione estetica del mondo. Estetica e fisiologia; II Le reazioni del soggetto. Estetica e psicologia; III La valutazione estetica. Estetica e sociologia. La seconda parte è divisa in 3 Capitoli (suddivisi rispettivamente in 3, 2 e 2 paragrafi) ed è seguita da Conclusioni e prospettive: I Il fatto estetico; II Le esigenze della materia. Il sistema delle arti; III L'etica delle forme. Il volume di 222 pagine è arricchito dalla Sezione Note bibliografiche divise per capitoli.

¹⁵³ Ivi, p. 8.

¹⁵⁴ I testi a cui si riferisce Formaggio nella sua Introduzione sono i seguenti: Augusto Guzzo, *Sguardi sulla filosofia contemporanea*, Perrella Editore, Roma 1940 (pp. 67-70 e 75-89); Pantaleo Carabellese, *Critica del concreto*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1940², (p. 24); Galvano Della Volpe, *Fondamenti di una filosofia dell'espressione*, Meridiani Editore, Bologna 1936, (pp. 20-21); Adelchi Baratono, *Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica*, Principato Editore, Messina 1934 (il contenuto dell'intera opera), Galvano Della Volpe, *Da un programma antiromantico*, «Studi filosofici», anno I, dicembre 1940, n. 4, pp. 337-352; Adelchi Baratono, *Arte e letteratura*, «Studi filosofici», anno I, dicembre 1940, n. 4, pp. 327-336; Antonio Banfi, *Problemi di un'estetica filosofica* (parte I), «La Cultura», anno XI, aprile 1932, n. 4, pp. 750-774 e (parte II), «La Cultura», anno XII, gennaio 1933, n. 1, pp. 174-188; Antonio Banfi, *L'esperienza estetica e La vita dell'arte*, «Studi filosofici», anno I, dicembre 1940, n. 4, pp. 353-387. In riferimento proprio a quegli stessi autori citati da Dino Formaggio nell'Introduzione a Feldman, sono state inserite tra le parentesi le pagine indicate da Enzo Paci, nelle note del suo articolo *Arte esistenza e forme dello Spirito* (pubblicato in «Studi filosofici», anno I, dicembre 1940, n. 4, pp. 388-417), come rappresentative di un cammino di rinnovamento da compiere: «[...] A. Guzzo ha ripensato il problema della tecnica e criticato la soluzione crociana di tale problema insieme a quello dei generi letterari. La posizione di Guzzo è notevole in quanto segue la disgregazione del problema delle forme spirituali. Non esistono più né le forme di Croce, né i momenti dialettici di Gentile. Ogni opera storica può diventare forma, nel senso che può diventare un genere che susciti imitazione, un modello classico, un'opera-valore che rappresenti la risposta umana all'Eterno Valore suscitatore di valori. Generi e valori hanno un'origine puramente storica e non trascendentale [il che vuol dire empirica (A. Guzzo, *Sguardi sulla filosofia contemporanea*, p. 76)]. [...] una posizione estetica che troverà il suo sviluppo in un'Estetica generale è quella di Pantaleo Carabellese, per cui l'arte come atto concreto è intuizione e i soggetti che convergono in quell'atto sono puro *sentire*, mentre l'oggetto è il bello. La posizione del Carabellese acquista una decisiva importanza in quanto imposta il problema delle forme in connessione col problema del tempo, attuando in modo originale alcune delle esigenze dell'esistenzialismo. L'arte infatti si distingue dal conoscere in quanto è *coscienza del presente*, mentre il conoscere è *coscienza del passato* e l'azione è *coscienza del futuro*. [...] un richiamo nettamente immanentistico troviamo invece nella formulazione del problema estetico presentata da Galvano Della Volpe [...]. Il mondo dell'arte si rivela nella cristallizzazione di forme estetiche puntuali e finite, staticamente esistenti. Estetica filosofica, quella di Della Volpe che mentre vuole evitare “la distinzione crociana, prammatica, empirica, di sentimento *impuro*, o pratico sfogo e sentimento *puro*, o intuizione lirica”, vorrebbe evitare anche quella *vanificazione dell'estetico* che ci minaccia l'estetica del Gentile “la quale – secondo il Della Volpe – finisce per condannare il sentimento in quanto lo concepisce leibnizianamente come *unità indistinta*”. La posizione del Della Volpe interessa fondamentalmente in quanto, pur riconoscendo il valore primario dell'esistenza per l'arte, non identifica l'esistere con l'irrazionale, ponendo le basi, così, di un esistenzialismo gnoseologico-estetico. Ricordiamo infine un energico richiamo al valore del sensibile, ed al suo significato estetico fondamentale, richiamo che ripresenta in tutta la sua profondità la dialettica tra il valore e l'esistenza, tra il dover essere che non è e che deve realizzarsi nell'esistere, e l'esistere che si pone di fronte al valore» (pp. 414-415). Il corsivo è nel testo di Paci.

confuse teorie estetiche, per poi muovere una critica pungente all'idealismo italiano. Dall'identificazione dell'arte con l'estetico e questo con l'atto intuitivo-espressivo, di matrice crociana, fino alla depurazione da ogni tecnica, di posizione chiaramente gentiliana, Formaggio sembra proprio non risparmiare il suo attacco ad un voluto e legittimato depauperamento del pensiero estetico italiano nei confronti di quello francese, il quale, approfondendo l'importanza della tecnica e dello stile, derivante da questa, dimostra di non aver perso tempo rincorrendo «pericolose idee portatrici di asfittiche anemie mentali». Qui un esempio:

«Il metodo consiste “nel riconoscere che un'opera d'arte non nasce isolata e per conseguenza nel cercare l'insieme dal quale essa sorge e che vale a spiegarla”. È per questo che la critica cerca di essere un catalogo di impressioni ed una raccolta di regole per trasformarsi in una scienza naturale dello spirito umano volto alla costruzione. L'opera d'arte non è una creazione imprevedibile, una misteriosa apparizione. Essa è qualcosa che si viene facendo, che “si costruisce”, una parte dopo l'altra, in uno spirito d'uomo che, vivendo, appartiene ad una certa razza, ad un ambiente, ad un'epoca, in una parola ad una determinata “civiltà”»¹⁵⁵.

Una ricca e preziosa fioritura di studi, filosofici e pragmatici, sul concreto divenire dell'arte; la riapertura alle interne tensioni che bipolarizzano l'esperienza tra un soggetto e un oggetto per riportare il problema dell'arte al suo complesso gioco di forze oggettivamente vive; la frantumazione dell'unità metafisica dello spirito nella scintillante eterogeneità della concreta esperienza; il ritorno all'opera d'arte esterna e non come fenomeno puramente mentale: tutto questo attiva l'estetica francese per rimettere in discussione non solo i processi di concreta oggettivazione, ma gli stessi piani di realtà esistenziale attraverso i quali l'arte si costruisce come mondo reale, umano, naturale, sociale e culturale.

«L'opera che inizia l'estetica francese contemporanea è *l'Essai critique sur l'esthétique de Kant*, tesi presentata all'Università di Parigi nel 1896 da Victor Basch. Essa inaugura il metodo storico e critico, il quale esamina le dottrine filosofiche del bello e dell'arte per confrontarne i risultati con quelli delle scienze positive. Contiene inoltre la teoria e l'applicazione del metodo “genetico” che, unendo il principio dell'analisi cartesiana al postulato della filosofia evoluzionista, spiega ciò che è più elevato per mezzo degli strati inferiori, il complesso per mezzo del semplice, l'eterogeneo per mezzo degli elementi omogenei che lo costituiscono»¹⁵⁶.

Da qui l'evidente scarto con l'estetica italiana che, ancorata ad una particolare interpretazione del sistema filosofico hegeliano, impone l'identificazione di arte e di estetica e una posizione alquanto incoerente e, oserei affermare, anche confusa nei confronti della problematica del concreto: Gentile sembra sostenere che l'arte si manifesta come tecnica, in quanto si considera come attività spirituale che si mostra nella natura, e, subito dopo, afferma la necessità di depurare l'arte da ogni elemento tecnico per permetterle di accedere al *concetto di arte* e al segreto dell'artista che incanta ogni uomo attraverso la bellezza che sa produrre¹⁵⁷. In questo modo non solo non si comprende in modo chiaro la posizione dell'idealismo italiano nei confronti della tecnica artistica, ma la risorsa potenziale offerta dall'elemento tecnico quale fattore operante e determinante l'opera viene complessivamente svalutata e, quindi, perde quella vitalità che, invece, potrebbe garantire forza ed energia all'opera d'arte. Dinanzi a questo scempio del pensiero estetico, relegato nelle gabbie dorate dell'idealismo hegeliano, si potrebbe ipotizzare la fine dello sviluppo dell'estetica italiana. Invece coloro che hanno avuto la possibilità di conoscere le posizioni estetiche degli altri paesi, non hanno tardato a ipotizzare una nuova impostazione di tutti i problemi che l'estetica idealistica aveva annullato. Antonio Banfi e Adelchi Baratono vengono presentati come dotati di “più aperta sensibilità” e già inseriti in un vasto movimento di “rivolgimento di cultura”¹⁵⁸: entrambi esprimono la necessità di contrapporre alle

¹⁵⁵ Ivi, p. 70. Cfr. Hyppolite Taine, *Philosophie de l'Art*, Hachette, Paris 1893⁶, 2 voll. in 12°, II, p. 330 e p. 415.

¹⁵⁶ Ivi, p. 74. Cfr. anche p. 102 in cui Feldman scrive: «Rifutando volta a volta la teoria kantiana dell'arte, quella di Aristotele di Hegel, Basch comincia a presentare l'attività artistica come una particolare manifestazione della legge secondo la quale ogni sentimento forte chiede i svilupparsi in movimento».

¹⁵⁷ Cfr. ivi, nota (1) di p. 14 e (1) e (2) di p. 15.

¹⁵⁸ Cfr. ivi, p. 16.

estetiche metafisiche e dogmatiche una *fenomenologia dell'arte*, capace di accompagnare l'esperienza, che non è solamente spirituale, nel ritmo della legge trascendentale per Banfi e di un formalismo sensibilistico nato da un acuto ripensamento dell'estetica kantiana per Baratono, che, con la proposta di una nuova istanza tecnico-formale, definisce il bello sensibile, quale realizzazione estetica degli altri valori. Per entrambi gli studiosi la valorizzazione della tecnica consente una visione innovativa dell'opera d'arte: da appendice simbiotica dell'artista, l'opera avvia un'esistenza propria. Più forte, più compiuta e, addirittura, più reale dello stesso artista, essa, sostenuta dai francesi Valéry e Focillon (di quest'ultimo abbiamo avuto modo di tratteggiare la ricerca proprio con Baratono), mostra di saper vivere nella complessità dell'esperienza estetica. Proprio in questo contesto Banfi aggiunge la presenza di una legge strutturale, di un principio regolativo dei vari piani di esperienza: l'idea di esteticità intesa in senso trascendentale, che si esprime come

«un'immanente sintesi antinomica delle due polarità essenziali dell'esperienza; l'io e il mondo; sintesi che non è mai data ma un costruirsi continuo, per mille forme, un sostenersi in una tensione di instabile equilibrio, un rinnovarsi e un procedere infinito [...] un principio interno a tutto il divenire poiché ne costituisce il limite irraggiungibile [...] un principio destinato a fondare l'autonomia costruttiva e dinamica dell'esperienza estetica, non può pensarsi come deducibile dalla natura dei suoi due termini [io e mondo] di cui è piuttosto l'unità polare»¹⁵⁹.

Da questa scoperta, quella della legge trascendentale a dominio dell'esperienza estetica, Banfi deriva l'autonomia dell'arte dalla sfera estetica: più che momento spirituale, l'arte risulta concreta realtà (compresenza di io e mondo) oggettiva e culturale ed ogni problematica ad essa connessa viene riportata sul piano di una viva e concreta tensione dialettica, libera da schemi prefissati di fluire nella realtà culturale pur mantenendo uno stretto e proficuo rapporto con l'esigenza unificatrice della ragione che traduce l'esperienza in un eterno problema di pensiero.

«Spetta dunque al soggetto di dire quando egli entra nel dominio dell'estetica ed in che cosa consiste l'originalità della *stimmung* che gli permette di penetrarvi. Cinque atteggiamenti, secondo Basch, sono possibili di fronte al mondo. L'atteggiamento "pratico-sensibile", che risponde alle esigenze primordiali della vita e perciò diventa ricerca di piaceri; l'atteggiamento "intellettuale", quello dell'uomo che sussume ciò in cui s'imbatta sotto certi concetti generali e permanenti, sostituendo all'esperienza sensibile e mobile il mondo degli "schemi esangui" e delle leggi; l'atteggiamento "morale", che consiste nel pensare gli impulsi spontanei, nel regolarli, nello scegliere i migliori per erigerli in regole di condotta; l'atteggiamento "religioso", in cui l'uomo si inchina davanti alle potenze invisibili, la presenza delle quali si rivela a lui in modo intuitivo; l'atteggiamento "estetico" [...] di "piacere disinteressato" [...] deriva da un'armonia tra tutte le facoltà umane, tra la sensibilità, l'immaginazione e l'intelletto [...] per la presenza di un elemento "formale" [...] contemplare vuol dire ricreare, cessare di essere se stessi per vivere la vita delle cose [...] la contemplazione estetica risulta dunque come un incessante prolungarsi dell'Io per se stesso, attraverso il mondo delle cose sulle quali egli diffonde i suoi stati d'animo per una decisione libera e quasi arbitraria»¹⁶⁰.

Formaggio, prima di aprire una lunga ed articolata trattazione sull'estetica francese contemporanea, rivendica l'energia del pensiero italiano e, senza mezzi termini, scrive:

«La filosofia chiama forza di sangue dalla riflessione pragmatica degli artisti e dei ricercatori e dalla concretezza empirica: l'estetica degli anemici pallori non trova più fortuna in un mondo rimaschilizzato dalla tecnica e dall'immanente concetto orientativo di lavoro»¹⁶¹.

L'estetica francese, analizzata da Formaggio, si presenta come un tutto organico sviluppato su base positivista, almeno per forza viva e esigenza metodologica, più che per determinazione sistematica della stessa cultura francese:

¹⁵⁹ Antonio Banfi, *L'esperienza estetica e La vita dell'arte*, «Studi filosofici», I, dicembre 1940, n. 4, pp. 360-366.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 106-110. Cfr. Victor Basch, *La maître problème de l'esthétique*, «*Revue philosophique de la France et de l'étranger*», n. 7-8, juillet-août (XLVI^e année), 1921, p. 51.

¹⁶¹ Valentin Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, *op.cit.*, p. 24.

«[...] gli sviluppi della sociologia in Francia portano ad una separazione di metafisica e di estetica, la quale viene a cadere sul terreno della sociologia costituendone un capitolo. Comte ha uno studio su “l’atteggiamento estetico del positivismo [...] il vero fine dell’arte è, oltre a quello di piacere e di migliorare gli uomini, di impostare su basi scientifiche i sentimenti religiosi. L’arte è sempre una rappresentazione ideale di ciò che il nostro istinto di perfezionamento è destinato a perseguire”. Essa è principio di un’educazione universale, sintesi genuina della natura umana, poiché i sentimenti ne costituiscono la sorgente, i pensieri la base e gli atti il fine. In questo senso essa appare come rigeneratrice della creazione individuale. Proudhon riprende la tesi di Comte, la vecchia tesi di Boileau: l’opera d’arte deve istruire e piacere»¹⁶².

Il mondo della natura, e, in particolare, il terreno fisiologico ha accolto le radici di questa serie di studi e ricerche che riescono a confluire in un’unica posizione estetica e che si impegnano a rispondere ai problemi di una fisiologia del ritmo, del piacere estetico e dell’esteticità del sensuale, del gioco, della simpatia come elementare forza comunicativa umana e cosmica, che si intersecano con le indagini dei tedeschi come Lipps nell’estetica dell’*Einfühlung*. Superata la visione romantica dell’artista come genio dalla grandezza incommensurabile, nell’estetica francese l’artista viene presentato come «compagno di ogni giorno, fiducioso della nostra fiducia nella sua fatica quotidiana, uomo di lavoro come ciascuno, un onesto professionista, il professionista delle forme»¹⁶³ e l’arte, dunque, viene analizzata come attività costruttiva che si realizza nel lavoro espressivo. Gli studiosi e gli artisti francesi in questo si sono dimostrati insuperabili: hanno documentato continuamente attraverso epistolari (Gustave Flaubert), carteggi (Vincent Van Gogh e Theo), appunti (Eugène Delacroix) e vere e proprie indagini (Charles Baudelaire e Paul Valéry) che hanno raccolto conversazioni e accesi confronti avvenute nei salotti francesi. E la riflessione sulla tecnica artistica, che proprio in queste carte viene alla luce, rappresenta l’evoluzione creatrice dell’arte che porta l’esperienza artistica a traboccare oltre le singolarità dell’individuo, che da qui in poi non viene mai colto nella solitudine di un lavoro chiuso in se stesso, ma viene presentato nella società quale protagonista di un atto comunicativo unico capace di attivare interrelazioni e riflessioni utili alla realtà sociale alla quale sente di appartenere¹⁶⁴. I significativi contributi di Hyppolite Taine, Émile Zola, Émile Durkheim e Charles Lalo volti alla liberazione definitiva degli studi estetici dagli schematismi e dalla chiusure teoriche portano alla delineazione di un profilo assai affascinante dell’opera d’arte che deriva e mantiene una continua interdipendenza con i diversi strati della realtà: è proprio l’esame dei fatti collettivi, sui quali viene esercitato il metodo sperimentale, a sostenere il carattere estetico dei valori d’arte che altrimenti rimarrebbero sotto la soglia della coscienza estetica e dunque meramente individuali. La tecnica consente questo passaggio dal valore d’arte al valore estetico, attraverso il riconoscimento sociale e rappresenta il vivente divenire dell’arte. Diversa dal meccanico ed indurito “mestiere”, che segue precetti e regole secolari, essa mette in atto continuamente l’infinita potenzialità strutturale delle materie e dei mezzi espressivi, assume forme complesse e contribuisce alla nascita di stili e generi letterari o artistici. Il costante richiamo qui al *Système des Beaux-Arts* di Alain e alla *Vie des formes* di Focillon consente al lettore attento di recuperare i tratti identificativi delle teorie dell’arte trattate nei volumi precedenti della Minuziano per giungere a una sempre più chiara definizione di arte come «fenomeno estremamente complesso, come un processo di oggettivizzazione concreta che è sapere ed è azione e che è nel suo divenire sviluppo di arti particolari, cioè di tecniche artistiche risolte variamente a seconda delle diverse materie»¹⁶⁵. Si tratta di un accento nuovo posto, non a caso, sull’elemento sociologico. Se, assecondando la riflessione di Victor Basch¹⁶⁶, l’autonomia della scienza estetica è nata nel momento in cui è stato chiaramente isolato l’oggetto e fissato il metodo, il suo sviluppo e, dunque, la sua successiva posizione teoretica e

¹⁶² Ivi, p. 69. La citazione, secondo il riferimento di Formaggio è tratta da Auguste Comte, *Discours sur l’ensemble du positivisme*, Lathias, Paris 1848, p. XIV-399, V parte, p. 268-269.

¹⁶³ Ivi, p. 31.

¹⁶⁴ Cfr. ivi, p. 37. Il riferimento è Léon Tolstoï, *Que’ ste-ce que l’Art?*, tradotto in francese da Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1898, pp. 321-322; rééd. Paris, Presses universitaires de France, 2006.

¹⁶⁵ Ivi, p. 45. Per Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris 1931, per Henri Focillon, *Vie des formes*, Minuziano Editore, Milano 1945, pp. 186-188.

¹⁶⁶ Cfr. Victor Basch, *Essays d’esthétique de philosophie et de littérature*, Alcan, Paris 1934, p. 411 e p. 16.

pragmatica ha mostrato immediatamente la sua complessità. Il metodo genetico¹⁶⁷ ha permesso di attivare quella ricostruzione del processo dalle forme elementari, come linee figurazioni geometriche consonanze colori all'organismo complesso come quadro, poema, statua. Il problema dell'opera d'arte, e quindi della tecnica, diventa allora oggetto di una nuova scienza nata in Germania accanto all'estetica, la *Kunstwissenschaft*, la scienza dell'arte. Il primo a parlarne fu proprio quel Fiedler di cui Banfi ha curato gli *Aforismi sull'arte* nel secondo volume della Minuziano. Tutto, dunque, sembra tornare. In queste prime otto pubblicazioni si viene delineando il disegno di un progetto di un'estetica integrale, scientifica e positiva che confronta il fenomeno artistico proprio attraverso l'applicazione, relativistica, dei metodi più adeguati per ogni livello degli strati, sovrapposti, del reale. L'elemento sociologico diviene la chiave interpretativa neutrale, oggettiva, capace di allontanare i radicalismi soggettivistici¹⁶⁸ per la concezione di un'arte costruttrice di forme nel rispetto della legalità insita nella materia e nota alla tecnica artistica. Valentin Feldman si colloca proprio qui, a seguito della trattazione analitica in ambito fisiologico, psicologico e sociologico, interpretata come un'organica scienza fenomenologica del fatto artistico, come un valido informatore, capace di raccogliere in poche pagine la storia del pensiero estetico francese usando il linguaggio moderno della scienza, senza fronzoli o artificiose suppellettili retoriche. Sicuramente competente, dunque, ma privo, almeno in questo scritto, di una particolare intenzione critica nei confronti delle teorie raccolte e di un'originale capacità dialettica. Tra le sue righe si scoprono le riflessioni su un'arte che lentamente acquista sembianze umane, fatta di lungo e meditato studio e faticoso lavoro tecnico, nata *dalle e tra* le mani dell'uomo.

2.5 Il Blaga di Banfi e la matrice stilistica

Antonio Banfi, dopo aver dato l'avvio metodologico e scientifico all'indagine storico-estetica della collana della Minuziano, nel 1946, a un anno circa dalla sua prima proposta con Fiedler, è pronto per tracciare una linea di contorno, rilevando un *frame* di particolare interesse, tirando le fila di un confronto che ha chiamato in causa esperti di estetica filosofica, storici e teorici dell'arte e artisti. Questa volta la sua analisi coinvolge la ricerca di un contemporaneo, noto poeta romeno e studioso di estetica. Non è un caso che sia stato scelto Lucian Blaga che, proprio in quell'anno, già docente di Filosofia all'Università di Cluj, pubblicava la sua *Trilogia di valori*. Banfi sceglie un'opera di estetica filosofica di una decina d'anni prima, *Orizzonte e stile* (1936)¹⁶⁹ che presenta una sintesi di filosofia

¹⁶⁷ Ivi, p. 62 che rinvia a Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Neaulme, Utecht 1732, 2 voll, p. 396 e p. 304. Ma cfr. anche p. 146 in appendice, in cui l'Autore ha posto in atto un metodo genetico in quanto «vuol derivare le manifestazioni artistiche partendo dal bisogno che le urge a sorgere. Gli uomini non provano alcun piacere naturale che non nasca dalla soddisfazione di un bisogno [...] questo terrore della noia, questo bisogno di emozioni si ritrovano all'origine dell'arte, la cui funzione essenzialmente liberatrice consiste nel procurare agli uomini emozioni artificiali e, come direbbero i classici, nel suscitare piacere e commozioni».

¹⁶⁸ Valentin Feldman, *L'estetica francese contemporanea, op. cit.*, p. 50. Il curatore ne fa un interessante elenco: le teorie gravitanti attorno all'*Einfühlung*, al vitalismo di Guyau e di Seailles, al sentimentalismo di Basch, al misticismo di Bergson, rinviando a Charles Lalo, *Esthétique*, Alcan, Paris 1927, p.106 e p. 25, ed a Etienne Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Alcan, Paris 1929, p. 403 e p. 75, che dedicano le loro ricerche alla costruzione di una completa scienza dell'arte di matrice sociologica per il primo e di chiara tendenza organicistica per il secondo, in cui tutti i piani di realtà empirica di una folla di riflessioni che si urtano, si orientano, si ordinano per l'impegnativa ricerca fenomenologica che prepara l'avvio della scienza dell'arte.

¹⁶⁹ Il testo di Lucian Blaga (Lancrăm, 9 maggio 1895 - Cluj-Napoca, 6 maggio 1961), tradotto dall'originale romeno *Orizont și stil* da Mircea Popescu e Eugeniu Coseriu e stampato il 25 marzo 1946, presenta 17 pagine di *Introduzione* a cura di Antonio Banfi e si articola in 12 capitoli: I Il fenomeno dello stile e la metodologia; II L'altro regno; III Della «personanza»; IV Cultura e spazio; V Tra paesaggio e orizzonte subcosciente; VI Orizzonti temporali; VII La teoria delle coppie; VIII L'accento assiologico; IX L'attitudine anabatica e catabatica; X La tendenza formativa; XI La matrice stilistica; XII Il *logos* larvale. Il volume di 240 pagine è arricchito da note dell'Autore.

della cultura e psicologia abissale in relazione con lo stile, inteso come carattere essenziale di una cultura determinata da vari fattori che costituiscono il *logos* incosciente.

Attraverso i contenuti del libro di Blaga, Banfi può riparlare di crisi, della tensione tra movimenti di pensiero, della possibile strategia risolutiva alla tensione tra fazioni apparentemente opposte, in realtà motivate entrambe (in quanto si tratta sempre di due poli contrapposti, due polarità in costante stato tensivo) dallo stesso desiderio: il superamento della complessa crisi immobilizzante e problematica. Il contesto glielo permette e dedica la prima parte della sua *Introduzione* a delineare il campo dei vari atteggiamenti filosofici in atto reattivi alla natura neo-romantica di quella crisi che ha travagliato i primi quattro decenni del secolo e non si è ancora risolta. Nell'argomentazione banfiana i due poli in contrapposizione sono: 1. la sistemazione spiritualistica della cultura e l'attualità dello spirito nel mondo degli eventi di chiara matrice idealistica che hanno condotto all'esasperazione con il fenomeno culturale dell'esistenzialismo; 2. la filosofia della vita, con l'irrazionalismo di Simmel e di Nietzsche, e la filosofia ingenua, con il realismo di Santayana e il pragmatismo di Dewey, che hanno mostrato il fenomeno dell'instabilità. Dalla tensione tra questa varietà di atteggiamenti filosofici si profila un'altra intenzione nella filosofia contemporanea volta a ricostruire sulle molteplici direzioni di pensiero una sistematica teoretica aperta capace di comprenderle ed integrarle, garantendo loro la libertà e la coscienza del proprio limite.

Qui, sulle tracce di quella sensibilità equilibrata e di quel senso di responsabilità pratica, storicamente attuale e necessariamente mossa dall'atteggiamento critico, il pensiero attraversa l'esperienza, finalmente libero dalle semplificazioni metafisiche dell'idealismo e dello spiritualismo, e dal rischio di dispersione dell'irrazionalismo e del relativismo. Attraverso il razionalismo critico e la fenomenologia e, quindi, attraverso il metodo trascendentale e il metodo fenomenologico, non aggravati di un'interpretazione metafisica, per Banfi è possibile offrire all'analisi della vita culturale universalità e concretezza. In questa particolare condizione, caratterizzata da originalità e prestigio culturale, si pone la filosofia di Blaga. Su questo punto il curatore scrive:

«[...] anche se si tratta di una filosofia della cultura [...] essa non tende né alla soluzione idealistica, né a quella spiritualistica e neppure si volge alla negazione critica dell'idea stessa di cultura, propria di un esistenzialismo radicale. Essa mira piuttosto a interpretare il mondo culturale nella sua varietà, in funzione di un momento irrazionale, demonico della personalità, in funzione cioè dell'inconscio»¹⁷⁰.

Lucian Blaga punta molto sull'inconscio, nel quale ripone il potere di creazione del «mondo veramente umano», quello della cultura. In esso emergono il motivo di discontinuità creativa e di individualità organica, quali originali dettagli teorici della sua ricerca che non si sottrae al fascino dell'antropologia e della psicologia abissale contemporanea. Tra la formazione di una coscienza chiara e distinta e l'inconscio, a cui l'Autore attribuisce funzioni filosofiche fondamentali, c'è un uomo assalito dalla problematicità con cui il mondo si presenta.

L'inconscio infatti, come fattore di natura psichica, non è una scoperta degli psicanalisti ma, con insuperabile *pathos*, dei pensatori romantici che però si sono occupati del problema dell'inconscio con intenti e finalità differenti: i romantici si sono incamminati sulla strada della metafisica, giungendo così a una visione globale, ma un po' vuota e rarefatta, dell'inconscio; gli psicanalisti, al contrario, partono dalla superficie, arrivando a una visione più piena della struttura e del contenuto dell'inconscio. Questi ultimi credono di possedere l'inconscio totale, mentre, in realtà, ne hanno toccato solo delle zone periferiche. Ma allo stesso tempo la visione romantica manca di sostanza articolata. Entrambi pongono teorie mancanti e Blaga ribadisce:

«l'inconscio non è un semplice «caos» di giacimenti di provenienza cosciente. Dobbiamo insistere nell'immaginare l'inconscio come una realtà psichica di grande complessità, con funzioni sovrane e un ordine e un equilibrio interiore che fanno di esso un fattore più autonomo della stessa coscienza. Sarebbe forse esagerato affermare che l'inconscio è un cosmo: esso rassomiglia però al cosmo [...] forse non è lontano il momento in cui si vedrà che la psicanalisi, con tutti i

¹⁷⁰ Ivi, p.11.

suoi risultati, si trova appena alla periferia dell'“altro regno” [...] gli psicologi abissali contemporanei, tra cui qualcuno di notorietà universale, considerano l'inconscio attraverso una prospettiva estremamente angusta: essi inclinano a riempire i quadri dell'inconscio prevalentemente di contenuti di provenienza cosciente»¹⁷¹.

Sicuramente nell'esame della struttura dell'inconscio per Blaga si procede troppo in analogia con la coscienza: in linea di principio tendiamo a credere che l'inconscio, se pensa, lo fa diversamente dalla coscienza e all'indagine psicologica sembra imporre un principio: «l'inconscio e la coscienza devono considerarsi analogamente in quanto alla loro sostanza psichica, ma disanalogicamente in quanto alle loro strutture e ai loro contenuti come tali»¹⁷². Blaga conferisce all'inconscio il carattere della “personanza”¹⁷³: la proprietà che permette all'inconscio di penetrare, con le strutture, le onde e i suoi contenuti, fin sotto le volte della coscienza, rilasciando due possibili effetti: l'inconscio può colorare con varie sfumature la coscienza; l'inconscio può costituirsi in forme quasi indipendenti nello stesso spazio della coscienza. In questo modo Blaga comunica al lettore le finalità del suo studio:

«nel nostro incosciente sussistono, insistenti e inalterabili, certi orizzonti segreti, accenti ineffabili e forti attitudini, di cui la coscienza si risente ogni momento, ma che esplodono, nella forma concreta del *geyser*, soprattutto nella creazione spirituale [...] v'è nell'inconscio un magma, rimasto ancora insoluto, di attitudini e di modi di reagire, secondo una logica diversa, ma non meno robusta di quella della coscienza: un ritmo interiore consolidato in una specie di segreto sentimento del destino; un appetito primario di forme; un'effervescenza dell'immaginativa che conferisce sensi; un fascio, insomma, di iniziative vigorose, che vincono ogni ostacolo al par dei semi e sono impetuosamente esuberanti, come le larve e come la vita embrionale. Tutti questi orizzonti, accenti, attitudini, iniziative riescono ad uscire alla luce, a dispetto della pressione che su di essi esercita la coscienza»¹⁷⁴.

L'inconscio è mistero che penetra nella coscienza, il mondo paradisiaco, e si rivela una tensione di energia e di ricerca che non si riposa su un essere esistente, ma ne crea un altro, l'essere della cultura. L'arte, la religione, la scienza, la filosofia e la realtà culturale, in genere, sono rivelazione dell'inconscio: questo prende forma nella sfera del mondo cosciente e si esprime. Tale rivelazione corrisponde alla conoscenza “luciferica”: differente da quella paradisiaca, completamente cosciente e basata sull'immediata certezza e, dunque, semplicemente contemplativa, essa è sostenuta da categorie abissali e, quindi, creativa. La conoscenza luciferica crea un ordine di rivelazione in sviluppo continuo, realtà pervasa di un senso dinamico di ricerca, di costruzione: essa è il *Logos* «la Parola in cui il Mistero prende forma in un infinito discorso, che di volta in volta si concreta e determina per nuovi sviluppi». La rivelazione in tutte le forme in cui l'inconscio si esprime è cultura e la sua caratteristica principale è la discontinuità. Nel sistema filosofico di Blaga l'arte è rivelazione dell'inconscio e, come tale, è rappresentabile sotto forma di processo e di ricerca dinamica e di costruzione. Risultano particolarmente interessanti due motivi della sua teoria della cultura: la creatività costruttiva e la discontinuità della cultura.

Seguendo la lettura di Antonio Banfi, la cultura è un mondo di obiettività *sui generis* in continua produzione, determinato da principi costruttivi o categorie stilistiche, sottoposte alla coscienza ma nutrite dall'energia inconscia, che garantiscono la struttura obiettiva o lo stile della realtà di cultura. Risulta dunque possibile definire le varie culture, in funzione della struttura stilistica della loro obiettività spirituale. Tale struttura, sottoposta all'analisi fenomenologica, presenta il suo sviluppo in

¹⁷¹ Ivi, pp. 54-55.

¹⁷² Ivi, p. 72.

¹⁷³ La psicologia abissale o del profondo, caratterizzata dalla dinamicità e dalla conflittualità della psiche in cui si scontrano forze inconsapevoli e irrazionali, corrisponde alla teoria di Freud centrata sulla scoperta di una zona profonda e oscura della mente, l'inconscio, appunto. La psicanalisi freudiana ha immaginato, per quanto riguarda il rapporto tra l'inconscio e la coscienza, la teoria della sublimazione, che si realizza attraverso un “travestimento” del contenuto incosciente al fine di renderlo accettabile nell'ordine della coscienza. Blaga a questo tipo di processo aggiunge un altro, quello della “personanza”, attraverso il quale certi contenuti dell'inconscio appaiono nella coscienza, indeboliti come un eco, ma non travestiti. Questo processo risulta molto utile nello studio di Blaga nella spiegazione del fenomeno dello “stile”.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 79-80.

questi momenti principali: il complesso qualitativo, la tonalità valutativa, il senso assiologico e il *nisus formativus* o la formalità dello stile.

«Il *nisus formativus* è l'appetito della forma, l'invincibile tendenza a imprimere forme articolate, con spirito di consequenzialità insistente, a tutte le cose che giacciono nella zona delle creazioni umane e che giungono a contatto con le nostre virtù plastiche: a tutte le cose, cioè, del nostro orizzonte immaginario. Queste cose possono essere sia immaginate semplicemente che realizzate per mezzo della tecnica umana, in un modo o nell'altro, nello spazio e nel tempo: una statua, un tempio, una composizione musicale, i personaggi di una tragedia, uno stato d'animo lirico, uno sforzo morale, un'organizzazione sociale [...] l'appetito di forme dell'uomo non può essere soddisfatto dalle forme in genere: esigente, questo appetito chiede forme che si sviluppino nello spirito di una logica loro propria. Se l'appetito di forme dell'uomo fosse soddisfatto dalle forme in genere, l'uomo si accontenterebbe certamente di ciò che la natura gli offre in ogni circostanza e non sentirebbe la necessità della creazione culturale e soprattutto della creazione artistica»¹⁷⁵.

Il fatto che l'uomo non si accontenti della forma naturale, ovviamente allo stato grezzo, e che invece sia sempre alla ricerca di forme nate dall'elaborazione di una grande quantità di derivazioni formali, svolte secondo la propria logica, conduce l'artista alla graduale acquisizione di uno stile proprio attraverso la forma e la consequenzialità nella variazione formale. Se nella biologia o nella natura la tendenza formativa è il fattore creatore di forme, nella cultura la tendenza formativa è il fattore che crea una forma e la sviluppa sulle linee di una consequenzialità ad essa interiore ed agisce, per Blaga, seguendo tre modalità, dalle quali dipendono tutti gli stili: individualizzante, tipicizzante, elementarizzante¹⁷⁶. Quest'ultimo *nisus formativus*, in particolare, costringe le cose ad abbandonare la loro individualità e, in qualche modo, anche la loro specie, per diventare espressioni di uno spirito o di un principio universale, di uno *στοιχείον* di un *quid* elementare, che oltrepassa l'individuo e la specie. Si tratta di un'incommensurabile forza stilistica, non soltanto nell'arte, ma anche negli altri campi del sapere.

Qui avviene l'incontro con la teoria estetica di Banfi: quest'arte come rivelazione si avvicina all'arte come conoscenza del reale, in senso kantiano, di Fiedler. Infatti dall'interpretazione banfiana:

«la realtà artistica, come per Fiedler, è realtà costruita non secondo le forme dell'intelletto, ma secondo quelle dell'intuizione sottratta al dominio della pura teoreticità, liberata dalla particolarità di valori pragmatico-sentimentali e cristallizzata secondo le proprie leggi di immediata evidenza. Ma in questa struttura cristallina si rivelano diversi piani di formazione, diversi valori costitutivi. Sono anzitutto i valori che derivano dalla natura dialettica dell'arte stessa e che determinano la sua problematica interiore»¹⁷⁷.

Per comprendere questo passaggio risulta fondamentale ritornare nella ricerca dello studioso romeno sul significato di «stile». Alla base dello *stile* per Lucian Blaga stanno fattori primari e fattori

¹⁷⁵ Ivi, pp. 184-185.

¹⁷⁶ Cfr. ivi, p. 187 e sgg. «L'individualizzante vedrà nella natura una collezione di momenti individualizzati, mentre il tipicizzante dirà che, nella natura, essenziale è il tipico [...] la cultura tedesca guardata nell'insieme, lungo la sua evoluzione storica, manifesta un forte e sostenuto carattere individualizzante, in tutto ciò che essa ha creato e realizzato [...] l'arte ritrattistica, la figurazione dei quadri dei primitivi tedeschi o l'arte germanica del Rinascimento [...] i personaggi singolari che si muovono con un'aria irrealista da fiaba [...] l'amore per lo spirito e il paesaggio locale [...] Rembrandt [...] Shakespeare [...] Goethe [...] Leibniz». Cfr. pp. 187-193: «Il modo tipicizzante e la sua conseguente attuazione si trova nell'antica cultura greca [...] Sofocle, Platone, Prassitele [...] la plastica delle divinità ideali, che rappresentano altrettanti tipi puri armonicamente costituiti di contorni essenziali e di lineamenti generici di organica bellezza; l'umano innalzato a potenza mitologica; l'azione che rende il senso tipico, idealmente trasfigurato, della vita nella tragedia antica; finalmente le forme architettoniche dei templi dell'Acropoli, costruiti con sobrietà e fine vibrazione, secondo il canone euclideo: sono questi i più noti esemplari artistici, in cui si sia espressa per sempre la tendenza formativa tipicizzante», cfr. pp. 194-196: «La tendenza elementarizzante [in romeno «stihială», da *στοιχείον* = concetto fondamentale] per la cui illustrazione ci serviremo dell'arte egiziana e della pittura bizantina [...] esso riduce gli organismi di una stessa specie alla loro espressione ideale, eliminando l'accidentale e l'individuale, accentuando invece il necessario generico [...] l'essenza delle cose è adattata e adeguata al rigore di uno spirito, che si libra dominante su esse tutte o che le anima dal di dentro [...]. In quest'arte di tendenza elementarizzante si esprime, al contrario, un complesso fatto vissuto, ma un fatto vissuto generalmente diverso da quello espresso nell'arte individualizzante o tipicizzante [...] Van Gogh». Cfr. pp. 196-205.

¹⁷⁷ Ivi, p. 21.

secondari. Tra i primi indica e spiega, riferendosi alla storia dell'arte e della filosofia, l'orizzonte spaziale e l'orizzonte temporale del subcosciente¹⁷⁸, l'accento assiologico, l'attitudine anabasi, catabasi e neutra, la tendenza formativa; tra i secondari anche agenti del tutto accidentali come la preferenza per la materialità ruvida o per la sfumatura, per l'ineffabile, l'amore dell'immobilità silenziosa oppure del movimento. Per quanto riguarda i fattori primari l'Autore ricorda al lettore la loro discontinuità e la possibilità di variare indipendentemente l'uno dall'altro, come anche la facoltà di costituire dei fasci di notevole stabilità. La struttura stilistica delle creazioni di un individuo o di una collettività conserva l'impronta di uno di questi complessi (nel suo significato logico-concettuale) subcoscienti che Blaga definisce «matrice stilistica» come fascio di supercategorie, che si imprime dal subcosciente a tutte le creazioni umane e anche alla vita (modellabile dallo spirito), e intorno alla quale costruisce una vera e propria teoria, che appartiene tanto alla filosofia della cultura quanto alla psicologia abissale, a sostegno della struttura stilistica delle creazioni artistiche, metafisiche e culturali.

«Non ci sembra affatto di esagerare sostenendo che la matrice stilistica, una volta fissata nel subcosciente, sopporta inalterabilmente qualsiasi bombardamento della coscienza [...] la matrice stilistica subcosciente continuerà ad imprimere alle sue creazioni la medesima impronta, mettendo in qualche modo la coscienza, carica di altri orizzonti, di altre attitudini e di altri accenti, davanti al fatto compiuto [...] le interdizioni e gli ordini della coscienza non varcano i confini di questa, mentre gli orientamenti del subcosciente si fanno sentire, ora palesi, ora travestiti anche nella coscienza [...] generalmente, la matrice stilistica subcosciente resiste, con l'ostinatezza di un difetto organico, ad ogni critica della coscienza [...] il subcosciente è per definizione conservatore: il più delle volte, esso riesce a mantenersi identico con se stesso, nel suo alveo sotterraneo, a dispetto di tutte le convulsioni critiche della coscienza»¹⁷⁹.

In questo modo non risulta possibile pensare all'inconscio fuori dalle categorie cosmiche: la struttura complessa e la potenzialità organizzativa, oltre alle numerose iniziative in cui è impegnato, garantiscono all'inconscio di rappresentare il substrato dal quale si amministra la coscienza e non semplicemente «una coscienza in cui sia penetrato il vento del disordine»¹⁸⁰. L'adozione da parte del *logos*, quale principio dell'ordine e della forma, dell'organizzazione e della costruzione, consente all'inconscio di nutrire il *logos* stesso di forme preliminari o larvali. Se le folgorazioni dello spirito umano che si manifestano, sia sotto la forma delle idee, sia sotto l'aspetto dello stile, sono le espressioni più categoriche del *logos*, le creazioni spirituali rappresentano le fasi preliminari o larvali del *logos* in cui crescono e vivono per un certo tempo le larve dell'esistenza, portatrici di un enorme dinamismo interiore della forma che tende ad assimilarsi la materia per una naturale gestazione delle forme dello spirito.

L'estetica, dunque, dal piano platonico-idealistico si volge all'oggettività della *Kunstwissenschaft*: l'arte, a cui Blaga ha accesso attraverso la chiave della «matrice stilistica», si presenta composta di mobili forme della vita della cultura. Essa vive in un fluire continuo di forme e di riflessi cangianti,

¹⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 137-138. «Kant, creatore di tanti termini felici, ha chiamato l'orizzonte spaziale [per Blaga lo spazio dell'infinito ondulato offerto dal *plai* che costituisce lo sfondo della *doina* romena] e l'orizzonte temporale [per Blaga tempo zampillo/futuro; tempo cascata/passato; tempo fiume/presente] “forme della sensibilità”. Per procedere più speditamente, noi non vogliamo fermarci ora alla domanda se, e in quale misura, tali forme della sensibilità corrispondono ad una realtà trascendente o, invece, sono delle semplici costanti soggettive della coscienza umana. Considereremo le forme della sensibilità sotto l'aspetto puramente empirico, come orizzonti intuiti del mondo sensibile, come orizzonti di paesaggio: una specie di quadri in cui i sensi localizzano tutto quello che vedono, odono, toccano, sentono [...] gli orizzonti temporale e spaziale del subcosciente [...] esistono nella nostra anima in forma di “coppia” [...] esiste un orizzonte spaziale che appartiene alla coscienza, ed esiste un secondo orizzonte spaziale che appartiene al subcosciente; come esiste un orizzonte temporale che appartiene alla coscienza, e un secondo orizzonte temporale che appartiene al subcosciente. E ogni volta l'orizzonte del subcosciente ha una struttura diversa da quella dell'orizzonte sensibile della coscienza [...] il subcosciente si costruisce, per una specie di proiezione organica, due orizzonti: spaziale e temporale. A questi due orizzonti, una volta orditi e gettati come una rete sull'esistenza, il subcosciente aggiunge immediatamente un “accento assiologico” [...] il subcosciente prende l'iniziativa di un “apprezzamento” degli orizzonti sui quali si è fissato, li investe di un determinato valore».

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 219-224.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 237.

quali linee costruttive di una realtà culturale, finalmente slegate da ogni senso valutativo, in una coscienza sempre più aperta e universale.

Straordinari eredi della crisi, che ha sciolto ogni fissa e limitata organicità, libertà e universalità, diventano nello studio di Blaga la condizione funzionale alla costruzione di una nuova vita, rinnovata attraverso una cultura organica e concreta, libera da implicazioni di falsi valori tradizionali o di astrazioni ideali, ma schietta ed energica dalle radici della sua reale umanità.

2.6 «*Of the Standard of Taste*» tra Hume e Preti

Quel vento di rinnovamento che Preti annuncia nelle opere curate nel 1945¹⁸¹, sembra poi trovare, anche alla luce del sostegno offerto dal contributo banfiano alla filosofia della cultura di Blaga, la forza culturale necessaria per cambiare la mentalità di un'epoca, resa vulnerabile da una crisi ancora lontana dalla sua effettiva risoluzione.

Nella sua *Introduzione a La regola del gusto* di David Hume¹⁸², Preti articola il suo intervento specificando, ancora meglio, rispetto ai contributi precedenti per la Minuziano, il problema e le differenti parti in gioco, spaziando dalla filosofia della scienza alla storia dell'estetica e ai suoi metodi, passando attraverso l'arte letteraria, quale termine di possibile applicazione metodologica.

Oltre all'analisi del contesto storico-filosofico europeo, tra empirismo e illuminismo, e alla biografia dell'Autore, Preti, nella sua relazione introduttiva, arricchisce la sintesi teorica dell'opera in esame con un approfondimento sulla problematica della ragione e sull'applicazione del razionalismo critico all'estetica, sulla teoria estetica, la scelta editoriale e sull'attualità dello stesso Hume, mostrando non solo la conoscenza specifica dell'Autore ma anche le affinità teorico-applicative: il metodo scientifico, la teoria critica del giudizio estetico, lo storicismo estetico, l'autonomia dell'arte.

Ancora una volta il curatore parte dalla rilevazione di uno stato tensivo: prima tra illuminismo continentale e illuminismo inglese e, poi, all'interno di quest'ultimo, in base alle eredità culturali delle due scuole di pensiero: quella platonica di Cambridge e l'empirismo inglese di Locke. In entrambi i casi da posizioni distinte si giunge al superamento della tensione con una proposta innovativa, che consente quel salto qualitativo considerato dalla cultura tra le più importanti conquiste della modernità: il romanticismo. Qui risulta opportuno valorizzare la curatela pretiana, sottolineando la sua schiettezza nella descrizione delle differenze, delle potenzialità e dei caratteri critici di ogni contributo culturale. Se l'illuminismo continentale evidenzia un voluto allontanamento dalla tradizione per porre le basi di una nuova civiltà fondata sulla ragione, l'illuminismo inglese sembra invece accogliere l'eredità della ricerca scientifica per elaborarla e poi applicarla ai vari contesti culturali: Bacone e Locke per la filosofia, Shakespeare per la poesia, Newton per la scienza e Dryden per la letteratura diventano pertanto i punti di riferimento per la costruzione di un futuro "civile" che, pur richiedendo un intervento meno legato all'astrazione di sapore logico-metafisico¹⁸³ e più

¹⁸¹ G. Fracastoro, *Il Naugerio* ovvero *Dialogo sulla poesia*; G. Spalletti, *Saggio sopra la bellezza*; Fr.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la natura*. Vedi voll. 4, 6, 8, pubblicati nel 1945 della collana "Estetica" della Minuziano.

¹⁸² Il testo di David Hume (Edimburgo, 7 maggio 1711 - Edimburgo, 25 agosto 1776), tradotto da Preti dall'originale inglese *Essays moral, political and literary* (1777) e stampato il 30 giugno del 1946, contiene i seguenti saggi estetici, pubblicati da Green e Groose a Londra nel 1875 sull'edizione londinese del 1777: *Of the Standard of Taste*, *Of the Delicacy of Taste and Passion*, *Of Tragedy*, *Of Simplicity and Refinement in Writing*, *Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences*, *Of Eloquence*. Il testo presenta 34 pagine di *Introduzione* a cura di Giulio Preti, e si articola in 6 capitoli contenente ciascuno un saggio di estetica: I La regola del gusto; II La squisitezza del gusto e la vivacità della passione; III La tragedia; IV La semplicità e la raffinatezza letteraria; V L'origine e lo sviluppo delle arti e delle scienze VI L'eloquenza. Il volume di 193 pagine è arricchito da note dell'Autore e del traduttore. Questo volume è stato poi riedito, con alcuni tagli significativi nell'Introduzione, da Abscondita, Milano 2006.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p. 8: «[...] un tale razionalismo si muoveva su un piano di idee astratto, su di un piano prevalentemente logico-metafisico, costituito da pure norme formali e da figure ideali: sì che a mano a mano che la "ragione" doveva penetrare in territori complessi e irti di difficoltà, in territori in cui la varietà di fatti empirici era molta, e, per adottare una celebre

concreto, non deve tuttavia dimenticare un passato culturale glorioso ancora tutto da riscoprire nei contenuti, nei metodi d'indagine e nel valore di una ricerca dalle solide fondamenta scientifiche. Nell'illuminismo la ragione non viene più contrapposta all'esperienza ma, comprendendo anche senso e sentimento, diventa un momento centrale, direttivo e organizzativo dell'esperienza stessa.

A questo nuovo ruolo, verso una profonda trasformazione del razionalismo continentale, contribuiscono le ostentate opposizioni delle due scuole inglesi nei confronti della problematica sull'origine delle idee (le idee di Locke derivano dall'esperienza, quelle di Shaftesbury sono innate) orientata a considerare l'idea come un aspetto intrinseco della vita spirituale in genere, dal quale nasce il metodo di analisi psicologica che avrebbe dovuto esercitare un'acuta critica su tutti i concetti fondamentali del sapere.

Se il razionalismo continentale li aveva sottoposti all'indagine ontologica, ora questi concetti vengono ridotti a idee inseribili direttamente nel flusso dell'esperienza. In questo modo la filosofia diventa un'analisi della vita esplicabile in tutti i campi del sapere. E proprio sull'esperienza, formulata attraverso un processo induttivo, Hume fonda la sua teoria delle idee, generalmente intese come immagini dotate di un particolare contenuto rappresentativo qui presentate come complesse (tempo, spazio, materia, causalità), composte per somiglianza, contiguità e causa ed effetto, da idee semplici, non allontanandosi mai dalla ragione, ma approfondendo in questo modo la problematica della ragione stessa, sia nella teoria della conoscenza, come nella morale e nell'estetica. Da qui il razionalismo critico di Hume si fa largo in questa ricchezza di piani d'indagine, in questa possibilità di cogliere rapporti senza confondere i ruoli specifici di ciascuno.

«Sebbene tutte le regole generali dell'arte siano ondate soltanto sull'esperienza e sull'osservazione dei sentimenti comuni della natura umana, non dobbiamo però immaginare che in ogni occasione, i sentimenti degli uomini debbano essere conformi a queste regole. Sono fra le emozioni più sottili dello spirito, e di natura molto tenera e delicata; esse richiedono il concorso di molte circostanze favorevoli per poter agire, con facilità ed esattezza, in conformità dei loro principi generali stabiliti. Il minimo impedimento esteriore che queste piccole cause incontrino, o il minimo disordine interno, ne disturba il movimento e confonde l'operazione di tutta quanta la macchina [...] la perfetta serenità di spirito, la concentrazione della mente, la debita attenzione all'oggetto [...] la relazione che la natura ha posto fra la forma e il sentimento sarà per lo meno più oscura e richiederà una maggiore attenzione per rintracciarla e discernersela. Potremo stabilirne l'influenza non tanto partendo dall'azione che è riservata a quelle opere che sono sopravvissute a tutti i capricci della moda e del costume, a tutti gli errori causati dall'ignoranza e dall'invidia»¹⁸⁴.

Per questo Hume in ambito estetico, ponendosi da un punto di vista decisamente antimetafisico, formula una teoria critica del giudizio estetico e, sottoponendo ad esame i principi e le categorie del razionalismo di Boileau, di Pope e di Addison, noti sostenitori di canoni obiettivamente e assolutamente validi per la produzione letteraria e per il giudizio critico, giunge alla definizione non di arte, ma di «gusto artistico» come fondamento del piacere o dispiacere, dato estetico immediato e immediata reazione del sentimento. E la bellezza è piacere che si gusta.

Il punto da cui parte l'indagine de *La regola del gusto* è costituito dal fatto della varietà e variabilità dei gusti, del gusto soggettivo e, dunque, dell'impossibilità dell'esistenza di regole critiche universali e *a priori*.

Se le regole del gusto, come tutte le altre, sono empiriche, *a posteriori*, il problema per Hume consiste nel trovare un fondamento tale che renda compatibile la loro universalità con la soggettività. La facoltà autonoma primitiva insita nella stessa natura umana, nella quale l'Autore ricerca i principi universali del gusto, avvicina questa ricerca a quella di Spalletti che negli stessi anni tenta di dedurre, dai principi generali di una psicologia edonistica, gli effettivi fondamenti del gusto. Ma Hume non si

distinzione di Pascal, occorre lavorare con *esprit de finesse*, *l'esprit de géométrie*, proprio di quel razionalismo, finiva per fare cilecca ed arretrare spaventato di fronte alla complessità dei problemi. A ciò contribuiva naturalmente, il fatto che l'Europa, nel Seicento fosse ricca di malcontenti specifici, ma assolutamente priva di un vero e proprio movimento rivoluzionario (se ne eccettuino l'Olanda e l'Inghilterra), onde il problema politico finiva per essere un'esercitazione accademica [...].»

¹⁸⁴ Ivi, pp. 55-56.

ferma qui. La sua indagine scava nel significato di individualità e di universalità alla luce del nuovo valore attribuito alla pratica e alla tecnica, da cui desume il riconoscimento dell'autonomia dell'arte.

«[...] pur entro la varietà e i capricci del gusto, vi sono certi principi generali di approvazione o di biasimo la cui influenza può da uno sguardo attento essere notata in tutte le operazioni dello spirito. Partendo dalla struttura originale della fabbrica interiore si può calcolare che certe particolari forme o qualità piaceranno, e che altre dispiaceranno; e se il loro effetto mancherà in qualche caso particolare, ciò deriva da qualche evidente difetto o imperfezione dell'organo [...] se, allo stato di sanità dell'organo, v'è una uniformità completa, o almeno notevole, fra i sentimenti degli uomini, possiamo derivarne un'idea della perfetta bellezza, allo stesso modo che l'aspetto di un oggetto alla luce del giorno, quale appare all'occhio umano sano, si chiama il suo colore vero e reale, sebbene si ammetta che il colore è soltanto un fantasma dei sensi [...] rimangono sempre due fonti di discordanza [...] la prima è costituita dai diversi umori degli individui umani; l'altra dai particolari costumi e dalle particolari opinioni del nostro tempo e del nostro paese. I principi generali del gusto sono uniformi nella natura umana»¹⁸⁵.

L'Autore si riferisce a un gusto comparativo, che si eleva sulla conoscenza dei contributi più importanti, sui capolavori dell'arte e richiede un'abitudine all'analisi dei particolari a cui si giunge soltanto attraverso l'esercizio, lo studio costante delle opere d'arte.

Sulle orme dell'*Inquiry* di Burke, del *Saggio* di Spalletti e soprattutto della *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, Hume contribuirà alla nascita dell'estetica romantica. Ovviamente qui il rimando è diretto alle altre opere della collana "Estetica" della Minuziano tra le quali si apre un interessante confronto volto alla formazione di uno sguardo nuovo, oserei dire, libero, dinanzi all'opera d'arte.

Un fatto è certo: questi testi mirano tutti a difendere e sottolineare l'autonomia e universalità del gusto estetico, staccandolo definitivamente dal platonismo metafisico cartesiano e dall'intellettualismo delle posizioni secentesche e neoclassiche, riportandolo alle fonti originarie del sentimento e della natura umana. Seguendo la lettura pretiana, Hume supera Dubos, che riprendeva Pascal e Nicole, e Fontenelle, recuperato da Kant: non si ferma al piacere, risvegliato occasionalmente in un'anima piegata su se stessa, e non si sofferma sul disinteresse dinanzi a passioni solo contemplate. L'Autore sostiene la bellezza formale quale causa di un piacere estetico: ripone nella bellezza della narrazione o della descrizione, nel fascino dei ritmi, nella perfezione tecnica dell'imitazione, e, quindi, in una serie di elementi specificatamente tecnici e non meramente dipendenti dal «buon senso» o «senso comune», l'autonomia dell'arte.

«La bella letteratura, secondo Addison, è fatta di sentimenti che sono naturali senza essere ovvi. Non ci può essere una definizione della bella letteratura più giusta e più concisa. I sentimenti che sono semplicemente naturali non toccano lo spirito con alcun piacere e non sembrano degni della nostra attenzione [...] lo stesso accade con gli oratori, i filosofi, i critici e con qualunque altro autore che parla in prima persona, senza introdurre altri personaggi o attori. Se il suo linguaggio non è elegante, le sue osservazioni insolite, il suo sentire forte e maschio, invano egli esalterà la sua naturalezza e la sua semplicità. Egli potrà essere corretto: ma non sarà mai piacevole [...] quelle composizioni che si leggono più spesso e che ogni uomo di gusto ha imparato a memoria si raccomandano per la semplicità e non hanno nulla di sorprendente nel pensiero, quando questo sia spogliato di quell'eleganza di espressione e dell'armonia dei ritmi di cui è rivestito. Se invece il merito della composizione stesse in un tratto di spirito, questo, sulle prime, colpirebbe, ma la mente anticipa il pensiero nella seconda lettura e non viene più a lungo colpita da esso»¹⁸⁶.

Hume rileva inoltre, confrontandosi con gli studi di Shaftesbury, in particolare, che pur nella sua ormai dimostrata autonomia, restano molto ravvicinati i rapporti con la morale.

Se il noto filosofo della scuola di Cambridge identificava il giudizio estetico con il giudizio morale per comune nascita da un identico sentimento estetico-morale e un atteggiamento assiologico e valutativo, Hume, pur rilevandone una problematica simile, non tende ad identificarli¹⁸⁷. Anzi, l'arte diventa un momento essenziale della stessa educazione etica, sia per la sua nota funzione catartica,

¹⁸⁵ Ivi, pp. 57-58; pp. 76-77.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 110-111; p. 116.

¹⁸⁷ In questo ambito specifico la posizione di Hume, pur riconoscendo i forti limiti imposti dalla moralità, risulta più affine a quella di Francis Hutcheson, il quale nella sua *Inquiry* sostiene un affiancamento, e non un'identificazione, tra sentimento estetico e sentimento morale (vedi Sezione Prima).

sia per l'importante funzione di raffinamento dei costumi che essa esercita nell'ideale di vita, caratterizzato, nella vita spirituale, da un'unità concreta vivente operante e mutevole nelle forme e nelle ispirazioni fondamentali, composte in un'interiore armonia.

«I principi di ogni passione e di ogni sentimento sono in ogni uomo: e quando vengono toccati in maniera adatta, questi si ridestano vivaci, e riscaldano il cuore, e danno quella soddisfazione per la quale un'opera di genio si distingue dalle bellezze adulterate di uno spirito o di una fantasia capricciosi [...] l'eloquenza, essendo destinata soltanto al pubblico e agli uomini di mondo [...] deve sottomettersi al verdetto pubblico senza riserve. Chiunque in seguito a confronti sia giudicato da un uditorio comune il più grande oratore, deve, con la massima certezza, essere dichiarato tale dagli uomini di scienza e dagli eruditi. Ora giudicando da questa regola, l'eloquenza antica, quella di stile sublime e passionale, è di un gusto molto migliore della moderna, quella di stile argomentativo e razionale; e, se è eseguita in modo adatto, avrà sempre un maggiore dominio e una maggiore autorità sopra il genere umano [...] Di questa eloquenza noi, in Inghilterra, abbiamo a mala pena qualche esempio, almeno nei nostri oratori pubblici. Nei nostri scrittori abbiamo trovato qualche esempio che è stato accolto con grandi lodi e potrebbe assicurare alla nostra gioventù ambiziosa una gloria uguale o superiore se tentasse di far rivivere l'eloquenza antica [...] v'è una grande prevenzione contro i discorsi già preparati; e non si può sfuggire al ridicolo ripetendo un discorso come uno scolaro fa della sua lezione, senza fare caso di qualunque cosa sia stata detta nel corso del dibattito [...] un oratore pubblico deve conoscere in precedenza la questione che si discute; e può comporre tutti gli argomenti, obiezioni e risposte secondo che egli crede che sarà più conveniente per il suo discorso»¹⁸⁸.

Infatti per Hume il gusto è un elemento e un momento di un'epoca, di una situazione storica e della civiltà da cui è nata. Preti non eccede di un passo paragonandolo, proprio nell'approfondimento analitico riguardante le circostanze socio-politiche favorevoli al costituirsi della civiltà, a Montesquieu. Preti non si sofferma sulla critica storica, di crociana memoria, ma dimostra di rilevare i problemi estetici in funzione dei problemi di civiltà. In questo consiste la sua straordinaria attualità:

«Di Hume due cose restano veramente vive e non solo negativamente utili: il problema dell'arte come problema di civiltà e l'indagine storiografica che riporta il problema artistico ed estetico al problema sociale e politico. Solo che, mentre per Hume la questione verteva intorno alla civiltà intesa come raffinatezza aristocratica, per noi si tratta di costruire un mondo attivo del lavoro ed una civiltà che sia la civiltà del lavoro; e mentre per Hume l'indagine delle condizioni storiche si fermava alla struttura del governo politico, per noi invece si tratta di scendere ancora più in profondità, alla struttura sociale ed anzi economica. Hume, secondo la nostra convinzione, va completato con Marx»¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 189-192.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 40-41. Il riferimento a Marx non è naturalmente casuale: la Casa Editrice Minuziano, nel 1945, aveva avviato, accanto alla collana "Estetica" in esame, anche la pubblicazione della collana "Politica" con *Il Capitale* di Marx nella versione di Deville con *Introduzione* di Onorato Damen. Qui si vuole ricordare che, in seguito Preti, sopprimerà questo riferimento programmatico [cfr. Fabio Minazzi, *Nota su Hume (e Marx)* in David Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di Giulio Preti, Abscondita, Milano 2006, pp. 115-124] proprio per il contesto socio-politico del 1945 e la delusione, cocente, per il fallimento della Resistenza. Per la disamina pretiana all'indomani dell'insurrezione partigiana del 4 maggio del 1945, si rimanda a Giulio Preti, *L'esperienza insegna. Scritti civili del 1945 sulla Resistenza*, a cura di Fabio Minazzi, collana «Il Protagora», Manni, Lecce 2004. In questo documento Preti individua il problema della burocrazia e la necessità di una nuova legislazione. E il saggio introduttivo di Fabio Minazzi lo dimostra in modo talmente approfondito da diventare tutt'uno con il pensiero pretiano. Nonostante, infatti, il crollo del fascismo, sia in ambito militare sia in quello del «controllo politico immediato della vita della nazione, [...] tutto il suo labirintico e complesso apparato statale, legislativo, istituzionale e normativo rimarrà in piedi e continuerà così a regolare e a disciplinare la vita futura della nazione» (pp. 11-12), poiché «il fascismo italiano non fu affatto una parentesi momentanea nella storia della nostra nazione, ma rappresentò, invece, la maturazione e l'espressione politico-civile della piccola borghesia e del capitalismo agrario, industriale e finanziario, ben radicata, a sua volta, in un costume civile, in una diffusa mentalità e in una storia di un paese tradizionalmente contadino, largamente pre-moderno, che, proprio tramite il fascismo, ha affrontato la propria difficile e contraddittoria transizione alla condizione di un paese moderno, tendenzialmente sempre più industriale, incrementando lo squilibrio tra le differenti aree del paese e incancrenendo, ancor più, la già grave e irrisolta questione meridionale» (p. 17). Infatti «il vecchio regime, pur battuto militarmente, in realtà riesce benissimo a sopravvivere tra le pieghe dello stato e della società: il clamoroso continuismo istituzionale si intreccia ad un non meno grave continuismo di personaggi gravemente compromessi col passato regime che, in qualche modo, [...] sono anche in grado di riciclarsi quali "antifascisti", ricoprendo entro poco tempo, eminenti ruoli nella repubblica "democratica ed antifascista" [...]. In tal modo il vecchio, atavico, tradizionale trasformismo della vita e della cultura italiana si ripresenta nuovamente vivo e vegeto, permettendo a molte persone – e non unicamente ai soli intellettuali – di militare, nel breve volgere di alcuni mesi, "sotto due bandiere"» (pp. 32-33). «Per quest'uomo, integralmente e radicalmente umano, – continua il saggio di Minazzi

Con questo ultimo incredibile e programmatico suggerimento al lettore, Preti, dalla dimensione estetica entra direttamente in quella socio-politica. Oltre ai volumi già pubblicati della collana “Estetica” (Fracastoro, Spalletti, Burke e Schelling richiamati nel suo saggio introduttivo), risulta illuminante, proprio nell’ambito della problematica civile, questo programmatico rimando alla collana “Politica”, in particolare a Marx e alla civiltà del lavoro, qui assunto in contrapposizione alla dimensione aristocratica che gravitava intorno alla figura di uno Hume particolarmente sensibile, tanto da farne oggetto di studio nei suoi saggi di estetica, al nesso tra il problema artistico-estetico e quello socio-politico:

«Ho riconosciuto che nell’origine e nel progresso delle arti di ogni nazione v’è qualcosa di accidentale, e tuttavia non posso trattenermi dal credere che se altre nazioni colte e civili dell’Europa avessero posseduto gli stessi vantaggi derivanti dal governo popolare, probabilmente avrebbero spinto l’eloquenza ad un livello più alto di quello che essa ha raggiunto in Inghilterra. I sermoni francesi, specialmente quelli di Fléchier e di Bossuet, sono molto superiori a quelli inglesi da quel punto di vista, ed entrambi questi autori si trovano molti brani della più sublime poesia. In quel paese si dibattono soltanto cause private davanti ai loro parlamenti e alle loro corti di giustizia; ma, nonostante questo svantaggio, in molti dei loro avvocati si manifesta uno spirito di eloquenza che, se coltivato e incoraggiato in maniera adatta, potrebbe dare origine a grandi altezze»¹⁹⁰.

2.7 Il richiamo a Marx e i Breviari di Economia politica

Nella relazione *Ricordo di Antonio Banfi* del 1985, Luigi Rognoni, ricordando l’avventura editoriale della casa editrice Minuziano e la particolare attenzione rivolta allo studio e alla diffusione dell’estetica, precisava:

– l’autogoverno e la connessa democrazia sociale, da attuarsi anche sul piano dell’organizzazione economica, rappresentano una *conditio sine qua non* per la sua stessa realizzazione in quanto uomo. Questo il valore democratico supremo intorno al quale si giocano le speranze e i *desiderata* posti in essere dalla Resistenza e dal movimento partigiano nel vivo della sua lotta. Ogni altra strategia che devii da questo punto irrinunciabile non può che apparire come mero tatticismo, capace di tradire non solo la Resistenza, ma gli stessi obiettivi privilegiati del movimento comunista, finalizzato a costruire un mondo di liberi e uguali. Per questa ragione Preti, nella primavera del 1946, avvertirà l’esigenza di uscire, *da sinistra*, dal Pci, denunciandone tutta la miope e alquanto compromissoria politica, la quale invece di incrementare l’autentica emancipazione dei lavoratori e il cambiamento del sistema economico-sociale, finiva per rinviarla, *sine die*, alle calende greche, configurandosi, semmai, quale strumento, peraltro insufficiente e claudicante, per gestire l’esistente e garantire in qualche modo, la sopravvivenza ad un ceto burocratico e politico che, da tempo, aveva ormai declinato ogni intento rivoluzionario, rinunciando a battersi per la costruzione di un nuovo stato e di un’autentica democrazia diretta, secondo le esigenze resistenziali già emerse nel vivo della lotta popolare, che avevano trovato in Eugenio Curiel un coerente e qualificato difensore, in profonda antitesi con le tesi togliattiane» (pp. 44-45). Un’interessante disamina riguardante il coerente antifascismo di quei pochi intellettuali e filosofi che non si sono mai piegati alla dittatura mussoliniana e non sono mai caduti nei trasformismi o nei tatticismi ampiamente diffusi dopo il ’45 si trova nei seguenti volumi: Fabio Minazzi, *La passione della ragione. Studi sul pensiero di Ludovico Geymonat*, Prefazione di Evandro Agazzi, Edizioni Thèlema-Accademia di architettura dell’Università della Svizzera italiana, Milano-Mendrisio 2001; Id., *Appunti per una storia del neopositivismo in Italia. Ludovico Geymonat e Giulio Preti*, «Bollettino del Centro Internazionale A. Beltrame dello Spazio e del Tempo», n. 3-4, settembre 1984, pp. 119-127; Id., *Ragione, prassi e marxismo. Un contributo allo studio del rapporto tra Antonio Banfi e Giulio Preti*, «Fenomenologia e scienze dell’uomo», aprile 1986, anno II, n. 3, pp. 171-195; Id., *Il pensiero di Giulio Preti nella cultura filosofica del Novecento*, «Rivista di storia della filosofia», anno XLIII, 1988, fasc. III, pp. 571-583; Id., *Eugenio Curiel e Giulio Preti: due intellettuali antifascisti della nuova generazione* in Aa.Vv., *Eugenio Curiel nella cultura e nella storia d’Italia*, a cura di Lino Scalco, Editoriale Programma, Padova 1997, pp. 145-208; Id., *La filosofia della morale nella riflessione di Giulio Preti. Appunti preliminari relativi ad un corso inedito del 1959-60* in Aa.Vv., *Forme di razionalità pratica. Atti della giornata di studio, Arezzo, 24 novembre 2007*, a cura di Mariano L. Bianca e Paolo Piccari, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo, Arezzo 2008, pp. 55-76; Id., *Giulio Preti. La Resistenza come rivolta etico-esistenziale*, «Humanitas», anno LXX, n. s. n. 1, gennaio-febbraio 2015, pp. 83-94; *Lettere inedite di Giulio Preti ad Antonio Banfi*, a cura di Fabio Minazzi, «Rivista di storia della filosofia», anno XLII, 1987, fasc. I, pp. 75-81; Ludovico Geymonat, *La società come milizia*, a cura di Fabio Minazzi, Marcos y Marcos, Milano 1989.

¹⁹⁰ Ivi, p. 185.

«[...] preparavo anche una collana di “Breviari di Economia politica”. E il primo volume che nell’euforia della cosiddetta “liberazione” uscì nel settembre-ottobre del 1945 fu *Il Capitale* di Marx nella celebre riduzione del Deville con una introduzione anti-staliniana di Onorato Damen che apparteneva alla sinistra bordighiana, con Bruno Maffi, e alla quale avevo aderito anch’io, uscendo dal P.C. sin dagli inizi della guerra»¹⁹¹.

Nonostante si ritenga che la collana “Politica”, suddivisa in “Breviari di economia politica” e “Documenti di storia politica”, sia un’ideazione voluta e gestita da Rognoni per esprimere le sue idee politiche, «accese e massimalistiche»¹⁹², in realtà ci sono tuttavia alcuni indizi sul possibile ed eventuale intervento banfiano anche in questo orizzonte culturale offerto dalla Minuziano.

Primo indizio. L’intenzione di realizzare una serie editoriale di Etica sociale della cultura moderna e di Economia politica era stata più volte inserita nei punti all’ordine del giorno delle riunioni tra Valentino Bompiani e Antonio Banfi tra il 1944 e il 1945. Le pagine di diario dell’editore milanese riportano la decisione di entrambi di offrire un «servizio pubblico» onde «edificare, direbbe Borgese, uscire dalla crisi della vita e della cultura giunta al suo limite estremo, o prepararsi ad uscirne», tramite «volumetti agili di carattere informativo e divulgativo, destinati soprattutto ai giovani d’oggi, e cioè ai politici di domani»:

«Con Antonio Banfi abbiamo buttato giù lo schema e gli appunti per tre nuove collane. 1. “La formazione dello stato moderno”: le opere fondamentali di etica sociale della cultura moderna, dal Rinascimento ad oggi, nelle quali si rispecchiano le concezioni etico-politiche che hanno dominato il cielo della nostra storia: Home, Rousseau, l’Enciclopedia, Turgot, i romantici, lo Stato liberale, Bentham, Miel, Humboldt, il socialismo, Marx, Stirner, Dewey...; 2. “L’Europa in formazione”: i documenti della politica a cui si deve la costituzione dell’Europa. Non più le idee dei teorici, ma la riflessione concreta dei politici, dei protagonisti: Richelieu, Federico II, Talleyrand, Metternich, William Pitt, Napoleone III, Bismarck, Gladstone, Rathenau...; 3. Testi documentari delle rivoluzioni: i momenti di crisi e di rivoluzione dove maturano le idee e le energie propulsive dell’umanità. Anche qui non le ideologie astratte, ma le testimonianze vive: le Internazionali, la ribellione socialista alla guerra, la rivoluzione russa, la rivoluzione tedesca del ’18, le rivoluzioni nazionali del ’48, la rivoluzione industriale inglese, la rivoluzione scientifica, il movimento anarchico, la Comune, il Calvinismo, Lutero, il movimento anabattista, la Controriforma, le rivoluzioni artistiche... Possibili collaboratori: Abate, Rodolico, Doglio, Chabot, Valsecchi, Salvatorelli, Omodeo, Revel, Spellanzen, Miegge, Preti, Bendisciali, Maffi ...»¹⁹³.

Secondo indizio. Se nel ‘44 Marx era già stato inserito tra gli autori di riferimento per la formazione dello stato moderno di una collana Bompiani di imminente pubblicazione, nel 1943, posto al suo professore l’interrogativo che girava con i volantini nelle aule e nei corridoi dell’Università «Mi hanno detto che lei è comunista», Rossana Rossanda riceve da Banfi un foglietto con una lista di libri da leggere, tra i quali *Il Capitale* di Marx delle edizioni Avanti! che trova - così scrive - alla Biblioteca Comunale di Como¹⁹⁴.

¹⁹¹ Intervento alla tavola rotonda conclusiva del Convegno *Il problema della ragione in Antonio Banfi e nella sua scuola*, Varese, 18-19 maggio 1985; poi negli Atti del Convegno in «Fenomenologia e scienze dell’uomo», II, n. 3, aprile 1986, pp. 231-238: 246-250. Cfr. Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni intellettuale europeo. Scritti e interviste, op.cit.*, vol. II, pp. 285-300. La citazione riportata nel testo è a p. 292.

¹⁹² Emilio Renzi, *La scuola di Banfi e il lavoro editoriale*, in Alice Crisanti (a cura di), *Banfi a Milano. L’università, l’editoria, il partito, op.cit.*, p. 70.

¹⁹³ Valentino Bompiani, *Via privata*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973, p. 195. In questo particolare contesto di proposta “per i politici di domani” e, dunque, “per la politica futura dell’intero Paese”, sia nelle riunioni di Bompiani sia nella casa di Rognoni, risulta inevitabile, attraverso pubblicazioni dall’alto potere divulgativo indirizzate prevalentemente ai giovani, lo scontro politico con Banfi. Nonostante venga utilizzata la stessa metodologia e, dunque, la medesima struttura per entrambe le collane, quella di “Estetica” e quella della “Politica”, nel momento in cui affronta le tematiche socio-politiche, Rognoni manifesta palesemente la sua differente collocazione politica rispetto a Banfi, soprattutto nei riguardi della tragedia dello stalinismo, difesa e condivisa da Banfi e attaccata e denunciata da Rognoni. Pertanto l’allievo-Rognoni utilizza la stessa “arma del Maestro-Banfi”, collaudata e vincente in ambito estetico, il suo metodo, per contrastare le idee politiche banfiane.

¹⁹⁴ Cfr. Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi Editore, Torino 2005, p. 73. «“Legga questi libri – mi disse – quando li avrà letti torni”. Uscii, corsi alle Ferrovie Nord, in treno apersi il foglietto. C’era scritto: Harold Laski, La libertà nello stato moderno; Democrazia in crisi - K. Marx, Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte; Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850 - De Ruggiero... - Lenin, Stato e rivoluzione. Restai pietrificata. Era comunista...scesi a Como

Terzo indizio. Oltre a questa appassionata testimonianza che focalizza l'attenzione su un determinato tipo di formazione, per comprendere la portata culturale di una pubblicazione come quella de *Il Capitale* di Marx e non solo, risulta interessante rilevare il valore anche istituzionale di tale formazione in quegli anni. In un «regime reazionario di massa» si propone di affrontare il problema dell'organizzazione delle masse da introdurre nello Stato senza la mediazione dei partiti politici tradizionali, ma attraverso «un processo di scomposizione politica e di riduzione al piano economico-corporativo». In questo quadro, costituito anche da una rete di organismi partitici statali e parastatali che raccoglie l'intera società civile compresa la cultura, si sviluppa una serie di strumenti di controllo ideologico dei vari apparati della produzione e della riproduzione, compresa la scuola. Accanto al processo di modificazione del rapporto tradizionale di politica ed economia, direttamente intrecciato al processo di organizzazione reazionaria delle masse del regime, si delineano le forme di un dibattito sempre più impegnato sullo stato etico corporativo e sull'intervento pubblico nell'economia¹⁹⁵. Se di fatto «l'intervento dello Stato nell'economia si svolge, fra le due guerre, al di fuori dell'apparato e delle procedure corporative»¹⁹⁶, qui la ricerca è volta a verificare quanto l'economia politica entrasse nello studio della filosofia e con quali limiti.

alla Biblioteca comunale...trovai tutto anche K. Marx *Il Capitale* delle edizioni Avanti!». Altre edizioni italiane di quest'opera di Marx risalgono alla fine dell'Ottocento sotto forma di sintesi e cenni. La prima edizione del compendio de *Il Capitale* di Marx è curata dall'anarchico Carlo Cafiero (Barletta, 1° settembre 1846 - Nocera Inferiore, 17 luglio 1892) e, apprezzata anche dallo stesso Marx, esce a Milano nel 1879. Un'altra sintesi, proposta prima nel 1893 e poi negli anni Venti e nel 1945 dalle due case editrici L'Avanti e la Minuziano, è la traduzione italiana dell'opera del socialista Gabriel Deville (Tarbes, 8 marzo 1854-1940) pubblicata a Parigi da C. Marpon et E. Flammarion nel 1883 con il titolo *Le capital de Karl Marx. Résumé et accompagné d'un aperçu sur le socialisme scientifique: Il capitale di Carlo Marx*. Riassunto da Gabriele Deville e preceduto da Brevi cenni sul socialismo scientifico, a cura del giornale «L'eco del popolo», Cremona 1893 [la traduzione, di Ettore Guindani, venne autorizzata dallo stesso Deville che, con Vilfredo Pareto e Leonida Bissolati, figura anche tra i curatori di quest'edizione. È del resto noto che la sintesi di Deville è stata in gran parte riscritta e predisposta proprio dallo stesso Marx, il quale tuttavia volle poi che circolasse sotto il nome di Deville proprio perché non si riconosceva nella struttura sintetica di questo volumetto, che aveva corretto senza tuttavia averne potuto rettificare completamente alcuni squilibri strutturali]; Carlo Marx, *Il capitale*. Riassunto da G. Deville con uno studio di Paul Lafargue, Casa editrice sociale, Milano [1926?]; *Il Capitale di Carlo Marx*. Riassunto da Gabriele Deville con traduzione di Ettore Guindani autorizzata dall'autore, Avanti! Roma - Milano 1945 e Karl Marx, *Il Capitale*, Esposizione di G. Deville, a cura di Onorato Damen, Minuziano Editore, Milano 1945. Quest'ultima pubblicazione ha avuto un destino diverso dalle altre edizioni: non ha goduto di un'ampia diffusione come il compendio di Cafiero e il Partito comunista internazionalista non si è mai impegnato in una specifica promozione. Non ha lasciato traccia nella letteratura politica del tempo. Una ricerca più approfondita presso l'Istituto di Studi sul Capitalismo di Genova ha permesso l'acquisizione di un'altra informazione: la prima edizione del Libro I de *Il Capitale* in lingua italiana risale al 1915 ad opera della Casa Editrice Avanti! di Milano. Ecco la presentazione del volume nella scheda reperibile anche nel sito dell'Istituto di Studi sul Capitalismo: Karl Marx, *Il capitale. Critica dell'Economia Politica*. Volume primo. Libro I: Sviluppo della Produzione Capitalistica. Nuova Edizione Popolare a cura di Karl Kautsky. Società Editrice Avanti! Milano 1915 - p. XXXVII 822 prima versione italiana dall'originale tedesco del Dr. Ettore Marchioli; prefazioni (prefazione alla 1° e 2° edizione di Karl Marx [1867, 1873] prefazione di Karl Kautsky [1914]) note tabelle indici indice analitico introduzione di N. Rjazanov, indice opere citate nel primo volume de *Il Capitale*, opere di autori anonimi, pubblicazioni di enti pubblici e privati, giornali e riviste, indice biografico dei nomi indice argomenti; Marx-Engels-Lassalle, *Opere* a cura di Ettore Ciccotti, prefazione di Claudio Treves, indice generale dei primi 7 volumi. Con questi ulteriori dati ora non si può più escludere la lettura di Rossana Rossanda del primo volume de *Il Capitale* delle Edizioni Avanti! nel 1943. E la Biblioteca Comunale di Como, dalla quale Rossana Rossanda quell'anno prese in prestito il volume de *Il Capitale*, ha confermato di averne due copie quasi identiche: una pervenuta dalla donazione Rosasco nel 1968 [collocazione Rosas 2371] e l'altra di proprietà della Biblioteca: unica differenza riscontrata tra i due volumi è la dimensione del carattere, lievemente più piccolo nella copia donata. La copia della dotazione bibliotecaria è stata pubblicata dalla Società Editrice Avanti! nel 1915: si tratta della prima versione italiana dall'originale tedesco del dr. Ettore Marchioli, così si legge sul verso del frontespizio [collocazione NR-M-10,7] e sicuramente si tratta di quella letta, studiata e analizzata da Rossana Rossanda nel 1943.

¹⁹⁵ Cfr. Amedeo Vigorelli - Marzio Zanantoni, *La filosofia italiana di fronte al fascismo*, Edizioni Unicopli, Milano 2000, pp. 89-114.

¹⁹⁶ Sabino Cassese, *Corporazioni e intervento pubblico nell'economia*, «Quaderni storici delle Marche», III, n. 9, 1968, pp. 402-457.

Con la Riforma Gentile del '23¹⁹⁷ si attua l'abbinamento della storia e della filosofia con l'economia politica, con argomenti che vanno dal salario al profitto, dalla moneta alle banche, dalla libera concorrenza al monopolio, dalle crisi economiche al bilancio dello Stato, mentre mancano, invece, approfondimenti sulle Corporazioni e sull'ordinamento corporativo dello Stato. Solo dopo il '26 il programma di economia politica viene modificato, adeguandolo allo sviluppo politico e ideologico del Regime. Nel '29 viene resa obbligatoria, per l'abilitazione magistrale, la conoscenza degli elementi di diritto corporativo e nel '30 negli istituti magistrali viene incluso nell'insegnamento di filosofia e di pedagogia, quello di economia, che comprende l'ordinamento corporativo, i sindacati, le corporazioni, il Consiglio nazionale delle corporazioni, la *Carta del lavoro*, la funzione dell'ordinamento nella produzione della ricchezza e l'organizzazione del mercato del lavoro nell'ordinamento corporativo, insieme alla sua influenza sulla disciplina del lavoro e della ricchezza nazionale. Nel '36 con il Ministro De Vecchi cambia addirittura la titolazione della cattedra che diventa di storia, filosofia ed elementi di diritto e di economia mentre nel '37 Bottai elimina la distinzione del programma in classi e sostituisce ai "Cenni sulla dottrina fascista dello stato e dell'ordinamento costituzionale e amministrativo dello Stato italiano" la "Dottrina fascista dello stato e nozioni sull'ordinamento costituzionale ed amministrativo dello Stato italiano"¹⁹⁸.

Per Ciliberto¹⁹⁹ proprio attraverso l'analisi delle trasformazioni dell'insegnamento di economia politica è possibile individuare l'incidenza della scuola nei processi ideologici e politici nel paese. L'abbinamento dell'insegnamento di economia politica con la filosofia realizza una precisa scelta del progetto gentiliano: la connessione sistematica tra Stato etico e corporativismo, in cui lo Stato etico corporativo costituisce il fondamento teorico di tale programmazione interdisciplinare tra storia, filosofia e economia politica.

Alla fine degli anni Trenta, con il distacco di Bottai da Gentile, la crisi dello Stato etico e del corporativismo ad esso connesso e il rapporto con l'ambiente e l'ideologia cattolica, la filosofia gentiliana si trova in una posizione critica, messa in evidenza dagli incombenti motivi economici connessi al bisogno d'istruzione e di sapere tecnico nato direttamente dalla ripresa economica del paese dopo il '34. Non è un caso che la *Carta della scuola*, partorita da un Bottai, stratega di una politica scolastica refrattaria alle gieste sofistiche degli scolari di Gentile, delinea una risposta alla posizione gentiliana ormai superata dalle nuove esigenze della scuola di massa, «veramente fascista», con un nuovo abbinamento quello tra letteratura e storia e con l'integrazione delle nozioni di diritto ed economia politica e di cultura fascista nonché con, all'orizzonte, la conseguente caduta dello Stato etico corporativo che provoca la rottura definitiva tra Stato e scuola, tra concezione dello Stato e struttura della scuola.

La filosofia, dalla privilegiata posizione d'avanguardia nella determinazione della forma e del contenuto complessivo dell'insegnamento, viene così restituita agli specialisti, ai competenti: o si affida o si sopprime²⁰⁰.

Quelle ore in cui, prima del '39 si studiava, grazie al concetto di Stato etico corporativo, l'etica la politica e l'economia, il diritto corporativo e la storia della filosofia, diventavano così luogo di discussione di carattere etico-politico, pervenendo anche all'indicazione di testi di Marx, in

¹⁹⁷ Cfr. Giuseppe Ricuperati, *La scuola dell'Italia unita*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1973, vol. 1, I documenti, tomo II, pp. 1695-1738. Cfr. Ferruccio Boffi, *La Riforma scolastica e l'Ufficio stampa del Gabinetto Gentile*, Sandron Editore, Palermo-Roma 1925 (commento alla lettera di Croce): «La Riforma fu la concretizzazione, oltre che di un antico convincimento pedagogico di un risveglio e di una risurrezione spirituale, e non erratamente dall'on. Mussolini venne, sotto questo riflesso, proclamata la più "fascista delle riforme": la "più fascista" perché sconvolse tradizioni, perché distrusse usanze, perché annullò pantofolismi e perché, al posto delle viete tradizioni, delle usanze pacioccone, dei pantofolismi indolenti, pose la febbre del lavoro, la sete dell'apprendere, l'audacia del rinnovare».

¹⁹⁸ Cfr. A. Vigorelli - M. Zanantoni, *La filosofia italiana di fronte al fascismo*, op.cit., pp. 100-101. Cfr. Vittore Alemanni, *I nuovi programmi*, «Annali della Istruzione Media», VII, 1931, pp. 108-120. Cfr. Regio Decreto 29.6.1933, n. 892 e R.D. del 10.6.1937, n. 867.

¹⁹⁹ Michele Ciliberto, *Sulla filosofia italiana tra le due guerre*, in A. Vigorelli - M. Zanantoni, *La filosofia italiana di fronte al fascismo*, op.cit., pp. 89-114. La citazione si trova a p. 102.

²⁰⁰ Cfr. Giuseppe Bottai, *La Carta della scuola*, Mondadori, Milano 1939, pp. 45-46.

circolazione nella «Nuova Collana di Economisti Stranieri e Italiani», diretta proprio da Giuseppe Bottai e Celestino Arena, nonostante fossero ufficialmente proibiti nelle scuole²⁰¹.

Quarto indizio. Un altro elemento che si inserisce plausibilmente in questa ricostruzione, riguardante il rapporto tra economia politica, filosofia ed estetica negli interessi banfiani, risale al periodo berlinese (primavera del 1910) quando Banfi, accanto a Confucio Cotti e Andrea Caffi, frequenta le lezioni di Georg Simmel e partecipa al *Congresso del Libero Cristianesimo* di cui pubblica, con i due amici, un rendiconto ne «La Voce»²⁰². Ma ecco il dettaglio che rientra in questo studio. Nel Carteggio del Fondo Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri, recentemente acquisito e conservato presso la Biblioteca del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, risulta particolarmente interessante una lettera inviata da Caffi a Banfi in cui è contenuto uno schema della distribuzione del reddito. Il 17 gennaio 1918 Banfi infatti aveva richiesto all'amico di consigliargli l'impostazione metodologica su un argomento di economia politica per aiutare un imprecisato «bravo ragazzo» impegnato in studi sociali e politici a organizzare la sua tesi sull'economia politica quale scienza. La risposta di Caffi²⁰³ dimostra quella straordinaria capacità di tracciare a memoria e, senza l'aiuto di appunti, un'originale interpretazione di vasti panorami della storia delle idee. Il giovane focalizza l'attenzione sulla distribuzione del reddito ed avvia un attento procedere didascalico: dai preliminari alle integrazioni e agli sviluppi, fino all'articolazione della tesi in due parti. Nella prima parte propone l'analisi di un paese (l'Italia tra il 1905 e il 1915) con la distinzione in strati sociali e le differenziazioni di reddito a livello regionale, ricercando i rapporti e le interdipendenze tra i redditi di ciascuno strato con quelli di tutti gli altri, evidenziandone, di conseguenza, le tendenze evolutive generali o parziali nella quantità e nella qualità dei vari redditi e della loro somma complessiva. Prosegue poi con il confronto con altri paesi come Francia, Inghilterra, Scandinavia, Svizzera, Belgio, Stati Uniti, Russia e Spagna e l'osservazione sistematica dei caratteri e delle tendenze fondamentali delle società capitalistiche del XX secolo in merito alla distribuzione del reddito, fino ad accennare al paragone con i fatti della storia sulla creazione del capitalismo e del meccanismo burocratico. Nella seconda parte Caffi inserisce una riflessione per porre e per risolvere problemi generali. Qui di seguito un interessante estratto della lettera, utile all'*iter* analitico prescelto:

«[...] I. Mi prenderei Ricardo, Marx e Vilfredo Pareto – e fisserei le loro idee: a) la differenza che si stabiliscano – ed i rapporti – fra produzione di beni e ripartizione di beni. b) la supposizione – certo astratta – di un “reddito globale” entro un “sistema economico” che poi per un “meccanismo di ripartizione” si distribuisce fra individui. c) la definizione di vari tipi di redditi: rendita, profitto, interesse del capitale, salarii, elemosine... Farei già qui osservazioni. [...]. Mi aiuterei anche con il manuale di Stuart Mill: ha un certo intuitivismo, che apre gli spiragli verso dubbi e complessità sorvolati da altri. II – Non crederei di potere procedere senza risolvere il problema generale delle “realità” su cui opera la “scienza” economica: i fatti come la “produzione” “i redditi” e la loro “distribuzione”, il “salario” il “profitto” ecc. ci si presentano come concetti logici e come complesse molteplicità di fatti storici [...]. Forse gioverebbe quello che Simmel (nei *Grundprobleme der Phil.*) dice delle “forme” assolute dello spirito (religioni arte ecc.) e della loro attuazione storica. L'attività economica è funzione della vita cosciente – cioè organica e spirituale - ad un tempo dell'uomo (psicologia) dell'umanità (logica) della società (storia o “metodo sociologico” di Simmel?). [...] risultati probabili: sistemi economici in sé conclusi non esistono, un reddito globale che “si distribuisce” è un'astrazione logica e un “concetto cumulativo”; storico questa doppia sua natura ne rende difficile il maneggio; valutazione quantitativa e qualitativa di ogni reddito. E qui si riattaccerebbe il carattere “pratico” dell'economia politica [...]»²⁰⁴.

²⁰¹ Cfr. Roberto Michels, *Politica e economia*, UTET, Torino 1934. Interessante la testimonianza di Cantimori, docente liceale a Cagliari nei primi anni Trenta, che, spinto dalla curiosità dei suoi studenti durante le lezioni di diritto corporativo, comprò la traduzione del primo volume del *Capitale*, in una ristampa UTET, slegata in carta molle, quasi da giornale, cercò poi di comprendere il contenuto dell'opera con l'aiuto di qualche manuale e ne presentò qualche parte nelle ore di storia della filosofia. Cfr. A. Vigorelli - M. Zanantoni, *La filosofia italiana di fronte al fascismo*, op.cit., pp. 105-106. Cfr. Delio Cantimori, *Conversando di storia*, Laterza, Bari 1967, p. 140.

²⁰² Cfr. Antonio Banfi, Andrea Caffi e Confucio Cotti, *Per il congresso del libero Cristianesimo*, «La Voce», II (1910), 39, pp. 389-391.

²⁰³ FABDMV, Subfondo Banfi, Serie 1, Sottoserie 2, UA 8 sottofascicolo 1, lettera di Caffi a Banfi, senza data, pubblicata da Alice Crisanti (a cura di), *Banfi a Milano. L'università, l'editoria, il partito*, op.cit., p. 51 e doc. 13, pp. 159-162.

²⁰⁴ Ivi, p. 160.

2.7.1 «Il Capitale» della Minuziano

Il primo volume della collana “Politica” nell’ambito dei “Breviari di economia politica” è dunque la sintesi de *Il Capitale* di Karl Marx²⁰⁵ nell’esposizione di Gabriel Deville con un’Introduzione di Onorato Damen²⁰⁶, finita di stampare a Milano il 10 agosto 1945, poi distribuita un mese dopo.

Se la scelta di Damen si può giustificare con il coinvolgimento di Rognoni nel Partito comunista internazionalista, la figura di Deville si lega a quella diffusione di massa dell’opera marxiana che dalla fine dell’Ottocento, aveva impegnato filosofi, sociologi, economisti e politici e, accanto all’italiano Cafiero e all’inglese Aveling, il noto esponente del socialismo francese diventa un punto di riferimento non solo per i suoi compagni che, come lui, avevano investito energie e speranze nella Comune parigina del 1871, ma anche per tutti gli studiosi di Marx tra la Francia e l’Italia.

Il curatore sembra seguire diligentemente lo schema introduttivo degli altri volumi della casa editrice milanese e il metodo banfiano viene applicato anche agli argomenti proposti nella collana “Politica”. Il suo procedere è ben ordinato e si avvia dall’articolazione della tensione tra la riflessione filosofica dell’idealismo e la ricerca scientifica degli economisti inglesi giungendo a delineare la proposta del materialismo storico, poi riprende dalla spiegazione dell’economia capitalistica attraverso l’analisi critica di Marx di cui sottolinea i tratti salienti, e coglie il plusvalore quale fulcro ideale del pensiero scientifico e fondamento della teoria politica marxiana, soffermandosi sui contenuti del primo volume de *Il Capitale* per chiudere la sua relazione con una riflessione che potrebbe costituire anche una valida premessa:

«La seconda guerra mondiale ha da poco chiuso il velo sanguinoso delle sue rovine e delle sue stragi ed ha aperto il periodo di una pace senza gioia, senza pane, senza avvenire. Tutto sembra instabile, tutto sembra precipitare e lo spirito degli uomini, preso in questo vortice di rovine dubita, non sa sperare. C’è tutto un mondo da ricostruire e difettano i mezzi materiali e morali della ricostruzione [...]. Il problema maggiore non consiste tanto nella ricerca di questi mezzi, quanto nel sapere come e per chi si dovrà ricostruire. Le forze sociali e i loro partiti politici sono scissi perché gli interessi loro divergono: borghesi e proletari e classi medie incapaci di una teoria a forte fisionomia di classe si cullano nella grande illusione di poter vincere il dolore fingendo di ignorare il male che ne è la causa»²⁰⁷.

²⁰⁵ Il testo di Karl Marx (Treviri, 5 maggio 1818 - Londra, 14 marzo 1883), nell’esposizione di Gabriel Deville tradotta da Onorato Damen, presenta 12 pagine di *Introduzione* a cura di Damen, 5 di *Prefazione* dello stesso autore e si articola in 8 sezioni [il Libro Primo di Marx presenta 7 sezioni a cui aggiunge due capitoli: XXIV e XXV) suddivise in capitoli indicati con numero progressivo: I Merce e moneta (3 capitoli); II La trasformazione del denaro in capitale (3 capitoli); III La produzione del plusvalore assoluto (5 capitoli); IV La produzione del plusvalore relativo (4 capitoli); V Ulteriori indagini sulla produzione del plusvalore (3 capitoli); VI Il salario (3 capitoli); VII Accumulazione del capitale (3 capitoli); VIII L’accumulazione primitiva (2 capitoli). Il volume di 361 pagine è arricchito da note dell’Autore e schemi, ripresi dall’opera marxiana, ma integrati con dati ed esempi calati nell’esperienza economica italiana.

²⁰⁶ Onorato Damen (Monte San Pietrangeli, 4 dicembre 1893 – Milano, 14 ottobre 1979) con Luciano Stefanini e Bruno Maffi rappresenta la dirigenza della Federazione milanese del Partito comunista internazionalista a cui Luigi Rognoni è iscritto. Nel dicembre del 1943 pubblica un articolo dal titolo *La Russia che amiamo e che difendiamo* che conclude con queste parole: «La Russia che noi amiamo e difendiamo sul piano delle conquiste rivoluzionarie è quella del proletariato e contadiname povero che, sotto la guida di Lenin e del partito della Rivoluzione, hanno osato spezzare la impalcatura della feudalità politica e del capitalismo, e porre la loro dittatura di classe, esperienza transitoria del potere proletario nello Stato, la cui meta avrebbe dovuto segnare la distruzione dello stesso Stato Operaio e della stessa classe. La Russia che amiamo e difendiamo è quella che ha dato al suo proletariato e a quello internazionale la coscienza della sua forza, il senso storico del suo ruolo rivoluzionario, la dimostrazione organica del nuovo mondo del lavoro, che nel "Soviet" ha il suo fulcro creativo. La Russia che amiamo e difendiamo è quella che da anni è costretta a cospirare all’ombra del partito bolscevico, che si serra nelle formazioni illegali della gioventù rivoluzionaria, e di quanti nelle carceri, nelle deportazioni dell’immensa Russia conservano intatta la fede nei principi di Ottobre e attendono l’ora di poter unire la loro ripresa rivoluzionaria a quella del proletariato internazionale. Questa è la Russia della nostra battaglia antiborghese, la Russia della nostra immutata passione rivoluzionaria», «Prometeo», dicembre 1943, n. 2 ora anche nel sito www.marxists.org, consultato il 6 luglio 2016.

²⁰⁷ Ivi, p. 11.

Per ricostruire risulta necessario comprendere quali potrebbero essere le valide fondamenta e quali i materiali utili per questo straordinario rinnovamento. Se per “fondamenta” è lecito intendere le basi teoretiche e ideologiche, per materiali non è possibile sottovalutare i risultati o, meglio, i prodotti concreti della critica a tali articolate riflessioni.

Damen propone di ritornare alla ricca vena del materialismo della sinistra hegeliana, che aveva trovato in Feuerbach il rovesciatore dei termini del processo dialettico, e di riprendere lo studio dell'economia classica inglese per comprendere le origini di quella nuova e originale visione del mondo che si chiama “materialismo storico”. Nato dalla filosofia, questo movimento di pensiero giunge ad annullarsi come sistema filosofico a se stante e diventa corpo vivo di quell'operante concretezza che l'ha determinato. Quel processo dialettico rinnovato attraverso Feuerbach viene condotto da Karl Marx e da Friedrich Engels sul piano della storia e mette in atto un'indagine del sistema capitalistico nella sua struttura, nelle leggi che lo presiedono e nei rapporti tra detentori di mezzi di produzione e i possessori della forza-lavoro. In breve tempo il marxismo diviene un'incontenibile forza politica operante sul piano di classe del proletariato mondiale contro l'imperante sistema capitalistico e la sua indagine socio-economica diventa l'analisi critica dell'economia capitalistica, intesa come un complesso di realtà economiche, sottoposte a mutevoli condizioni, del loro grado di sviluppo strutturale e tecnico e delle relazioni socio-politiche della sovrastruttura stessa. Lo studio marxiano consente di trarre dalle stesse viscere dell'economia capitalistica i segreti della sua vita e del suo sviluppo, le contraddizioni profonde e insanabili e i motivi del suo stesso decadere, che garantirà l'avvio di una teoria rivoluzionaria di cui si servirà il moderno proletariato per la sua lotta di emancipazione, e, quindi, una nuova e superiore esperienza economica, basata sul lavoro, inteso come entità concreta, quasi plastica, del valore per cui lo scambio di merci non è scambio di cose, ma precisa reali rapporti tra uomini, determinando una coincidenza perfetta tra i valori dei prodotti e la somma della forza-lavoro erogata dall'operaio. In pratica però il capitalista acquista, sul mercato, la forza-lavoro del lavoratore come se si trattasse di una merce qualsiasi e retribuisce il suo lavoro non per quel che vale, ma al di sotto del suo effettivo valore, appropriandosi così della differenza. Questa, chiamata da Marx “plusvalore”, rappresenta il fulcro ideale del suo pensiero scientifico, il cardine della sua critica economica e il fondamento della sua teoria politica. Scrive Deville:

«Il prodotto, cioè il risultato della produzione, si può dunque scomporre: 1). In una quantità che rappresenta il solo lavoro contenuto nei mezzi di produzione, ossia la parte costante del capitale; 2). In un'altra quantità che rappresenta il solo lavoro necessario aggiunto durante la produzione, ossia la parte variabile del capitale; 3). In un'ultima quantità che rappresenta il sopralavoro aggiunto, ossia il plusvalore [...]»²⁰⁸.

Infatti il plusvalore per i capitalisti è fonte inesauribile del capitale e della sua progressiva accumulazione nonché garanzia del predominio di classe. Proprio l'accumulazione del capitale, accanto alla sovrapproduzione cronica e all'analisi di una definizione dei monopoli e dell'imperialismo, diventa così il motivo conduttore per l'analisi del capitalismo per poi abbozzare quella teoria dell'imperialismo nel cui orizzonte Rosa Luxemburg e Vladimir Lenin apporteranno ricchezza di materiale probativo e una più vissuta e sperimentata sensibilità politica²⁰⁹. In merito Deville aggiunge:

«Il capitalismo non si riduce soltanto, come dice Adam Smith, al potere di disporre del lavoro altrui, ma esso è essenzialmente il potere di disporre d'un “lavoro non pagato”. Ogni plusvalore, qualunque ne sia la forma particolare (profitto, interesse, rendita...) è in sostanza la materializzazione d'un lavoro non pagato. Tutto il grande segreto della facoltà del capitale di procreare, consiste in questo semplice fatto, che esso dispone di una certa quantità di lavoro altrui

²⁰⁸ Ivi, p. 100.

²⁰⁹ Ancora una volta risulta chiaro e diretto il riferimento agli altri volumi dei “Breviari di economia politica” editi dalla Minuziano nel 1946 per mettere in evidenza la linearità e la coerenza del progetto editoriale e, in questo caso, della sua cornice di economia politica: Rosa Luxemburg, *L'accumulazione del capitale* e Vladimir Lenin, *L'imperialismo, l'ultima fase del capitalismo*.

che non paga affatto²¹⁰. [...] L'accumulazione, l'aumento graduale del capitale mediante la sua riproduzione su scala crescente, è un processo lento rispetto all'accenramento, il quale non fa che modificare la disposizione quantitativa delle parti che costituiscono il capitale sociale [...] se l'accumulazione, il progresso della ricchezza sulla base capitalistica, crea necessariamente una sovrappopolazione operaia, questa, a sua volta, diventa la leva più potente dell'accumulazione; ma condizione di esistenza della produzione capitalistica nel suo stato di sviluppo completo [...] l'accumulazione capitalistica non potrebbe far senza una sovrappopolazione operaia. L'estendersi della produzione in un dato momento non è possibile che con un esercito di riserva agli ordini del capitale, che con un aumento di lavoratori superiore all'aumento naturale della popolazione»²¹¹.

Evidenziando i concetti fondamentali ed i passaggi epocali del pensiero di Marx fino alla delineazione dei contorni di quella civiltà del lavoro a cui Preti si riferiva nel suo saggio introduttivo a *La regola del gusto* di Hume, Gabriel Deville produce dunque la sintesi del Libro Primo²¹² pubblicato dallo stesso autore prima in Germania come *Das Kapital Kritik der politischen Oekonomie* (Verlag von Otto Meissner, Hamburg 1867) a seguito del precedente *Zur Kritik der politischen Oekonomie* del 1859, e poi a Parigi nel 1872. Deville, attivo esponente della Comune di Parigi del 1871 e dell'Associazione nazionale dei lavoratori, riassume proprio l'edizione francese del *Libro Primo. Il processo di produzione del capitale*.

Rispetto all'edizione originale²¹³, nella Sezione Prima la sintesi di Deville presenta un carattere didascalico e risulta notevolmente semplificata e ricca di esempi, soprattutto sul processo di scambio, alla portata del lettore meno provvisto, dal punto di vista culturale, di riferimenti o di particolare intuito economico. Nell'ambito della moneta e della circolazione delle merci i paragrafi, che costituiscono i capitoli, si mostrano ridotti nei contenuti concettuali e nelle spiegazioni specialistiche di economia politica, ma esaustivi nelle numerose riflessioni riviste ripetute e semplificate che Deville offre al suo lettore. Qui un esempio:

«La merce [...] l'oggetto che [...] è destinato allo scambio, è la forma elementare della ricchezza delle società nelle quali regna il modo di produzione capitalistico. L'analisi della merce deve quindi essere il punto di partenza del nostro studio [...] per diventare merce [...] deve essere una cosa utile, che valga a soddisfare dei bisogni umani di qualsiasi specie. L'utilità fa di questa cosa un "valore d'uso" [...] viene venduto [...] contro cessione di un altro oggetto. Per quest'atto quell'oggetto diventa una merce. La proporzione variabile nella quale le merci di specie diverse si scambiano l'una con l'altra costituisce il loro "valore di scambio" [...] esse sono valori in quanto sono materializzazione di lavoro umano. La sostanza del valore è il lavoro, la misura della quantità di valore è la qualità di lavoro misurata a sua volta dalla durata, dal tempo del lavoro»²¹⁴.

I paragrafi del capitolo sulla trasformazione del denaro, che costituisce la Sezione Seconda dell'opera marxiana, viene suddiviso da Deville in tre capitoli, i cui titoli riassumono i concetti-chiave argomentati: la formula generale del capitale, la contraddizione della formula generale del capitale e la compra-vendita della forza-lavoro. Eccone alcuni:

²¹⁰ Ivi, p. 225.

²¹¹ Ivi, p. 294; p.300; p. 304.

²¹² Il secondo e il terzo volume dell'opera nascono dall'opera di riordino e di risistemazione del materiale manoscritto raccolto dopo la morte di Marx e vengono pubblicati da Friedrich Engels rispettivamente nel 1885 e il 1895; un quarto volume intitolato *Storie delle teorie del plusvalore*, a cura di Kautsky, viene predisposto per la stampa tra il 1905 e il 1910. È bene qui ricordare che anche la forma del primo volume, pubblicato da Marx in persona, non era tuttavia definitiva: il primo capitolo della seconda edizione tedesca e della prima edizione francese (1872) risulta modificato e lo stesso Engels, proprio sulla base dei rimaneggiamenti di Marx all'opera, apporta delle ulteriori modifiche per la quarta edizione tedesca del 1890. In riferimento alla 1ª edizione francese (*Le Capital*, par Karl Marx, La châtre, Paris 1873) Engels scrive: «Marx [morto il 14 marzo 1883] all'inizio intendeva elaborare da capo quasi tutto il testo del primo volume, dare una più esatta formulazione di alcuni punti teorici, aggiungerne di nuovi, integrare fino ai tempi a noi più vicini il materiale storico e statistico» in Friedrich Engels, *Prefazione alla terza edizione*, datata Londra, 7 novembre 1883, in Eugenio Sbardella (a cura di), Marx. *Il Capitale*, Newton Compton Editori, Roma 2008, pp. 556-557.

²¹³ Il termine di confronto, per un'analisi specifica dei contenuti e dell'articolazione interna all'opera, è con l'edizione integrale Marx. *Il Capitale*, op.cit., [3ª edizione: 1ª edizione 1970].

²¹⁴ K. Marx, *Il Capitale*, esposizione di G. Deville, a cura di O. Damen, op.cit., pp. 19-21.

«Due merci manifestano il loro valore per mezzo del loro confronto con una terza merce la cui utilità, già riconosciuta, dà corpo al valore delle due altre [...] questa terza merce diventa moneta. La forma-moneta è necessariamente prodotto del rapporto di scambio [...] questo movimento, comperare per vendere, [...] si compone di due atti della circolazione ordinaria (compra-vendita) [...] il primo atto, la compera, è una vendita dal punto di vista di colui dal quale il capitalista compera; il secondo, la vendita, è una compera dal punto di vista di colui al quale il capitalista vende [...] in ognuno di questi due movimenti (merce-denaro-merce; denaro-merce-denaro) i due stessi elementi materiali, merce e denaro, si trovano di fronte; ma mentre nel primo movimento la circolazione semplice delle merci comincia con la vendita e finisce con la compera, nel secondo la circolazione del denaro come capitale comincia con la compera e finisce con la vendita [...] lo scopo determinante del primo movimento è la soddisfazione di un bisogno [...] il secondo movimento finisce, come comincia, col denaro, per conseguenza il suo scopo determinato è il valore di scambio»²¹⁵.

La stessa modalità viene applicata anche alla Sezione Terza, nella quale, analizzando la produzione del plusvalore assoluto, ancora una volta Deville distingue e spiega la produzione dei valori d'uso, la differenza tra il capitale costante e il capitale variabile, il significato del saggio del plusvalore e la giornata di lavoro, limitandone le osservazioni e i confronti al territorio italiano, differentemente dall'opera originale che, invece, propone l'analisi delle ripercussioni della legislazione inglese sulle fabbriche negli altri paesi. Di seguito un rilievo tematico:

«Il movimento del lavoro, in quanto consumo di forza-lavoro fatto per il capitalista, non presenta che due particolarità [...] dapprima l'operaio lavora sotto il controllo del capitalista al quale il suo lavoro appartiene [...] in seguito il prodotto diviene proprietà del capitalista, e non del lavoratore, produttore immediato. Il capitalista paga, supponiamo giornalmente, il valore della forza-lavoro; in conseguenza, per la giornata, l'uso di questa forza gli appartiene come l'uso d'un cavallo preso a nolo [...] forza-lavoro come valore d'uso [...] il prodotto, proprietà del capitalista, è un valore d'uso [...] per il capitalista il valore di questa merce sorpassa il valore delle merci impiegate per produrla, sorpassa il valore dei mezzi di produzione e della forza-lavoro per l'acquisto dei quali egli ha speso il suo denaro. Egli non vuole soltanto far produrre una cosa utile, un valore, ma ben anche un plusvalore»²¹⁶.

Interessante risulta, senza dubbio, l'argomentazione che dedica alla divisione del lavoro e alla manifattura della Sezione Quarta e l'inserimento del § 16 e § 17 relativi al rapporto tra fabbrica e istruzione e fabbrica e famiglia. Risulta significativo questo estratto sul quale Deville ritorna più volte nel corso della trattazione:

«La divisione manifatturiera del lavoro presuppone l'analisi assoluta del capitalista su uomini trasformati in semplici parti di un meccanismo che gli appartiene. La divisione sociale del lavoro mette di fronte gli uni agli altri i produttori indipendenti, i quali non conoscono altra autorità che quella della concorrenza, altra forza che quella esercitata da loro stessi sui loro reciproci interessi [...] mentre la divisione sociale del lavoro, con o senza scambio di merci, appartiene alle più diverse forme economiche della società, la divisione manifatturiera è una creazione speciale del metodo di produzione capitalistico [...] coll'aggiungere al personale di lavoro una massa considerevole di fanciulli e di donne, la macchina è finalmente riuscita a stritolare la resistenza che il lavoratore opponeva ancora nella manifattura al dispotismo del capitale [...] il regolamento sanitario - compilato del resto in tal modo che il capitalista può facilmente eluderlo - si limita in realtà a stabilire alcune regole sull'imbiancamento delle pareti ed altre misure d'igiene, di ventilazione e di precauzione contro le macchine pericolose»²¹⁷.

Anche i titoli dei paragrafi diventano per il lettore un ulteriore *memorandum*: in particolare nella Sezione Quinta in riferimento al capitolo XVIII, ribadisce, proprio nel titolo del secondo paragrafo, che «il plusvalore deriva dal lavoro non pagato», riportando, in sintesi, i concetti più ricorrenti che non devono essere dimenticati. Nella Sezione Sesta quali *vademecum* per la costituzione di una nuova mentalità "civile", «il salario è il prezzo della forza-lavoro, non del lavoro» e, ancora, «la forma-salario nasconde il rapporto reale tra capitale e lavoro» offrono al lettore la possibilità di fissare determinati concetti e di rivederli velocemente accanto ad esempi chiari e riproducibili. È curioso, per esempio, che Deville, contrariamente all'originale, non approfondisca il significato di "cottimo"

²¹⁵ Ivi, p. 35; pp. 58-59.

²¹⁶ Ivi, pp. 79-80.

²¹⁷ Ivi, p.157; p. 175; p. 197.

preferendogli, invece, una specifica riflessione sul salario «a fattura». Di seguito alcune affermazioni ricorrenti:

«Ciò che sul mercato trovasi direttamente di fronte al capitalista non è il lavoro, ma il lavoratore. Questi vende se stesso: vende la sua forza-lavoro. Dal momento che egli pone in movimento la sua forza, che comincia a lavorare, che il suo lavoro esiste, questo lavoro ha già cessato di appartenergli ed egli non può più venderlo. Il lavoro è la sostanza e la misura dei valori, ma esso stesso non ha alcun valore. L'espressione "valore del lavoro" è inesatta ed ha la sua origine nelle forme apparenti dei rapporti di produzione [...] la forma-salario, ossia il pagamento diretto del lavoro, fa dunque sparire ogni traccia della divisione della giornata in lavoro necessario ed in sopralavoro, in lavoro pagato e non pagato, di guisa che tutto il lavoro dell'operaio libero è considerato come pagato interamente»²¹⁸.

Si nota un'ulteriore semplificazione e impegno nell'offrire al lettore un prodotto editoriale fruibile e di facile gestione, soprattutto nella ricerca dei contenuti più importanti nelle ultime Sezioni. Non lasciando alcun concetto per scontato, riprende, chiarisce e specifica la riproduzione del capitale: si serve, per i titoli dei numerosi paragrafi anche di frasi ad effetto di facile comprensione come «quanto più il capitalista ha accumulato, tanto più può accumulare». Deville riprende, nel capitolo XXV della Sezione Settima, "Legge generale dell'accumulazione capitalistica", la «composizione del capitale» e le «circostanze per le quali l'accumulazione del capitale può produrre un rialzo di salari» e sottolinea che «la grandezza del capitale non dipende dalla quantità della popolazione operaia» e che «la parte variabile del capitale diminuisce di fronte alla sua parte costante». Interessante «l'inganno della legge dell'offerta e della domanda di lavoro» (§ 10) che conduce, attraverso la teoria moderna della colonizzazione, alla conclusione di Deville:

«Il segreto del vecchio mondo, scoperto dall'economia politica nel nuovo, è candidamente tradito dalle sue elucubrazioni sulle colonie, consiste esattamente in ciò: che il modo di produzione e di accumulazione capitalistiche, e quindi la proprietà privata capitalistica, implica l'annientamento della proprietà privata basata sul lavoro personale; consiste in ciò: che la sua base è avere l'occorrente quantità di salariati sottomessi e di lavorare per proprio conto, se non quando essi siano affatto privi dimezzi di produzione»²¹⁹.

Rileggendo il § 7 della Sezione Settima si trova questa lucida riflessione di Marx, dalla quale probabilmente Deville ha tratto la conclusione alla sua esposizione:

«A cosa è dovuta l'accumulazione originaria del capitale, cioè la sua genesi storica? In quanto non è immediata trasformazione di schiavi e di servi della gleba in operai salariati, quindi non è semplice mutamento di forma, essa significa soltanto l'espropriazione dei produttori diretti, vale a dire la soppressione della proprietà privata che si basa sul proprio lavoro [...] la proprietà privata del lavoratore sui suoi mezzi di produzione costituisce la base della piccola azienda; questa è la condizione indispensabile per lo sviluppo della produzione sociale e della libera individualità dello stesso lavoratore [...] l'economia politica confonde in linea di principio due specie di proprietà assai diverse, delle quali una si basa sul lavoro personale del produttore, l'altra sullo sfruttamento del lavoro altrui. Essa trascina il fatto che quest'ultima specie di proprietà privata non solo rappresenta l'esatto opposto della prima, ma non può sorgere che sulle rovine di quella [...] noi sappiamo che i mezzi di produzione e di sussistenza, quando appartengono al produttore diretto non sono capitale. Divengono capitale solo in certe condizioni, quando servono allo stesso tempo anche come mezzi di sfruttamento e di dominio sull'operaio. Ma nel cervello dell'economista politico questa loro anima capitalistica è così strettamente connessa alla loro sostanza materiale che egli li definisce capitale in ogni caso, anche quando non lo sono per niente»²²⁰.

2.7.2 Rosa Luxemburg e gli sviluppi de «Il Capitale»

Se Deville con la sua sintesi ha offerto un avvio all'opera di diffusione dell'idea economica del marxismo in riferimento al Libro I de *Il Capitale*, Lucien Laurat tenta di imitarne lo spirito e la

²¹⁸ Ivi, pp. 230-231.

²¹⁹ Ivi, p. 361.

²²⁰ Eugenio Sbardella, Marx, *Il Capitale*, op.cit., p. 547.

metodologia²²¹ presentando la continuazione dell'opera di Marx nell'analisi critica che Rosa Luxemburg propone dei Libri II e III²²². Rinunciando ai dettagli troppo ingombranti e conservando solo i fatti che caratterizzano e, nella sfera non capitalistica, illustrano il processo dell'accumulazione, con cui si conclude il Libro I, l'esposizione di Laurat apre un dialogo interessante con il collega Deville e con le riflessioni sulla società di Hume. Per volontà di Rognoni²²³, in qualità di direttore della Minuziano e regista dell'intero progetto editoriale, il filosofo inglese, Marx e Rosa Luxemburg attraverso la mediazione di Preti, Deville e Laurat si trovano dunque virtualmente intorno a un tavolo, o magari seduti in un comodo salotto, a confrontarsi sui contenuti più discussi della teoria economica di Marx, pronti a collaborare per pensare un sistema economico capace di rispondere alle necessità del mondo sociale contemporaneo. La loro intesa, fondata sulla conoscenza de *Il Capitale* e sui principi stessi della riflessione critica marxiana, consente di analizzare ogni fenomeno della realtà

²²¹ Cfr. Rosa Luxemburg, *L'accumulazione del capitale*, esposizione di Lucien Laurat, Minuziano Editore, 1946, p. 14-16. A proposito Laurat scrive: «Siamo stati costretti a procedere come Gabriel Deville nel suo riassunto del Libro I del *Capitale* [...] in un primo tempo avevamo l'intenzione di mettere fra virgolette i passaggi dovuti alla penna di Rosa Luxemburg, allo scopo di facilitarne la distinzione tra il testo originale e il sunto [...] anche nei passaggi fedelmente trascritti dall'originale, era spesso necessario sopprimere parole o frasi, o di aggiungerne altre per adattare al contesto. Abbiamo quindi dovuto rinunciare [...] a mettere in rilievo le parti estratte direttamente dall'originale. Nell'*Appendice* [...] abbiamo tenuto conto solo delle obiezioni che avevano un minimo di serietà e degli scritti più importanti [...] nell'*Accumulazione* e nell'*Anticritica*, abbiamo suddiviso i capitoli allo scopo di facilitarne la lettura [...] consigliamo ai lettori poco iniziati alla teoria economica di cominciare con il primo capitolo del Libro II, prima di affrontare lo studio del Libro I [...] la collaborazione di Amédée Dunois ci ha permesso di alleggerire il testo e di renderlo più accessibile ai lettori che non sono abituati alla terminologia dell'economia marxista».

²²² Si pone qui, come riferimento dell'opera marxiana, l'indicazione fornita in nota al testo dallo stesso Laurat: Karl Marx, *Le Capital*, III, T. IX-X-XI-XII, Ed. Costes Paris e Karl Marx, *Le Capital*, Libro III, Parte II, Edizione Giard et Brière, Paris.

²²³ Il ruolo di Luigi Rognoni nella scelta dell'Autore e dell'opera del secondo volume dei "Breviari di economia politica" è indiscutibile. La sua militanza convinta nelle fila del Partito Comunista Internazionalista a Milano accanto a Onorato Damen, Bruno Maffi e Luciano Stefanini (rientrato in Italia dall'esilio dopo il 25 luglio 1945) lo conduce a condividere le idee contenute nei testi degli autori classici (Marx, Engels, Lenin e Luxemburg) di questa tradizione politica. Il P.C. Internazionalista (Battaglia Comunista) nasce durante la Seconda Guerra Mondiale (1943) e si caratterizza subito per la condanna di entrambi i fronti imperialisti. La sinistra comunista italiana, che fin dagli anni 1920 aveva condannato la degenerazione dell'Internazionale Comunista da un lato, e la stalinizzazione imposta a tutti i partiti che la componevano dall'altro stanno all'origine di questa linea politica. Recentemente, nel 2009 è stata ufficializzata la formazione della Tendenza Comunista Internazionalista, a seguito di una serie di attività di promozione del gruppo partitico avviate sugli anni Settanta. Avversari dello stalinismo, gli internazionalisti credono che gli interessi degli sfruttati siano gli stessi in tutto il mondo e che il comunismo non si possa realizzare in una sola area geografica, propongono, come alternativa al sindacalismo, l'autorganizzazione spontanea dei lavoratori per scegliere autonomamente le forme di mobilitazione più efficaci, necessariamente al di là delle compatibilità del sistema, e, come alternativa al governo parlamentare, i consigli proletari, organismi di potere della rivoluzione per il superamento del capitalismo costituite da assemblee di massa in cui gli incarichi vengono affidati con mandati precisi e revocabili in ogni momento.

In questo caso, diversamente dal volume de *Il Capitale*, negli scritti di Antonio Banfi non è stato trovato alcun riferimento a Rosa Luxemburg. Interessante però l'opera di approfondimento del figlio Rodolfo tra il 1959 e il 1967, nella «Rivista storica del socialismo», in particolare *Appunti sull'Accumulazione del capitale di Rosa Luxemburg*, «Rivista storica del socialismo», anno III, n. 10, maggio-agosto 1960, pp. 551-562 e *Per un'analisi della elaborazione marxista sull'imperialismo*, «Rivista storica del socialismo», anno X, n. 30, gennaio-aprile 1967, pp. 49-76. In quest'ultima circostanza Rodolfo Banfi, dopo aver definito il marxismo come elaborazione interna e ufficiale del movimento marxista e come guida e metodo per l'azione, affianca il marxismo allo storicismo, mostrando le caratteristiche di una concezione del mondo fondamentale nell'epoca contemporanea. Poi presenta l'imperialismo come nuovo capitalismo e, riscoprendo le carte della sua lunga ricerca, afferma: «Questo concetto di nuovo capitalismo legato ai fenomeni di concentrazione è l'altra faccia del concetto di imperialismo. Sono due concetti che trovano il movimento operaio in questo momento abbastanza diviso: se cioè l'imperialismo sia una politica accidentale del nuovo capitalismo o una politica necessaria, inevitabile, fatale del nuovo capitalismo. Se questa politica sia destinata a portare fatalmente al conflitto internazionale oppure no. Il dissenso è anch'esso di vecchia data e lo si ritrova ancor prima dello scoppio della prima guerra mondiale, con prese di posizione molto complesse e variabili che si evolvono nel tempo. La stessa posizione di Lenin non è, fino alla guerra, assolutamente lineare su questo problema; quella di Kautsky è diversa da quella di Plechanov, di Hilferding e di Rosa Luxemburg», p. 53.

capitalistica attraverso l'osservazione sistematica della sua presenza e dello sviluppo che manifesta nell'ambito economico-sociale a cui appartiene.

In una società e in un particolare momento storico in cui crisi economica e crisi di valori sembrano procedere parallelamente, quali conseguenze aberranti dell'alienante civiltà dei consumi in cui l'individuo ha perduto il senso della propria dignità di essere umano, la lettura de *Il Capitale*, sottratto alla ristretta cerchia degli studiosi e dei politici partitici è offerto a tutti come indispensabile strumento di riflessione, che comporta il ritornare alle origini e riscoprire gli strumenti di critica e di lotta per una rinnovata umanità.

Proprio in questo contesto di massima apertura a proposte risolutive utili per pensare a un rinnovamento della mentalità economica di un intero paese, nel 1946 Luigi Rognoni propone nei suoi "Breviari di economia politica" la pubblicazione de *L'accumulazione del capitale* di Rosa Luxemburg (1913) nell'esposizione di Lucien Laurat (1929) tradotta da Luciano Santoni (1946) per la collana "Politica" della Minuziano²²⁴. Un'opera fondamentale che rivela le tendenze del capitalismo contemporaneo, partendo dalla base dell'idea fondamentale dell'economia marxista: l'insufficienza degli sbocchi di una società composta esclusivamente di capitalisti e di salariati. Luxemburg sviluppa questa idea e la pone alla base della sua ricerca valutandone tutti i risvolti teorici e pratici: sovrapproduzione cronica generale, ribasso dei prezzi, diminuzione o anche sparizione totale dei profitti, soprattutto per il raggruppamento degli industriali di ogni paese in un cartello²²⁵ per regolare la produzione. Lo stesso Kautsky affermava la necessità per l'industria capitalistica di ricercare degli sbocchi supplementari, al di fuori della sua sfera, nelle professioni e nelle nazioni non capitalistiche²²⁶. La studiosa elabora le osservazioni sistematiche rivolte ai fenomeni del capitalismo contemporaneo proprio attraverso la teoria di Marx, riportando la lotta dei paesi capitalistici per la conquista delle colonie e per l'esportazione dei capitali, il militarismo, l'alto protezionismo, la funzione preponderante del capitalismo bancario e dell'industria monopolistica nella politica mondiale, quali manifestazioni esterne dell'imperialismo, alla sovrapproduzione cronica e generale, quale loro unica e comune origine.

La ricerca di Luxemburg si concentra sullo sviluppo della dottrina economica del marxismo a seguito della morte del suo fondatore: spiega i nuovi fenomeni socio-politici sulla base dei criteri presenti nella dottrina di Marx; opera un'analisi critica su quelle parti dell'opera de *Il Capitale* lasciate incompiute (gli schemi del Libro II in particolare) o in posizione contraddittoria rispetto alla visione complessiva dell'economia presentata dal Maestro; scopre l'origine dell'imperialismo, la politica espansionistica delle grandi potenze industriali; attraverso il suo spirito dialettico applica la teoria alla realtà, quale espressione e guida del movimento operaio nella sua azione pratica.

Il lavoro analitico di Rosa Luxemburg si sviluppa su più livelli: in qualità di insegnante di economia politica alla Scuola operaia della socialdemocrazia tedesca, come guida della rivoluzione proletaria verso una repubblica democratica dei Consigli che respinge ogni dittatura di partito e ogni avventura insurrezionale e ogni colpo di mano terroristica di una minoranza, quale ricercatrice

²²⁴ Il testo di Rosa Luxemburg (Zamość, Polonia, 25 dicembre 1870 - Berlino 15 gennaio 1919), nell'esposizione di Lucien Laurat (Vienna 1898-1973) tradotto dal francese da Luciano Santoni e finito di stampare il 31 ottobre 1946, presenta 20 pagine di *Introduzione* ad opera di Lucien Laurat e si articola in due libri divisi in parti suddivisi in capitoli. Libro I: L'accumulazione del capitale con Parte Prima Il Problema della riproduzione; Parte Seconda Il problema dell'accumulazione attraverso il XIX secolo; Parte Terza Le condizioni storiche dell'accumulazione. Libro II: Anticritica con Parte Prima Le contraddizioni dei contraddittori; Parte Seconda La critica di Otto Bauer, Appendice Le controversie dopo la morte di Rosa Luxemburg e Conclusioni: Contributo alla teoria delle crisi. Il volume di 288 pagine è arricchito da note di Laurat e da pagine contenenti schemi tratti dal Libro II de *Il Capitale*.

²²⁵ Rosa Luxemburg non analizza il fenomeno dei cartelli e dei *trust*. Nell'opera si trova un solo accenno in una nota: «Lo studio dei cartelli e dei *trust*, fenomeni specifici della fase imperialistica sul terreno della concorrenza interna dei vari raggruppamenti capitalistici, per la monopolizzazione dei territori di accumulazione e per la distribuzione del profitto, non rientra nel quadro di quest'opera», p. 172 in nota.

²²⁶ Cfr. *ivi*, p. 11 che rinvia a Karl Kautsky, *Die Revision des Programms der Sozial-Demokratie in Österreich*, «Die Neue Zeit», n. 3 (29), 1902, p. 80.

motivata dalla costante preoccupazione di verificare la teoria alla luce dei fatti attraverso una costante attività critica.

La studiosa riconosce, innanzitutto, che la crisi che ha colpito la sua contemporaneità non si definisce semplicemente come crisi dell'economia capitalistica, ma come crisi della teoria delle crisi e propone allora una sua teoria dell'accumulazione del capitale capace di precisare i punti rimasti incompiuti nell'opera marxiana. In questo caso lo stato tensivo risulta interno al marxismo e la soluzione presentata da Luxemburg vorrebbe garantire un ulteriore passaggio nello sviluppo del pensiero economico di Marx in Europa e, quindi, nel processo di consapevolezza da parte del proletariato dei mutamenti economici e sociali con i quali ci si deve confrontare.

Luxemburg sottopone gli schemi contenuti nel Libro II de *Il Capitale* a una critica serrata, in particolare analizza, nel dettaglio, lo schema rappresentativo dei grandi movimenti della circolazione del capitale, basato sulla divisione dell'economia in due grandi sezioni: i mezzi di produzione, da un lato, e gli oggetti di consumo, dall'altro. Il prodotto di ciascuna è composto dal capitale costante, dal capitale variabile e dal plusvalore. Se le cifre inserite da Marx risultano arbitrarie, le proporzioni invece sono attendibili, ossia 5 a 1: la classe capitalistica impiega 5/6 del suo capitale per l'acquisto dei mezzi di lavoro e dei materiali (capitale costante) e 1/6 per l'acquisto della forza-lavoro (capitale variabile). Il tasso del plusvalore è del 100% in quanto ogni operaio produce altrettanto plusvalore del salario che percepisce; inoltre esso è divisibile in parti uguali: una per il consumo della classe capitalistica e l'altra per l'implementazione della produzione e, quindi, dall'accumulazione. Luxemburg articola le sue osservazioni in tre fondamentali obiezioni: la prima evidenza nelle tabulazioni marxiane la mancata considerazione dell'aumento della produttività del lavoro; la seconda rileva le contraddizioni con i contenuti del capitolo XV del Libro III de *Il Capitale* in quanto escludono qualsiasi sovrapproduzione; la terza scopre ulteriori contraddizioni tra gli schemi del Libro II e la dimostrazione contenuta nel Libro III che la studiosa risolve con la dimostrazione della necessità, per il capitale, di un ambiente extra-capitalistico. Tale necessità spiegherebbe l'imperialismo moderno e costituirebbe «un limite storico insuperabile per l'esistenza del capitalismo, dal momento in cui l'ambiente extra-capitalistico, sempre più ristretto, non potrà più realizzare la massa costantemente crescente del plusvalore capitalizzabile»²²⁷. Laurat non ritiene, come invece dichiara Luxemburg, che le prime due critiche siano legate tra loro e che gli schemi a cui si riferiscono permettono di procedere ad un esame più approfondito di quello della studiosa:

«Il nesso tra il primo e il secondo argomento si stabilisce facilmente non appena, non accontentandosi di opporre, come fa Rosa, la forma materiale del prodotto alla sua forma-valore (primo argomento), ci si sforza di definire, sulla base dello schema, la capacità di consumo della società (si tratta ben inteso del consumo solvibile), e di confrontare questa capacità di consumo con la produzione effettiva [...] il confronto dei redditi con la produzione ci permetterà di precisare ciò che Rosa Luxemburg ha lasciato nell'ombra [...] conviene sottolineare che la teoria dell'accumulazione di Rosa non è una teoria delle crisi. Così come Marx fa astrazione delle fluttuazioni dei prezzi per spiegare il valore, Rosa fa astrazione delle fluttuazioni cicliche (ristagno, ripresa, prosperità, crisi) per presentare il problema della riproduzione indipendente dagli alti e bassi, dalle sue oscillazioni periodiche, quasi come una loro media. Le sue indagini considerano la tendenza generale della produzione capitalistica, attraverso periodi di prosperità e di crisi [...] la teoria di Rosa, facendo astrazione dalle crisi, permetterebbe di concludere nella necessità permanente di sbocchi extra-capitalistici. Si tratta appunto di spiegare perchè le crisi non sono permanenti, ma periodiche. Anche qui, v'è una lacuna da colmare: la teoria di Rosa Luxemburg deve essere precisata, sviluppata»²²⁸.

Infine, seguendo la critica di Laurat a Luxemburg, se è vero che gli schemi di Marx sono rimasti incompiuti, è altrettanto vero che per i fedeli conoscitori del metodo marxiano non risulterebbe impossibile comprendere come li avrebbe sviluppati ed esattamente in questo modo, procedendo dall'astratto al concreto, Marx espone la sua teoria ne *Il Capitale*. Infatti per gli schemi del Libro II, Marx adotta lo stesso metodo: analizza il caso fittizio della riproduzione semplice, che implica il

²²⁷ Ivi, p. 262.

²²⁸ Ivi, pp. 265-267.

consumo integrale del plusvalore da parte della classe capitalistica e, in un secondo momento, passa alla riproduzione allargata in cui la classe capitalistica consuma solo una parte del plusvalore e ne accumula l'altra.

Se Luxemburg, in continuità e coerentemente con lo studio di Marx, introduce l'aumento della produttività del lavoro, non valuta tuttavia l'aumento del tasso dell'accumulazione. Lurat non si lascia scappare l'occasione per evidenziarne i dettagli teorici, riproponendo schemi e descrizioni minuziose dei vari passaggi, sottolineando che nella pratica capitalistica si presentano, contemporaneamente, il progresso tecnico e l'aumento del tasso d'accumulazione. In questo modo per Lurat gli schemi incompiuti del Libro II portano, sviluppati e adattati alla realtà, agli stessi risultati delle deduzioni del Libro III de *Il Capitale* e la contraddizione, indicata da Luxemburg, si risolve, invece, in un'unità perfetta. Inoltre nel suo studio Rosa Luxemburg, attraverso l'astrazione dei cicli periodici, arriva ad indicare la tendenza «permanente» del sistema, causata dall'innalzamento della composizione organica e l'aumento del tasso d'accumulazione, nel superamento della sua base di consumo fino a concludere con la necessità permanente di sbocchi extra-capitalistici, non valutando, per Lurat, la possibilità, soprattutto nel passaggio dal piano astratto a quello concreto, di un'intermittenza nella permanenza: durante la crisi in una prima fase, quella della riproduzione semplice, la classe capitalistica, consumando la totalità del plusvalore, non accumula e, quindi, non rileva la necessità di realizzare il plusvalore al di fuori del sistema capitalistico; in una seconda fase il ribasso dei prezzi, legato strettamente al ribasso dei valori, si arresta: allora la crisi si trasforma in depressione e l'accumulazione riprende; in una terza fase, superata la depressione, il capitale variabile aumenta, con la riassunzione degli operai licenziati durante il periodo di crisi, inizia così la sovrapproduzione e il deposito di un residuo invenduto viene assorbito dall'ambiente non capitalistico. Se lo sbocco extra-capitalistico si presenta permeabile, allora la ripresa continua; nel caso in cui, invece, il capitale, durante la fase di depressione, non fosse riuscito ad estendere a sufficienza i propri sbocchi non capitalistici si verificherebbe uno stato di depressione cronica. Nella situazione positiva, però, la capacità di assorbimento degli ambienti extra-capitalistici può essere aumentata attraverso l'esportazione del capitale, esigendo l'aumento sempre più rapido del potere d'acquisto. Da qui una nuova crisi e, per Lurat, il ciclo ricomincia.

Eppure Rosa Luxemburg ha sempre creduto nella tendenza permanente del sistema, nella necessità di dare un nuovo ordine al mondo, un *novus ordo* instaurando una forma di governo capace di mantenere vivo lo spirito rivoluzionario senza per questo rinunciare alla stabilità. Il Consiglio rivoluzionario si pone per lei non come mero strumento (come per Lenin e come nella prima riflessione della stessa Luxemburg), ma come un vero e proprio organo diretto, interno, spontaneo, non teoretico e permanente: come la base di ogni democrazia e come il fondamento, sempre mutevole, di ogni comunità possibile²²⁹. Quale strumento partecipativo e collettivo, modello che estende la libertà, nonostante la lotta costante con il partito-avanguardia, per Luxemburg il Consiglio rappresenta il luogo di un'azione spontanea, ma mai inconsapevole, e la forma di governo che istituisce e mantiene la democrazia e, dunque, una conquista intellettuale che conduce a una sempre più profonda frattura con il Partito, con il timore della degenerazione della rivoluzione: «La conquista del potere non deve realizzarsi tutta d'un colpo, ma progressivamente, incuneandosi nello stato borghese fino ad occuparne tutte le posizioni»²³⁰. In questo processo i protagonisti sono i consigli operai accanto ai contadini, che devono essere educati alla responsabilità d'iniziativa e di controllo:

«la storia non ci fa le cose così comode come nelle rivoluzioni borghesi, quando bastava rovesciare al centro il potere ufficiale e sostituirlo con un paio o un paio di dozzine di uomini nuovi. Noi dobbiamo lavorare dal basso e questo

²²⁹ Cfr. Ruggero D'Alessandro, *La comunità possibile. La democrazia consiliare in Rosa Luxemburg e Hannah Arendt*, Mimesis Editore, Milano 2011 e Alessandro Dal Lago, *Hannah Arendt. Elogio di Rosa Luxemburg, rivoluzionaria senza partito*, «Micromega», n. 3, (luglio-settembre), Roma 1989, pp. 44-60.

²³⁰ Rosa Luxemburg, *Discorso sul programma*, in *Scritti politici*, trad. it e curatela di Lelio Basso, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 615.

corrisponde precisamente al carattere di massa della nostra rivoluzione quanto agli scopi che vanno al fondo della costituzione sociale; [...] noi dobbiamo conquistare il potere non dall'alto ma dal basso»²³¹.

Con questa fede e con tutta la sua passione Rosa Luxemburg (intorno alla Prima guerra mondiale), vive la breve, ma intensa congiuntura della rivoluzione contro il capitalismo, immaginando un futuro di prassi rivoluzionaria permanente, di uomini capaci di modificare il mondo sociale di appartenenza, (quali educatori ed educati, nello stesso tempo). Se Lenin non sembra ipotizzare altro che una semplice sostituzione dell'oppressione della borghesia con quella della classe operaia, non intuendo la necessità di una istruzione ed educazione delle masse popolari, Luxemburg sostiene, invece, che il socialismo si costruisce sull'educazione alla libertà, accumulando esperienze e conoscenze di chi "la pensa diversamente", in un processo aperto che permette il continuo riadattamento delle istituzioni sociali, anche attraverso errori e conflitti²³² e l'inclusione della democrazia, sorgente vitale di ogni risorsa spirituale e progresso. La studiosa tedesca, non escludendo la possibilità che anche Lenin fosse consapevole dell'impegno che lo avrebbe investito per avviare una completa trasformazione spirituale delle masse degradate da secoli di dominio di classe, crede nella scuola stessa dell'opinione pubblica, che ritiene la più larga e illimitata democrazia, contrapponendola all'atteggiamento del centralismo burocratico della democrazia borghese nella quale cadono i socialdemocratici, che interpretano il movimento operaio come il docile strumento di un comitato, anziché come la garanzia del senso di responsabilità politica per un'attiva e autonoma partecipazione dei lavoratori.

La fiducia, talvolta incondizionata, della Luxemburg nell'intervento risolutivo delle masse, educate all'autonomia e alla responsabilità, giustifica oltre alla sua posizione politica, anche la sua concezione dell'economia politica. Nel momento in cui le lotte risultano circoscritte, perseguendo rivendicazioni specifiche contro un singolo agente del capitale o un settore specifico, non possono superare i confini della lotta economica; laddove, invece, la classe operaia, con la sua forza generale, maturata nella formazione al comunismo, si contrappone alla classe dominante con i suoi interessi, altrettanto generali, allora la lotta diventa politica.

Il partire dal basso, con tutte le dinamiche che pone in atto questo diverso processo, richiede una formula educativa funzionale all'aggregazione e alla condivisione di masse di lavoratori rispetto a un obiettivo comune; in questo caso occorre delineare un sistema economico alternativo, utile allo sviluppo dell'intera società. Attraverso il suo contributo appassionato Rosa Luxemburg, mette in evidenza, innanzitutto, quell'iridescenza politica che cambia, in ogni momento, i piani, da quello economico a quello politico e viceversa, nonché il valore dialettico tra le parti, la possibilità del cambiamento, la libertà della comunicazione e della stessa diffusione di riflessioni volte ad approfondire e a chiarire, sempre meglio, le problematiche che potrebbero innestarsi e quelle che consentirebbero l'apertura a soluzioni innovative.

Il testo voluto da Rognoni, probabilmente con l'approvazione dello stesso Banfi²³³, stimola il lettore a porsi altre domande e a ricercare, dunque, altre, differenti, e magari tra loro contrastanti, risposte sul presente (come le posizioni di Luxemburg e di Lenin e, ancora, quella della stessa Luxemburg con Laurat), rispetto a un'esperienza del passato, nella costruzione economica e politica di un futuro.

²³¹ Ivi, p. 630.

²³² Cfr. Michele Cangiani, *La rivoluzione russa nell'«apprezzamento critico» di Rosa Luxemburg*, in «DEP (Deportate, Esuli, Profughe) Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», n. 28, 2015, pp. 48-64, <http://www.unive.it/media/allegato/dep/n28-2015 ISSN 1824 – 4483>, consultato in data 8 giugno 2016. Cfr. Paul Frölich, *Rosa Luxemburg: Her Life and Work*, Monthly Review Press, New York & London 1972, p. 251 (pubblicato originariamente a Parigi nel 1939).

²³³ Si ricorda qui la nota n. 279 in cui sono elencati i libri consigliati da Antonio Banfi a Rossana Rossanda. Tra i testi figuravano *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte* e il *Capitale* di Marx, che trattano in modo specifico del processo di costituzione in classe, in cui i lavoratori, da classe contrapposta a quella dei capitalisti, si riuniscono e si organizzano nelle lotte per la difesa degli interessi di classe contro la classe dominante e i suoi ordinamenti.

2.7.3 «L'imperialismo» di Lenin

Il gioco dialettico interno alla collana “Politica” si manifesta in modo chiaro e completo proprio nella relazione introduttiva dell'altro volume dei “Breviari di economia politica”: *L'imperialismo ultima fase del capitalismo* di Nikolaj Lenin (1916)²³⁴, a cura di Luciano Santoni, stampato nel 1946. Tensioni tra schieramenti, confronto sui concetti-chiave de *Il Capitale*, approfondimenti e tentativi di sviluppo teorico, applicazione al contesto storico, con dimostrazione e verifica delle pratiche marxiste, e riflessione critica risolutiva offrono un'altra dimostrazione della coerenza metodologica del progetto editoriale di Rognoni sempre sostenuto da Banfi, che ben conosceva gli scritti di Lenin, tanto da consigliare nel 1943 la lettura di *Stato e rivoluzione* (e probabilmente anche altro, di cui non è pervenuto il titolo) alla sua allieva Rossana Rossanda²³⁵.

La Minuziano, proponendo quello che viene considerato il “saggio popolare” di Lenin nella sua fedele interpretazione del pensiero di Marx, offre al lettore guidato dalle indicazioni del curatore, strumenti per informarsi sulla battaglia rivoluzionaria contro l'imperialismo attraverso la conoscenza della storia dell'economia capitalistica e i capisaldi del pensiero economico di Lenin. Sulle indicazioni teoriche di Marx, che ne *Il Capitale* aveva dimostrato il modo in cui la borghesia avesse concentrato i mezzi di produzione acquisiti attraverso la storia dello sviluppo tecnologico e li avesse trasformati nelle potenti leve della produzione capitalistica, Lenin spiega l'evoluzione del sistema capitalistico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo fino alla sua fase più recente di sviluppo, chiamata l'imperialismo, in cui convergono una serie di fenomeni economico-finanziari: il dominio dei monopoli e del capitale finanziario, l'importanza dell'esportazione di capitale, la ripartizione del mondo tra i *trust* internazionali, la divisione dell'intera superficie terrestre tra i più grandi paesi capitalistici. Si tratta, per Lenin, di una vera e propria battaglia imperialistica per la spartizione e la ripartizione del mondo da parte degli stati finanziariamente più forti che sono riusciti ad accumulare cospicue quantità di capitali, una lotta pacifica e non-pacifica che si trascina, inesorabilmente, crisi e guerre mondiali imperialiste e che conduce alla divisione del mondo in un piccolo gruppo di stati usurai e un'immensa massa di stati debitori, tra i quali paesi che godono di una piena indipendenza politica, e allo sviluppo della tendenza al dominio e non alla libertà. Lenin dimostra il carattere imperialista della Prima guerra mondiale: usurpazione, rapina, brigantaggio,

²³⁴ Il testo di Nikolaj Lenin (pseudonimo di Vladimir Il'ič Ul'janov Simbirsk 1870 - Gorkij, Mosca, 1924), a cura di Luciano Santoni che probabilmente traduce dall'edizione francese (oltre a quella in lingua russa, Lenin predispone la pubblicazione anche in francese e tedesco), presenta 45 pagine di *Introduzione* ad opera del curatore, 4 di Biografia dell'autore, 4 di *Prefazione* dello stesso autore e si articola in 10 capitoli: I La concentrazione della produzione e i monopoli; II Le banche e la loro nuova funzione; III Capitale finanziario e oligarchia finanziaria; IV L'esportazione del capitale; V La divisione del mondo tra raggruppamenti capitalistici; VI La divisione del mondo tra le grandi potenze; VII L'imperialismo, fase particolare del capitalismo; VIII Il parassitismo e la cancrena del capitalismo; IX Critica dell'imperialismo; X Posizione storica dell'imperialismo. Il volume di 213 pagine è arricchito da schemi e tabulati contenenti dati numerici raccolti anche da altri studi economici contemporanei, note dell'autore e del curatore. Si tratta del vol. 2 dei “Breviari di economia politica”, nonostante sia stato stampato nello stesso anno precede tuttavia quello di Rosa Luxemburg. Per linearità argomentativa si è preferito sviluppare i contenuti dell'opera marxiana prima attraverso l'analisi critica di Luxemburg e poi, partendo dalle critiche della stessa a Lenin, presentare la riflessione del noto capo dei bolscevichi. Il testo, più noto con il titolo *L'imperialismo fase suprema del capitalismo*, viene presentato da Rognoni con *L'imperialismo ultima fase del capitalismo* mostrando non solo la profonda conoscenza del contenuto del volume e della riflessione di Lenin, ma anche una certa attenzione per la traduzione dalla lingua originaria. A questo aspetto Banfi ha sempre riservato una profonda considerazione (vedi lettera autografa di Antonio Banfi a Valentino Bompiani datata Viareggio, 10 settembre 1934 - XII: «[...] traduzioni [...] devono essere esatte, sciolte, vive, altrimenti nessuno legge più. È un pubblico il nostro a cui bisogna venir incontro», in Gabriella D'Ina - Giuseppe Zaccaria, a cura di, *Caro Bompiani, op.cit.*, p. 7). Il titolo originario dell'opera di Lenin è *Imperializm, kak novejsij etap Kapitalizma*; infatti l'aggettivo *novejsij* significa “ultima” nel senso di “più recente” e non “suprema” nel senso di “più importante”.

²³⁵ Vedi nota n. 279. *Stato e rivoluzione. La dottrina marxista dello Stato e i compiti del proletariato* nella rivoluzione, questo il titolo completo, è un saggio, scritto da Lenin nel 1917 e pubblicato nel 1918, dedicato al problema del governo in regime socialista.

spartizione del mondo, attraverso la suddivisione e la nuova ripartizione delle colonie, entrano nell'analisi della situazione di tutti i paesi belligeranti²³⁶.

Fonti inesauribili di spunti di riflessione per l'analisi teorica «essenzialmente economica»²³⁷ dei fatti e per formulare un esiguo numero di osservazioni politiche indispensabili, ovviamente per aggirare la censura zarista, sono, oltre *Il Capitale, Imperialism* (1902) dell'economista pacifista e riformista John Atkinson Hobson (per l'ottima analisi delle principali caratteristiche economiche e politiche dell'imperialismo) e *Das Finanzkapital* (1910) del consulente del Partito socialdemocratico indipendente tedesco Rudolf Hilferding (per lo studio attento della fase più recente dello sviluppo capitalistico), nonostante si trovino entrambi, borghese seguita da Karl Kautsky, su posizioni socialriformiste differenti rispetto a quelle di Lenin.

Si tratta, dunque, di un'altra risposta alla domanda filosofica di Hume: è quel germe della nuova civiltà che Marx aveva concepito nella classe proletaria e che Luxemburg aveva nutrito di consapevolezza civile e cresciuto, motivandolo nella costruzione di un mondo migliore. Lenin desidera guidare il proletariato verso il suo trionfo, sostituendo alla produzione anarchica un'organizzazione funzionale allo sviluppo sociale realizzato nella piena libertà. Se la natura della guerra imperialistica, nella sua tragica esperienza che il proletariato mondiale ha attraversato, trova forse una più profonda precisazione ideologica nell'indagine della Luxemburg proprio nel *L'accumulazione del capitale*, ne *L'Imperialismo* di Lenin si denuncia il tradimento del socialismo nel suo passaggio dalla parte della borghesia, dimostrando la divisione del movimento operaio quale situazione oggettiva dell'imperialismo. Per l'Autore risulta necessario comprenderne le radici economiche, e valutarne l'importanza politica e sociale, onde avviare un processo verso la soluzione dei problemi pratici del movimento comunista e della auspicata rivoluzione sociale in cui i seguaci di Kautsky²³⁸, nascondendo la profondità delle contraddizioni dell'imperialismo e l'inevitabilità della crisi rivoluzionaria che ne deriva, non credono più possibile. Nel capitolo VII del suo saggio, a seguito di un lavoro di contestualizzazione economico-sociale molto snella ed efficace, attraverso i dati raccolti da altri studi ed analisi di settore, Lenin così definisce l'imperialismo, contrapponendosi, in particolare, alla definizione di Kautsky, come un particolare stadio del capitalismo:

«L'imperialismo è sorto come lo sviluppo e la continuazione diretta delle proprietà essenziali del capitalismo in generale. Ma il capitalismo è diventato imperialismo capitalistico solo a una certa fase, molto avanzata, del suo sviluppo, quando alcune delle sue qualità essenziali hanno cominciato a trasformarsi nei loro contrari, quando si sono pienamente rivelati i tratti della transizione a una struttura economica e sociale più alta del capitalismo. Ciò che vi è di economicamente essenziale, in questo processo, è la sostituzione dei monopoli capitalistici alla libera concorrenza. La libera concorrenza è la qualità essenziale del capitalismo e, in modo generale, della produzione delle merci; il monopolio è esattamente il contrario [...] ma coesiste con essa generando così varie contraddizioni molto profonde [...]. Se fosse necessario dare una definizione quanto più breve possibile dell'imperialismo, bisognerebbe dire che esso è la fase monopolistica del capitalismo. Una simile definizione comprenderebbe l'essenziale, poiché, da un lato, il capitale finanziario non è che il capitale bancario di un piccolo numero di banche maggiori monopolizzatrici, fuso con il capitale dei raggruppamenti industriali monopolizzatori; e, dall'altro, la divisione del mondo non è altro che la transizione da una politica coloniale, continuamente estesa, senza incontrare ostacoli in regioni che nessuna potenza capitalistica si era ancora appropriata, alla politica coloniale di possesso territoriale monopolizzato, essendo terminata la divisione del mondo [...] i suoi cinque

²³⁶ Cfr. Prefazione all'edizione francese e tedesca prefazione, scritta nel 1920, pubblicata per la prima volta nella rivista «L'Internazionale Comunista», n. 18, 1921 col titolo *Il capitalismo e l'imperialismo*. Disponibile nel sito www.marxists.org, consultato in data 10 luglio 2016.

²³⁷ Questa precisazione è contenuta nella *Prefazione* in *L'imperialismo ultima fase del capitalismo* di Nikolaj Lenin, a cura di Luciano Santoni, *op.cit.*, p. 57.

²³⁸ I seguaci di Karl Kautsky, nella crisi della II Internazionale (costituita nel congresso del 1889 a Parigi poi riunita a Bruxelles nel 1891, a Zurigo nel 1893, a Londra nel 1896, a Parigi nel 1900, ad Amsterdam nel 1904, a Stoccarda nel 1907, a Copenhagen nel 1910 e a Basilea nel 1912) esplosa durante la Prima guerra mondiale in cui si crea una profonda scissione nel movimento operaio internazionale, assumono una posizione centrista e nel corso della crisi si spostano su posizioni di destra. Questa posizione, che non riconosce i caratteri imperialistici della guerra e non risponde alla chiamata alla lotta attiva dei socialisti di tutto il mondo contro il conflitto mondiale, viene denunciata da Lenin in una serie di scritti. Cfr. Lenin, *Il fallimento della II Internazionale e la lotta per la III Internazionale*, in Id., *La guerra imperialista*, trad. it. di Felice Platone, Rinascita, Roma 1950.

caratteri essenziali: 1- La concentrazione della produzione del capitale che crea i monopoli, la cui funzione è decisiva nella vita economica. 2- La fusione del capitale bancario col capitale industriale e la creazione, su questa base, del capitale finanziario, di un'oligarchia finanziaria. 3- L'esportazione di capitale, diventata particolarmente importante, in contrapposto all'esportazione di merci. 4- La formazione di monopoli capitalistici internazionali che si dividono il mondo; 5- La divisione territoriale del pianeta portata a termine dalle maggiori potenze capitalistiche. L'imperialismo è il capitalismo giunto a quella fase di sviluppo, in cui si è costituita la denominazione dei monopoli e del capitale finanziario; dove l'esportazione del capitale ha acquistato grande importanza: la cui divisione del mondo tra i grandi *trust* internazionali ha avuto inizio; e dove la divisione di tutti i territori del pianeta fra grandi potenze capitalistiche è stata portata a termine»²³⁹.

Attraverso la figura di Lenin, in modo ancora più chiaro e forte rispetto alla testimonianza di Luxemburg, la tensione interna al movimento marxista si concretizza e diventa il punto di forza per Santoni nella sua Introduzione al volume della Minuziano.

Se Luxemburg nel suo libro criticava la posizione di Lenin senza trasformarlo in un bersaglio politico, Lenin invece mette in evidenza queste tensioni, dimostrando nello stesso tempo, la fondatezza delle sue posizioni e la serietà della sua proposta rispetto alla superficialità delle riflessioni economiche e politiche dei suoi oppositori. Probabilmente questa motivazione sta alla base della scelta di Rognoni il quale desiderava offrire al lettore uno scritto capace di esporre con la massima brevità e in una forma semplice e chiara, la connessione e i rapporti reciproci tra le caratteristiche economiche fondamentali dell'imperialismo, senza addentrarsi nell'ambito prettamente specialistico del problema.

La proposta dell'opera di Lenin sembra infatti rispondere sostanzialmente ai due obiettivi fondamentali, che qui si delineano con un contorno più netto e preciso, del progetto della Minuziano. Il primo è sempre "comprensivo" (formativo-teorico): il lettore viene guidato alla comprensione di una determinata teoria attraverso la ricostruzione storica e la contestualizzazione in cui nasce e si sviluppa quell'idea in un originale progetto. Il secondo "propulsivo" (formativo-pratico), in questo caso già posto in evidenza con l'opera di Luxemburg nei confronti di Marx attraverso la lettura di Luciano Santoni: al lettore si presentano esempi di interessanti e originali riflessioni in ambito economico e politico che, pur condividendo lo scopo, il cambiamento dell'ordine sociale, offrono percorsi teorici e pratici differenti²⁴⁰.

Il primo obiettivo viene sviluppato integralmente nella relazione di Santoni che procede in modo didascalico dall'apertura con un brevissimo spaccato della storia dell'economia in generale per inquadrare l'ambito di ricerca, alla sintesi storica del processo economico, fino all'analisi del

²³⁹ *L'imperialismo ultima fase del capitalismo* di Nikolaj Lenin, *op. cit.*, Introduzione di Luciano Santoni, pp. 158-160. Per evidenziare in particolare il contrasto con Kautsky, Lenin scrive: «Già nel 1915, e perfino dal novembre 1914, Kautsky si schierò risolutamente contro il concetto fondamentale espresso nella nostra definizione, allorché dichiarò non doversi intendere per imperialismo una "fase" o stadio dell'economia, bensì una politica, ben definita, una certa politica "preferita" dal capitale finanziario, e non doversi "identificare" l'imperialismo col "moderno capitalismo", sostenendo che la questione della necessità dell'imperialismo per il capitalismo si riduce ad una "piatta tautologia", allorché s'intendano sotto il nome di imperialismo "tutti i fenomeni del capitalismo moderno", - i cartelli, i dazi protettivi, il dominio dei finanziari e la politica coloniale, - giacché in tal caso "naturalmente l'imperialismo è, per il capitalismo, una necessità vitale", ecc.. Per esprimere con la massima esattezza il pensiero di Kautsky è meglio riportarne la definizione, la quale è diretta proprio contro la sostanza delle idee da noi svolte (giacché le obiezioni sollevate dai marxisti tedeschi, che da anni propugnavano idee simili, sono note da lungo tempo a Kautsky come obiezioni di una determinata corrente del marxismo). Ecco la definizione kautskiana: "L'imperialismo è il prodotto del capitalismo industriale, altamente sviluppato. Esso consiste nella tendenza di ciascuna nazione capitalista industriale ad assoggettarsi e ad annettersi un sempre più vasto territorio agrario [corsivo di Kautsky] senza preoccupazioni delle nazioni che lo abitano". Questa definizione non vale un'acca, poiché è unilaterale, arbitrariamente discerne soltanto la questione nazionale (la quale del resto è della massima importanza sia in sé, che in relazione all'imperialismo), arbitrariamente ed *erroneamente* connette tale questione *soltanto* col capitale industriale dei paesi che annettono altre nazioni, e altrettanto arbitrariamente ed *erroneamente* mette in rilievo l'annessione di territori agrari». Ivi, pp. 161-163. Cfr. per la posizione di Karl Kautsky, *Die Neue Zeit*, anno XXXII, 1913-1914, 11, p. 909 (11 settembre 1914), si veda pure 1915-1916, 11, p. 107 e sgg.

²⁴⁰ Il riferimento metodologico è sempre banfiano: i termini e l'impostazione del lavoro d'analisi e di ricerca rispetta il procedere analitico-progettuale del Maestro di Rognoni, il quale mostra di saper utilizzare lo stesso schema logico-argomentativo anche nella collana "Politica".

consolidamento del sistema capitalistico e alla presentazione delle problematiche economiche e politiche contemporanee che ne derivano.

Del suo intervento, perfettamente in linea con la metodologia formativa del progetto di Rognoni, risultano interessanti alcuni punti che poi contribuiranno a valorizzare i contenuti funzionali al raggiungimento del secondo obiettivo. Santoni avvia la sua argomentazione affermando il suo credo profondamente marxista nella perenne evoluzione in cui manifestazioni del sistema economico si presentano e dimostrandone la validità attraverso la sintesi storica del processo economico. Dal feudo e dal monastero fino all'epoca contemporanea attraversando i liberi comuni, la nascita dell'impresa capitalistica, a seguito delle scoperte geografiche e ai progressi della scienza e al costante perfezionamento dei mezzi di produzione, con la manifattura e l'impiego delle macchine e con l'applicazione della divisione del lavoro, la crescente proletarizzazione delle popolazioni e l'accumulazione originaria nel corso dei secoli (dall'XI al XIX), Santoni rileva le fasi critiche dei periodi di passaggio in cui sottolinea il bisogno l'esigenza e la necessità d'intervento direttamente richiesti dalla società.

Interessante, proprio in riferimento al Libro I de *Il Capitale*, il riferimento alla manifattura, o, meglio, alla base tecnica da cui nasce il capitalismo, di cui è stata anche la prima manifestazione economica. Da qui parte l'impiego delle macchine e l'applicazione della divisione del lavoro:

«[...] l'operaio della manifattura ha bisogno di un periodo d'istruzione molto più breve di quello dell'artigiano. Parallelemente il valore della sua forza-lavoro diminuisce e aumenta per contro la produzione di plusvalore. L'operaio, le cui condizioni di esistenza in questo primo periodo di vita del capitalismo sono state mirabilmente descritte da Karl Marx nel primo libro del *Capitale*, logora in modo inaudito il proprio corpo, atrofizza, a poco a poco, le sue doti intellettuali, per lui il lavoro perde qualsiasi significato, qualsiasi interesse»²⁴¹.

Un altro passaggio fondamentale è, a seguito della grande rivoluzione francese davanti alla quale crollano le ultime fragili impalcature politiche del regime feudale, il tentativo di applicazione del liberismo economico, fondato sul principio della libertà di iniziativa individuale e della concorrenza illimitata, più teorico che concreto per la mancata definitiva abdicazione dello Stato al controllo o alla suprema direzione della politica economica nazionale. Paradossalmente, questo "ritardo" storico si trasforma in uno stimolo indiscusso nella formazione di potentissime organizzazioni industriali e finanziarie, attive nella creazione di veri e propri monopoli privati, spesso a carattere internazionale. Dalla graduale eliminazione dei più deboli, resi vulnerabili dal loro isolamento e dall'incapacità di convogliare le forze produttive ancora in fase di sviluppo, e dalla parallela fusione degli altri, uniti in un organismo del capitalismo monopolizzatore, nasce e si consolida un'aristocrazia di capitalisti industriali: un'organizzazione fondata sulla libera concorrenza tra gruppi di imprese e sullo sfruttamento sempre più intenso e razionale del lavoro del proletariato. Quindi si produce di più e a più buon mercato.

Una riflessione particolare merita un altro aspetto fondamentale: il problema del ribasso dei costi di produzione. Il capitalismo trova una soluzione attraverso mezzi puramente tecnici e la loro combinazione:

«[...] la costituzione di una comunità d'interessi che fissa delle norme in base alle quali le imprese affiliate regolano la loro produzione e il loro smercio, oppure raggruppa in un'unica e potentissima società tutti gli elementi che cooperano alla produzione di un dato articolo, dall'acquisto della materia prima fino alla elaborazione del prodotto finito, passando attraverso i vari stadi intermedi di trasformazione. Nella sua prima forma la combinazione avviene tra imprese interessate in un medesimo ramo d'industria [...] combinazione orizzontale [...] ma la combinazione può anche essere verticale [...] corrisponde precisamente alle esigenze dell'economia [...] tende ad eliminare questa concorrenza, collegando e unendo fra loro le imprese»²⁴².

²⁴¹ *L'imperialismo ultima fase del capitalismo* di Nikolaj Lenin, *op. cit.*, Introduzione di Luciano Santoni, p. 11.

²⁴² *Ivi*, pp. 19-20.

Il secondo obiettivo viene accennato da Santoni e completato direttamente grazie al testo di Lenin. Concentrato in particolare sul fenomeno della combinazione, Lenin presenta il problema da un altro punto di vista: quello delle imprese per la conquista del monopolio assoluto, le quali, pur coalizzate, devono sostenere una lotta lunga e difficile per la conquista di un determinato mercato in cui sono in gioco i soldi di piccoli e medi risparmiatori. Qui una riflessione di Lenin nel merito:

«La crisi dei 1900 sorprese, nello stesso tempo che imprese gigantesche, disseminate nelle principali branche della produzione, una quantità di organizzazioni invecchiate per le nostre idee attuali, isolate, cioè non combinate, che il flusso di una favorevole congiuntura economica aveva portato a galla. I ribassi dei prezzi, la contrazione della domanda misero queste imprese non combinate in una situazione tanto precaria quanto le grandi imprese non conobbero mai, o comunque se ne avvicinarono solo momentaneamente. Perciò la crisi del 1900 provocò, molto più di quella del 1873, la concentrazione della produzione. Anche quella del 1873 aveva operato una serie di selezioni delle migliori imprese; ma dato il livello della tecnica a quell'epoca, questa selezione non poteva portare al monopolio le imprese uscite vittoriose dalla crisi. Il monopolio duraturo è in larga misura la caratteristica delle imprese gigantesche dell'industria del ferro e dell'industria elettrica attuale, grazie alla perfezione della loro organizzazione, alla potenza del loro capitale. In misura minore la costruzione delle macchine, alcuni rami della metallurgia e delle vie di comunicazione si trovano nella stessa situazione»²⁴³.

Un'altra problematica sviluppata da Lenin, che Luxemburg non aveva approfondito, è quella dell'accentramento capitalistico dell'industria nei *trust*, cartelli e *dumping*, per cui l'investimento nell'acquisto della maggioranza dei titoli di altre società e l'aggiornamento sulle condizioni finanziarie più favorevoli allo sviluppo conducono al raggruppamento di imprese, per impedire il ribasso dei prezzi di vendita sul mercato interno, fissando una cifra stabilita per tutti i membri dell'associazione volontaria che prende il nome di "cartello", e per esportare l'eccedenza, non assorbibile dal mercato interno, a un prezzo inferiore a quello fissato dal cartello per il mercato interno ed anche inferiore ai costi di produzione. Questo procedimento costituisce il fenomeno del *dumping*.

Anche in questo caso Lenin mostra la sua preoccupazione per coloro che rimangono vittime di questo intervento a favore dei grandi raggruppamenti industriali: il consumatore sia del paese esportatore, che compra la merce esportata a prezzi artificialmente più elevati, sia quello del paese importatore che, dinanzi all'invasione di prodotti esteri con conseguente ristagno della produzione, conosce il diretto licenziamento della mano d'opera:

«i monopoli, l'oligarchia, la tendenza alla dominazione invece di una tendenza alla libertà, lo sfruttamento di un numero crescente di nazioni piccole o deboli da parte di un'infima minoranza di nazioni più ricche o più potenti, tutto questo ha dato origine ai caratteri distintivi dell'imperialismo che ci costringono a definirlo capitalismo parassitario e agonizzante. Sempre più diventa evidente come una delle tendenze dell'imperialismo sia la creazione dello "Stato benestante", dello "Stato usurario", in cui la borghesia vive dell'esportazione del capitale e dei "dividendi dei suoi titoli". Sarebbe sbagliato credere che queste tendenze alla decomposizione escludano una rapida crescita del capitalismo. No. Rami separati della produzione, strati differenti della borghesia, taluni paesi, manifestano, all'epoca imperialistica, con più o meno forza, l'una o l'altra di queste tendenze. In modo generale, il capitalismo cresce infinitamente più presto di prima, questa crescita è sempre più irregolare e si traduce in particolare nella cancrena dei paesi più ricchi di capitale (l'Inghilterra). Sulla rapidità dello sviluppo economico della Germania, l'autore delle ricerche sulle grandi banche tedesche, Riesser, dice: "Il progresso non molto lento dell'epoca precedente (1848-1870) sta alla celerità dello sviluppo di tutta l'economia tedesca e, in particolare, delle sue banche, all'epoca data (1870-1905), press'a poco come la velocità di spostamento di una diligenza nel buon tempo andato sta a quella dell'automobile moderna, tanto rapida che diventa un pericolo per il pedone disattento e per quelli che trasportano"»²⁴⁴.

Il problema dell'eccedenza della produzione, che preoccupava anche Luxemburg, con la preoccupazione di accaparrarsi nuovi mercati in cui impiegare il capitale accumulato, nella relazione di Santoni trasforma gradualmente le lotte finanziarie fra le maggiori banche per il dominio di un determinato mercato in lotta politica e l'indirizzo politico dello stato coincide con quello economico

²⁴³ Ivi, pp. 79-80 nelle quali Lenin cita un estratto di Otto Jeidels, *Das Verhältnis des deutschen Grossbanken zur Industrie mit besonderer Berücksichtigung der Eisenindustrie*, Leipzig, Duncker & Humblot, Lipsia 1905, p. 108.

²⁴⁴ Ivi, pp. 206-207.

degli istituti di credito. I protagonisti di questa situazione di prevaricazione economica e politica: la Russia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti:

«[...] la sovrapproduzione agricola e industriale e l'incessante perfezionamento dei mezzi tecnici, che riduce sempre più il numero di operai necessari alla produzione, fanno sì che il capitalismo ricerchi costantemente nuovi sbocchi e nuovi mercati. Per il capitalismo soffocato da una produzione ipertrofica, la guerra costituisce perciò l'indispensabile "ossigeno" che, attraverso la distruzione dei valori accumulati, decongestiona il mercato mondiale»²⁴⁵.

Per Lenin la soluzione, a questa situazione di dimensioni davvero colossali, non è quella proposta dal social-riformismo di Kautsky e nemmeno quella nata dallo spirito pacifista di Hobart, ma è il socialismo, che potrebbe sostituire all'anarchia economica un sistema di produzione organizzato, in grado di disciplinare il lavoro umano in base a un piano di produzione generale e organizzare razionalmente lo sfruttamento delle riserve del sottosuolo terrestre per il benessere e il progresso dell'umanità; quel socialismo che in questo saggio di economia Lenin volutamente non mette in evidenza, ma permette al lettore di intuire proprio attraverso le esclusioni delle proposte di coloro che non considera marxisti:

«Se la critica teorica che Kautsky fa dell'imperialismo non ha nulla di comune con il marxismo, è solo buona a servire come preambolo alla propaganda della pace e della unità con gli opportunisti e i socialisti sciovinisti, perché questa critica evita e maschera precisamente le antinomie più profonde, più essenziali dell'imperialismo. L'antinomia dei monopoli e della libera concorrenza coesistente con essi, quella delle immense "operazioni" - e degli immensi utili - del capitale finanziario e dell'"onesto" commercio sul mercato libero, quella dei cartelli e dei trust, da un lato, e della produzione non combinata, dall'altro, ecc. Abbiamo dinanzi quello che la famosa teoria dell'ultra-imperialismo, nata dall'immaginazione di Kautsky, è altrettanto retrograda. In realtà, basta giustapporre dei fatti sociali ben conosciuti, indiscutibili, per convincersi che le prospettive che Kautsky presenta agli operai tedeschi e a quelli di tutti i paesi sono completamente sbagliate [...] le alleanze "inter-imperialistiche" o "ultra-imperialistiche", qualunque sia la loro forma [...] non sono che tregue di guerra. Le alleanze pacifiche preparano la guerra e derivano, a loro volta, dalla guerra [...] l'attenuazione delle più evidenti contraddizioni interne dell'imperialismo, in Kautsky diventa ineluttabilmente mascheramento dell'imperialismo [...] l'oppressione nazionale e il bisogno di annessioni, cioè la violazione dell'indipendenza nazionale dei più deboli (poiché l'annessione non è altro che una violazione del diritto di una nazione a disporre di se stessa), rivestono una forma particolarmente acuta [...] l'analisi teorica dell'imperialismo in Kautsky, la sua critica economica e politica sono penetrate da uno spirito conciliativo assolutamente incompatibili col marxismo. Kautsky cerca di attenuare, di mascherare le contraddizioni più profonde dell'imperialismo e di ristabilire a ogni costo, l'unità con gli opportunisti, sulla via dello sfacelo nel movimento operaio europeo»²⁴⁶.

²⁴⁵ Ivi, pp. 36-37.

²⁴⁶ Ivi, pp. 198-203. Per confrontare la teoria di Kautsky con quella di Hobson dall'«Archivio Lenin» disponibile online cfr. www.marxists.org/italiano/lenin/1916/imperialismo/capitolo9.htm presenta quanto segue:

«Vive il ragionamento di Kautsky su questo tema nel 1915 con quello di Hobson nel 1902. Kautsky: "Non potrebbe la politica imperialista attuale essere sostituita da una politica nuova ultra-imperialista che al posto della lotta tra i capitali finanziari nazionali mettesse lo sfruttamento generale nel mondo per mezzo del capitale finanziario internazionale unificato? Tale nuova fase del capitalismo è in ogni caso pensabile. Non ci sono però premesse sufficienti per decidere se essa è realizzabile". Hobson: "Il cristianesimo, consolidatosi in pochi e grandi imperi federali, ognuno dei quali ha una serie di colonie non civili e di paesi dipendenti, sembra a molti lo sviluppo più conforme alle leggi delle tendenze attuali, anzi, lo sviluppo che può dare massima speranza di pace permanente sulla solida base dell'inter-imperialismo". Kautsky chiama ultra-imperialismo o super-imperialismo ciò che, tredici anni prima di lui, Hobson chiamava inter-imperialismo. A parte la formazione di una nuova parola erudita per mezzo della sostituzione di una particella latina con un'altra, il progresso del pensiero "scientifico" di Kautsky consiste soltanto nella pretesa di far passare per marxismo ciò che Hobson descrive in sostanza come ipocrisia dei pretucoli inglesi. Dopo la guerra contro i boeri era del tutto naturale che questo reverendissimo cetto si sforzasse soprattutto di consolare i piccoli borghesi e gli operai inglesi che avevano avuto non pochi morti nelle battaglie dell'Africa del Sud e che assicuravano, con un aumento delle imposte, più alti guadagni ai finanziari inglesi. E quale consolazione poteva essere migliore di questa, che l'imperialismo non era poi tanto cattivo, che esso si avvicinava all'inter- (o ultra-) imperialismo capace di garantire la pace permanente? Quali che potessero essere i più desideri dei pretucoli inglesi e del sentimentale Kautsky, il senso obiettivo, vale a dire reale, sociale, della sua "teoria" è uno solo: consolare nel modo più reazionario le masse, con la speranza della possibilità di una pace permanente nel regime del capitalismo, sviando l'attenzione dagli antagonismi acuti e dagli acuti problemi di attualità e dirigendo l'attenzione sulle false prospettive di un qualsiasi sedicente nuovo e futuro "ultra-imperialismo". Inganno delle masse: all'infuori di questo, non v'è assolutamente nulla nella teoria "marxista" di Kautsky».

Alle bonarie illusioni consolatorie del socialriformismo dei suoi contemporanei tedeschi e inglesi, Lenin oppone una riflessione lucida e razionale sull'avvenire della società che non crede possa raggiungere una condizione di pace permanente nel regime del capitalismo. Anzi. Il capo dei bolscevichi si pone in una posizione nettamente contraria alle strategiche alleanze con i partiti liberali o radicali dominati dalla borghesia, confidando invece nella capacità dell'uomo, attraverso lo studio e la ricerca costante, di comprendere le cause dei fenomeni (economici) che sconvolgono la vita sociale e di elaborare quelle soluzioni conformi al superamento del problema che garantiranno un possibile sviluppo economico di quella società. L'imperialismo, nel suo saggio, infatti viene contestualizzato, definito e confrontato con le altre teorie economiche e soprattutto spiegato nei fatti del mondo economico e industriale. Gli schemi di cui si serve per confrontare dati statistici utili a stimolare la riflessione proprio sui fatti concreti, protagonisti indiscussi della vita industriale, dimostrano la pragmaticità dell'approccio di Lenin al problema. Non lavora con le supposizioni teoriche ma con dati quantitativi direttamente collegati a realtà vere, vive, complesse che presentano alla base delle anomalie da monitorare e da risolvere sul piano organizzativo e progettuale. Per il piano editoriale della Minuziano rappresenta un modello metodologico a cui ispirarsi per pensare la nuova società del secondo dopoguerra per porre in discussione critica radicale anche la politica riformista del partito comunista italiano e del suo stesso stalinismo.

2.7.4 *Henri Rochefort e «La Lanterne»: la forza della satira*

Nel progetto editoriale di Luigi Rognoni non possono mancare i documenti storici, quali testimonianze dirette di quei fatti, momenti di crisi e di rivoluzione, in cui maturano le idee e le energie propulsive di un'umanità che, proprio negli anni Quaranta, cerca riferimenti per la costruzione di una nuova mentalità sociale e politica²⁴⁷. La figura del giornalista satirico Henri Rochefort, acuto osservatore e critico, polemico contro gli esponenti governativi del Secondo Impero, diventa così un altro esempio di protagonismo culturale di cui l'attività, volta al cambiamento e alla ricerca di una condizione sociale capace di riconoscere il diritto alla libertà di espressione, di comunicazione e di scelta, risulti una straordinaria lente d'ingrandimento per tutti coloro che sembrano non accorgersi di quello che succede nella vita economica e politica del proprio paese. La sua sentita e partecipe adesione alla *Comune* di Parigi del 1871 lo inserisce, a pieno titolo, nella cerchia delle menti rivoluzionarie per la collana "Politica" dell'irrequieto Rognoni²⁴⁸. Il libro di Rochefort, che raccoglie gli articoli pubblicati sul settimanale satirico *La Lanterne* del primo periodo (1868-69), viene

²⁴⁷ Anche in questo caso, come in nota 278, è evidente l'impronta della competenza editoriale di Antonio Banfi che, tra il 1944 e il 1945 con Valentino Bompiani aveva predisposto uno schema per tre nuove collane. Una di queste, la terza, per la precisione, [nell'ordine in cui l'editore milanese le colloca nelle pagine del suo diario Milano (1944-1945) in Valentino Bompiani, *Via privata*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973, p. 195], si concentra sui testi documentari delle rivoluzioni e pertanto vengono inserite le testimonianze vive di una serie di eventi storici tra i quali proprio le rivoluzioni nazionali del '48 e la Comune. Probabilmente anche il riferimento all'opera di Rochefort, che contesta il Secondo Impero e aderisce alla Comune di Parigi tra il 18 marzo e il 28 maggio 1871, arriva dalle ricerche banfiane per Bompiani. Henri Rochefort, figlio di un nobile decaduto, studia medicina e si diletta a scrivere opere narrative e teatrali, intorno al 1865 inizia a collaborare con «L'Événement» e «Le Figaro» e, a seguito di alcuni articoli contenenti violenti attacchi al regime bonapartista, vien allontanato da «Le Figaro» (1868) e apre la sua rivista satirica «La Lanterne» in cui accentua la polemica politica. La pubblicazione della rivista viene soppressa in Francia, ma riprende in Belgio fino alla fine del 1869. Poi a Ginevra nel 1874 «La Lanterne» viene pubblicata in tutte le lingue europee per un'ampia diffusione fino al rientro di Rochefort in Francia nel 1880, anno in cui inaugura un'altra rivista «L'intransigeant» di chiare tendenze radicali e socialiste.

²⁴⁸ Noto fin dalla prima adolescenza per il suo atteggiamento ribelle, Luigi Rognoni fu spesso ospite del 7° raggio del Carcere di San Vittore per la sua attività nelle tipografie clandestine di stampo antifascista. L'adesione al partito comunista internazionalista di stampo trotskyiano tra gli anni Trenta e Quaranta con Onorato Damen, Bruno Maffi e Luciano Stefanini corona questo suo percorso civile giovanile. Cfr. Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, in Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, op. cit., Vol. I, p. 18 e Vol. III, p. 285.

collocato nei “Documenti di storia politica” che, accanto ai “Breviari di economia politica”, costituisce un settore specifico di testimonianze storico-politiche della Collana²⁴⁹.

I rilievi storici non smentiscono: Marx nel 1871 e Lenin nel 1905, rispettivamente, riterranno l'esperienza della *Comune* come la prima realizzazione storica di repubblica sociale pensata dal proletariato parigino nella rivoluzione del '48 e come la realizzazione di una dittatura democratica, del programma essenziale per un partito socialista, lasciando una traccia indelebile nella storia del movimento socialista in tutta Europa²⁵⁰. Deluso dal governo provvisorio, che imponeva la pace e il ritorno alla monarchia, instaurato a seguito delle sconfitte militari francesi contro la Prussia e della caduta del Secondo Impero di Napoleone III, il popolo francese dimostra di saper stabilire gli obiettivi della rivoluzione socialista: eliminare l'esercito e armare i cittadini, separare lo Stato dalla Chiesa, stabilire l'istruzione laica e gratuita, eleggere i magistrati, stipendiare allo stesso modo i funzionari e i membri del Consiglio della *Comune* e gli operai, favorire le associazioni dei lavoratori e adottare la bandiera rossa²⁵¹.

Lo stato tensivo, richiesto dal criterio metodologico banfiano, non viene dunque rappresentato (come risulta chiaro fin qui) dal confronto tra aspetti teorici, ma tra fatti storici colti nella loro drammatica processualità. Le vicende da *Philippe Égalité* alla fine della dinastia dei Bonaparte sul trono di Francia vengono presentate come in una *pièce* teatrale satirica in cui ogni azione viene osservata dallo sguardo penetrante della critica di Nalli che, invece di mediare Rochefort, sembra impersonarne molto bene le caratteristiche narrative e critiche. La prosa di Nalli è acuta, pungente e attenta a non perdersi in dettagli poco importanti: non si disperde nella descrizione puntuale dei fatti storici, ma di questi coglie l'essenza, il nucleo problematico meno evidente e più determinate, nell'ambito di un fenomeno storico e sociale. Il confronto che propone tra le speranze della rivoluzione del '48 e le basi dell'avventura fascista prima e la dittatura del Secondo Impero e quella fascista poi, è del resto disarmante.

Il lettore attento, guidato dal procedere satirico di Nalli, ricerca i dettagli della sua quotidianità tra le righe di Rochefort e si accorge di quanto sia autentico quel sentire critico, di quanto sia reale quel racconto tragicomico. Comprende così il valore della parola, della denuncia, della critica e della straordinaria possibilità di comunicarla e anche la consapevolezza di un'umanità che non deve più contare sugli «uomini provvidenziali», ma deve credere solo in se stessa, nel proprio lavoro svolto coerentemente con il sentire spirituale più intimo e personale, senza attendere mai un premio per la sua fatica, ma offrendo sempre l'esempio del dovere morale che vive in ogni uomo. Prima di tutto il dovere di pensare al bene comune, di parteciparvi, di condividere un progetto e vive con tutta la forza che gli viene dalla consapevolezza di contribuire a costituire una nuova condizione economica, politica e sociale.

Nalli, ripercorrendo le vicende della diffusione della stampa dalla Rivoluzione all'Impero, sottolinea che, nonostante gli impedimenti politici e tecnici, dovuti all'arretratezza dei metodi sia di

²⁴⁹ Non verranno pubblicati altri volumi in questo settore: quello di Henri Rochefort rimarrà il primo e l'ultimo.

²⁵⁰ Cfr. K. Marx, *Lettera a Kugelmann*, London, april 12, 1871

www.marxists.org/archive/marx/works/1871/letters/71_04_12.htm, consultato in data 11 luglio 2016:

«If you look at the last chapter of my Eighteenth Brumaire you will find that I say that the next attempt of the French revolution will be no longer, as before, to transfer the bureaucratic-military machine from one hand to another, but to smash it, and this is essential for every real people's revolution on the Continent. And this is what our heroic Party comrades in Paris are attempting. What elasticity, what historical initiative, what a capacity for sacrifice in these Parisians! [...] However that may be [...] is the most glorious deed of our Party since the June insurrection in Paris». Cfr. Lenin, *Schema di conferenza sulla Comune* (1905), in Id., *La Comune di Parigi*, a cura di Enzo Santarelli, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 43.

²⁵¹ Particolarmente coinvolgente la storia del simbolo della rivoluzione del '48: la bandiera rossa. Nalli scrive: «Ma il 25 febbraio [1848] un giovane medico della Guardia Nazionale, dopo aver medicato un ferito all'Hôtel de Ville, vide in una sala devastata due divani coperti di velluto rosso. Si divertì a tagliare il velluto con le forbici, e ne gettò i pezzi dalla finestra. La folla raccolta nella piazza gridò: - Facciamone delle bandiere! -; e, inalberate su dei manichi di scopa, tra le salve dei fucili, le prime bandiere rosse passano nelle vie di Parigi», in Henri Rochefort, *La Lanterna*, a cura di Paolo Nalli, Casa Editrice Minuziano, Milano 1948, pp. 11-12. La bandiera rossa acquista un significato diverso dalla bandiera tricolore: essa diviene l'emblema democratico, l'emblema della rivoluzione sociale.

governo che tecnologici [nel '48 la Francia vive in una condizione sociale e politica che si avvicina più al secolo XVIII che al XX], «la potenza del Verbo si oppone, invitta, invincibile, alle forze oscure che non disarmano» e nel 1831 Buloz raccoglie nella *Revue des Deux Mondes* gli scrittori più illustri del tempo, nel '32 *Le Charivari* inizia la serie dei giornali satirici e nel 1836 de Girardin apre a Parigi *La Presse*. «Le ferrovie e il telegrafo non esistono, un terzo degli uomini e due terzi delle donne non sanno leggere» e la vita politica, riservata a chi possiede ricchezze, non è guidata da alcuna cultura, da alcuna idea. Ecco il primo scenario:

«Tutti sono scontenti e nessuno sa quel che vuole. Con la solita ipocrisia vuota e sciocca tutti fingono un interessamento verso le masse popolari; ma i moderati e i timidi si preoccupano di conservare l'ordine sociale, scongiurando il pericolo di esperimenti sovversivi. I conservatori vedono nei contadini e negli operai una schiera avida di saccheggio e di strage; e per un fenomeno di romanticismo politico e letterario insieme, Lamartine, dimenticando la scomunica platonica, che esclude i poeti dalla Repubblica, vuol prendere nelle sue mani i fili che debbono tessere il nuovo destino della Francia. Il 25 febbraio [1848] viene proclamato il diritto per tutti i cittadini a vivere con il proprio lavoro. Dopo un secolo lo stesso diritto è proclamato dai fascisti, dai nazisti, dalle conferenze delle Nazioni Unite, dall'America di Roosevelt e di Truman, dall'Inghilterra di Churchill e di Bevin, dalla Russia di Stalin. Il che dimostra che, in un secolo, questo diritto non è ancora divenuto una realtà»²⁵².

Non è un caso che Paolo Nalli, curatore de *La Lanterna* di Henri Rochefort (1868-69)²⁵³ per la Minuziano, esordisca con il dubbio riguardante l'effettiva conoscenza degli italiani dei fatti di quel Secondo Impero al quale il «più trito» giornalismo paragona l'Impero Fascista. Proprio pensando all'uomo del suo tempo si chiede cosa questo conosca effettivamente di tutta quella storia e inizia pertanto la propria argomentazione sulle vicissitudini del governo di Napoleone III attraverso lo sguardo arguto e vivacissimo del noto giornalista francese, partendo da lontano per ricostruire tutto lo scenario storico e sociale e metterne in evidenza le similitudini con il contesto italiano. Da *les trois glorieuses* fino alla rivoluzione del '48, voluta dall'opposizione liberale, repubblicana e socialista al governo conservatore di Guizot, e alla proclamazione del 4 maggio '48 della Seconda Repubblica, passando attraverso il ventennio di Luigi Filippo, la difficoltà della diffusione della stampa e lo scontro sempre aperto sulle riforme sociali, Nalli offre, con le vicissitudini del Secondo Impero, uno spaccato sulla storia della Francia degno di un'opera teatrale. La voce satirica di Nalli afferma:

«questo è il mondo di cartapesta irriso da Henri Rochefort nella Lanterne. Che questo mondo sia apparso a tanti, per tanti anni, come altri castelli di carta, un edificio di marmo incorruttibile, è uno di quei fenomeni d'illusione, non sempre sincera e disinteressata, assai numerosi nel passato, e che forse non saranno meno numerosi nell'avvenire [...] nelle gole degli avversari erano state strozzate tutte le voci libere di fede e di speranza, che potevano alzarsi contro i costruttori dell'edificio immane, nel quale erano chiusi la corruzione più bassa, gl'interessi più sordidi, le insidie della sbirraglia, della teppa, della vita, della paura [...] ma la voce di Victor Hugo si levò sullo scoglio dell'esilio, con il rombo di un oceano in tempesta, e la voce dell'oceano non può essere soffocata. Passò allora sulla Francia e sul mondo, come il grido d'un profeta, su la cui bocca parla la parola di Dio. Questa voce è chiusa, anche oggi, nel bronzo dei *Châtiments*»²⁵⁴.

²⁵² Ivi, pp. 10-11.

²⁵³ Il testo di Henry Rochefort (Parigi il 31 gennaio 1830 - Aix-les-Bains il 3 luglio 1913), tradotto dall'originale francese *La Lanterne (1868-69)* da Paolo Nalli (Palermo 18 dicembre 1887 - Milano 1° ottobre 1967) e stampato nel 1948, presenta 41 pagine di *Introduzione* a cura di Paolo Nalli, e comprende gli articoli di Rochefort della prima serie de «La Lanterne» datati dal 30 maggio 1868 al 19 novembre 1869. Il volume di 253 pagine è arricchito dalle note del curatore. Paolo Nalli dal 1933 al 1942 è direttore della Biblioteca Braidense a Milano. Noto per il suo ingegno vivace, manifestato nelle sue pubblicazioni riguardanti il settore bibliotecario, Nalli dopo la liberazione mostra anche la sua dote di vivace polemista. Già nella relazione introduttiva a questo volume i toni accesi con i quali racconta al lettore la storia del Secondo Impero e le sue tragicomiche descrizioni delle vicissitudini del Secondo Impero denotano, accanto alle doti narrative, anche uno sguardo lucido, attento e profondo sulla realtà che viene presentata talvolta in una dimensione più fittizia e surreale, più vicina all'artefatto che all'autentico e deliberato svolgimento dei fatti.

²⁵⁴ Ivi, pp. 43-44.

Ma se la Francia, per non ricadere più nell'errore di un regime bonapartista, ha potuto godere dello scherno di Rochefort²⁵⁵, che sulle pagine della sua rivista è riuscito a «polverizzare» l'Imperatore e la sua consorte, il governo e il senato, e della voce profetica di Victor Hugo nei suoi *Châtiments*, che offrono al lettore, in ogni momento, l'ombra della gogna divenuta epopea, l'Italia dovrà faticare decisamente di più per uscire dalla crisi storica, economica, politica e sociale che l'ha inesorabilmente incatenata. Per Nalli, infatti, nessun reale contributo al paese è arrivato dalla letteratura, nessuna voce si è levata a gridare nel deserto durante gli anni dell'abominio: alla satira anonima e bonariamente irriverente i gerarchi fascisti rispondevano con un sorriso e agli esuli Sforza, Don Sturzo, Salvemini e Borgese, seppur operativi nel loro impegno sociale, non è stata riconosciuta la forza creativa e progettuale di Hugo e lo stesso Croce si limita a lanciare qualche isolata postilla su «La Critica», «per canzonare qualche professore delle scuole medie»²⁵⁶, ma senza dar troppo nell'occhio.

Proprio su «La Lanterne» di domenica 18 ottobre 1868, in occasione dell'apertura del settimanale letterario «Le Diable à quatre», di Hippolyte Auguste Jean Delaunay Villemessant, proprietario del quotidiano «Le Figaro», Rochefort svela lo spirito che muove il suo lavoro a raccontare quella realtà che non tutti sanno vedere e di cui pochi riescono ad offrire una significativa interpretazione:

«Nascita del *Diavolo a quattro*, che mi rivolge direttamente delle parole troppo gentili perché sia mai possibile far parte della sua redazione. Tuttavia, quel che m'è sembrato arrischiato, nel primo numero, è quel passo nel quale il Signor Villemessant, racconta che la violenza della *Lanterna* era prodotta principalmente dal fatto che, cominciando il mio giornale all'ultimo momento, non avevo il tempo di rileggere quel che avevo scritto e lasciavo passare quindi dei paragrafi che mi tormentavano per la loro asprezza, quando li ritrovavo nel giornale. Io ho sempre messo nella *Lanterna* quel che ci avrei messo al primo momento, vale a dire la espressione del mio disprezzo per coloro che ci governano, e del mio stupore per la maniera con la quale siamo governati. Inoltre, quando mi è capitato di rileggere stampato quel che avevo scritto, invece di trovarlo violento, lo trovavo a mala pena giusto. Il *Diavolo a quattro* per spiegare le violenze della *Lanterna*, mette avanti tutte le ipotesi, eccetto la vera, cioè che io ho un'opinione, e che quest'opinione è repubblicana. Che avendo avuto per natura, sin da ragazzo, orrore per l'arbitrio, anche se maneggiato da un uomo di genio, il mio disgusto per il dispotismo non poteva non aumentare vedendo tutti i poteri di un grande paese tra le zampe di un torvo imbecille. Non insisto ma, se durante l'insurrezione del 4 dicembre 1851, quando avevo diciannove anni e non pensavo affatto all'ora nella quale avrei consegnato i manoscritti dei miei articoli, il Signor Villemessant si fosse trovato con me in una delle barricate della Via Saint Martin, in preda alle pallottole dei fucilieri di Luigi Napoleone, è probabile che non attribuirebbe alla mia abituale distrazione questa pretesa violenza, della quale le cariche ripetute del Colonnello Canrobert contro una popolazione disarmata mi avevan dato un così sanguinoso esempio. Del resto se esiste al mondo una cosa allegra, è siffatto rimprovero di violenza che queste persone, abituate, per professione, ad andare in estasi, si compiacciono di rivolgermi. Questo governo arresta nel suo letto il Generale Cavaignac, svaligia gli Oléans, apre le lettere private, confisca i giornali mentre sono in macchina, accoppa gli studenti e arresta le ragazze per mezzo di agenti sudici e di guardie ripugnanti. Poi, quando un giornalista si permette d'insinuare che i cittadini non son fatti per essere fucilati, i beni immobili per essere rubati, gli studenti per essere accoppiati, e neanche le ragazze son fatte per essere arrestate, e le lettere per essere aperte dalla polizia, duecento voci escono da questa bella compagnia di comici per esclamare: - Dio! Ma che uomo violento!»²⁵⁷.

Nalli, nella ricostruzione della Francia rivoluzionaria dopo il 1789 rileva il lato più emotivo ed empatico del popolo francese, quello poco lucido e instabile, quello legato alla speranza e alla condivisione di ideali comuni mossi più dal ricordo della prima impressione che dalla obiettività della ragione, un sentire comune a ogni popolo in difficoltà e sprovvisto di una preparazione culturale, come quello italiano degli anni Venti:

²⁵⁵ A proposito dello scherno di Rochefort, su «La Lanterne» di venerdì 24 luglio 1868 si legge: «Uno sconosciuto mi scrive che la mia opposizione ha il torto di essere violenta e di non essere seria. Aggiunge che, in fondo, io non sono altro che un librettista di operette. Ho scritto infatti parecchi libretti. Ne avevo anche terminato uno in tre atti, alcuni anni fa, intitolato *Ali Babà ovvero I quaranta Ministri*. Ma i direttori mi chiesero un così gran numero di cambiamenti, che rinunciai quasi completamente al teatro per gettarmi nella stampa militante. In quanto alla mia pretesa violenza, avrei, per giustificarla, numerosi esempi, quello segnatamente di un ex-giornalista, diventato in seguito imperatore per una circostanza indipendente dalla mia volontà, il quale, pur cospirando, tanto per farsi la mano, scriveva quanto segue ne' giornali locali: Con questa falsa politica, il gabinetto francese s'è attirato meritatamente la diffidenza della Francia e degli stranieri. Ha risvegliato odi e gelosie estinti...», ivi, p. 133.

²⁵⁶ Ivi, p. 46.

²⁵⁷ Ivi, pp. 178-179.

«Il suo [di Luigi Napoleone, il futuro Napoleone III del Secondo Impero] accento straniero e l'aria impacciata diedero l'impressione che non fosse un uomo temibile e l'emendamento [di vietare che fosse affidata la Presidenza ai discendenti delle antiche famiglie regnanti] fu ritirato. Nessuno lo prendeva sul serio; anche Thiers [presidente della Seconda Repubblica e sostenitore di Luigi Bonaparte] fu tratto in inganno: "È un cretino (diceva) al quale si farà fare quel che si vuole". Ma questo "cretino", come altri suoi colleghi [Nalli si riferisce a Mussolini e Hitler], si credeva designato dalla Provvidenza [che] permise a lui [come a Mussolini e come a Hitler] l'adempimento della sua missione, a maggior gloria di Dio e maggior bene degli uomini [...] Thiers si contentò di essere la Ninfa Egeria del nuovo regime [...] nove giorni dopo il "cretino" rivela le sue velleità di dittatore»²⁵⁸.

L'uniforme di generale della Guardia Nazionale, la sostituzione dell'Assemblea Costituente con quella Legislativa, il giuramento di fedeltà di funzionari e deputati e professori dell'Università e l'obbligo di indossare un'uniforme, il divieto di riunioni pubbliche e leggi severissime sulla stampa, la concessione alle congregazioni di aprire scuole e di sorvegliare un insegnamento che non sarebbe mai stato, per volere di Thiers (antagonista dei capisaldi dei comunisti) pubblico e gratuito, almeno fino all'Università²⁵⁹, in cui solo i figli della borghesia avrebbero goduto dell'alta cultura e della libertà della discussione filosofica, diventano i vessilli di una vera e propria dittatura con tanto di arresti e di deportazioni. Per il seguito tutti coloro che hanno vissuto una dittatura sono in grado di raccontarlo:

«La repressione creò nei repubblicani, che sembravano annientati, un'avversione irreconciliabile, e l'Impero non poté mai divenire un regime accettato dalla Francia. Potè soltanto servire a dare una ricchezza male acquistata a bassi profittatori, a creare lutti a danni irrimediabili, a ritardare di un secolo il progresso dell'Europa e del mondo, a preparare gli orrori e gli errori di guerre sanguinose che a loro volta prepararono altre guerre; ma non riuscì a sopravvivere più di un ventennio»²⁶⁰.

Rochefort, a partire da «La Lanterne» di domenica 5 settembre 1869, alla sua satira pungente sui fatti di una quotidianità che «fa morire in galera delle persone per bene», mentre «alloggia e foraggia in splendidi palazzi coloro che una giustizia regolare avrebbe mandato da lungo tempo all'ergastolo»²⁶¹, aggiunge espliciti riferimenti alla *prassi*. Non mancano, da qui in poi, chiari riferimenti alla preparazione di «qualche bella rivoluzione che cuoce a fuoco lento nell'ombra»²⁶², mossa da «idee incoerenti seguite da svenimenti [...] dell'uomo che tiene la Francia tra le sue unghie»²⁶³: «non contenti di comprare delle rendite in Inghilterra, e dei palazzi in Spagna, ecco che i nostri sovrani si mettono a comprare delle tombe in Palestina. Se almeno andassero a starci!»²⁶⁴. Rochefort non nasconde la possibilità che «la vera deliberazione importante sarà il popolo a prenderla. Ed allora, Napoleone ne prenderà un'altra, non meno importante: quella d'andarsene»²⁶⁵.

L'ultima pubblicazione, datata venerdì 19 novembre 1869, ha tutto l'aspetto di una vera e propria dichiarazione d'intenti alla luce dei fatti:

«La Lanterna si è occupata, a varie riprese, delle precauzioni che prendono il padrone e i complici in vista degli avvenimenti che scoppieranno infallibilmente fra qualche tempo. Queste precauzioni continuano. Gli *Annunzi legali* di Parigi ne danno una nuova prova. Leggete: "Contratto stipulato presso il Signor Mocquart, notaio a Parigi, il 9 ottobre

²⁵⁸ Ivi, pp. 24-26.

²⁵⁹ A proposito dell'insegnamento all'Università, Rochefort su «La Lanterne» pubblica in data mercoledì 22 luglio 1868 questa scheggia satirica: «Il Signor Monnier, l'ex-precettore del principe imperiale il cui ritiro aveva fatto un certo rumore, è stato nominato professore dell'Università di Poitiers. Il Signor Monnier non è stato ritenuto capace di dirigere gli studi del figlio di Napoleone III, ma sembra che sia abbastanza in gamba per istruire dei semplici cittadini». Ivi, p. 132.

²⁶⁰ Ivi, p. 36.

²⁶¹ Ivi, pp. 232-233 (pubblicato in data domenica 4 luglio 1869).

²⁶² Ivi, p. 240.

²⁶³ Ivi, p. 245 (pubblicato in data lunedì 11 ottobre 1869).

²⁶⁴ Ivi, p. 249 (pubblicato in data 21 ottobre 1869 a seguito dell'acquisto per ventimila franchi da parte dell'imperatrice del «terreno situato in Palestina, vicino alla Montagna di David, che è stato sempre considerato da' cattolici come il luogo dove è sepolta a Beata Vergine»).

²⁶⁵ *Ibidem* (pubblicato in data venerdì 22 ottobre 1869).

1869. Vendita fatta dalle Loro Maestà l'Imperatore e l'Imperatrice ei Francesi al Signor Hagerman, di due stabili siti a Parigi, Via d'Albe 9 e 11 – Prezzo: 1.500.000 franchi”. È certo che il cliente del Dottor Ricord riassume così la situazione del suo governo: “L'impero è perduto, lo sento, lo vedo; non facciamo sciocchezze: salviamo la cassa”²⁶⁶.

Ogni abitante di questo mondo sociale si augura che la conoscenza e l'analisi delle vicende del passato possano contribuire a evitare in futuro i medesimi errori e le grossolane sviste già drammaticamente vissute e che la satira, nel suo carattere acuto e diretto, vivace e irriverente, possa sempre servire, oltre a coloro che hanno difficoltà a cogliere il profilo meno esposto della realtà, anche ai governanti per rivedere le proprie aspettative di dominio e di pretesa sulla popolazione. Rochefort con la forza della sua satira pungente non si ferma alla sola critica, ma propone sempre come alternativa la possibilità di affinare, attraverso l'osservazione costante e continuativa della realtà sociale e lo studio delle variabili che intervengono e interagiscono nei differenti fenomeni sociali, le qualità percettive e conoscitive individuali per riconoscere la soluzione che possa valere per tutti come la migliore. L'elemento progettuale, ancora una volta, si profila sullo sfondo e si avvicina, per farsi conoscere o ri-conoscere, da tutti coloro che, non avendo più idee, vanno a cercarne altre alla luce de «La Lanterne» di Rochefort²⁶⁷.

La polemica di Nalli alla realtà socio-politica contemporanea sembra svilupparsi proprio attraverso lo studio del giornalismo satirico di Rochefort su «La Lanterne». Se da un lato la sua ricerca storico-documentaria trova modo di realizzarsi nella curatela al volume della Minuziano, dall'altro la sua vena creativa si esprime liberamente in un libello satirico anticlericale, *Roma carcinoma*, assolutamente da non sottovalutare, nonostante la non effettiva appartenenza ad alcuna specifica collana editoriale. Questo scritto, composto di una trentina di pagine e illustrato dall'artista Franco Rognoni, viene pubblicato dalla Minuziano nel 1945²⁶⁸ e non nasconde i tratti della riflessione del giornalista francese riguardanti in particolare la corruzione del clero. Basterebbe confrontare alcuni passaggi de «La Lanterne» con quelli contenuti nell'opera satirica di Nalli per comprenderne non solo la derivazione ma anche le finalità. Di seguito due esempi:

Primo esempio:

Rochefort, *La lanterne*: lunedì 22 giugno 1868

«L'Arcivescovo di Parigi è andato personalmente ad Asnières per benedire una campana, e il direttore del parco dei divertimenti ha approfittato di questa circostanza per annunciare che il ballo sarebbe stato illuminato in una maniera più bella del solito. Avrebbe potuto aggiungere che l'arcivescovo sarebbe venuto anche per benedire le quadriglie. L'unione di questa campana che chiama i fedeli alla preghiera, e di quest'orchestra che chiama le *cocottes* alla pastorella, ha un fascino particolare [...]. Il numero delle donne che, in religione non hanno un diverso punto di vista, è incalcolabile. La figlia primogenita della Chiesa (avete riconosciuto la Francia) è lastricata di donnine equivoche che svaligiano i signori un tanto all'ora o all'anno, e che corrono nella chiesa vicina, ad accendere un cero per la guarigione della portinaia»²⁶⁹.

Nalli, *Roma carcinoma*:

«Anche dopo una sconfitta che ha travolto l'Italia e il mondo in una strage ed in una rovina il cui ricordo non dovrebbe spegnersi facilmente nella memoria degli uomini, il mito di Roma eterna sopravvive, come una lue inguaribile [...]. Alla Roma pagana succede quella cristiana, così come alle manifestazioni primarie della lue succedono le secondarie»²⁷⁰.

Secondo esempio:

²⁶⁶ Ivi, p. 253.

²⁶⁷ Cfr. ivi, p. 15. In particolare questo passo: «Se la storia servisse veramente a qualche cosa, e se i politici d'oggi avessero il tempo e la voglia di pensare un solo momento al passato, invece di preparare l'avvenire con gli errori del presente, tutti coloro che oggi hanno variamente discusso su la Costituente, su le decisioni politiche e amministrative, su la loro data, e sul sesso degli angeli, avrebbero potuto dire e scrivere un minor numero di sciocchezze, o almeno sciocchezze diverse da quelle che hanno dette, dicono e scrivono, sol che volessero dare uno sguardo all'esperienza francese della Costituente».

²⁶⁸ Paolo Nalli, *Roma carcinoma*, Casa Editrice Alessandro Minuziano, Milano 1945 (finito di stampare il 20 agosto 1945).

²⁶⁹ Henri Rochefort, *La Lanterne*, op. cit., pp. 116-117.

²⁷⁰ Paolo Nalli, *Roma carcinoma*, op. cit., p. 7 e p. 20.

Rochefort: lunedì 17 agosto 1868

«Monsignor l'Arcivescovo di Parigi, in occasione della festa del Capo dello Stato, che è ugualmente quella dell'Assunzione, ha ricevuto dall'imperatore, su proposta della Santa Vergine, la croce di grande ufficiale della Legion d'Onore [...] In ogni caso gli arcivescovi, la cui umiltà cristiana consiste nel farsi crivellare di "sputi" di brillanti, fanno tutto il possibile per propagare questa nuova interpretazione della passione di Nostro Signore»²⁷¹.

Nalli, *Roma carcinoma*:

«Il cancro di Roma impedi l'unità d'Italia sino al 20 settembre 1870. Sarebbe stato facile, dopo qualche decennio, risolvere la Questione Romana: bastava accordare al Vaticano quel che Mussolini accordò al cardinal Gasparri. Ma qualsiasi presidente del Consiglio sarebbe stato preso a pedate se avesse stipulato un concordato uguale a quello mussoliniano»²⁷².

Il primo esempio mette in evidenza, senza alcuna cautela, la compromissione del clero nella vita mondana del tempo, affiancando la presenza della cristianità romana all'epidemia sifilitica che tra il XVIII e il XIX secolo imperversava in Europa; il secondo ne aumenta la portata con la corruzione di un clero in alleanza con lo Stato e con tutti i suoi vizi, manifestando un incontrollabile interesse per tutti quei beni materiali, simboli di prestigio e di diritto acquisito nei secoli, capaci di rappresentare la romanità tutta quale terribile coacervo di tessuti cancerosi da distruggere, pena il decesso dell'intero organismo dell'umanità. Senza grandi difficoltà nello scritto di Nalli si assiste all'applicazione della metodologia satirica de *La Lanterne* alla condizione socio-politica dell'Italia del 1945. Alla descrizione del nauseabondo *status quo* del paese in preda ad una vera e propria putrefazione morale segue la storia del mito di *Roma caput mundi* dalle sue lontane origini, illuminate dalla potenza di Cesare signore del mondo che, dopo aver distrutto le straordinarie civiltà etrusca e greca, dà il segnale per la strage dei gladiatori o per il pasto delle belve, fino agli ultimi gloriosi eredi, quelli più puri, criminali di guerra o meglio aguzzini feroci noti come Mussolini e Hitler. Infine la domanda che tutti si pongono e a cui nessuno riesce a dare una risposta soddisfacente, in grado di far fronte alla crisi, alle difficoltà di un paese in preda al disastro più totale:

«Gli smilzi giornali danno particolari pittoreschi su la Roma di oggi: pubblicano una fotografia della sede della borsa nera, parlano delle portinaie milionarie, dei ragazzi lustra-scarpe, delle prostitute, degl'impiegati, della crisi che dura più di una quarantena, dei 20 quotidiani, uno dei quali monarchico. Del Senato che continua ad autoepurarsi, e della Camera che non ha più deputati né consiglieri nazionali, ma ha ancora un presidente. Di un regno che non ha più un re, ma che ha ancora luogotenente. Tutto questo è pittoresco, interessante, putrido ed addomesticato, come i bassifondi parigini della *tournee des grand-ducs*; ma dobbiamo aspettare che questo carcinoma porti alla tomba un'Italia che, non ostante la vergogna e la rovina, vuole ancora vivere?»²⁷³.

A questo punto va riconosciuto il tentativo di Nalli che non si nasconde dietro a un enigma e nemmeno nella complessità in cui la sua contemporaneità amava riflettersi ogni giorno, ma affronta il problema con la penna di un abile scrittore e con la stima riconosciuta dell'uomo di cultura. Nalli crede nella possibilità del cambiamento nel modo di pensare, e, quindi, anche della rottura di alleanze poco funzionali alla costruzione di una nuova società, e nella prassi, richiamando l'attenzione su una filosofia della storia che deve decidersi di uscire, una volta per tutte, dalla mitologia e diventare finalmente una rigorosa indagine positiva, «come un calcolo matematico»²⁷⁴.

Solo restituendo alla filosofia della storia la sua vera funzione, scientifico-pragmatica, potrà essere fissato, una volta per tutte, quel punto di partenza «per andare verso l'avvenire»²⁷⁵ che non obbligatoriamente deve avere sede a Roma: «Un giornale di giovani ha detto -Vogliamo la capitale a Milano -, e ha giustificato la richiesta con tre colonne e alcune parole latine»²⁷⁶.

²⁷¹ Henri Rochefort, *La Lanterne*, op. cit., pp. 148-149.

²⁷² Paolo Nalli, *Roma carcinoma*, op. cit., p. 24.

²⁷³ Ivi, p. 26.

²⁷⁴ Ivi, p. 11. In questo contesto polemico, il problema in discussione, in quegli anni, è il moderatismo compromissorio del PCI.

²⁷⁵ Ivi, p. 8.

²⁷⁶ Ivi, p. 26.

La soluzione consisterebbe dunque in un'analisi oggettiva della realtà e in un'azione capace di rispondere alle necessità di una società che desidera uscire dai mitologismi per entrare nella sistematica praticità di un lavoro funzionale alla produzione di benessere per tutti: uscire dall'ormai stantio mito di Roma per entrare nella nuova civiltà del lavoro milanese. Che Hume si possa completare, seguendo il filo del discorso pretiano nella sua relazione introduttiva a *Of the Standard of the Taste*, oltre che con la mente economico-politica di Marx anche con una diversa prassi politica decisamente anti-stalinista?

2.8 Vincenzo Galilei e il primo laboratorio di estetica

Tra le pagine dei volumi della Minuziano si scoprono continuamente molti dettagli storici, teorici e metodologici talvolta anche discordanti con la posizione critica di Rognoni e, seguendo la traccia banfiana, poco funzionali dal punto di vista della scelta contenutistica. Nell'ambito di questo confronto stimolante, in cui vengono valorizzate anche le attività che risultano differenti dall'impianto progettuale dell'editore, proprio rilevandone le componenti essenziali, originali e innovative allo stesso tempo una cosa è certa: il volume *Dialogo della musica antica e della moderna*²⁷⁷, scritto da Vincenzo Galilei, padre di Galileo, nel 1581 e curato dallo studioso Fabio Fano per la collana "Estetica" della Minuziano, sembra racchiudere, oltre a tutte queste caratteristiche, incoerenze teoriche e contenuti discutibili compresi, ma anche straordinarie esperienze associative che operano insieme alla costituzione di un fecondo modello utile per la formazione di un pensiero critico volto al rinnovamento del modo di pensare, non solo in ambito artistico, ma culturale e civile in genere.

Il *Dialogo della musica antica e della moderna* rappresenta, infatti, il primo documento della "Camerata", un'«accolta di musicisti, umanisti e poeti» costituitasi a Firenze nel 1580 nella casa del colto mecenate e musicista dilettante Giovanni Bardi dei Conti di Vernio con un obiettivo ben preciso:

«coll'intento teorico di richiamare in vita lo stile dell'antica musica greca ad una sola voce, di cui si proclamava la superiorità su quella polifonica vocale giunta nel Cinquecento al massimo sviluppo, favori in realtà il nascere di una forma di canto monodico accompagnato affatto originale, quella del cosiddetto stile recitativo da cui ebbe inizio la prima fioritura di dramma musicale moderno, e che ebbe il suo acme nel genio di Claudio Monteverdi»²⁷⁸.

In questo straordinario *team* progettuale costituito da compositori come Jacopo Peri e Giulio Caccini (responsabile della diffusione del nome "Camerata" nella prefazione alle sue *Nuove Musiche* datate 1601), da musicisti minori come Jacopo Corsi e Pietro Strozzi, dal teorico Girolamo Mei e dal

²⁷⁷ Il testo di Vincenzo Galilei (Santa Maria a Monte, 3 aprile 1520 - Firenze, 2 luglio 1591), tratto dall'originale *Dialogo di Vincenzo Galilei nobile fiorentino della musica antica e della moderna* (in Firenze MDLXXXI, Appresso Giorgio Marescotti) dal musicologo e pianista Fabio Fano, pubblicato dalla Casa Editrice Minuziano nella Collana Estetica (Vol. 11) nel 1947, presenta 33 pagine di Introduzione ad opera di Fabio Fano, 7 di Dedicata dell'autore e si articola in 2 parti composte dalle seguenti sezioni: Parte Prima "Questioni di acustica e di estetica" composta da 64 paragrafi; Parte Seconda "Strumenti musicali e strumentisti" composta da 27 paragrafi. Il volume di 218 pagine è arricchito da note del curatore con dettagli e approfondimenti utili alla comprensione e alla contestualizzazione dello scritto. Fabio Fano (Parma 1908 - Cittadella 1991) musicologo e musicista, ha collaborato con le sue ricerche e i suoi studi di storia della musica con la «Rivista Musicale Italiana» di cui Luigi Rognoni è stato redattore dal 1936 al '42. Dalla sua nascita, datata 1894, il periodico musicale trimestrale dell'editore torinese Giuseppe Bocca si è distinto per la particolare attenzione rivolta agli studi musicologici in Italia e per aver raccolto gli esempi migliori della giovane musicologia e storiografia italiane che proponevano l'esigenza di uno studio scientifico della musica attraverso un metodo critico, libero da arbitrari soggettivismi. Alla RMI (nota sigla di Rivista Musicale Italiana) hanno collaborato, fin dagli esordi, musicologi e musicisti stranieri, specialmente tedeschi e francesi, con i quali Rognoni ha mantenuto, nel corso degli anni un'interessante corrispondenza epistolare. Fano si era laureato in Lettere e Filosofia con una tesi proprio su *La Camerata fiorentina: Vincenzo Galilei*, pubblicata da Ricordi Editore, Milano 1934. Ha ricoperto il ruolo di docente di *Storia della Musica* all'Università di Padova e poi al Conservatorio di Musica "B. Marcello" di Venezia.

²⁷⁸ Ivi, p. 10.

poeta Ottavio Rinuccini, Vincenzo Galilei, «liutista eminente e compositore fecondo»²⁷⁹, rappresenta l'animatore e l'artista, capace di tradurre subito in prassi, in opere di teoria e di arte musicale, lo spirito dell'originale cenacolo. Nell'ambito della ricca e multiforme produzione di Galilei, questo *Dialogo*, accanto al suo studio sui canti per una sola voce, rappresenta un contributo decisivo anche in relazione al suo periodo più tardo, quello relativo alla sua vecchiaia, assai feconda.

L'attenta ricerca di Fano lo presenta, per la Minuziano, in edizione antologica e non come uno scritto di teoria musicale, ma di polemica nei confronti della musica polifonica del suo tempo. Se da un lato «implica una riserva di giudizio sul suo valore teorico puro, dall'altro aiuta a comprendere le verità in esso contenute, spesso occultate e anche deformate dalla posizione polemica dominante»²⁸⁰. Dal contributo di Galilei alla discussione è possibile ricostruire le differenti posizioni a partire dalla genesi ideale dell'atteggiamento critico-polemico che lo stesso Autore manifesta nella sua opera e che meglio esprime il ruolo della "Camerata".

La tendenza alla semplificazione, a una disposizione delle voci più in senso verticale che orizzontale, più armonica che contrappuntistica²⁸¹, e l'attenzione rivolta alla sfera del drammatico-idillico-terreno, preferendola a quella del drammatico-contemplativo-religioso, per Galilei avrebbe portato, inesorabilmente, al canto a una voce sola (non sempre, naturalmente) con accompagnamento armonico. La lirica solistica da camera sarebbe stato quel frutto artistico nato dallo studio costante e dalla ricerca appassionata dei musicisti della "Camerata" e di tutti quei giovani che in essa sarebbero stati educati all'«uso della musica»:

«Se l'uso della musica - io intendo al presente della vera che è utile a tutti gli uomini, come dice Polibio [nel Proemio dell'*Istorie*], e non di quella che, secondo Eforo [storico greco del IV secolo a.C.], è stata trovata per beffargli e ingannargli - se l'uso della *musica* dico, fu da gli uomini introdotto per il rispetto e fine che di comun parere dicono tutti i savi; il quale *non da altro principalmente nacque che dall'esprimere con efficacia maggiore i concetti dell'animo loro per celebrare le lodi degli Dei, de' geni, e degli eroi*, come da' canti fermi e piani ecclesiastici origine di questa nostra a più voci si può in parte comprendere, e d'imprimerli, secondariamente con pari forza nelle menti de' mortali per utile e comodo loro; chiara cosa sarà, che le regole de' moderni contrapuntisti, osservate come leggi inviolabili, oltre a quelle ancora che per elezione e per mostrare il saper loro si frequentemente usano, saranno tutte di diritto contrarie alla perfezione delle ottime e vere armonie e melodie»²⁸².

L'Autore ritrova la base teoretica di tale prodotto nel carattere esteriore della musica greca antica, di cui però confessa di non avere documenti diretti, e nella dimostrazione della superiorità della monodia sulla polifonia, quindi della musica antica sulla moderna. Se per giungere a tale dimostrazione Galilei fa uso di un'argomentazione palesemente ingenua, condannando la polifonia per il fatto di essere composta da «più arie insieme» e, dunque, dalla «mistione di suoni acuti e gravi»²⁸³ così diversi da non poter pensare ad una loro fusione in unità, la conclusione apre, invece, alla riflessione nel momento in cui sottolinea il valore dell'effetto di semplicità e unità quale elemento essenziale ad ogni opera di musica o d'arte, in genere. In questo modo, mentre sembra scatenare una polemica preconcepita e astiosa contro tutta l'arte musicale, soprattutto vocale (la più grande e importante del suo tempo), mescolando alla polemica puramente artistica questioni di natura

²⁷⁹ Ivi, p. 29.

²⁸⁰ Ivi, p. 7.

²⁸¹ Ivi, pp. 75-80. In particolare dopo aver analizzato le proprietà espressive attribuite ai singoli intervalli ascendenti e discendenti, a ciascuna scala, a ciascun intervallo, a ciascun moto, mettendo in evidenza la pura astrazione teorica del sua posizione, Galilei polemizza apertamente con i contrappuntisti del suo tempo, accusandoli di non considerare quelle proprietà e, soprattutto, di aver alterato la vera natura delle scale modali.

²⁸² Ivi, pp. 95-96. Il corsivo è mio per evidenziare il fine della musica a cui Galilei rivolge tutte le sue energie, riproponendo prima lo studio e poi la rielaborazione del modello antico.

²⁸³ Ivi, p. 15. Oltre a questo componente "ingenuo", Fano nella sua *Introduzione* ne elenca altri che Vincenzo Galilei riporta nell'opera: «[...] unisce necessariamente scale diverse e di diverso ethos, cioè influenza morale sul soggetto senziente (e con ciò il Galilei applica una teoria dei Greci, già di per sé astratta, a scale musicali che non hanno nulla a che vedere con quelle greche); perché il moto delle varie parti è disparato; perché il principio prevalente del moto contrario produce nell'animo dell'ascoltatore effetti contrastanti (una parte tira di qua, l'altra di là) che si neutralizzano». Cfr. il testo di V. Galilei, Ivi, pp. 67-68. Cfr. nel testo di Galilei: Ivi, pp. 130, 139, 144, 146, 147, 150-151, 155-158.

scientifico-acustico-matematica, mostra, tuttavia, anche aspetti interessanti dell'arte cinquecentesca a cui assai difficilmente lo studioso contemporaneo potrebbe avere accesso. Se la sua posizione potrebbe forse definirsi errata nel suo fondamento teorico, il suo metodo di ricerca e di analisi risulta invece molto affine a quello dell'estetica banfiana. Sicuramente le teorie, in antagonismo dialettico, che Fano propone al lettore, quali termini di riflessione critica, sono la teoria musicale dominante quella moderna, e quella sostenuta dal cenacolo della "Camerata", ossia quella monodica antica. Con altrettanta sicurezza Fano rende partecipe il lettore di un altro dibattito culturale in atto nel Cinquecento concernente il fine e la funzione dell'arte che si intreccia con quello tra edonismo o puro formalismo e contenutismo. In questo ambito gli approfondimenti che Galilei studia, riguardanti i difetti della musica polifonica, non sono da sottovalutare, come non devono passare per secondarie anche le sue riflessioni sull'esigenza dell'intima unità fra musica e parola, ancora viva ed attuale negli anni Quaranta del secolo scorso.

Nella sua analisi il virtuosismo contrappuntistico e la malsana tendenza ad unire la musica alla poesia, rilevandone, rispettivamente il vizio - e, dunque, il carattere artificioso - e l'incoerente molteplicità d'immagini - spesso anche frivole o insulse -, avevano raggiunto un tale grado preoccupante di sviluppo da far prevedere un prossimo esaurimento di quel «magnifico slancio ascensionale della polifonia che tuttavia perdurava»²⁸⁴. Il desiderio di un sano ritorno alla semplicità diventa il motto della sua missione culturale, in questo caso specificatamente musicale e, quindi, l'obiettivo principale del suo piano teorico:

«considerate de' moderni contrappuntisti ciascuna regola in sé stessa, o volete tutte insieme, non tendono ad altro che al diletto dell'udito, se diletto si può con verità dire. Al modo dell'esprimere i concetti dell'animo, e d'imprimerli con quella efficacia maggiore che si potrebbe nelle menti degli ascoltanti, per comodo et utile di essi, non è libro appresso di loro che ne parli, né ci si pensa o pensò mai dopo tali invenzioni; ma si bene di maggiormente lacerarla [l'espressione], dato però che vi sia luogo»²⁸⁵.

La teoria di Vincenzo Galilei, nata dal rapporto tra gli stati tensivi delle due fazioni teoriche, sostiene da un lato il coordinamento interiore della musica e delle parole (che nascono contemporaneamente da un'unica sorgente, eliminando qualsiasi tipo di subordinazione dell'una all'altra o viceversa) e dall'altro lato la negazione della posizione edonistica, tornando al concetto di imitazione. Per l'unità di musica e parole, già realizzata nel modo più intimo specialmente nella musica sacra, ma ancora in forma imperfetta in quella drammatica, i musicisti sono invitati a studiare le inflessioni della voce, gli atteggiamenti e i gesti degli attori filodrammatici nelle varie situazioni del soggetto eseguito (consiglio peraltro assai discutibile). Per il concetto di imitazione, che ancora vive nel senso della mimesi platonica e aristotelica, il rischio di cadere nel realismo psicologico e, dunque, nel sentimentalismo sembra purtroppo permanere. In realtà per Galilei, diversamente da quello che accadrà in Wagner, Gluck e Verdi²⁸⁶, la musica è rivolta all'interiorità, alla vita del sentimento nelle sue radici più profonde e al principio dell'imitazione si aggiungono quello moralistico (con suoni volti a virtuosi effetti, intellettualistici, e suoni compresi nella loro natura) e, quello utilitaristico, (palesamente subordinato alla morale). Infatti Galilei specifica:

«Nel cantare l'antico musico qual si voglia poema, esaminava prima diligentissimamente la qualità della persona che parlava, l'età, il sesso, con chi e quello che per tal mezzo cercava operare; i quali concetti, vestiti prima dal poeta di scelte parole a bisogno tale opportune, gli esprimeva poscia il musico in quel tuono, con quegli accenti e gesti, con quella quantità e qualità di suono, e con quel ritmo che conveniva in quell'azione a tal personaggio»²⁸⁷.

Concetto illustrato anche con un esempio storico:

²⁸⁴ Ivi, p. 18.

²⁸⁵ Ivi, p. 130.

²⁸⁶ Qui è chiaro il rimando ai volumi 1 e 9 della collana "Estetica".

²⁸⁷ Ivi, pp. 162-163.

«Là onde di Timoteo [musicista e poeta rappresentante d'uno stile musicale raffinato e modernista] si legge che provocò il grande Alessandro con l'arduo modo di Minerva a combattere con gli inimici eserciti, non solo ne' ritmi, nelle parole e ne' concetti di tutta la canzone si scorgevano le circostanze dette, conforme al desiderio di lui; ma l'abito, l'effigie del volto, e ciascuno particolare suo gesto e membro doveva, per mio avviso, almeno parere in quello affare che ardesse al desiderio di combattere, e di superare e vincere l'inimico. Onde Alessandro fu forzato a gridare le armi, e dire che tali dovevano essere le canzoni de' Re, e meritatamente; imperochè tutte le volte che il musico [...] non ha facultà di piegare gli animi degli uditori dove ben li viene, nulla e vana è da reputare la sua scienza e sapere; poichè ad altro fine non è stata instituita et annoverata tra le arti liberali la musica facultà»²⁸⁸.

In tal modo un tono particolare, di un romanticismo *ante litteram*, si diffonde nelle pagine del suo *Dialogo* in cui si delinea quella «forma» intesa come armonia che vale per la musica strumentale, in qualità di «armonia di concetti» dall'insieme di più parti musicali, ma non per quella vocale, che mira invece all'imitazione dei concetti dell'animo.

Due tendenze, dunque, apparentemente inconciliabili vengono allora presentate nella teoria di Galilei: la prima, la *musica strumentale*, non essendo composta sopra parole, non ha altro scopo che quello di «dilettare vagamente l'udito» e, dunque, il contrappunto rimane il mezzo più adatto; la seconda, quella *vocale*, non può che mettere al bando il contrappunto stesso. Quel «diletto» che si rileva dall'opera di Galilei più che «apparente», secondo la definizione di Fano, qui si presenta, invece, come «funzionale», proprio perché risponde, senza che l'Autore se ne renda veramente conto, a quell'«esigenza della forma» propria di coloro che compongono e ascoltano musica e che rappresenta uno dei due poli del fatto estetico, quello apollineo/classico. Proprio grazie a questo edonismo funzionale lascia aperto uno spiraglio al rapporto con la ricerca musicale della sua contemporaneità.

Se nella conclusione alla sua *Introduzione* Fano riprende le parole di Croce che aveva definito questo tipo di trattatistica musicale del Cinquecento «scarsa di valore teorico e speculativo», in quanto mancante di rigore nello sviluppo e approfondimento di concetti, ma «non trascurabile che preparava materiali e offriva riflessioni o materiali alla futura riflessione» e, dunque, «feconda», per dimostrare il valore dell'impegno di Galilei nella ricerca e nello studio in ambito musicale e culturale per assumere e conservare una posizione controcorrente rispetto alla teoria dominante, egli trascura, però, di sottolineare un'altra osservazione crociana, che, purtroppo non viene ulteriormente approfondita, ma alla quale è doveroso riservare un breve accenno: «[la trattatistica d'arte del Cinquecento] dimostrava l'alacrità dello spirito indagatore italiano nei campi gli era dato esercitarsi»²⁸⁹. Proprio in quello spirito indagatore sembrano concretizzarsi l'atteggiamento che caratterizza il ricercatore e il valore del metodo utilizzato per condurre la propria indagine per il raggiungimento di obiettivi non distanti e non differenti sostanzialmente da quelli perseguiti dalla collana della Minuziano.

Far fronte alla problematica dei rapporti contenuto-forma e estetico-artistico (che impegnerà Banfi e Rognoni fin dai primi anni Trenta) per offrire soluzioni coerenti e innovative da un lato, e predisporre un'attività di ricerca per lavorare all'applicazione delle originali linee teoriche banfiane dall'altro, in un contesto ricco di passione e desiderio di operare insieme (per Banfi, Rognoni e, in questo caso, Fano) per lo sviluppo della musica vocale verso la rilevazione del suo dispositivo essenziale e universale, risultano elementi comuni, inconfondibili, capaci di legare l'esperienza di Galilei con la «Camerata» a quella di Banfi e Rognoni con il laboratorio di estetica civile. Quella realtà associativa mossa da finalità e obiettivi comuni e nutrita dal sano desiderio di offrire un

²⁸⁸ Ivi, pp. 164.

²⁸⁹ I riferimenti all'opera di Benedetto Croce qui riportati sono registrati dal curatore nella nota (1) a p. 32 che rimanda direttamente a *Storia dell'età barocca in Italia* parte I, capp. II e III e *Storia dell'Estetica*, pp. 39-73. Probabilmente l'Autore rimanda a due opere edita da Laterza (Bari). La prima, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero. Poesia e Letteratura. Vita morale*, pubblicata nel 1929, nel saggio *Il pensiero filosofico e storico* comprende a p. 197 la citazione riportata nel testo. La seconda, *Storia dell'Estetica per saggi*, pubblicata nel 1942, si riferisce, proprio nelle pagine riportate in nota da Fano, alla trattatistica d'arte. In particolare, a p. 70, Croce si sofferma sul tentativo della trattatistica di innalzarsi a filosofia con il pittore Federico Zuccaro [Si tratta di Federico Zuccari, Sant'Angelo in Vado, 1539 - Ancona, 20 luglio 1609, stimato autore di trattati d'arte scritti tra il 1604 e il 1609].

contributo fondamentale per la storia della cultura musicale, potrebbe venire qui considerata a tutti gli effetti il primo laboratorio di estetica.

In una forma sicuramente ancora pionieristica, ma che già manifesta tutte le caratteristiche di quello che un giorno verrà chiamata a rappresentare, per i giovani che sceglieranno insieme di costruire un futuro migliore, la “Camerata” si nutre dunque della forza propulsiva dei suoi membri per tracciare un nuovo fecondo percorso utile alla storia della musica.

A seguito dell’osservazione analitica del contesto musicale contemporaneo, Galilei, pur non potendo operare - per capacità, formazione e contesto storico - con il rigore e con la sistematicità banfiana, ne intuisce però le direttive e ne intravede la formula metodologica. Le fasi di “comprensione” e di “propulsione” vengono così rispettate e applicate, anche dallo stesso Galilei, ovviamente come riesce e come può.

2.9 Banfi e la sua «Vita dell’arte»

Dopo aver curato gli *Aforismi sull’arte* di Konrad Fiedler (vol. n. 2) ed *Orizzonte e stile* di Lucian Blaga (vol. n. 9), nel volume n. 12 della collana “Estetica” Banfi presenta la sua autonoma riflessione filosofica in ambito estetico nel periodo del suo pieno sviluppo, quello che va dall’inizio degli anni Trenta (coincidente con l’avvio del suo insegnamento a Milano), alla metà degli anni Quaranta con la proposta di Rognoni di raccogliere i saggi banfiani inerenti l’estetica filosofica e *Vita dell’arte*²⁹⁰ diviene dunque l’opera centrale e strategica dell’intera collana, la vera “chiave di volta” di questo progetto.

Redatto da Banfi, consulente d’eccellenza della casa editrice Minuziano, questo volume racchiude il nucleo portante dell’operazione culturale attuata da Rognoni nonché gli obiettivi dell’intero suo progetto editoriale.

Non si tratta, dunque, di una mera raccolta di studi e riflessioni sull’estetica²⁹¹ (tra l’altro per la maggior parte già pubblicati sulle riviste italiane «La Cultura», «Studi filosofici», sulla rivista berlinese «Die Tatwelt» e nelle edizioni di «Uomo»). In realtà rappresenta un punto di riferimento fondamentale per la ricerca estetico-filosofica di quegli anni ed anche una straordinaria risorsa per comprendere il ruolo dell’intervento *laboratoriale* di Rognoni a Milano. Inoltre, dal punto di vista del contenuto teorico, Banfi offre al lettore la possibilità di accedere unitariamente al suo impianto filosofico, delineandone, con chiarezza, gli elementi, le fasi di sviluppo e gli obiettivi raggiunti, anche attraverso l’unico scritto inedito, *Note di estetica*, per poi lasciargli libertà di orientamento e di azione. Per rilevare tutte le potenzialità dell’opera, sia dal punto di vista teorico che progettuale, è tuttavia applicare nuovamente la medesima formula metodologica fin qui considerata, per poi estrapolare gli obiettivi del disegno editoriale della Minuziano.

Note di estetica garantisce, a questa nostra analisi, un avvio già ben strutturato. Le teorie in antagonismo dialettico che, immediatamente, si presentano, in primo piano, nella sua vivace ed incalzante argomentazione, vengono in realtà rappresentate da due opposte fazioni che non si risolvono solo nella teoreticità filosofica, ma comprendono anche l’ambito della prassi sociale e l’atteggiamento da cui questa dipende.

«Nel campo estetico, come in ogni campo spirituale, la riflessione sorge come un momento essenziale della vita, rispondendo all’intensificarsi di questa secondo una sempre più ricca problematica, per indicare le vie della sua soluzione.

²⁹⁰ Il testo di Antonio Banfi presenta una breve *Introduzione* e 5 saggi di estetica: I. *Problemi di un’estetica filosofica* (parte I), «La Cultura», anno XI, aprile 1932, n. 4, pp. 750-774 e (parte II), «La Cultura», anno XII, gennaio 1933, n. 1, pp. 174-188; II *Motivi dell’estetica contemporanea* (*Motive und Probleme der zeitgenössischen Aesthetic*, «Die Tatwelt», XV, n. 3, settembre 1939, pp. 120-127 e n. 4, gennaio 1940, pp. 157-164); III *L’esperienza estetica e la vita dell’arte* («Studi filosofici», I, n. 4, 1940, pp. 353-387.); IV *Note di estetica* (inedito); V *Le due vie* («Uomo. Quaderno di letteratura», Edizioni di Uomo, dicembre 1945, pp. 8-16). Il volume, di 253 pagine, è arricchito da note dell’Autore.

²⁹¹ Altrimenti non sarebbe potuto mancare nella raccolta di Rognoni il primo contributo di Banfi alla ricerca estetico-filosofica *Principio trascendentale dell’autonomia dell’arte* del 1924.

È dunque riflessione pragmatica che si sviluppa per tre stadi successivi. Ove l'arte ha raggiunto una definitiva struttura s'è fissata o tende a fissarsi in essa, come a un sicuro equilibrio dei suoi elementi, cui corrisponde una funzione e un valore della realtà artistica universalmente riconosciuti, si determinano dei canoni e da essi deriva all'atto del singolo artista una serie di precetti»²⁹².

Nell'ambito dell'origine della riflessione sull'arte, al momento iniziale della riflessione pragmatica succede, opponendosi a questa, quello della riflessione idealizzante; alla particolarità l'astrattezza del concetto dell'arte; alla critica accademica quella militante; all'esigenza di una più pura teorizzazione del concetto dell'arte un'esigenza oltre l'astrattezza generica del contenuto parziale; e alla crisi sociale la crisi dell'arte.

Dinanzi alla struttura bipolare della realtà banfiana, alimentata costantemente dall'opposizione con l'idealismo crociano sempre presente sullo sfondo critico-teoretico dell'Autore, è possibile intravedere la teoria risolutiva dello stato tensivo in esame. Dall'intuizione si giunge gradualmente, a cogliere quell'elemento di novità e di originalità utile al superamento dello stato di crisi e al pieno rinnovamento della sua condizione sociale, per comprendere come, proprio attraverso l'estetica, prenda corpo ed energia quella motivazione al riconoscimento del problema più profondo, che non è quello del circuito dei saperi e delle conoscenze, ma quello proprio dell'identità dell'uomo e del suo vivere civile.

Secondo Banfi all'origine dello studio sull'arte scaturisce dal confronto tra il primo stadio della riflessione pragmatica (che presenta una situazione di stabilità in quanto attraverso la precettistica disciplina l'attività individuale fatta di esperienze personali) ed il secondo, quello della riflessione idealizzante (che, con la sua pretesa schematizzazione astratta della realtà, provoca la crisi, consentendo l'apertura di nuove vie di ricerca). In questo modo gli schemi canonici vengono investiti da un senso di profonda problematicità e si profila una coscienza culturale che trasferisce il problema dall'arte alla vita e che affronta anche la tensione tra individuale soggettivo ed universale.

«Ogni trattato d'arte, ogni poetica porta, in un singolare equilibrio, al suo interno questi vari momenti, e il prevalere dell'uno o dell'altro e la loro forma segnano la particolare funzione che qui la riflessione esercita nella vita dell'arte, indica quale d'essi è effettivamente vitale e pragmaticamente efficace in quel determinato momento della cultura. Secondo questo criterio ci sembra possibile quella storia della trattatistica d'arte e delle poetiche che ancora ci manca»²⁹³.

Infatti ai due momenti, pragmatico l'uno e analitico-descrittivo l'altro, comprensivi delle rispettive ricerche, segue un ulteriore passaggio che viene ad originarsi di fatto dalla rete d'intuizioni, di concetti, di formule corrispondenti al vario affiorare della problematica estetica, di cui lo studio richiede che vengano considerati i due momenti della riflessione e il loro rapporto dialettico, della particolare situazione storica del loro incontro, determinata dalle condizioni del gusto e dell'arte e, infine, la loro tendenza a una connessione sistematica. Al centro di questo sistema sta il concetto dell'arte che, pur traendo il suo contenuto dal particolare e vario disporsi della sfera estetica, per la sua forma è concepito dogmaticamente come rappresentativo di un'essenza universale dell'arte. Infatti seguendo il ragionamento banfiano:

«[...] il concetto dell'arte, prima di assumere la forma generale e riflessa con cui appare nell'estetica, non teoreticamente purificata e perciò mancante di vera universalità, vive nella coscienza dell'artista come sintesi e guida della sua esperienza, nei canoni della scuola e della tradizione, nel gusto diffuso; vi pone anche le sue vive radici, ne trae la sua concretezza e la sua efficacia»²⁹⁴.

²⁹² Antonio Banfi, *Vita dell'arte*, Casa Editrice Alessandro Minuziano, Milano 1947, p. 197.

²⁹³ Ivi, pp. 199-200. Nella nota (1) di p. 200 l'Autore riconduce la sua argomentazione alle radici filosofiche della *Poetica* aristotelica, in cui i tre momenti della riflessione pragmatica erano già presenti implicitamente e raggiungevano un loro particolare equilibrio. Da qui la delineazione delle fasi più significative delle vicende di questa teoria che attraversa l'arte religiosa del Medio Evo per giungere al vaglio del razionalismo dell'*Art poétique* di Boileau, in cui tutti gli schemi canonici, precettistici, normativi vengono investiti da un profondo senso di problematicità.

²⁹⁴ Ivi, p. 203.

La teoreticità, finalmente liberata da ogni schema ideologico dogmaticamente concepito, da ogni metafisica, da ogni astratta gerarchia di valori, dallo stesso realismo concettuale, riscopre il suo compito nella formulazione della legge, capace di cogliere e segnare la ricchezza e il movimento complessivo dell'esperienza artistica, della struttura interna e del processo dell'esperienza. Banfi spiega:

«[...] il passaggio a una riflessione estetica teoricamente pura ed integrale, se corrisponde a un'accentuata crisi dell'arte -e la coscienza storica che l'accompagna ne è un'altra prova - corrisponde pure a una rinnovata esigenza di soluzione, ma non secondo gli schemi e le formule tradizionali, ma secondo le forme che liberamente si esprimono dai nuovi aspetti della vita, della sua nuova umanità»²⁹⁵.

La forma concreta che tale posizione assume riconduce direttamente al problema generale della forma del pensiero critico che si volge, appunto, alla ricerca di una legge in grado di rilevare l'unità strutturale differenziata e dinamica dell'esperienza.

Oltre l'idea trascendentale kantiana, e, quindi, ben oltre il principio metafisico che unifica il campo dell'esperienza e che ne costituisce la trama semplice ed univoca, Banfi trova quel principio metodico che risolve il concreto intreccio e riconosce la tensione e il movimento di tale esperienza. Risultato infatti di una ricerca concreta, esercitata in un determinato campo sotto la prospettiva dell'esigenza razionale teoretica, e libera dalle gabbie dell'*a priori* puro e immutabile, questa legge permette di rilevare la struttura della realtà dell'arte, «il problema che vi si agita ed esprime in mille forme, le connette e le muove», «il principio d'intima tensione e di sviluppo [...] di convergenza degli stati soggettivi e delle attività che vi corrispondono, di connessione dialettica dei significati e dei valori che in essa prendono forma»²⁹⁶. Questa estetica banfiana, definita come fissazione delle forme, dei contenuti e dei valori estetici, non nasce proprio come atto dello spirito, ma quale risultato di un lungo processo di trasformazione dell'esperienza, dei rapporti tra l'io e il mondo, affiorando «come un'improvvisa formazione cristallina su un magma in ebollizione e movimento, di cui porta ancora in sé il calore, le luci, le impurità, ma insieme la solidità che soggiace al suo libero gioco di luci»²⁹⁷.

Un contributo fondamentale è offerto proprio dai mille richiami ai vari aspetti della vita, da una differente attività costruttrice che si sviluppa solo in funzione del problema estetico, dall'artisticità, intesa qui non come un mondo a parte che obbedisce a uno schema o valore ideali, ma come un aspetto della vita radicato nella vita universale. Nella visione estetica banfiana le questioni sulla natura, il rapporto, il significato delle varie categorie artistiche vengono posti su un piano di coerente comprensibilità: tutte esprimono momenti e direzioni della vita dell'arte che si intrecciano in equilibri sempre nuovi in una «caratteristica tensione»²⁹⁸, ossia in una tensione problematica che consiste nel riconoscimento nella vita dell'arte della varietà delle sue direzioni e nell'individuazione storica delle sintesi fenomenologiche che determinano quei concetti e il loro mutevole equilibrio. In questo contesto la singola opera d'arte è la risultante di elementi diversi che trovano il loro equilibrio in una forma originale, traendone la sua realtà, che si profila ben più profonda e irriducibile di una semplice parvenza estetica. Da qui il contrasto con la concezione idealistica crociana:

«[...] l'estetica non nasce come un improvviso "atto dello spirito" che uniformi universalmente e genericamente la realtà, e neppure come una luce che, sotto l'azione della realtà più vera, rilevantesi nel caos delle apparenze, rischiarì improvvisamente l'anima [...] non si tratta né di eliminarle come estranee al pensiero estetico e meri schemi classificatori come fa, conseguentemente alla sua astrattezza ed imponenza teoretica, l'estetica idealistica [...] appare come sia vuota di significato la formula, ormai di maniera, che caratterizza l'arte come identità di contenuto e forma: identità astratta di due astratti distinti»²⁹⁹.

²⁹⁵ Ivi, p. 213.

²⁹⁶ Ivi, pp. 214-215.

²⁹⁷ Ivi, pp. 217.

²⁹⁸ Ivi, pp. 219.

²⁹⁹ Ivi, pp. 216, 218, 221.

In particolare, l'antitesi tra forma e contenuto esprime una tensione dell'esperienza, una sua legge d'*interna problematicità e di sviluppo* che si manifesta in aspetti e su piani diversi. La forma, infatti, è il momento dell'unità caratteristica posta astrattamente in sé e varia in base al piano di molteplicità con cui si connette. In questo modo, rimandando a tutti gli esempi storici e teorici, estetico-filosofici e artistici presentati nella collana della Minuziano fin qui, essa risulta unità formale stilistica, o unità formale significativa, o unità formale sensibile, o addirittura altro, non come mera formalità fine a se stessa, ma nella sua veste tensiva interna al processo di vita, in linea con la multiforme realtà artistica. Alla vivente complessità oggettiva dell'opera d'arte corrisponde la complessità del suo momento soggettivo.

«Il caso del sublime è in Kant stesso rivelatore. E invano cercheremo di ricondurre la soggettività artistica a un momento immediato - sentimento, fantasia - o a un momento mediato - riflessione, ragione - della coscienza, o al riflesso dell'uno o degli altri elementi che compongono l'opera d'arte, dall'estremo del contenuto a quello della forma. L'arte vive nella contemplazione del gioco di infiniti riflessi, e a loro armonia ubbidisce a un equilibrio sempre variante e pur si dirompe in disarmonie, riprese in un accordo più vasto. In nessuno di quegli aspetti è la vita dell'arte, ma nella legge di continuità della dialettica che tutti li percorre»³⁰⁰.

Questo momento soggettivo si risolve in una soggettività creatrice e geniale che si libera in varie direzioni nelle quali incontra un'energia propulsiva che si origina nell'ambito dell'oggettività stessa dell'arte e dai suoi piani, dalla vita dell'arte e dal suo intreccio con la vita umana fatta di materia, tradizione e base sociale. Come la ricerca artistica anche quella estetica, svincolata dall'astratta esemplarità di un concetto che valga come modello, si articola in un'infinita serie di direzioni. Qui vengono valorizzate anche la critica e la storia dell'arte quali momenti della vita della riflessione sull'arte: alla critica accademica, ferma su uno schema concettuale fisso, subentra la critica militante caratterizzata dal gusto e dall'arte in via di formazione che offre il suo contributo, agisce nell'arte e, insieme alla storia, lavora alla chiarificazione e all'interpretazione di ogni singola opera.

Per Banfi accanto a una «vera» estetica, operano una «vera» critica e una «vera» storia dell'arte: l'estetica banfiana non impone un metodo, ma propone una possibilità di integrazione e una coscienza più ampia e organica dei problemi, capace di chiarire e fecondare ogni singola ricerca che porta alla creazione di un'opera d'arte. La critica, che nasce da quella particolare condizione della realtà d'arte, della cultura, della vita sociale e dalla singola e particolare attitudine del critico stesso, ha dunque valore come momento della vita riflessiva dell'arte. Anche la storia, attraverso lo sguardo profondo dello storico appassionato della sua ricerca, offre la sua potenza di vita ad un'operazione che traccia il percorso della cultura di una nuova civiltà, in cui l'opera d'arte è straordinaria unità vivente:

«L'opera d'arte è come una personalità, non v'è schema che la raggiunga. Ciascuno deve giungere al suo nocciolo individuale, da cui si chiarisce la sua intera struttura, per una sua propria via, per un tutt'affatto originale contatto simpatetico. Come non vi sono regole per l'amore, non vi sono regole per la contemplazione d'arte, a meno che l'uno o l'altra si definiscano in senso tutt'affatto convenzionale»³⁰¹.

L'opera nasce sempre all'interno di una particolare problematica artistica, in cui l'artista opera in base allo stadio di sviluppo e di significazione estetica di determinati contenuti o di determinate forme, e agli aspetti che la realtà d'arte riveste nei suoi vari generi, mandando in frantumi schemi di canoni abusati da tempo, ormai svuotati del loro primitivo significato. Le scoperte tecniche, le esigenze sociali, la crisi della struttura dell'arte in quegli anni riconduce a una particolare situazione di ordine sociale, pertanto la crisi dell'arte s'innesta nella crisi sociale. Il grande artista, infatti, già dotato, di per sé, di una forte personalità che domina ed esalta, in un vigore espressivo, la problematicità del mondo dell'arte in cui vive, viene stimolato e sostenuto dalla struttura sociale e, liberato dall'astrattezza di una sua presunta libertà, opera nel mondo e per il mondo, tra gli uomini e

³⁰⁰ Ivi, p. 223.

³⁰¹ Ivi, p. 229.

per gli uomini, indipendentemente dall'orientamento politico-sociale o dalla posizione sociale. Da qui la sua missione:

«Tocca all'artista oggi, come uomo, sentir la corrente viva d'umanità che sull'immane rovina ricostruisce il mondo degli uomini, e, partecipando ad essa, restituire a sé le forze creatrici all'arte la sua concreta aderenza alla vita. Essere uomo nel travaglio dell'umanità che si forma più universale, libera e concreta, per cercarla e celebrarla nell'arte e inserir questa più profondamente, come forza di vita e principio di gioia nell'umanità, con pieno senso di realtà schietta, è questa oggi, come fu sempre, la moralità dell'artista»³⁰².

Chiamato a riflettere, comprendere ed agire non è soltanto l'intellettuale puro, artista o filosofo che sia, ma l'uomo dotato di un pensiero critico che, «rinunciando a concludere l'esperienza nello schema di un essere astratto, lascia che essa si dispieghi nella sua infinita ricchezza». Svanendo ogni orizzonte metafisico, ogni limite viene infranto: «l'esperienza si pone in movimento, la realtà trabocca oltre ogni ideologia e il pensiero la festeggia come sole che sorge sul vasto ondeggiare marino»³⁰³.

Quest'uomo, vivendo in una crisi profonda, alla disperata ricerca di un'uscita ne scopre i tratti più fecondi: la valutazione, all'interno della sua rinnovata problematica e il riconoscimento della validità di questa e la concretezza feconda delle ricerche e delle opere che ne derivano. Rinnegando la purità dell'arte e del pensiero e riappropriandosi del contatto con la materia vivente, quell'uomo opera su di essa non più come organizzatore di forme e di concetti, ma in qualità di creatore di una realtà rinnovata:

«Comprenderla bisogna e senza nascondersi i suoi limiti e le sue difficoltà, la parzialità delle soluzioni raggiunte, anzi valutandola proprio all'interno della sua rinnovata problematica, riconoscere la validità di questa e la concretezza feconda delle ricerche e delle opere che ne derivano. Giacché ciò che l'arte contemporanea cerca è la poeticità della nostra vita che è ancora in tumulto e di cui l'arte sola può creare la coscienza giovane e sana»³⁰⁴.

Questa giovane coscienza ha due vie dinanzi a sé.

La prima dipende dall'atteggiamento conservatore con l'elaborazione (sviluppo e affinamento) di materiale della tradizione antica e nuova in cui manca l'asprezza della passione umana, l'urto degli eventi e il premere della realtà per definirsi in un artisticismo e in uno speculativismo, nei quali arte e pensiero risultano mancanti di umanità, riscontrabili in pittura nell'astrattismo e, in filosofia, nell'esistenzialismo. Domina la pigrizia morale che deriva da due responsabilità "passive": la responsabilità di pensare che quanto è accaduto e accade intorno sia un semplice incidente storico e la responsabilità di credere che gli uomini siano sempre gli stessi e, in fondo, sia tutta uguale la struttura della loro vita.

La seconda caratterizzata dalla formula del rinnovamento in cui viene recuperata l'umanità e posta alla radice dell'arte e del pensiero per lo sviluppo del pensiero critico. Si presenta una responsabilità "attiva" e operante, quella di dominare la storia e di assumersi la responsabilità di un suo significato, proprio per un'umanità tutta da costruire:

«[...] un'umanità tutta nuova di fresche energie morali e in cerca di sé si trova libera da ogni astrattezza ideologica, da ogni mitologia metafisica. Essa può riporre spontaneamente e sinceramente a se stessa i problemi della vita, può cercare per nuove vie la sua propria verità, ritrovando in quella liberata ragione la luce universale in cui s'apra la sua concreta coscienza progressiva, e per cui si crei, in riposante sicurezza, il suo mondo libero e sereno»³⁰⁵.

Per l'impianto di questa nuova mentalità, di questo senso di responsabilità consapevole e attivo, Banfi lavora a un programma educativo senza precedenti. La matrice estetico-filosofica per i contenuti e lo strumento editoriale per la comunicazione offrono infatti ai giovani guide sicure per

³⁰² Ivi, p. 237.

³⁰³ Ivi, p. 246.

³⁰⁴ Ivi, p. 124.

³⁰⁵ Ivi, p. 250.

orientarsi nel mondo della cultura e per allenare al pensiero critico una razionalità che sa incontrare il mondo e da questo recupera quei valori che ritornano a nutrire di dignità e di significato morale un'umanità che sembrava irrimediabilmente perduta.

Da questo programma, pensato e studiato per le giovani generazioni, alle quali sarebbe spettato il compito di ricostruire ciò che il regime totalitario aveva distrutto, è possibile trarre quegli obiettivi formativi che Luigi Rognoni condivide, ed integra nelle due finalità generali³⁰⁶, già ricordate, per la Collana "Estetica" della Minuziano: 1. sviluppare lo schema di un'estetica filosofica; 2. illuminare e organizzare infinite vie di ricerca nelle quali la struttura dialettica del pensiero e la vita multiforme dell'arte contribuiscono a chiarire e a focalizzare i problemi del mondo culturale; 3. definire una posizione teoretica universale capace di liberare dall'«oscura gravezza dogmatica» e di cogliere la vita nella sua inesauribile ricchezza; 4. tracciare, attraverso lo strumento del razionalismo critico, la mappa dei differenti orientamenti e delle varie ricerche per studiarne le motivazioni, le basi teoretiche, le prassi e i risultati risolutivi. Dal contrasto con la critica crociana, inoltre, vengono messe in luce ed aggiunte agli obiettivi precedenti, altre intenzioni, sempre utili alla formazione e allo sviluppo del pensiero critico: 5. evitare la definizione di un astratto ideale estetico dell'arte e incentivare la formula di una concreta attività basata sulla varietà artistica; 6. evitare di dimenticare la realtà dell'arte e valorizzare, invece, la sua tensione strutturale e le profonde radici sociali; 7. evitare di credere nel solo Spirito e ritornare, invece, a credere nell'umanità, uscendo dal conservatorismo, entrando finalmente, e fieri, nella civiltà del rinnovamento.

2.10 Fry e il valore della linea

Con la pubblicazione dell'opera di Roger Fry nel 1947, Rognoni prosegue il suo lavoro formativo, proponendo un esempio di quella critica d'arte militante alla quale Banfi ha dedicato le sue riflessioni nella *Vita dell'arte*, offrendo, ancora una volta, al suo lettore l'applicazione dello schema della formula estetico-filosofica ai classici selezionati per la Collana editoriale.

*Visione e disegno*³⁰⁷ venne presentato per la prima volta a Londra, nel 1920, come prodotto della ricerca nell'ambito della critica d'arte, nato da un lato dalla reazione al sentimentalismo romantico e

³⁰⁶ Si ricorda che le finalità generali, riscontrate e analizzate fin qui, consistono nel formare e diffondere cultura ed arte attraverso lo studio delle opere dei classici e anche dei contemporanei, in linea con la lezione più feconda del razionalismo critico.

³⁰⁷ Il testo di Roger Eliot Fry (14 dicembre 1866 - 9 Settembre 1934), tradotto dall'originale inglese *Vision and design* (Chatto & Windus, London 1920) da Electra Cannata e Luigi Pola, presenta 18 pagine di *Introduzione* a cura di Electra Cannata, e si articola in 25 capitoli [di alcuni, su indicazione della stessa curatrice, qui viene presentata la bibliografia]: I L'arte e la vita (1917); II Un saggio d'estetica («New Quarterly», II, 2 aprile 1909, n. 6, pp. 171-190); III L'ottomana e lo scaffale («The Athenaeum», XCII, 27 giugno 1919, pp. 529-530); IV La visione dell'artista («The Athenaeum», XC, 11 luglio 1919, pp. 47-54); V Arte e socialismo («The Athenaeum», LXXXV, 1912, pp. 55-78; ristampato con notevoli modifiche come L'artista nel grande stato, ed. Wells et al. pp. 249-272, New York); VI Arte e scienza («The Athenaeum», XCII, 6 giugno 1919, pp. 434-445); VII L'arte dei Boscimani («The Burlington Magazine», IX, 1910, pp. 334-337); VIII La scultura negra («The Athenaeum», XCIII, 20 agosto 1920, pp. 247-248.); IX L'arte americana antica («The Burlington Magazine», XVII, novembre 1918, n. 188, pp. 154-157, vol. 33); X L'esposizione monacense dell'arte maomettana («The Burlington Magazine», IX, settembre 1910, n. 89, pp. 283-290 e 327-333, vol. 17); XI Giotto («Monthly Review», XII, 1901, n. 152, pp. 156-157); XII L'arte di Firenze (Catalogo Esposizione di pitture fiorentine al Club delle Belle Arti di Burlington, pp. 7-14, 1919); La collezione Jaquemart André («The Burlington Magazine», XII, maggio 1914, n. 134, pp. 78-81 e 84-85, vol. 25); XIV Dürer e i suoi contemporanei (1909); XV El Greco («The Athenaeum», XCII, 1920, n. 146, p. 57, Vol. 27.); XVI Tre quadri a tempera di William Blake («The Burlington Magazine», II, marzo 1904, n. 12, pp. 204-211, Vol. 4.); XVII Claude («The Burlington Magazine», VI, agosto 1907, n. 53, pp. 438-486, vol. 11); XVIII I disegni di Aubrey Beardsley («The Athenaeum», LXXVII, 5 novembre 1904, n. 6, pp.627-628); XIX I postimpressionisti francesi (1912); XX Disegni al Club delle Belle Arti di Burlington («The Burlington Magazine», XI, 1912, n. p. 346, vol. 20); XXI Paul Cézanne («The Burlington Magazine», XVI, 1917, pp. 52-60, vol. 31); XXII Renoir (1919); XXIII La possibilità di un'architettura familiare (Vogue, XXVII, marzo 1918, n. 324, p. 66); XXIV Jean Marchand («The Athenaeum», XCII, 11 aprile 1919, pp. 178-179); XXV Retrospectiva (1920). Il volume di 374 pagine è arricchito da note dell'Autore.

dall'altro alla concezione pratica e utilitaristica della vita caratterizzante l'epoca vittoriana. Si tratta di una raccolta attentamente selezionata di saggi sull'arte, scritti nell'arco di vent'anni di studio, di cui alcuni, all'epoca della pubblicazione, risultavano ancora inediti.

Dall'antagonismo dialettico fra la tradizione romantica contenutistica e la visione pragmatica della critica inglese, Fry promuove la sua *teoria della visione*, sostenuta dalle opere di John Ruskin, Walter Pater e di Oscar Wilde che esprimono la condivisione di un interesse per l'arte e per l'equivalenza di forma ed contenuto, credendo, fermamente, in una forma in grado di esprimere il contenuto. Questo testo riporta in primo piano i valori formali con una modalità completamente innovativa: quella *forma*, che sta all'origine della stessa definizione dell'arte, non deriva da uno studio di misure e di proporzioni, ma, superando il tecnicismo, è diventata espressione libera in un mondo di forme, di cose e di uomini capace di ricreare la dimensione della realtà.

Una prova consiste nel fatto che l'orientamento scientifico della sua ricerca, utile all'individuazione di un metodo positivo e preciso, guida l'Autore all'evitamento di qualsiasi presupposto dogmatico; infatti nella formulazione di una teoria estetica non prevede alcun elemento astratto: l'arte per Fry vive di un'immediatezza concreta e ogni opera che la rappresenta è la sintesi della legge dell'equilibrio e dello stile che la critica deve trovare e saper analizzare entrando in contatto diretto con la creazione dell'artista, con l'obiettivo di giungere alla determinazione di una teoria estetica capace di giustificare i mezzi e i fini dell'arte per infine tracciare le linee fondamentali della valutazione critica. Se la prima qualità richiesta nelle sensazioni è l'*ordine*³⁰⁸, altrimenti risulterebbero completamente sconnesse, la seconda è la *varietà*, altrimenti le stesse sensazioni non sarebbero mai abbastanza eccitate. La reazione dinanzi ad un'opera d'arte lo mostra ampiamente:

«[...] v'è la coscienza dello scopo, la coscienza di una peculiare relazione di simpatia con l'artista che creò quest'opera, sì da determinare le sensazioni da noi sperimentate [...] sentiamo che l'artista ha espresso qualcosa che è stato sempre latente in noi, ma che non avevamo mai realizzato, sentiamo che egli ha rivelato noi a noi stessi, rivelando il suo io. E questo riconoscimento dell'intento, è, a mio parere, parte essenziale di un esatto giudizio estetico»³⁰⁹.

Per Fry sono proprio la percezione dell'ordine e della varietà intenzionali in un oggetto a produrre, nell'osservatore, la sensazione espressa connotando l'oggetto come "bello". Quando quella stessa sensazione suscita emozioni, l'osservatore richiede che abbiano anch'esse ordine e varietà intenzionali, anche sacrificando la bellezza esteriore.

A questo punto l'Autore spiega l'apparente contrasto tra i due distinti usi della parola bellezza: uno per quell'oggetto che mostra fascino sensibile e l'altro per la valutazione estetica delle opere d'arte immaginativa, in cui gli oggetti che vengono presentati sono spesso di una bruttezza estrema. Dunque da un lato la bellezza propria delle opere d'arte e, dall'altro, la bellezza come sovrasensibile connesso con l'esattezza e l'intensità delle emozioni.

Interessante, proprio in quest'ambito, il passaggio dal momento in cui l'artista asseconda un bisogno di ordine e di varietà sensibili, a quello in cui suscita emozioni, in cui gli elementi emotivi del disegno corrispondono ai vari metodi per mezzo dei quali questo passaggio si realizza.

Il primo elemento è il *ritmo della linea* a cui sono delimitate le forme: la linea disegnata è la registrazione di un movimento, un gesto modificato dal sentimento dell'artista, che viene comunicato direttamente. Il secondo è la *massa*, cioè l'opporre resistenza al movimento o il comunicare il proprio movimento ad altri corpi. Il terzo è lo *spazio* per cui la reazione dell'osservatore varia in proporzione ad esso. Il quarto è il *rapporto luce-ombra* che può modificare totalmente le sensazioni dell'osservatore. Il quinto è il colore che, come è noto, produce un effetto emotivo diretto. Infine l'ultimo elemento è l'*inclinazione*, rispetto all'angolo visuale, di un piano sovrastante o sfuggente. Ciascuno di questi motivi del disegno è connesso con le esigenze fisiche fondamentali

³⁰⁸ Un aspetto basilare dell'ordine nella teoria di Fry è l'*unità*, necessaria alla contemplazione dell'opera come un tutto unico, nella sua interezza.

³⁰⁹ Ivi, pp. 61-62.

dell'osservatore e, pertanto, eccita emozioni connesse alle parti più sensibili della nostra pura esistenza fisica:

«Quando l'artista passa dalle pure sensazioni alle emozioni suscitate da queste sensazioni, si serve di forme naturali, con lo scopo di suscitare in noi emozioni, e ce lo presenta in modo tale che le forme stesse generano in noi stati motivati, basati sulle necessità fondamentali della nostra natura fisica e psicologica. L'attitudine dell'artista verso le forme naturali è perciò infinitamente varia, in relazione alle emozioni che egli desidera far sorgere»³¹⁰.

La linea rappresenta proprio quella forma che racchiude l'idea estetica in quella visione formalistica dell'arte che costituisce l'originalità della posizione del critico inglese, orientato nella medesima direzione teorica delle correnti della critica tedesca della fine dell'Ottocento.

Fiedler, Hildebrand e Wölfflin³¹¹ si riflettono nella concezione essenzialmente formale della visione di Fry che si allontana dall'imitazione della natura e dalla fedele rappresentazione degli oggetti per un'attività creatrice, capace di conferire agli elementi plastici uno spiccato accento di realtà estetica fondata su componenti peculiarmente estetici come la forma, la linea e il colore nell'ambito dell'arte figurativa. Il suo contributo teorico, che non mostra alcuna pretesa di valere come una teoria estetica generale per tutte le arti, offre una riflessione dal sapore e dalla scansione fasica di tipo scientifico, come modello per evadere da un formalismo astratto tanto lontano dall'osservatore quanto dall'artista: «la linea vive in quanto esprime, l'artista esprime in quanto sente. L'idea estetica nasce già in lui come forma, come visione»³¹².

Attraverso la sua caratteristica ricerca nell'ambito del formalismo, Fry cerca di spiegare la sua teoria della visione guidando il lettore a distinguerne le differenti tipologie: dalla visione non biologica e disinteressata, mossa dalla curiosità entusiasta all'ambiente sociale, alla visione tramite la fantasia, motivata dalle forme e dai colori, dalla visione estetica, quale espressione di un'idea della mente dell'artista, alla visione creativa, in cui la connessione di forme e di colori comincia a cristallizzarsi in un'armonia per la passione con cui l'artista coglie il tutto e queste linee che vede più distinte di quanto non fossero in un primo momento.

«In questa visione creativa, gli oggetti come tali tendono a scomparire, a perdere le loro distinte unità, e a prendere il loro posto come altrettanti frammenti del mosaico intero della visione. La disposizione dell'intero campo della visione diventa così compatta, che la coerenza delle macchie separate di tono e di colore, in ogni oggetto, non è più forte della coerenza con ogni altro tono e colore in tutte le parti del campo stesso»³¹³.

L'Autore in questa sua trattazione attenta, dal carattere didascalico, manifesta il suo impegno nella diffusione della cultura dell'arte e dichiara, in modo specifico, la sua intenzione a educare anche quel popolino la cui vita emotiva risulta terribilmente inchiodata al veleno addolcito della pseudo-arte, un popolino saturo di volgarità che valuta l'arte principalmente come un simbolo della distinzione sociale:

«[...] è necessario convincersi che l'uomo di media levatura possiede due qualità che renderebbero quasi impossibile una giusta selezione degli artisti: prima di tutto, una tendenza notevole a provare una sacra ammirazione per qualsiasi cosa che gli venga presentata come nobile da un'autorità costituita; e, in secondo luogo, una mancanza assoluta di reazione immediata all'opera d'arte fino a che il suo giudizio non sia stato ipnotizzato, per così dire dalla voce dell'autorità»³¹⁴.

Lavorando sul processo di disinfezione, quello che libera l'osservatore da qualsiasi altro interesse che non sia quello puramente estetico attraverso una diretta relazione con il mondo non mediata da

³¹⁰ Ivi, pp.70-71.

³¹¹ Ancora una volta il rimando alle altre pubblicazioni della collana è chiaro: Fiedler curato da Banfi per il vol. n. 2 e Wölfflin curato da Umberto Barbaro per il vol. n. 15. Il riferimento a Hildebrand si rileva in modo particolare nel vol. 12, in *Vita dell'arte* di Antonio Banfi, opera che favorisce l'accesso alla critica di Fry nel progetto formativo della Minuziano.

³¹² Ivi, p. 24.

³¹³ Ivi, p. 86.

³¹⁴ Ivi, p. 103.

alcun pregiudizio e sovrapposizione critica, Fry presenta l'opera di quegli artisti che lui reputa esemplificativi della sua teoria della visione.

Accanto all'arte primitiva, dai Boscimani alla scultura negra, passando per l'arte americana antica fino a Giotto, Dürer, El Greco, i postimpressionisti francesi, Cézanne, Renoir e Blake, egli pone la sua «visione» come idea estetica e analizza le opere dei grandi maestri alla luce della sua teoria. Interessante lo studio dell'opera di El Greco in cui le considerazioni formali si impongono all'osservatore, anche all'individuo più indifferente.

L'enfasi e l'ampiezza straordinaria del ritmo, che riesce a cogliere, in poche rapide diagonali, l'intero complesso visivo, suscitano una notevole impressione: esse colpiscono come un'irresistibile melodia e fanno sì che l'organicità di tutte le parti coordinate in un tutto unico, difficilmente percepibile per lo sguardo che non risulti adeguatamente allenato, diventi una questione semplice. Anche se l'interesse dell'artista si volge esclusivamente alla forma, si lascia trasportare dall'intensità della completezza del disegno fino all'uso di pose retoriche, corrispondenti nell'espressione a stati mentali notevoli e tesi, a condizioni di stati di agonia o di intensa contemplazione.

Attraverso questo linguaggio accettato e, in parte, convenzionale di atteggiamenti, l'artista soddisfa il desiderio di esprimere quelle stesse emozioni all'osservatore, senza cedere ad alcun compromesso con il mondo:

«La questione veniva trattata soltanto tra l'artista e la sua idea. Mai in tutta la sua produzione una forma violenta viene ammorbida, mai la qualità espressiva del lavoro viene guastata per ottenere verosimiglianza di composizione: nessuna asprezza di accento, nessuna crudezza di colore viene evitata, ogni qualvolta l'artista senta che questi elementi sono necessari per la realizzazione della sua idea»³¹⁵.

Anche William Blake viene presentato da Fry come punto di riferimento per le sue teorie estetiche, intendendo l'arte come un linguaggio per esprimere pensiero e sentimenti appassionati attraverso degli oggetti del senso, quali mezzi per raggiungere questo scopo senza subire alcuna sottomissione agli stessi e accettando soltanto l'offerta della loro collaborazione.

L'artista, maestro eloquente e persuasivo di questo linguaggio della forma simbolica, attraverso il quale lo spirito comunica i suoi impulsi più segreti e indefinibili, offre un'esperienza che possiede la purezza, l'intensità e l'astrazione di un sogno.

Libera dai vincoli inquietanti della vita reale, l'arte di Blake giunge a una percezione così intima delle forme elementari «che governano uno spirito con speranze immortali ed infiniti terrori», quando risulta distaccato dai vincoli corporei, che i dati della visione interna dell'artista diventano incomparabilmente più definiti, più precisi e più chiari nella loro espressione di tutto ciò che si offriva alla percezione dei suoi sensi. Le sue forme, eccellente risultato della sua visione creativa, sono la copia visibile di parole quali «l'oceano», «molte acque», «firmamento», «le fondamenta della terra», «la profondità», «la legione»³¹⁶, prendendo dalla natura esteriore quel minimo contenuto, sempre il meno espressivo, che gli permette di creare forme visibili con uno sforzo immaginativo più grande per esprimere le più belle qualità disegnative.

Per Fry, nella sua riflessione tra classico e romantico, tutta l'arte dipende dalla capacità di esclusione delle reazioni della prassi, garantendo libertà ad una funzione pura e disincarnata dello spirito; se l'artista infatti fonda il suo lavoro sull'associazione di idee suscitata dagli oggetti rappresentati, la sua opera non sarà mai del tutto libera e pura, poiché tali relazioni implicano un'immaginaria attività pratica:

«[...] un'arte simile ha lo svantaggio di produrre un effetto che dipende veramente da quello che portiamo in noi, e di non aggiungere nessun fattore completamente nuovo alla nostra esperienza. Di conseguenza quando si è esaurita la prima impressione di meraviglia o di piacere, il lavoro produce una reazione sempre attenuata. L'arte classica invece esprime

³¹⁵ Ivi, p. 265.

³¹⁶ Ivi, pp. 270-271. L'opera di riferimento, riportata dallo stesso Fry nel testo, è *Vecchio Testamento*.

uno stato mentale positivo e disinteressato; essa ci comunica un'esperienza nuova e non raggiungibile diversamente. Il suo effetto perciò crescerà probabilmente con la familiarità della conoscenza»³¹⁷.

Un esempio è Ingres: abile disegnatore ritrattista, preoccupato della perfetta descrizione dei fatti, nel momento in cui passa alla pittura si compie un processo di adattamento e di equilibrio dei contorni che lo ha reso noto: abbandona tutte le brillanti registrazioni della forma naturale che si trovano negli studi e giunge ad un'espressione astratta e semplificata dei rapporti generali. Anche se la nuova espressione risulta priva di contenuto illustrativo, nella sua plasticità è diventata molto più completa e molto più intensa. Quando l'artista ha imparato a cogliere, in modo sicuro, i rapporti tra questi punti, risulta abile nel passaggio dall'uno all'altro con grande facilità e rapidità e con una certa indifferenza rispetto a quello che la realtà presenta. Con questo metodo vengono dati gradualmente e con cura gli elementi essenziali della struttura del disegno attraverso una linea rapida e intensa che trasmette un piacere particolare:

«[...] quest'arte dipende da una visione particolarmente sintetica e da un caratteristico sistema di distorsione, senza di cui la linea esterna arresterebbe troppo decisamente il movimento dei piani. Qui sta il difficile dell'arte del disegno lineare: la linea genera un volume, ma arresta troppo definitivamente i piani; questo è il motivo per cui alcuni grandi artisti moderni, come vediamo nel caso di Rembrandt, provano un caratteristico timore per il contorno. Coloro che sono sensibili al vicendevole gioco e al movimento dei piani sentono che la linea deve evitare, in qualche modo, per mezzo della sua qualità o della sua posizione o con interruzioni e ripetizioni, di arrestare l'immaginazione con un'espressione troppo positiva. Il fatto che l'arte antica, da me citata, fosse in grado di esprimere una forma con un contorno perfetto e pienamente disegnato, senza il terribile effetto negativo della linea, rappresentava una caratteristica quasi esclusiva di detta arte. Dico "quasi" giacché penso che pochi artisti modernissimi, come Matisse e forse Modigliani, abbiano riacquisito questa capacità; ma nella grande massa del disegno post-rinascimentale l'arte del puro contorno della linea è decaduta e le qualità essenziali anche dei grandi linearisti si possono pienamente vedere soltanto nei loro dipinti; la linea stessa ha dovuto assumere altre funzioni»³¹⁸.

In questo modo Fry sembra avviare quella valorizzazione della contemplazione, molto affine in Italia alla posizione di Lionello Venturi nell'ambito della teoria della «pura visibilità». La forma e il disegno nei suoi saggi si liberano dalla componente astratta e di quella materialistica e si appropriano, in modo esclusivo di quella creativa ed espressiva: più liricità di linea che linea della liricità, più visibilità pura che pura visibilità, più contemplazione che contemplatività. L'Autore dichiara:

«[...] l'opera d'arte è strettamente connessa con la vita intima dell'immaginazione secondaria, cui tutti gli uomini più o meno partecipano. Che le arti figurative siano espressione della vita immaginativa, piuttosto che una copia della vita reale, lo si può dedurre osservando i bambini. Credo che i bambini, lasciati a se stessi, non riproducano mai ciò che vedono: non disegnano, come si dice "dal vero", ma con deliziosa libertà e sincerità esprimono le immagini mentali prodotte dalla loro fantasia. L'arte, dunque, è un'espressione e uno stimolo di questa vita dell'immaginazione, che è distinta da quella reale per l'assenza di azione responsiva, elemento che, nella vita reale, determina la responsabilità morale. In arte noi abbiamo simile responsabilità: essa ci dà una vita libera dai necessari legami della nostra reale esistenza»³¹⁹.

2.11 *Con Mengs sul cammino dell'Idea*

³¹⁷ Ivi, p. 303. Questa riflessione porta Fry ad affermare la classica concentrazione di sentimento dei postimpressionisti «che rende la loro arte così difficile al primo incontro, ma che le conferisce il suo tenace potere sull'immaginazione». Caratterizzati da un tale spirito classico e dall'intensità e sincerità di scopo, con cui questi artisti si prestano a certe esperienze di fronte alla natura, «possono far apparire strana la loro opera a coloro che non hanno l'abitudine della visione contemplativa».

³¹⁸ Ivi, pp. 316-317.

³¹⁹ Ivi, p. 51.

La valorizzazione del disegno e l'autonomia della visione vengono celebrate anche dal pittore tedesco Anton Raphael Mengs nei suoi *Pensieri sulla bellezza*³²⁰, pubblicati a Zurigo nel 1762, con la dedica all'amico Winckelmann, considerati, per le premesse teoriche e per le valutazioni storiche e artistiche, come il manifesto dell'idealismo classico.

A seguito della traduzione italiana ad opera del Cav. Giuseppe Niccola D'Azara, nel 1783, e dell'edizione del testo tedesco nel 1874³²¹, l'opera viene ora tradotta e curata da uno studioso del plotiniano come Giuseppe Faggin³²² per la collana "Estetica" di Rognoni nel 1948.

Ancora una volta la relazione introduttiva conduce il lettore alla comprensione del ruolo culturale dell'Autore e all'analisi dell'opera nel pieno rispetto delle finalità e degli obiettivi del piano progettuale dell'editore. Infatti se per il contenuto della riflessione teorica il legame con gli altri volumi (Burke, Spalletti e Fry per l'argomentazione tecnica e Galilei per il paradigma negativo) risulta immediato, per quanto concerne il metodo è opportuno, di volta in volta, rilevare i caratteri più significativi, utili alla ricostruzione del nuovo e specifico piano editoriale. Nella curatela di Faggin, al di là della competenza specifica sul plotiniano e sul neo-platonismo che trapela a tratti, ma con notevole chiarezza, integrando i richiami della filosofia greca alla riflessione estetica del pittore, emerge proprio lo schema argomentativo sulla base della formula metodologica banfiana. Inoltre Faggin si fa abile mediatore tra Mengs e il lettore, riorganizzando i punti della sua teoria, in modo tale che quest'ultimo possa orientarsi nel testo senza eccessive difficoltà, puntando alle finalità dell'intervento, stimolando all'approfondimento e alla ricerca in ambito artistico ed estetico, mettendo in evidenza gli aspetti critici, limitativi e stereotipati, ancorati a una tradizione neoplatonica di cui mostra di non comprendere tutta la potenzialità innovativa.

Partendo dal presupposto che, come la virtù per Socrate, anche l'arte si può insegnare, in quanto fondata sulla conoscenza³²³, per l'Autore risulta doveroso predisporre un percorso educativo capace di guidare i giovani sul cammino dell'Idea, offrendosi di accompagnarli, supportarli e consigliare loro un metodo teorico e pratico per il pieno sviluppo delle capacità conoscitive, espressive e tecniche. Scrive Mengs:

³²⁰ Il testo di Anton Raphael Mengs (Ústí nad Labem-Boemia, 12 marzo 1728 - Roma, 29 giugno 1779), tradotto dall'originale tedesco *Gedanken über die Schönheit* da Giuseppe Faggin (Isola Vicentina, 20 ottobre 1906 - 23 settembre 1995), presenta 30 pagine di Introduzione a cura di Giuseppe Faggin e si articola in 3 capitoli suddivisi in paragrafi: I Della Bellezza (5 paragrafi); II Del gusto (7 paragrafi); III Esempi del buon gusto (7 paragrafi). Segue un'Appendice con il discorso di Giovanni Pietro Bellori, uno dei più importanti biografi degli artisti del Barocco italiano del XVII secolo, su *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*. Il volume di 158 pagine è arricchito da note dell'autore e del curatore. Di sicuro interesse qui la figura del curatore che indubbiamente Banfi aveva conosciuto negli anni della sua collaborazione in qualità di direttore della collana "I Filosofi" con la Casa Editrice Garzanti di Milano. Faggin infatti per quella collana ha pubblicato *Plotino* nel 1945. Sulla figura intellettuale di questo studioso cfr. Emilio Renzi, *Le ragioni dell'insegnante*, in Franco Volpi, Emilio Renzi, Giangiorgio Pasqualotto, *Per Giuseppe Faggin 1906-1995*, Atti della commemorazione tenuta il 22 novembre 1996 al Liceo Ginnasio "Antonio Pigafetta" di Vicenza, I Quaderni dell'Accademia Olimpica n. 27, Vicenza 2001, pp. 21-41; cfr. Franco Volpi (a cura di), *Ars Majeutica. Scritti in onore di Giuseppe Faggin*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1985. Noto del resto anche il profondo legame di amicizia di Faggin con Mario Dal Pra per il quale cfr. Mario Dal Pra – Fabio Minazzi, *Ragione e storia*, Rusconi, Milano 1992, *passim*.

³²¹ Il riferimento è al testo pubblicato da H. Heller, Reclam, Lipsia 1874, che conserva le lungaggini e le ripetizioni proprie dell'Autore.

³²² Autore noto in quegli anni per la pubblicazione nel 1945 del volume *Plotino* per la Garzanti e nel 1947 delle *Enneadi* per l'Istituto Editoriale Italiano. Si ricorda anche in una nuova edizione presso Rusconi nel 1992.

³²³ Faggin sostiene che tutta la problematica dell'arte si svolge nei limiti tracciati dal problema della conoscenza, di cui ripete, con tenace insistenza, le tappe e le condizioni: «il pensiero che mira a conoscere il vero, prende le mosse dalla realtà empirica, di cui vuole essere l'interpretazione; le sensazioni, più che essere il vero oggetto della conoscenza, sono piuttosto le occasioni, reali e necessarie, perché l'intelligenza ricostruisca in sé l'ordine intellegibile del mondo. Come il pensiero anche l'attività artistica non può esimersi dal dovere originario di trarre motivi e spunti dalla natura; la mimesi non è arte, ma ne è la condizione fondamentale. Dai dati empirici il pensiero risale [...] alla definizione del concetto; la sua operazione è l'astrazione, che soltanto la perspicacia della ragione rende feconda di conclusioni positive. Ciò che l'astrazione è nel processo gnoseologico, è il gusto nell'attività artistica: anche qui si tratta di saper discriminare, nella realtà offerta allo sguardo, ciò che s'accorda con l'ideale e di eliminare ciò che l'offusca. Chi sa discriminare è il genio, e il genio è gusto, cioè capacità di "scelta"». Anton Raphael Mengs, *Pensieri sulla bellezza*, Casa Editrice Minuziano, Milano 1948, pp. 13-14.

«Lo scolaro deve, da principio, essere nutrito col latte più puro dell'arte, cioè con le opere più perfette dei grandi maestri [...] soltanto le cose migliori [...] deve imitare esattamente le cose belle senza cercare le ragioni per cui sono belle. E così acquisterà giustezza dell'occhio che è lo strumento più necessario di tutta l'arte [...] veda ed esami ciò che trova di bello in ciascun quadro [...] bisogna cercare ciò che un maestro persegue costantemente e che si trova in tutte le sue opere. In questo modo si arriva a conoscere le ragioni che lo hanno determinato e che derivano dal suo carattere e sentimento naturale»³²⁴.

Sostenendo poi nell'ambito della conoscenza la selettività operata dai sensi e dall'intelligenza nella dissoluzione dell'immediata unità del dato e nella sua ricostruzione logica ed ideale, Mengs giunge ad affermare il ruolo del genio. Capace di scomporre il mondo nei suoi elementi formali per ricomporlo idealmente e spiritualmente, seguendo il criterio della scelta, il genio artistico intuisce quel criterio oggettivo che garantisce nella pittura la relazione tra le parti. Se l'immagine del genio viene associata da Mengs alla mente filosofica, i componenti su cui questo straordinario sguardo sulla realtà opera sono il disegno, il colore, il chiaroscuro e la composizione. Il quadro che ne deriva non può che rappresentare una grandiosa definizione, logica e oggettiva, in cui il disegno è linea pura che costruisce e che racconta, più un vedere intellettuale che un vedere sensuale, celebrando così Raffaello come pittore dell'intelligenza, distinguendolo, ovviamente, da quegli artisti che per «temperamento»³²⁵ accentuano un elemento rispetto agli altri³²⁶. Questi *Pensieri* di Mengs, originariamente scritti per se stesso e non destinati alla pubblicazione, vengono accolti con entusiasmo e pienamente compresi nella loro profondità teoretica, destinando alle *Lezioni pratiche di pittura*³²⁷ il carattere pragmatico e sperimentale.

La teoria a cui inevitabilmente approda mostra un'evidente matrice neoclassica, superando l'antagonismo dialettico tra il barocco, che aveva mostrato un'incontenibile vocazione al movimento e alla forza, sostituendo all'idealismo della visione alle torture dell'intelligenza e alle inconcludenti noie dell'introspezione, la fantasia sfrenata, e il rococò, che aveva rappresentato il ritorno alla calma, pur non rinnegando il ritmo delle forme e il fastidio per le idee.

In questo ambito il mondo risulta governato da leggi incoercibili e, evolvendosi nel tempo e nello spazio, rivela la presenza di un *logos* invisibile; inoltre la bellezza fisica diviene la traduzione sensibile di una norma ideale oggettiva; infine ogni forma che l'uomo contempla è inevitabilmente inserita in questo immutabile ordine cosmico. Nel merito Faggini non manca di scrivere nell'*Introduzione*: «sordo alle voci sotterranee della vita, diffidente dinanzi agli impulsi del *pathos* e del sentimento, esso [il neoclassicismo] presume di far luce nella notte dei sensi e di ricondurre gli uomini impazziti all'ordine, alla saggezza, a Dio».

Se l'intelligenza umana è chiamata ad adeguarsi a questo ordine e ad interpretarne il significato, l'arte non sfugge al compito di esprimerne la ragione segreta e il principio invisibile attraverso un'opera sensibile. Non è un caso che l'arte migliore per Mengs consista proprio in quella che si risolve in puri fattori teoretici, non lasciando alcun residuo emotivo e irrazionale, in questo modo facilmente interpretabile come oggetto d'insegnamento, e che la bellezza sia un valore sensibile nel momento in cui proprio nel sensibile possa esprimersi una sapienza filosofica.

³²⁴ Ivi, pp. 80-84.

³²⁵ Ivi, p. 24.

³²⁶ Il riferimento qui è il contenuto del Capitolo III che propone quali *Esempi del buon gusto*, da presentare ai giovani allievi d'arte, Raffaello, Correggio e Tiziano considerandone, nell'ordine, il disegno, il chiaroscuro, il colorito, la composizione, il panneggiamento e l'armonia. Da questo studio, che mostra la raffinatezza dello sguardo di Mengs-storico dell'arte, risultano interessanti riflessioni. Non si può negare che la sua critica, nonostante le premesse razionalistiche, colga nel segno, esprimendo un gusto finissimo, soprattutto nei confronti dell'opera di Correggio, nel quale avverte la presenza di un sentimento spontaneo che a lui era stato negato e che perciò si sente portato all'arte delicatissima di Allegri come al suo paradiso perduto. Quindi, a dispetto di tutta la sua teoria estetica, Mengs si sofferma sulla pittura di Correggio cogliendone le intime ragioni stilistiche e formali.

³²⁷ Si tratta di lezioni raccolte dallo stesso D'Azara, amico e ammiratore del pittore, e pubblicate con altri scritti di Mengs in due volumi a Bassano nel 1783. Faggini riporta alcuni estratti di tale opera, inerenti a pittura di Correggio, pp. 94-95, e l'armonia e i valori cromatici, pp. 120-121.

In particolare tutto il Capitolo I è caratterizzato da echi neoplatonici e Faggin, nelle note, riporta, in merito all'estetica dell'Idea, precisi riferimenti al *Fedro* platonico e alle *Enneadi* plotiniane:

«La bellezza nei corpi è una qualità che diventa sensibile sin dalla prima impressione: l'anima la intuisce con trasparente evidenza, la riconosce, la accoglie e in qualche modo si accorda con essa. Quando invece riceve l'impressione della bruttezza, si agita, la rifiuta e la respinge da sé come cosa discordante ed estranea. Diciamo dunque che l'anima, essendo ciò che è, prossima all'essenza reale a lei superiore, gode dello spettacolo degli esseri che appartengono al genere al quale essa appartiene o delle tracce di questi esseri; stupita di vederli, essa li riporta a sé, si ricorda di se stessa e di ciò che le appartiene [...] quando si vede una cosa bella, si prova una gioia, uno stupore, un timore molto forti, poiché ora siamo al contatto con la realtà. Difatti di fronte a ciò che è bello si devono produrre tali emozioni: lo stupore, la meraviglia gioiosa, il desiderio, l'amore e il timore accompagnato da piacere»³²⁸.

Riflettendo le caratteristiche di ogni teoria estetica costruita in funzione dell'oggetto, l'Autore sceglie l'uomo quale «figura più nobile e più degna»³²⁹ e la pittura diventa la celebrazione del suo corpo, delle sue espressioni spirituali e delle sue idealità eterne e, quindi, mitologica, religiosa e storica. «L'ideale è più alto del materiale»³³⁰, è quello che si vede solo con l'immaginazione e non con gli occhi: l'ideale della pittura consiste, dunque, nella scelta delle cose belle della natura depurate da ogni imperfezione, presente in ogni aspetto. Nel disegno è rappresentato dalla bellezza soprannaturale prodotta dal riunire varie parti belle che convergono tra loro; nel chiaroscuro sono i volumi ed i dettagli appositamente scelti per aumentare la bellezza di un'opera; nel colore è la scelta del tono che si dà alle cose rappresentate; infine nella composizione l'ideale consiste nell'immaginare un'azione a cui non si è assistito, nel dare espressioni che non si possono copiare dalla natura e nell'usare idee poetiche.

La spiritualità del sensibile, dunque, colta e riprodotta dall'artista sotto forma di opera d'arte, rivela la possibilità di tradurre l'oggettività nelle idealità storiche degli uomini e l'idea platonica nel flusso dei tempi a rappresentare l'immanente razionalità del reale. Spiega Faggin:

«soltanto la verità è bellezza: e l'artista si sostituiva al filosofo, ora dichiarandosi a lui eguale nell'intuizione interpretatrice e nella purezza della visione, ora esaltando la propria superiorità in nome della completezza creativa: ché mentre il filosofo si eleva al di sopra del visibile e, dimenticando la terra, si chiude dentro la rarefatta atmosfera dell'astratto e dell'ideale [...] l'artista ripete nel breve ciclo della sua creazione il grandioso processo del Dio generante e creante e congiunge prodigiosamente nell'opera sua il visibile e l'invisibile, il terreno e il celeste»³³¹.

Ma il neoplatonismo, a cui Winckelmann restituisce forza e vigore, conducendo la critica d'arte nella storia delle idee e della teoricità antica, mosso dal profondo anelito all'unità mistica, stringe l'arte in schemi e criteri troppo differenti dal suo ambito originario: l'arte voleva essere la ricostruzione del mondo *numero, pondere et mensura* e non il sovvertimento della fantasia e dell'arbitrio. Scrive infatti Mengs:

³²⁸ Ivi, pp. 48-49. Si tratta di citazioni dalle *Enneadi* di Plotino, riportate dal curatore nella nota (4), in riferimento alla bellezza, intesa come la perfezione della materia conforme alla nostra idea, dotata di forza incantatrice che commuove l'anima dell'uomo. Per questa parte il rimando all'opera di Spalletti curata da Preti è chiaro e il dialogo tra le due opere *Pensieri sulla bellezza* e *Saggio sopra la bellezza* è aperto.

³²⁹ Anton Raphael Mengs, *Pensieri sulla bellezza*, op. cit., p. 21. Cfr. anche pp. 70-71, in particolare: «[I Greci] comprendevano che l'uomo è l'opera più degna della natura per la simmetria della sua struttura e, poiché questa simmetria deriva dalla sua forma e dal bell'ordine delle sue membra, si applicarono per primi soprattutto alla "proporzione". Il significato di proporzione, nato in opposizione a quello di deformazione o espressività caratteristica e vitale, viene riposto nel canone formalistico senza personalità che si impone a priori come norma razionale, umiliando l'originaria intuizione dello spirito. Qui il riferimento alle *Enneadi* di Plotino e all'opera di Burke induce il lettore a riflettere sulla posizione radicale del Mengs, soprattutto nel punto in cui Faggin ricorda Plotino come il più antico e autorevole sostenitore dell'estetica dell'idea che reagiva all'estetica degli stoici fondata sulla simmetria e sulla proporzione.

³³⁰ Ivi, p. 56.

³³¹ Ivi, pp. 11-12.

«Tutte le opere umane sono imperfette e se noi ne giudichiamo perfetta qualcuna, ciò avviene perché non ne riconosciamo i difetti. Tutte le perfezioni degli uomini e le opere umane sono soltanto immagini della vera perfezione. Perciò si adopera la parola “gusto” anche nella pittura per significare che un’opera può avere un gusto della perfezione pur senza essere perfetta [...] cose esagerate e sovraccariche rovinano il gusto dell’arte, le belle e regolari abitano l’occhio a un sentimento delicato. Ma che vi siano uomini che vengono commossi solo dall’esagerato, deriva dal loro grossolano senso intellettuale e visivo; ma coloro che amano ciò che è freddo hanno, in generale, il senso anche troppo delicato. Questo si trova negli artisti come negli amatori d’arte»³³².

Quel gelido mondo classico a cui l’amico Winckelmann aspirava non viene di fatto realizzato dalla pittura di Mengs e nemmeno completamente sostenuto dalla sua teoria estetica.

Precetti, norme e idee, utili a risolvere il fatto artistico in sapienza filosofica, pur riconoscendo la purezza e la nobiltà delle intenzioni vacillano proprio dinanzi ai maestosi e geniali “temperamenti” chiamati Correggio, Tiziano e Tintoretto, tanto decisamente estranei al suo schema neoclassico quanto riconosciuti potenti dal punto di vista pittorico: «essi esprimevano ciò che avevano sentito, ma che ciascuno di loro si sia applicato a un compito diverso e che abbia scelto chi una parte chi un’altra, deriva dal loro naturale temperamento»³³³. Partoriti direttamente dalla sua dialettica dell’errore, che rivela qualsiasi deformazione dello schema originario come errore di conoscenza e, dunque, collocabile in un ambito di conoscenza inferiore e di incompetenza scientifica, ritenuti originali eccezioni da ammirare, ma non da imitare, questi celebri geni della pittura italiana costringono Mengs, in un primo momento, a scavare sotto le astrazioni per trovare una soluzione teoretica che continuasse ad assicurare una distintiva dose di credibilità e di affidabilità alla sua teoria della bellezza e poi, gradualmente, a orientarsi verso una nuova definizione di “eccezione” in arte, dimostrando la fragilità del suo sistema. Faggin commenta:

«In realtà ogni autentico artista è un’eccezione - la dialettica dell’errore aveva finalmente sospinto il Mengs alla deriva - se per eccezione s’intenda in questo caso non il contraddire a una definizione universale, ma l’intimo accordo in una individualità geniale con se stessa di fronte e contro alla morta gora del generico e del consueto»³³⁴.

Da qui ha inizio il cammino dei romantici che, a partire dalla polemica antineoclassica, si orienta nel ricondurre l’impulso creativo a una visione interiore che per Mengs viene intesa come idealità, inevitabilmente chiusa in una pittura presentata nella sua purificata visibilità e nella sua riduzione segnica e cromatica all’essenziale, che per i romantici recupera il segreto di un’emozione e di un sentimento o la suggestione di uno splendore allucinato.

Il proposito di oltrepassare l’orizzonte della realtà per raggiungere fini e funzioni estranei all’ambito dell’esteticità provoca lo svuotamento e l’annullamento della stessa teoria e l’Autore «non s’accorge che insieme col corpo svanisce anche il Verbo che si è incarnato»³³⁵.

Lo spettro di una mera infatuazione gravita intorno al neoclassicismo di Mengs che, accecato dalla dogmatica presunzione di poter fornire schemi fissi in pittura, ed incapace di debellare il *virus* della dialettica dell’errore che lui stesso aveva inferto alla sua teoria, non riesce a vedere e, dunque, a cogliere la novità teoretica che si nasconde dietro la spessa coltre dell’ordinario preconcepto neoplatonico: la necessità interiore, capace di produrre opere salde e autonome nella sfera della loro espressività.

Proprio questo “paradigma negativo” della storia dell’estetica, quale tentativo non riuscito di una teoria radicale, nata dalla rielaborazione teorica di un antagonismo dialettico storico-culturale, che il lettore attento potrebbe facilmente affiancare a quello offerto da Vincenzo Galilei, con la sua proposta

³³² Ivi, pp. 59-62. Nella nota (9) di p. 60, Faggin rimanda, in merito al gusto, inteso come una speciale facoltà o atteggiamento dell’animo, a Edmund Burke, in particolare alla *Ricerca sull’origine delle nostre idee del sublime e del bello* curato da Baratono. Anche in questo caso il confronto Mengs-Burke suggerito da Faggin induce il lettore a riprendere alcune pagine specifiche dell’opera del filosofo inglese per poi metterle a confronto con quelle di Mengs.

³³³ Ivi, p. 84.

³³⁴ Ivi, pp. 24-25.

³³⁵ Ivi, p. 31.

di ritornare alla pura semplicità della monodia greca, stimola il pensiero critico a studiare le differenti posizioni, per trarre da ciascuna gli elementi fondamentali, per comprenderli e confrontarli nuovamente, rilevando punti di forza e punti di debolezza, per elaborare una propria riflessione personale in cui ogni componente possa risultare aperto al dialogo e disponibile a ulteriori cambiamenti e sviluppi. Con questa intenzione Faggin conclude infatti la sua relazione:

«Riportato dunque alla forma del classicismo e purgato dei suoi errori e delle sue astrazioni, anche il neoclassicismo del Mengs acquista il suo significato vivo e spirituale: espressione ricorrente di un'armonia interiore, che diffida degli oscuri istinti dell'uomo e insegna ancora ad aprire gli occhi verso la luce e le forme, non per gettare contro il mondo battaglioni di larve spettrali e di sogni disperati, ma per celebrare la conciliazione con l'umanità e con l'universo»³³⁶.

2.12 *Avvicinarsi all'opera d'arte con Wölfflin*

Mengs considerava la storia dell'arte dal punto di vista di uno speciale ritmo di imitazione-scelta o, in altri termini, di realismo-idealismo. Sarebbe stato un fecondissimo criterio di interpretazione se fosse stato inteso in funzione di un rapporto dialettico fra valori formali nell'espressione delle esigenze della vita o della forma nell'ambito dell'unità dello spirito creativo. Ma, come si è visto, nella teoria di Mengs lo sviluppo delle forme artistiche attraverso i tempi viene concepito in funzione di una norma razionale estrinseca, che rende possibile una discriminazione valutativa di epoche e di civiltà, da un punto di vista decisamente extrapittorico.

Lo storico Heinrich Wölfflin, all'inizio del Novecento, fa un'operazione molto simile a quella di Mengs: lavora alla classificazione di principi pittorici fondati sul riconoscimento delle categorie formali e concettuali valide per un intero periodo storico, proponendo un sistema critico per la storia dell'arte impostato su cinque coppie di simboli contrapposti di pura visibilità che segnerebbero l'evoluzione dello stile: lineare-pittorico, visione di superficie-visione in profondità, forma chiusa-forma aperta, molteplicità-unità, chiarezza assoluta-chiarezza relativa.

Il critico Umberto Barbaro nella relazione introduttiva al volume *Avvicinamento all'opera d'arte*³³⁷ pubblicato nel 1948 nella collana "Estetica" della Minuziano ne mette in evidenza, quale limite invalicabile, la rigorosa schematicità e, quale rischio inevitabile, la possibilità di trascurare gli aspetti più sottili e meno appariscenti, sottovalutando la componente umana nella genesi dell'arte. Il problema incontrato con Vincenzo Galilei e ripreso con Mengs qui ritorna con rinnovata energia: l'artificiosità di racchiudere negli schemi e nelle classificazioni delle teorie estetiche il significato e il valore dell'opera d'arte.

Allievo di Burckhardt e di Dilthey, Wölfflin eredita dal primo una straordinaria dose di energia creativa³³⁸ e dal secondo una lucida visione storicistica che gli permette di privilegiare la dimensione sociale dell'arte, intendendo la produzione dell'opera d'arte come espressione di un determinato

³³⁶ Ivi, p. 32.

³³⁷ Il testo di Heinrich Wölfflin (Wintethur-Svizzera, 21 giugno 1864 - Zurigo, 9 luglio 1945), tradotto dall'originale tedesco *Das erklæren von kunstwerken* (1921) da Umberto Barbaro, pubblicato nel 1948, presenta 35 pagine di *Introduzione* a cura di Umberto Barbaro (Acireale, 3 gennaio 1902- Roma, 19 marzo 1959), 3 di *Premessa* dello stesso Autore e si articola in 4 capitoli a cui si aggiungono i Commenti e un'Appendice con un *Poscritto* (1940) e 3 paragrafi. Il volume di 106 pagine è arricchito da note del curatore.

Insegnante presso il Centro sperimentale di Cinematografia a Roma dal 1936 al 1943, commissario dal 1944 al 1947, critico militante e scrittore noto nel settore, Barbaro probabilmente ha condiviso con Rognoni la passione per la cinematografia e il desiderio di lasciare con il suo lavoro di sceneggiatore e regista e con i suoi saggi e recensioni forme di testimonianza che perseguivano una chiara scelta morale e ideale nell'ambito di un progetto di rinnovamento del cinema italiano in opposizione ai dettami ideologici del regime, contribuendo all'affermazione del Neorealismo e del cinema d'autore. Cfr. Armando Plebe, *Attualità del pensiero critico di Umberto Barbaro*, «Filmcritica», 1964, 149, pp. 423-35.

³³⁸ «[Burckhardt] era un vero suscitatore di energie [...] riusciva sempre nel suo intento che dichiarava essere quello di destare nei suoi allievi la convinzione che l'arte è una delle più grandi potenze del mondo, e che, pertanto, vale la pena di occuparsi del mondo dell'arte». Ivi, pp. 17-18. Cfr. Heinrich Wölfflin, *Jacob Burckhardt*, in *Gedanken zur Kunstgeschichte*, II ed. Schwabe, Basel 1941, pp. 135-155.

contesto storico e culturale, evidenziando il momento della libertà e della creatività e l'autocentralità dei fenomeni artistici (correnti, movimenti, civiltà espressive).

Rimproverato da Arnold Hauser, allievo di Lukács e, dunque, aperto sostenitore della visione dialettica hegeliana del fatto storico-artistico, di non saper vedere l'elemento di continuità che lega i fenomeni artistici, restando in superficie rispetto alla loro dinamica interna, e non compreso da Croce che, reputandolo simile a Huizinga, lo definisce «uno storico senza problema storico»³³⁹, Wölfflin viene invece valorizzato da Barbaro in questo libro dal titolo “equivoco”³⁴⁰, *Avvicinamento*, appunto, che sembra presentare un compendio delle teorie dello studioso, ma che in realtà, raccoglie brevi saggi non facili alla lettura per la complessità dei problemi trattati, ma sempre molto stimolanti e indubbiamente, volti alla formazione del lettore, nonostante le sue tesi siano quasi tutte “inaccettabili”. Si profila qui, ancora una volta, il paradigma negativo, quale modello non di soluzione teorica, per capacità, formazione e contesto storico culturale, ma di buon metodo di ricerca e di corretto atteggiamento d'indagine.

Nei suoi saggi l'Autore, postulando la linea come principio conduttore, nella traccia virtuale di Fry e di Mengs, rileva aspetti specificatamente figurativi dell'opera d'arte, quali l'armonia, le relazioni spaziali, l'unità del contenuto e della forma, che ritiene connessi con la vita del popolo a cui appartengono e caratterizzati da un elemento costante che permane nell'inevitabile trasformazione degli stili. La base estetica di ogni storia e critica d'arte viene rinvenuta, infatti, nella psicologia e nella teoria dell'*Einführung*, in particolare nella dottrina delle analogie con il comportamento psicofisico dell'uomo e l'arte, nello specifico quella architettonica, e nella teoria della «pura visibilità», di cui Wölfflin, nell'Italia della fine degli anni Quaranta, è considerato la figura più rappresentativa, nonostante il suo documentato allontanamento tardivo³⁴¹.

Alla decisa reazione al naturalismo, in nome di un ideale classico sentito, Wölfflin contrappone una nuova visione. La visione naturale, che garantisce i valori numerici della forma, viene superata dalla «visione a distanza»³⁴², in cui l'intuizione artistica eleva le grandezze spaziali a valori di relazione e i piani volumetrici della realtà si dispongono in superficie, quale visione “pura” dell'artista

³³⁹ Cfr. Benedetto Croce, *La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo*, Giuseppe Laterza & Figli Editori, Bari 1934. La citazione è collocata nel capitolo “La teoria della pura visibilità” a p. 57. Dell'opera crociana si trovano due edizioni ampliate, sempre da Laterza, datate 1946 e 1947. Risulta interessante notare come la stessa citazione sia contenuta anche nei seguenti testi di Croce, *La storiografia senza problema storico*, «La Critica», anno XXXV, fasc. III, 20 novembre 1937, pp. 412-433 (in cui la citazione diviene titolo della problematica argomentata nel saggio) e *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, 1954, pp. 77-95 (la citazione è a p. 87); e, ancora, in un saggio e in un volume di recente pubblicazione con chiari riferimenti al pensiero crociano: Fulvio Tessitore, *Croce e la storia universale*, in *Croce filosofo: atti del Convegno Internazionale di studi in occasione del 50° anniversario della morte*, a cura di Giuseppe Cacciari, Girolamo Cotroneo e Renata Viti Cavaliere, tenutosi tra Napoli e Messina dal 26 al 30 novembre 2002, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, tomo II, pp. 611-630 (la citazione si trova a p. 627); Michele Ciliberto, *Pensare per contrari: disincanto e utopia del Rinascimento*, Storia e Letteratura, Roma 2005 (la citazione è a p. 211 e a p. 369).

³⁴⁰ In realtà l'ambiguità è leggibile anche nella Premessa in cui l'autore scrive: «Possono essere spiegate le opere d'arte? Non è forse una caratteristica dell'arte figurativa quella di spiegarsi da se stessa, cosicché chiunque possa senz'altro leggerla? [...] Schiller, pensando all'indeterminatezza dell'espressione linguistica, dice di trovarsi dinnanzi a un abisso. Ammesso che la cosa stia così, ne consegue che il vedere è qualche cosa che deve essere appreso. Non è affatto una cosa naturale che ognuno veda ciò che ha innanzi a sé. Lo spiegare un'opera figurativa, nel senso di guidare l'occhio, è quindi, già di per sé, una parte necessaria dell'insegnamento della storia dell'arte [...] spiegare significa situare il singolo prodotto artistico in un rapporto storico, in grazia del quale soltanto esso può diventare comprensibile». Ivi, pp. 45-47.

³⁴¹ Scrive l'Autore nel 1940, in occasione della riedizione dell'opera: «Ammessa l'importanza storico-spirituale, dobbiamo appunto dirci che la rappresentazione dell'immagine non è stata, di per sé, sempre la stessa, che il “vedere” si è sviluppato e che i mezzi di espressione sono stati diversi in tempi diversi [...] per quanto il colore sia adatto ad esser mezzo di espressione della spiritualità, esiste tuttavia anche una storia interna del colore. Il senso del colore ha, di per sé, la sua storia (differenziazione, armonizzazione, senso delle tonalità) [...] la singolarità sta nel fatto che questi gradi della forma (gradi del vedere) sono, in sé, privi di espressione solo se se ne intende il concetto nel senso più ristretto, mentre che, in un senso più largo, essi posseggono una certa fisionomia culturale. Non solo si vede in altro modo, ma si vede anche qualche cosa d'altro, e, con la forma, cambia anche la rappresentazione di ciò che viene sentito come vivente [...] la successione regolare delle grandi possibilità della forma è connessa, nel modo più stretto, coi contenuti spirituali e sentimentali delle epoche che costantemente la influenzano». Ivi, pp. 92-100.

³⁴² Ivi, p. 33.

intorno alla quale si erano raccolti il pittore Hans von Marées, il teorico Konrad Fiedler e lo scultore Adolf von Hildebrand.

L'antagonismo dialettico, a cui si assiste nel corso della lettura dei saggi di Wölfflin, costantemente rilevato dallo stesso Barbaro, tra teorie e veri e propri impianti artistici (quali classicismo, caratterizzato da rigore ordine oggettività e sintesi logica delle forme, e barocco, caratterizzato al contrario da libertà disordine soggettività e sforzo di sintesi totale e non solo di sintesi logica) non conduce ad alcuna possibilità di conciliazione, ma solo a un evidente ineffabile contrasto, alla concezione di un'opera d'arte intesa come «un tutto efficace in sé e per sé e si pone come realtà a sé di fronte alla natura» libera da mutazioni e contingenze. Per l'Autore l'importanza dell'arte figurativa non si esaurisce in ciò che essa riesce a comunicare in base al contenuto, di sentimento e di bellezza, o trasponendo la vita nel linguaggio dell'immagine, perché essa offre un contributo indipendente all'orientamento del mondo, nel quale la fantasia della forma procede unicamente attraverso il fare, attraverso l'azione creativa delle mani dei grandi maestri che permette alla forma di produrre la forma.

Da qui la serie di esempi di vita artistica che Wölfflin propone quali modelli di sviluppo stilistico non più incastrati ed irrigiditi nelle coppie di concetti di chiara matrice neoclassica, ma più reattivi e decisamente umani.

In particolare in merito a questo passaggio l'Autore valorizza il lavoro di Dürer e di Michelangelo. Sull'opera di quest'ultimo scrive:

«[...] nelle tombe dei Medici ha dato forma, in maniera inauditamente grandiosa, al motivo di una combinazione di figure giacenti e sollevate, è stato sorretto, in questa concezione, da una nuova capacità di vedere e sentire insieme elementi eterogenei, quali, ad esempio, non li conosceva ancora Donatello; non perché quest'ultimo sia stato meno grande, ma perché si trovava ad un altro punto dello sviluppo. Tuttavia non è avvenuto soltanto che Michelangelo abbia potuto valersi di una forma nel frattempo maturata, e che l'abbia riempita della sua spiritualità, ma egli stesso è stato il creatore di questa forma. Ciò che esisteva era soltanto una certa situazione, nella storia dello sviluppo, dalla quale egli poté derivare la nuova visione»³⁴³.

Per Wölfflin, dunque, l'arte è espressione della concezione del mondo del periodo in cui viene prodotta e conserva un suo proprio sviluppo e una sua struttura identificativa che risulta di difficile lettura per il fatto che tale sviluppo specifico della forma rimane sempre incastrato nei contenuti con i quali è unito in un'unione indissolubile. Pertanto per l'Autore non risulta possibile comprendere la produzione di una personalità, se non si conoscono, in generale, le possibilità rappresentative della sua epoca e non risulta possibile esprimere anche un giudizio estetico valutativo, della singola opera poiché l'arte non si manifesta nella generalità, inteso come stile, bensì nella singola e specifica opera d'arte.

2.13 Razionale-irrazionale: «Il sublime» banfiano

Nell'Introduzione al volume *Il sublime*³⁴⁴ dello Pseudo-Longino Banfi, a seguito di una serie di paradigmi negativi, quali esercitazioni filosofiche volte al raffinamento del pensiero in fatto di estetica e di arte, fa il punto della situazione nell'operazione formativa ormai giunta quasi alla sua conclusione: definisce, riordina, puntualizza e innesta nuovi germogli di ragionamento e di possibili approfondimenti storico-filosofici ed estetico-filosofici. Sembra non voler lasciare al lettore della collana "Estetica" alcun dubbio in merito alla scelta delle opere proposte, alla scansione logico-

³⁴³ Ivi, pp. 105-106.

³⁴⁴ Il testo dello Pseudo-Longino (retore dell'ultima metà del I secolo d. C.; la tradizione lo aveva attribuito a Longino, un filologo del III secolo d. C. discepolo di Ammonio Sacca, da qui il nome di Pseudo-Longino, ma l'opera risulta essere di un anonimo), tradotto dall'originale greco antico *Περί Ύψους* da Luigi Panzeri, stampato nel 1949 a Milano per la Casa Editrice Minuziano, presenta 22 pagine di *Introduzione* ad opera di Banfi, 2 di Nota del traduttore e si articola in 44 paragrafi. Il volume, di 135 pagine, è arricchito da alcune note del traduttore.

contenutistica delle stesse e all'applicazione del metodo analitico. La sua presentazione, così sciolta e fluida, caratterizzante tanto il suo ragionamento filosofico quanto la sua straordinaria capacità di condividere con il lettore la passione per il lavoro di ricerca, evidenziando gli antagonismi dialettici delle posizioni teoriche, la novità offerta dallo scritto in esame e l'affinità di tale proposta con la sua stessa contemporaneità.

Dinanzi alla crisi di quel particolare periodo storico caratterizzato dalla decadenza letteraria denunciata dagli scrittori, probabilmente del I secolo d. C., a seguito della perdita libertà e della corruzione dei costumi, Banfi pone in evidenza il primo stato tensivo tra la scuola di Apollodoro di Pergamo e quella di Teodoro di Gadara. La prima basata sulla concezione aristotelica della retorica come scienza e, pertanto, destinata a determinare la struttura dell'opera letteraria di cui il linguaggio viene definito come prodotto logico fondato sulle definizioni concettuali costanti e sui loro rapporti; la seconda, di matrice platonica, sostiene la retorica non come scienza, ma come arte pratica e, dunque, considera il valore dell'oratoria con le connesse passioni e fantasie. Il sublime, scrive l'Autore:

«[...] consiste in una certa elevatezza e superiorità del discorso [...] non conduce gli uditori alla persuasione, ma li trascina all'estasi. In ogni modo il meraviglioso unito allo stupore riesce sempre superiore a ciò che mira soltanto a persuadere e a piacere, se almeno la persuasione dipende per lo più da noi, mentre il Sublime esercita un dominio e una potenza invincibili che prendono l'uditore. L'abilità dell'invenzione, l'ordine e la distribuzione della materia li vediamo, con un certo sforzo, apparire non in questa o quella parte, ma nella complessiva orditura del discorso; mentre il Sublime, quando scaturisce opportunamente, in certo modo disperde tutto a guisa di fulmine e manifesta subito, nell'insieme, la potenza dell'oratore»³⁴⁵.

Attraverso l'oratoria Banfi rileva un altro antagonismo dialettico: quello tra l'atticismo e l'asianesimo. Il primo condivide, con Demostene e Lisia, il discorso dimostrativo schietto, senza ornamenti e seduzioni passionali; il secondo, raccogliendo i suggerimenti di Isocrate, sostiene il valore di un discorso che non solo convince, ma persuade e muove le passioni con una libertà che sa adattarsi alle particolari situazioni. Da un lato, dunque, l'indirizzo apollodoriano e dell'atticismo oratorio, dalle evidenti caratteristiche idealizzanti la realtà, in cui si colloca l'opera di Cecilio di Calatte, dall'altro quello teodoriano e dell'asianesimo oratorio, dalle altrettanto evidenti tendenze psicologico-emotive, in cui si trova contestualizzato lo scritto dello Pseudo-Longino:

«Qualora dunque un passo di autore, più volte udito da un uomo saggio e pratico di lettere, non disponesse l'animo a nobili sentimenti, e non lasciasse alla mente la possibilità di penetrare, con l'esame, oltre il significato letterale del passo, ma il pensiero si attenuasse man mano che si approfondisce l'esame, il vero Sublime non sarebbe più conservato oltre l'udito. Infatti è davvero di grande importanza un motivo che fornisce larga possibilità di meditazione, che suscita un'impressione cui è difficile o piuttosto impossibile resistere e che lascia un forte indelebile ricordo. Insomma, devi considerare come bello e vero quel Sublime che piace in tutto e a tutti»³⁴⁶.

Banfi presenta il valore del sublime nell'ambito delle teorie estetiche proprio prendendo le mosse dal contrasto tra queste due posizioni. Dall'elaborazione della seconda, in particolare, offre poi al lettore quell'originale impostazione didattica-metodologica che dimostra di saper applicare anche nella scelta e negli approfondimenti dei suoi stessi corsi universitari:

«[...] nulla quanto una nobile passione, dov'è necessaria, è fonte di elevata espressione [...] bisogna educare, per quanto è possibile, gli animi alla grandezza e riempirli, per così dire, di nobile eccitazione [...] il Sublime è risonanza di nobiltà d'animo [...] com'è naturale, grandi sono i discorsi di coloro che rivelano pensieri profondi, poiché proprio in quelli che sono, più di tutti, dotati di nobili sensi si trovano le espressioni sublimi»³⁴⁷.

³⁴⁵ Ivi, pp. 36-37.

³⁴⁶ Ivi, p. 48.

³⁴⁷ Ivi, p. 51.

Il sublime di Cecilio viene inteso come risultato di una struttura retorica del discorso poetico o oratorio, in cui vengono annullati, proprio per conservare l'unità e la coerenza dell'opera d'arte, i riflessi psicologico-emotivi e vengono, invece, valorizzati i principi di misura, armonia, simmetria, convenienza, unità, formalizzati in un canone fisso e obbligati in modelli classici ovvero in uno schematismo retorico intellettualistico che non considera le potenzialità creative ed espansive della poesia e dell'oratoria. Al contrario quello dello Pseudo-Longino si rivela essere decisamente controcorrente.

Ritornando sulle tracce dell'interpretazione platonica e della dottrina del poeta ispirato verso un'estasi, libera da ogni richiamo alla realtà, l'Autore tenta di sovrapporre al motivo irrazionalistico quello etico-razionale per giustificare il carattere essenziale di sublimità dell'arte, predetto proprio dalla natura dei riflessi soggettivi (due innati e tre derivati dall'arte) che Banfi recupera dal testo in esame e che sottopone ad analisi. La capacità di concepire nobili pensieri e il *pathos* a cui si aggiungono la maniera di foggiare le figure retoriche, la nobiltà dell'espressione, l'uso accurato delle espressioni figurate e la disposizione generale complessiva, da cui deriva uno stile dignitoso ed elevato. Ne consegue la nascita della poesia «dalla nobiltà dell'animo, volta alle cose ed ai valori eterni, a cui aspira e di cui crea le immagini come guida della propria vita e dell'altrui»³⁴⁸.

Allontanando questa tensione sul sublime dalla polemica romantico-classica moderna (costantemente considerata e analizzata da differenti punti di vista) nell'articolazione del piano editoriale della collana, prestando attenzione alle differenti funzioni etico-sociali e alla mancanza negli antichi dell'idea di una spontaneità soggettiva dell'artista, Banfi rileva infine sia l'originalità del trattato dello Pseudo-Longino sia il suo valore nell'ambito delle teorie estetiche, quale unico scritto dell'antichità in grado di considerare la poesia e l'arte dal punto di vista della soggettività e del dominio di questa sull'oggettività retorico-canonica, tracciando anche un percorso funzionale all'orientamento del pensiero estetico moderno. La chiave di lettura e d'interpretazione, che si può trarre dall'opera dello Pseudo-Longino, consiste proprio nell'intenso e profondo significato del *pathos* da cui derivano, a loro volta, i punti di riferimento della stessa didattica filosofica banfiana che, nelle opere della collana, viene emulata e applicata nell'attività laboratoriale.

Nel testo il *pathos* non viene definito come passione irrazionale svincolata da qualsiasi controllo della ragione: quel *pathos* a cui l'Autore fa riferimento è, invece, «l'entusiasmo del razionale stesso, la potenza creatrice e diffusiva del principio d'ordine e d'armonia che insieme fonda e trascende l'esistenza [...] la passione del razionale, l'irrazionale del razionale»³⁴⁹. Proprio nell'ambito dell'arte, in particolare nel sublime, irrazionale e razionale combattono ad armi pari: il vigore e l'indipendenza dell'uno si confrontano con l'equilibrio e l'ordine dell'altro.

Molto difficile e complessa è risultata, dall'antichità in poi, la sua storia: a epoche in cui il razionale prevale sull'irrazionale, da Kant a Hegel, succedono altrettante epoche in cui avviene il contrario, dal romanticismo fino a quando il problema della categoria estetica del sublime cade nell'oblio e nella dimenticanza finiscono anche la sua origine e la sua interiore dialettica.

Qui l'impegno di Banfi consiste nel restituire vita al sublime e non solo nell'argomentazione filosofica in ampi trattati di estetica ma anche nell'agire quotidiano, nell'attività didattica universitaria. Il sublime "banfiano", da motivo di un incontro tra le due nostre nature, quella razionale e quella irrazionale appunto, diviene così metodo di insegnamento, di studio, di lavoro. Con la piena consapevolezza della possibilità di ritrovare, come accade nel pensiero filosofico antico dello Pseudo-Longino, un equilibrio tra le due modalità di relazionarsi con il mondo, l'uomo della fine degli anni Quaranta avrebbe potuto raccogliere tutte le proprie abilità per affrontare la crisi e scoprirne finalmente una via d'uscita valida per tutti:

«Dicono infatti che la libertà è capace di nutrire il pensiero dei grandi, di far sorgere speranze e insieme l'ardore della gara tra gli uni e gli altri e l'ambizione per il primato. Inoltre, a causa dei premi stabiliti dalle democrazie, le qualità pregevoli degli oratori si affinano, ogni volta, nell'esercizio fin quasi a logorarsi e, com'è naturale, libere brillano nelle azioni. Ma

³⁴⁸ Ivi, p. 14. Cfr. anche pp. 49-51.

³⁴⁹ Ivi, p. 28.

noi, oggi, fin da fanciulli siamo stati istruiti in legittima schiavitù e, per così dire, fasciati dai costumi, dalle abitudini e dai pensieri propri dell'età infantile, e non abbiamo ancora attinto alla bellissima e fecondissima fonte dell'eloquenza: la libertà»³⁵⁰.

2.14 *Teoria e tecnica nell'estetica musicale di Artom*

Dall'analisi banfiana all'opera dello Pseudo-Longino, per soddisfare la categoria del sublime, viene poi colto il valore della tecnica. E proprio intorno a questa problematica si articola l'ultimo volume della collana. Quale partenza migliore, per avviare un'analisi sistematica del problema, se non dall'estetica crociana o, meglio, da uno dei limiti di tale sistema?

Ritenendo le immagini dell'arte pura espressione del sentimento, Croce considera la tecnica artistica quale mera attività pratica, strumento per la produzione materiale dell'opera d'arte e, dunque, irrilevante nello studio dell'estetica, in quanto non inerente il valore del linguaggio artistico come pura espressione spirituale. Da qui l'impegno di Banfi, nell'ambito dell'insegnamento e della diffusione di nuovi parametri di pensiero, e di Rognoni, soprattutto nell'editoria, a "scrocianizzare" l'estetica contemporanea, offrendo un altro punto di vista che non si risolvesse nella teoria, ma che proponesse anche un valido supporto allo studio della tecnica.

L'unica possibilità per costruire un'alternativa all'estetica crociana, senza obbligatoriamente ingabbiarsi nella bramosia incondizionata della sovversione di un sistema che ha dominato la storia della critica d'arte per cinquant'anni, consiste nel contestualizzare l'origine di tale riflessione, comprenderla attraverso l'analisi dei testi, studiarne i limiti e le potenzialità, per poi raccogliere tutte le componenti utili alla formulazione di un'altra ed alternativa prospettiva di pensiero.

Contro tutti quei tentativi, tanto improvvisati quanto infecondi, di confutazione della teoria di Croce, il critico musicale Massimo Mila propone l'opera dello studioso di estetica musicale Camillo Artom, *La creazione musicale*³⁵¹, scritta nel 1943 e pubblicata postuma proprio nella collana "Estetica" della Minuziano nel 1950. In merito al contesto storico l'Autore afferma:

«È vero manca al nostro secolo un ideale, una fede alla quale l'artista si abbandoni, nella quale l'ispirazione trovi calore, vita; fede che pervase per secoli la creazione religiosa medioevale, ideale che nutre tutta l'arte romantica. Quest'unità spirituale oggi l'artista neppure la ricerca, chiuso in un individualismo spinto all'estremo. Crisi d'orientamento, però, non decadenza. Decadenza è stanchezza creativa; ora, nel movimento antiimpressionista, con la sua ribellione all'indefinitezza del disegno, non è certo indizio di stanchezza, ma di vita, di restaurazione, di valori estetici. La personalità di Strawinsky, questo formidabile martellatore di ritmi, che dà l'impronta alla nostra epoca, non è certo decadente; v'è in essa la sanità di un primitivo. In tutto quest'agitarsi verso una meta che non si riesce a vedere, verso nuove certezze ancora indefinite, nei tentativi, nelle aberrazioni stesse c'è il senso di una nuova vita»³⁵².

Se l'origine è riscontrabile nella reazione ad un positivismo trionfante e nell'intenzione di ristabilire una concezione idealistica della vita, l'evoluzione che tale disegno ha avuto nel corso degli anni, proprio per l'accentuazione del carattere storicistico e spiritualistico, ha condotto il pensiero crociano all'estremo opposto, ancorando la riflessione estetico-filosofica intorno a schemi metafisici precostituiti, prevedibili e limitanti.

Dall'antagonismo dialettico tra quel positivismo a cui Croce oppone resistenza e lo stesso spiritualismo crociano, nato da una vera e propria "epurazione" dell'idealismo hegeliano, di cui

³⁵⁰ Ivi, p. 128.

³⁵¹ Il testo di Camillo Artom (Torino, 1866-Torre Pellice, 1944), *La creazione musicale*, scritto nel 1943 e pubblicato dalla Casa Editrice Minuziano nel 1950, presenta 17 pagine di *Introduzione* a cura di Massimo Mila (Torino, 14 agosto 1910-Torino, 26 dicembre 1988), musicologo, critico musicale e carissimo amico di Luigi Rognoni, 2 di *Prefazione* dello stesso Autore e si articola in 14 capitoli, di cui i primi 11 prettamente tecnici e gli ultimi tre di critica musicale contemporanea. Il volume di 238 pagine è arricchito da note dell'Autore e del curatore e da pagine contenenti estratti di spartiti musicali esemplificativi delle opere indicate.

³⁵² Ivi, p. 230.

trattiene la filosofia della storia, ma non la dialettica, prende forma, attraverso il razionalismo critico un pensiero capace di affrontare la complessità e la problematicità della crisi e di superare gli angusti anfratti dell'idealismo "rinnovato" italiano. L'opera di Artom presenta un recupero parziale di una di quelle problematiche che l'estetica crociana ha sottovalutato: la funzione della tecnica nelle arti e il fascino della loro evoluzione. Scrive Artom:

«vi sono nella storia della musica delle epoche in cui il compositore dispone di un linguaggio perfetto; il Quattrocento ed il Cinquecento per la polifonia vocale; il Settecento e l'Ottocento per lo stile libero ne sono chiari esempi. Ma queste epoche sono precedute da periodi più o meno lunghi di elaborazione del linguaggio, la polifonia si è maturata attraverso secoli, nei quali s'è lentamente formato il senso dei nessi contrappuntistici, della mutua aderenza di tutti gli elementi melodici, ritmici, tonali, delle singole parti nell'unità del contrappunto. Aspra elaborazione secolare di questo linguaggio, prima di divenire un mezzo espressivo ricco, duttile, naturale. E secolare è pure la maturazione dello stile libero»³⁵³.

L'intervento dello studioso sostiene, in particolare, il «miracoloso linguaggio» della musica preservandolo dal «tecnicismo» sulla scorta del pensiero di Riemann³⁵⁴. Consapevole di quanto la gioia vissuta dall'artista nell'elaborazione degli elementi materiali della sua opera possa fargli perdere di vista la creazione propriamente detta, il *primum agens* d'ogni autentica arte, l'espressione spontanea di sentimenti naturali, Artom, pur non identificando l'armonia e il contrappunto con la musica, li considera costruzione dell'intelletto umano non meno mirabile della matematica e della geometria. Pertanto l'esperienza tecnica concreta delle singole arti diviene sostanziale nella teorizzazione estetica e, in particolare, nell'ambito della musica, per anni trascurata da una critica d'arte che aveva orecchie solo per le forme artistiche che si servono della parola, per cui si desta l'attenzione di una legittimazione al «saper ascoltare»³⁵⁵.

In questo contesto di studio e di ricerca gli elementi del linguaggio musicale vengono singolarmente esaminati nella loro efficacia per rilevare il loro *modus operandi*, per valorizzarne l'aspetto specificatamente tecnico e distintivo rispetto alle altre arti, pur non riuscendo a svelarne, fino in fondo, il «miracoloso linguaggio». L'autore riconosce il merito dei compositori contemporanei, proprio nel valore del loro lavoro in una condizione di grande complessità storica e artistica:

«[...] il contributo dei compositori attuali [...] traccia un nuovo indirizzo al quale nessuno si può sottrarre. Si può denunciare l'inconsistenza di tanti orientamenti estetici, dell'espressionismo, dell'oggettivismo, del neo-classicismo, si potrà accusare i compositori di cerebralità, di freddezza, di mancanza di un ideale che illumini la loro arte, ma non si può negare che stanno forgiando un nuovo materiale linguistico. Non dunque decadenza ma vita, non stanchezza, ma slancio verso nuovi orizzonti»³⁵⁶.

Ne *La creazione musicale* Artom, svincolato dalla tendenza positivista e da quella spiritualistica e da tutti quei malriusciti tentativi intrisi di psicologismo, non presenta una sintesi teorica o un definitivo superamento dello stato tensivo dell'antagonismo dialettico militante, ma un primo tentativo di convergenza teorica, mostrando l'adesione a quel gruppo di tecnici sensibili all'aridità del generale inquadramento positivistico dei loro studi e aperti a verità generali dell'estetica, non

³⁵³ Ivi, p. 231.

³⁵⁴ Ivi, pp. 11-12 dove si rinvia a Hugo Riemann, *Elemente der musikalischen Aesthetik*, Spemann, Berlin 1900, cap. X. L'importante trasformazione del linguaggio musicale, nonostante non si tratti di una vera svolta come il passaggio dalla monodia alla polifonia e da questa allo stile libero per l'effettiva mancanza di un cambiamento radicale dei mezzi espressivi, consiste non nella sonorità armonica o nella sonorità timbrica, ma nella tonalità. Nel merito Artom afferma: «Oggi non muta l'essenza tonale dei suoni, ma per un lato l'ampliarsi del campo tonale, per altro lato il sorgere del contrappunto armonico, arricchiscono sensibilmente il nostro materiale armonico e melodico [...] anche la melodia diviene più ricca e più viva; per l'intima penetrazione dell'armonia nella melodia [...] importante è pure l'apporto del contrappunto armonico di uso sempre più frequente [...] certo tutto questo materiale non è ancora torbido, greve; va purificato, alleggerito, fuso col vecchio materiale armonico: allora sarà un linguaggio maturo». Ivi, pp. 233-234.

³⁵⁵ Ivi, p. 15.

³⁵⁶ Ivi, p. 234.

incatenate a sterili analisi e classificazioni, ma libere ed espressive del consolidarsi dell'atteggiamento storicistico in un'«opera di delucidazione interiore e di svisceramento dei mezzi espressivi della musica»³⁵⁷. Nella Prefazione infatti l'autore scrive:

«Questo libro rappresenta il punto di arrivo di un lungo, accidentato cammino, porta a compimento uno studio lentamente, laboriosamente maturato durante decine di anni. Iniziato con indagini sulla tonalità, che si concretano in una nuova teoria della tonalità e dell'armonia [...] si ampliò recentemente in uno studio sui caratteri degli elementi d'espressione e sul loro impiego nei tempi [...] nel quale è esposta pure una nuova teoria del ritmo. Oggi l'esame si estende all'atto creativo [...] per atto creativo s'intende tanto la composizione della musica quanto la sua interpretazione; perché anche l'interprete è creatore; nel realizzare l'opera, darle vita, collabora col compositore, integrando con sottili elementi dinamici, timbrici, di movimento, di modellatura melodica armonizzati coll'opera stessa. Attraverso l'interprete il compositore comunica agli uomini propri stati d'animo, le proprie impressioni, i propri sentimenti. Ma questa comunione avviene perfettamente solo se vi è unisono fra lo spirito di chi crea, di chi interpreta, di chi ascolta. Tre atti strettamente legati, che vengono esaminati nelle loro modalità, nei loro intimi contatti, nella personalità di chi li compie»³⁵⁸.

L'arte, dunque, per Artom è forma musicale: un fittissimo intreccio di rapporti fonici in cui i suoni sono cellule sature di un contenuto melodico, ritmico, metrico, tonale, timbrico, dinamico, fra le quali si sprigionano azioni e reazioni innumerevoli. Il buon ascoltatore deve essere in grado di percepire chiaramente questa forma musicale, scomponendo la successione sonora e cogliendo quell'intreccio di rapporti, di azioni e di reazioni. In questo modo l'Autore sembra dialogare in modo particolare con Hanslick, proprio nel tentativo di definire la musica e l'oggetto della sua creazione e con Vincenzo Galilei, risolvendo il suo paradigma negativo di cui è rimasto vittima in merito alla musica polifonica³⁵⁹, ma anche con tutti i lettori della collana, assicurandoli sull'andamento della ricerca musicale italiana ed invogliandoli ad ascoltare i moderni con la stessa passione con cui si ascoltano i classici. Se di Hanslick il lettore ricorda il principio musicale astratto e proprio per questo irraggiungibile, e di Galilei non può dimenticare la sua avversione per la polifonia vocale e il desiderio di tornare alla monodia greca, dopo l'analisi tecnica di Artom e le sue preziose e rassicuranti annotazioni critiche il lettore ha dinanzi a sé lo scenario dinamico della dimensione artistica in ambito musicale e, potendo anche riflettere sui contenuti degli altri volumi, e in tutte le sue molteplici manifestazioni, dalla poesia alle arti figurative.

Ma percepire la forma non significa ancora comunicare con lo spirito dell'Autore, poiché dalla sensibilità di chi ascolta dipende la comunione di animi che non si risolve nella fredda percezione ma nel calore interiore. Per questa ragione risulta funzionale un lungo allenamento attraverso l'ascolto della musica classica, che avvia la formazione del gusto e l'affinamento della sensibilità unitamente allo studio della personalità dei grandi maestri attraverso la conoscenza del loro spirito che apre la via alla comprensione delle loro opere, intesa quale riflesso della loro vita interiore e dei loro stessi sentimenti. Come l'interprete anche l'ascoltatore penetra più facilmente le musiche più affini al suo spirito e si eleva dove l'animo si sente staccato dal mondo dinanzi a suoni che lo esaltano e lo rapiscono, unendolo, virtualmente al compositore con cui condivide lo stesso palpito.

Compositore, interprete e ascoltatore per Artom sono i protagonisti del compiersi della musica in unità spirituale:

³⁵⁷ Ivi, p. 22.

³⁵⁸ Ivi, pp. 27-28.

³⁵⁹ In merito alla polifonia Artom scrive: «possiamo immaginare il disorientamento dell'ascoltatore dinnanzi ai primi tentativi di polifonia; assuefatto alla monodia semplice o raddoppiata, difficilmente doveva seguire e porre in rapporto voci simultanee. A poco a poco nei compositori si perfezionava il senso dei nessi contrappuntistici, la loro tecnica diveniva sempre più pura; contemporaneamente gli ascoltatori percepivano sempre più chiaramente questa forma, perché sempre più facilmente ne afferravano i nessi. Qualcosa di simile prova oggi l'ascoltatore dinnanzi al contrappunto armonico ed alle composizioni che, sopprimendo l'armonia, vogliono tornare alla linearità tetracordale del primo medioevo. Dinnanzi al contrappunto armonico si ha la difficoltà di porre in rapporto linee armoniche simultanee; dinnanzi alla linearità pura due sono gli ordini di difficoltà per l'ascoltatore moderno: la presenza di nessi melodici puri, ai quali egli non è abituato, e la mancanza di quella trama armonica, di quei nessi armonici, che egli è avvezzo a sentire tanto nella melodia quanto nell'atmosfera che l'attornia», ivi, pp. 223-224.

«[...] il compositore attraverso l'intreccio dei rapporti sonori fissa nella forma impressioni, sentimenti, un po' della sua vita interiore; l'interprete integra e realizza questa forma; l'ascoltatore ripetendo l'intreccio dei rapporti fonici, l'abbraccia e suscita in sé quelle impressioni, quei sentimenti. La forma scompare, rimane nell'animo la fiamma che l'ha forgiata»³⁶⁰.

Conclusione

Il progetto editoriale di Luigi Rognoni

Dall'analisi sistematica delle opere delle collane di "Estetica" e di "Politica" della Casa Editrice Minuziano è allora possibile passare ora alla delineazione complessiva del progetto o, meglio, di "quel" progetto che Luigi Rognoni aveva *in pectore* da molto tempo e che aveva continuato a nutrire di stimoli, di contenuti e di motivazione in un primo momento con la conoscenza di Edoardo Persico attraverso l'amico Ferdinando Ballo e poi con il gruppo di «Corrente» attraverso il collega di corso Ernesto Treccani e il virtuosissimo circolo dei banfiani.

Come fare?

Si percorre l'unica via possibile, l'unico sentiero attraverso il quale siamo giunti fin qui, ma a ritroso, ricalcando, gradualmente e con estrema attenzione, pena la modifica della forma di quanto prodotto, quelle molteplici tracce così sicure e spedite, che sono variamente emerse nel corso della nostra disamina. Partendo dal prodotto editoriale, atto definito, compiuto e pubblicamente condiviso, si ritorna all'idea originaria, ovvero allo straordinario progetto culturale quale piano generale d'azione. Se Rognoni, con Banfi³⁶¹, ha sostenuto proprio la convergenza dialettica tra idea e azione (il nostro percorso di andata), cogliendone la complessità dei rapporti nel gioco della cultura, ora è necessario ritrovare, all'interno di quell'ideale realizzato (il prodotto editoriale fatto e finito), la sua forma idealizzante, il suo piano di unità e di armonia per la stessa cultura che l'operazione editoriale della Minuziano ha realizzato con le persone dei collaboratori, nonché con la società degli uomini e con la realtà del suo tempo. In merito Banfi rileva:

«Accettare la crisi di un mondo, far nostra la critica che da essa emana è il primo passo necessario [...]. Non si tratta di accettare soluzioni di adattamento pratico e di fantasia sentimentale, ma di volere soluzioni concrete, non di salvar anime, ma di attuare una realtà. Un principio di universalità ci offre la cultura contemporanea: esso è il sapere nella sua infinità di direzioni e di metodi, nella sua libertà progressiva, aliena da ogni limite dogmatico. *La filosofia è oggi la garanzia di questo mondo del sapere, aperto e libero, e nel tempo stesso la coscienza della vita multiforme e complessa del reale, della sua intima problematicità* [...]. Se è vero che la crisi della nostra civiltà ha raggiunto la sua struttura economico-sociale, ciò che urge è proprio che la coscienza di tale problema si desti nella sua concretezza, universalità e radicalità, non come problema marginale ma come la problematica stessa da cui dipendono tutti gli altri problemi, e la cui soluzione radicale insieme ed aperta è la sola base possibile per una fondamentale ricostruzione della vita civile [...]. *Formare il mondo degli uomini [...] è il nostro compito, di ciascun uomo e di tutti, nel comune lavoro e nella creazione comune, compito aperto e infinito, di cui è necessario anzitutto riconoscere e volere condizioni concrete*»³⁶².

In questo estratto sembra che Banfi anticipi, in modo sorprendente, l'ambito e la finalità generale dell'operazione culturale ed editoriale di Rognoni: che la filosofia sia garante della dimensione

³⁶⁰ Ivi, p. 227.

³⁶¹ Il riferimento qui è allo scritto di Antonio Banfi *Idea e azione* scritto nel 1942. Si tratta del testo della relazione presentata il 22 settembre presso il «Reale Istituto di Studi Filosofici» di Perugia. Una sintesi accurata è stata pubblicata nell'«Archivio di Filosofia», fasc. I-II, 1943, pp. 136-138. Successivamente, già predisposto da Banfi stesso per la stampa e raccolto dalla signora Daria Malaguzzi Valeri in una cartella con questa annotazione: «con note dopo il '45 che ne sottolineano la data precedente», il testo è presente nel volume dell'Istituto per la Storia dell'Umbria contemporanea, *Filosofi del dissenso. Il «Reale Istituto di Studi Filosofici» a Perugia dal 1941 al 1943*, a cura di Edoardo Mirri e Lino Conti con Introduzione di Averado Montesperelli, Foligno, Editoriale Umbra, 1986, pp. 163-173. Infine il testo viene pubblicato da Livio Sichirollo nel volume 1986. *Centenario della nascita di Antonio Banfi*, a cura di Luigi Rustichelli e Azio Sezzi, Istituto Banfi, Reggio Emilia 1986, pp. 37-44, Cfr. Guido Davide Neri, *Crisi e costruzione della storia. Sviluppo del pensiero di Antonio Banfi*, Bibliopolis Edizioni, Napoli 1988², pp. 153-164.

³⁶² Ivi, pp. 163-164. Il corsivo è mio.

conoscitiva e della consapevolezza della complessità e multiformità della stessa e che giunga a porsi il ruolo di formare il mondo degli uomini attraverso condizioni concrete risulta, a questo punto della ricerca, fondamentale, proprio perché costituisce quelle solide e stabili basi del sapere critico utili alla costruzione di una nuova dimensione sociale.

Da qui, con il sostegno e la sicurezza della riflessione filosofica banfiana, è allora possibile articolare il progetto di Rognoni a livello generale individuandone finalità, obiettivi, strumenti, metodologia e contenuti generali riscontrabili in ciascun volume pubblicato e poi, scendendo nel particolare, rilevare per ogni strumento (opera pubblicata) la finalità, l'obiettivo, il metodo e i contenuti specifici. In questo modo il piano editoriale della Minuziano, attraverso la ricostruzione progettuale dell'intervento editoriale complessivo, potrebbe risultare un interessante modello di progettazione della stessa formazione civile.

Procediamo rilevando il *piano generale d'azione* contenuto nelle varie collane editoriali in esame.

Finalità

- Accettare la realtà così com'è.
- Non-rimuovere la coscienza della crisi e affrontarla: ogni individuo deve farsi garante del cambiamento, assumere un atteggiamento *attivo*. Ciascuno deve compiere la sua parte.
- Rispondere al bisogno di una svolta morale, letteraria e artistica in cui il piano delle vicende umane interseca con quello culturale, in cui la cultura si mescola con le aspirazioni politiche, in cui la vita acquista valore, solo se animato da qualche idealità.
- Giungere ad una sintesi unitaria aperta e problematica della cultura su cui garantire il senso positivo e progressivo della stessa realtà.
- Far valere la forza e l'energia delle intuizioni concrete, unificarle e anche rilevarne un nuovo senso verso una soluzione positiva.
- Contribuire alla costruzione di un sistema intero, aperto, problematico e complesso, costituito da più canali aperti al processo dialettico che quotidianamente l'esperienza impone nell'interazione tra teoria e prassi.
- Valorizzare lo studio dell'estetica poiché l'arte è una realtà *che vive*.
- Costruire lo scenario estetico-filosofico e sociale ideale attraverso una metodologia critica innovativa per la formazione di una nuova generazione di giovani, libera e consapevole, capace di creare se stessa con la propria eticità, la propria storia e la propria vita.
- Costituire una nuova mentalità utile alla ricostruzione di una società aperta e democratica rimasta, per troppo tempo, disorientata dagli eventi storici e frammentata nella sua stessa struttura civile.
- Porre una unità morale a fondamento di una nuova scuola italiana.
- Interpretare l'arte quale opportunità per stabilire un nuovo stile della personalità umana.
- Consegnare al Paese una cultura dal respiro europeo, formata sulla storia dell'arte, sulla riflessione sull'arte e sulle tracce di quella teoria estetica che avverte più vicina alla comprensione dell'opera d'arte, più prossima alla vera realtà, ovvero quella banfiana.

Obiettivi

- Rianimare le menti favorendo la proposta di vari argomenti funzionali alla riflessione critica e allo sviluppo del pensiero problematico.
- Riattivare la coscienza civile attraverso l'energia propulsiva offerta dalla conoscenza verso la libertà.
- Restituire dignità alla cultura ferita dal totalitarismo proprio nei principi di libertà, fraternità e uguaglianza intorno ai quali aveva costruito la propria realtà storia e sociale.
- Ravvivare l'antico e il moderno nel mondo d'arte e di cultura che rimane l'unico sostegno vitale per la costruzione di una coscienza e per una moralità utili a rinnovare la realtà sociale.

- Aprire un dialogo interattivo e stimolante attraverso i testi, tra il curatore/autore e il lettore promuovendo altre vie di lettura.
- Creare per il lettore la condizione, attraverso rimandi e collegamenti suggeriti dal curatore o dallo stesso Autore, per avvicinare altri testi della stessa collana e per approfondire in un altro settore presente in altre collane della medesima Casa Editrice.
- Offrire una possibile alternativa critica positiva all'idealismo.
- Mettere in atto un piano d'azione in linea con quei principi esposti da Persico e da Banfi: libertà, autonomia, consapevolezza, responsabilità e impegno civile.
- Produrre e diffondere una collana editoriale capace di attingere alla storia del pensiero e alle teorie estetiche più orientative onde favorire costruttivamente un passaggio da compiere.
- Sviluppare lo schema di una nuova estetica filosofica.
- Illuminare e organizzare infinite vie di ricerca nelle quali la struttura dialettica del pensiero e la vita multiforme dell'arte contribuiscono a chiarire e a focalizzare i problemi del mondo culturale.
- Definire una posizione teoretica universale, capace di liberare dall'oscura gravezza dogmatica e di cogliere la vita nella sua inesauribile ricchezza.
- Tracciare, attraverso lo strumento del razionalismo critico, la mappa dei differenti orientamenti e delle varie ricerche per studiarne le motivazioni, le basi teoretiche, le prassi e i risultati risolutivi.
- Incentivare la formula di una concreta attività basata sulla varietà artistica, evitando la definizione di un astratto ideale estetico dell'arte.
- Valorizzare la sua tensione strutturale e le profonde radici sociali, evitando di dimenticare la realtà dell'arte.
- Ritornare a credere nell'umanità, uscendo dal conservatorismo, entrando, finalmente fieri, nella civiltà del rinnovamento in cammino ed evitando di credere nel solo Spirito.

Metodologia

- Costituire un Laboratorio estetico-filosofico civile in cui si manifesti l'esperienza del vivente nella sua libertà e il contatto, limpido e concreto, con problemi pratici, in cui ciascuno metta a disposizione degli altri la propria specifica competenza per un obiettivo comune: scoprire il complesso intreccio dei motivi che si concentrano e si tendono nella costruzione di una realtà e di un mondo artistico, scoprire il loro moto, la variazione del loro equilibrio e, quindi, il senso della loro sintesi nella cultura e in funzione di una coscienza culturale e artistica, segnare la via di avanzamento e di sviluppo.
- Applicare un razionalismo critico più comprensivo che coglie, analizza ed elabora le insanabili contraddizioni della sua contemporaneità e che conduce, necessariamente, a una *filosofia della vita* con la caduta dei valori astratti per una soluzione concreta e *progressiva* dei problemi effettivi della vita.
- Rilevare dall'antagonismo dialettico una nuova teoria, posizione, concezione della realtà che si mostra in tutta la sua originalità e nell'assoluta capacità di superamento di altre specifiche teorie e di altre tradizionali posizioni.
- Orientare la teoria verso la prassi: si agisce per vivere una relazione attiva e costruttiva con il mondo.
- Risalire al passato vedendo il presente formarsi, riconoscendo le radici e gli sviluppi, per coglierlo in questo processo, in questa sua verità storica concreta.
- Ogni curatore presenta la tematica scelta sulla base dell'opera studiata; spiega le differenti teorie che si confrontano intorno a quell'argomento e ne sottolinea i contrasti, le tensioni; propone la posizione alternativa che viene definita nella sua autenticità dialettica nell'ambito del suo stesso processo di formazione.

Contenuti

- Ogni curatore presenta l'Autore e l'oggetto della sua riflessione filosofica, storica, estetica, critica e artistica attraverso l'analisi di un testo classico o contemporaneo rispondente ai prerequisiti (vedi strumenti).
- Contrasto con l'idealismo crociano.
- Processualità del farsi artistico.
- Definizione di estetica, arte, artista.
- Comprensione critica dell'opera d'arte.

Collaboratori

Antonio Banfi, Adelchi Baratono, Umberto Barbaro, Electra Cannata, Onorato Damen, Giuseppe Faggin, Fabio Fano, Dino Formaggio, Massimo Mila, Paolo Nalli, Giulio Preti, Luciano Santoni.

Strumenti

Testi classici e contemporanei di Filosofia, di Letteratura e di Poesia, di Estetica e di teorie sull'Arte che contengono la spinta a un'educazione, a una fedeltà, a un discorso che aiuti i giovani a restare pronti al cambiamento.

Tempi

1945-1950

Spazi

La casa-redazione di Rognoni in corso Plebisciti 12 a Milano: luogo d'incontro, di confronto, di pensiero per l'ideazione e progettazione di percorsi innovativi per la cultura milanese degli anni Quaranta. Ma, in questi stessi anni, non va naturalmente dimenticato anche il ruolo svolto dallo spazio "banfiano" della Casa della Cultura.

APPENDICE DELLA SEZIONE SECONDA

Schede tecniche dei singoli volumi delle collane di “Estetica” e di “Politica”
della Casa Editrice Minuziano

Strumenti Vol. 1 Collana “Estetica”	Eduard Hanslick <i>Il bello musicale</i> (1854)
Finalità	Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Conoscere l’arte nelle particolarità tecniche; - comprendere l’arte in se stessa; - inserire l’oggetto bello al centro della ricerca estetica; - identificare la musica con la sua tecnica.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Argomentazione chiara e organica, incalzante e vivace; - reazione al wagnerismo, al melodramma verista, all’estetica romantica del sentimento e quindi all’antagonismo dialettico tra l’empirismo della critica psicologica e l’estetica contenutistica wagneriana e sostiene l’autonomia dell’arte, libera da pregiudizi e sovrastrutture.
Collaboratori	Luigi Rognoni (curatela) – Mariangela Donà (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Rapporto arte-scienza; - <i>pars destruens</i>: impossibilità di ricavare leggi estetiche dal sentimento; - <i>pars costruens</i>: la bellezza di un brano musicale è insita nei suoni senza relazione a pensieri extramusicali; - i sentimenti non sono lo scopo finale dell’effetto musicale e nemmeno il contenuto che la musica deve rappresentare; - il bello musicale non è bellezza acustica o simmetria proporzionale ma forme prodotte da suoni e riempite di spirito che si plasma interiormente: la forma viene intesa piena di contenuto spirituale, pensieri musicali.
Pagine	202
Finito di stampare	1945

Strumenti Vol. 2 Collana “Estetica”	Konrad Fiedler <i>Aforismi sull’arte</i> (1914)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - riflettere il sapere speculativo nella coscienza del processo autocreativo dell’esperienza nella costituzione della realtà; - dimostrare che l’arte è linguaggio al servizio della conoscenza intellettuale capace di comunicare attraverso rappresentazioni ideali; - rendere cosciente il concreto lavoro dell’uomo attraverso la filosofia intesa come tendenza a una comprensione teoretica del mondo.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Valorizzazione dell’arte come concreta e significativa realtà; - l’opera d’arte come sintesi propositiva di tutta l’esperienza; - comprendere l’arte in se stessa.
Metodologia	Superamento dell’antagonismo dialettico tra positivismo e romanticismo attraverso l’armonia dei due poli scienza e arte.
Collaboratori	Antonio Banfi (curatela) – Rossana Rossanda (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Rapporto arte-scienza; - il valore dell’opera d’arte non coincide con la bellezza che potrebbe incarnare uno dei fini ma non la norma in base alla quale creare un’opera d’arte; - l’arte è linguaggio; - l’artista è un mezzo attraverso il quale l’esperienza si esprime; - gli elementi costitutivi dell’opera d’arte sono la materia, la tecnica e lo stile; - distanza dall’impianto crociano: contro irrigidimenti schematici Fiedler parla di realtà dell’arte e non di arte come realtà; il rapporto tra intuizione e espressione è dinamico e non statico; rapporto tra contenuto e forma e valore essenziale della tecnica per scoprire una linea di continuità nella storia dell’arte; - l’arte vive sua interna tensione e dinamicità; - la teoria della visibilità pura è un metodo critico di analisi descrittiva e di determinazione storica e non un’estetica o una teoria dell’arte.
Pagine	220
Finito di stampare	[15 marzo] 1945

Strumenti Vol. 3 Collana “Estetica”	Henry Focillon <i>Vita delle forme</i> (1934)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - valorizzazione del pensiero filosofico inteso come lo sforzo più consapevole atto a conciliare le finalità soggettive con l’esperienza oggettiva, fondando la realtà dei valori e razionalizzando fini sentimentali; - dimostrare la possibilità di vivere con l’arte; - valorizzare le strutture museali come luogo di concentrazione dei migliori esempi della vita delle forme e della sua storia attraverso la storia delle tecniche e degli stili che ne costituiscono l’esperienza artistica.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare l’autonomia dell’arte attraverso lo stile inteso come realtà formale; - dimostrare che la tecnica è atto concreto; - proporre il mondo come mondo di forme in cui il valore si attua nella forma comunicando per partecipazione la soggettività di un valore; - partecipare a un dialogo con l’opera d’arte; - scoprire le forme pure o stili; -ricostruire la famiglia spirituale a cui l’opera d’arte appartiene.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell’antagonismo dialettico tra la posizione romantica e l’idealismo crociano; - posizione opposta al rigorismo dell’arte per l’arte: estetica della pura forma sensibile.
Collaboratori	Adelchi Baratono (curatela) – Eva Randi (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Significato dell’intuizione in arte; - rapporto forma e contenuto; - differenza tra artistico, estetico e filosofia dell’arte; - la questione dell’autonomia dell’arte; - definizione di stile come realtà formale capace di raccogliere la pura forma sensibile e di darle un senso; - definizione di estetica intesa come estetica della pura forma sensibile; - definizione di arte come sforzo cosciente per fare come la natura orientata verso quel valore della pura forma avvertito come bellezza e il cui scopo è la forma stessa; - definizione dell’opera d’arte come arte medesima in quanto genera l’arte.
Pagine	186
Finito di stampare	[10 aprile] 1945

Strumenti Vol. 4 Collana “Estetica”	Girolamo Fracastoro <i>Il Naugerio o del dialogo sulla Poesia</i> (1555)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - sostenere il lettore nella comprensione delle nuove esigenze culturali e delle nuove conquiste dell’arte e del sapere proponendo un modello tratto dalla passione per la poesia e per l’arte in generale; - dimostrare che l’idea della ragione e dell’esteticità banfiana è ideale e concreta capace di delimitare il valore oggettivo della scoperta e della creazione.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare la concretezza della poesia; - sostenere l’arte come opera concreta che contiene un sapere multidisciplinare capace di esprimere il valore dell’uomo; - rinnovamento dell’aristotelismo e della cultura estetico-filosofica e artistica; - stimolare l’emulazione di circoli culturali intesi come veri e propri laboratori e straordinarie fucine di idee che ripensano l’idea e il metodo di lavoro scientifico.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Modello posto tra finzione letteraria e verità storica; - superamento dell’antagonismo dialettico tra la teoria edonistica di Castelvetro e Valla e la teoria del <i>docere delectando</i> di matrice oraziana sostenuta da Scaligero e da Pier Vettori; - scoperta dell’universale estetico come momento autonomo nella sfera dell’ideale.
Collaboratori	Giulio Preti (curatela) - Giulio Preti (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Il significato della concretezza della poesia; - il dialogo aperto con la poesia; - l’autonomia dell’estetica, favorendo il distacco del <i>pulchrum</i> dal <i>bonum</i> avvicinandolo al <i>verum</i>.
Pagine	106
Finito di stampare	[30 giugno] 1945

Strumenti Vol. 5 Collana “Estetica”	Valentin Feldman <i>L’estetica francese contemporanea</i> (1936)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà;

	<ul style="list-style-type: none"> - delineare il progetto di un'estetica integrale, scientifica e positiva che sostiene il fenomeno artistico; - riportare il problema dell'arte al suo complesso gioco di forze oggettivamente vive; - mettere in discussione i processi di concreta oggettivazione e gli stessi piani di realtà esistenziale; - dimostrare l'autonomia dell'arte dalla sfera estetica; - riporre nella sociologia la chiave interpretativa neutrale, oggettiva, capace di allontanare i radicalismi soggettivistici per la concezione di un'arte costruttrice di forme.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Opposizione all'estetica crociana; - valorizzazione di autori e di correnti di pensiero esclusi dall'idealismo italiano; - trattare di arte e di estetica alla luce delle nuove posizioni teoriche europee cercando di risvegliare la curiosità di scoprire altre teorie e ricerche sulle quali riflettere e di comprenderle all'interno della complessità storica e dialettica; - ritornare all'opera d'arte esterna e non come fenomeno puramente mentale; - rivendicare l'energia del pensiero filosofico italiano attraverso un mondo rinvigorito dalla tecnica e dall'immanente concetto orientativo di lavoro; - riflettere sulla tecnica artistica quale evoluzione creatrice dell'arte; - visione dell'artista come protagonista di un atto comunicativo unico capace di attivare interrelazioni e riflessioni utili alla realtà sociale alla quale ente di appartenere.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell'antagonismo dialettico tra estetica francese e l'idealismo di Croce e Gentile; - contrapporre alle estetiche metafisiche e dogmatiche una fenomenologia dell'arte, capace di accompagnare l'esperienza nel ritmo della legge trascendentale banfiana.
Collaboratori	Dino Formaggio (curatela) - Dino Formaggio (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Critica all'identificazione con l'estetico e di questo con l'atto intuitivo-espressivo di matrice crociana; - critica alla depurazione da ogni tecnica, di posizione gentiliana; - critica al depauperamento del pensiero estetico italiano nei confronti di quello francese; - ricchezza di contenuti tecnici e stilistici del pensiero estetico francese; - approfondimento sul concreto divenire dell'arte; - riapertura delle interne tensioni che bipolarizzano l'esperienza tra un soggetto e un oggetto; - frantumazione dell'unità metafisica dello spirito nella scintillante eterogeneità della concreta esperienza; - la costruzione dell'arte come mondo reale, umano, naturale, sociale e culturale: l'arte è concreta realtà oggettiva e culturale libera da schemi prefissati; - valorizzazione della tecnica; - visione innovativa dell'opera d'arte dotata di un'esistenza propria.
Pagine	202
Finito di Stampare	1945

Strumenti Vol. 6 Collana “Estetica”	Giuseppe Spalletti <i>Saggio sopra la Bellezza</i> (1765)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - valorizzazione del pensiero filosofico inteso come lo sforzo più consapevole atto a conciliare le finalità soggettive con l’esperienza oggettiva, fondando la realtà dei valori e razionalizzando fini sentimentali; - abbandonare ogni presupposto metafisico per sostituirlo con una descrizione empiristico-psicologica, quale nuovo fondamento per i giudizi di gusto; - proporre l’educazione estetica per la formazione dell’amor proprio quale principio di ogni azione umana.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Stabilire induttivamente le leggi empiriche del gusto; - favorire l’educazione al gusto.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell’antagonismo dialettico tra oggettivismo e soggettivismo estetico; - proposta di una nuova estetica autonoma e innovativa.
Collaboratori	Giulio Preti (curatela)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Definizione di estetica che studia la relazione tra l’uomo che osserva percepisce e sente e le cose; - formulazione di una teoria pedagogica per l’educazione estetica.
Pagine	108
Finito di stampare	1945

Strumenti Vol. 7 Collana "Estetica"	Edmund Burke <i>Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello</i> (1690)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l'esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l'esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l'esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - proporre un'alternativa all'idealismo crociano che non aveva compreso Burke svalutandone la ricerca; - valorizzazione del pensiero filosofico inteso come lo sforzo più consapevole atto a conciliare le finalità soggettive con l'esperienza oggettiva, fondando la realtà dei valori e razionalizzando fini sentimentali.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Evidenziare il ruolo dell'immaginazione che varia la disposizione delle idee ricevute dai sensi quale forza di rappresentazione dei sensi; - delineare un ampio spettro delle possibilità di godimento sensoriale dell'arte: all'udito e alla vista viene aggiunto il tatto.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Introduzione schematica e lineare; - analisi delle singole parti dell'opera; - punto d'avvio: il problema del gusto; - punto di arrivo: i principi del gusto.
Collaboratori	Adelchi Baratono (curatela) - E. C. [Electra Cannata] e R. B. [Rodolfo Banfi] (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Definizione di sentimento come l'aspetto soggettivo di ogni esperienza; - definizione di esperienza come impressione o sensazione sentita o relata unitaria di soggetto e oggetto; - definizione di bello come puramente intuitivo e di bellezza come una qualità dei corpi; - definizione di sentimento estetico come amore della forma direttamente intuita indipendentemente dall'atto conoscitivo inteso come percezione e dai valori pratici; - definizione di sublime, l'emozione più forte a sfondo doloroso; - definizione di forma come unità sensibile nata dal rapporto tra le qualità presenti in un'immagine visiva o in una figura musicale; - definizione di arte come attuazione della forma e dimensione vitale della stessa; - definizione di stile come struttura formale imposta dall'arte; - valorizzazione della tattilità.
Pagine	306
Finito di stampare	1945

Strumenti Vol. 8 Collana “Estetica”	Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling <i>Le arti figurative e la natura</i> (1807)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - valorizzazione del pensiero filosofico inteso come lo sforzo più consapevole atto a conciliare le finalità soggettive con l’esperienza oggettiva, fondando la realtà dei valori e razionalizzando fini sentimentali; - dimostrare la piena interazione tra pensiero e arte, tra la sistematicità propria della filosofia estetica e dell’arte, quale centro di raccordo dei vari aspetti della cultura.
Obiettivi	Dimostrare l’attualità di un testo classico preso ad esempio per tutti coloro che desiderano comprendere la processualità storica e dialettica di una ragione che sa formulare i contenuti del pensiero attraverso il superamento di una tensione e di un conflitto teorico.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell’antagonismo dialettico tra le due scuole rivali dell’Illuminismo inglese: empirismo e neoplatonismo; - superamento della posizione di sintesi presenti in Winckelmann e in Goethe; - affermazione di una posizione originale: nelle cose c’è un’anima profonda, un’essenza vivente inconsciamente creatrice; - riferimento a Lessing, Kant e Goethe.
Collaboratori	Giulio Preti (curatela) – Giulio Preti (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Il ruolo dell’artista consiste nel riprodurre attraverso un processo interiore non del tutto consapevole l’attività creatrice e l’idea generante le cose nell’opera d’arte; - il significato di bello tra soggettività dell’uomo (D. Hume) e oggettività (Shaftesbury); - il significato dell’intuizione in arte; - il valore della creazione artistica; - la definizione di artista; - la complessità e multilateralità del problema estetico; - l’autonomia dell’arte e libertà della creazione; - la definizione di arte quale unica condizione di superamento tra coscienza e incoscienza, idealità e realtà; - l’annuncio della crisi dell’estetica e dell’arte contemporanea.
Pagine	100
Finito di stampare	[30 novembre] 1945

Strumenti Vol. 9 Collana “Estetica”	Lucian Blaga <i>Orizzonte e stile</i> (1936)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - superare la complessa crisi immobilizzante e problematica.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Offrire all’analisi della vita culturale universalità e concretezza; - riporre nell’inconscio il potere di creazione del mondo della cultura; - conferire all’inconscio la “personanza”, proprietà che permette all’inconscio di penetrare con le strutture le onde e i contenuti; - definire le varie culture in funzione della struttura stilistica della loro obiettività spirituale; - trovare un elemento fenomenologico quale strumento individuale diventato espressione di uno spirito o di un principio universale che supera l’individuo e la specie.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell’antagonismo dialettico tra due poli contrapposti: la sistemazione spiritualistica della cultura di chiara matrice idealistica e la filosofia della vita dall’instabile profilo irrazionale e ingenuo; - profilarsi di una sistematica teoretica capace di comprendere e integrare teorie differenti garantendo loro libertà e coscienza del proprio limite; - applicazione del metodo trascendentale e quello fenomenologico.
Collaboratori	Antonio Banfi (curatela) - Mircea Popescu e Eugeniu Coseriu (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - L’arte, la religione, la scienza, la filosofia e la realtà culturale sono rivelazione dell’inconscio quale conoscenza “luciferica”; - momenti principali dell’analisi fenomenologica: il complesso qualitativo, la tonalità valutativa, il senso assiologico e il <i>nisus formativus</i> o la formalità dello stile; - il significato di stile; - la definizione di arte deriva dalla matrice stilistica e risulta composta di mobili forme della vita e della cultura e vive in un fluttuare continuo di forme e di linee costruttive slegate da ogni senso valutativo; - la teoria della visibilità pura è un metodo critico di analisi descrittiva e di determinazione storica e non un’estetica o una teoria dell’arte.
Pagine	244
Finito di stampare	[25 marzo] 1946

Strumenti Vol. 10 Collana “Estetica”	David Hume <i>La regola del gusto</i> (1777)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - applicare il razionalismo critico all’estetica; - interpretare la filosofia come un’analisi della vita esplicabile in tutti i campi del sapere.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Considerare l’idea come un aspetto intrinseco della vita spirituale da cui nasce il metodo di analisi psicologica utile per un’acuta critica su tutti i concetti fondamentali del sapere; - trovare un fondamento capace di rendere le regole del gusto empiriche e a posteriori e dunque soggettive dell’analisi di Hume compatibili con la loro universalità; - mirare all’autonomia e all’universalità del gusto estetico; - analizzare il rapporto tra estetica e morale: non identificazione (posizione di Shaftesbury) ma affiancamento (posizione di Hutcheson); - rilevare i problemi estetici legati ai problemi di civiltà studiando il nesso tra il problema artistico-estetico e quello socio-politico.
Metodologia	Superamento dell’antagonismo dialettico tra illuminismo continentale e illuminismo inglese e, nell’ambito di questo, tra scuola platonica di Cambridge e l’empirismo inglese di Locke attraverso il romanticismo e la profonda trasformazione del razionalismo continentale.
Collaboratori	Giulio Preti (curatela) – Giulio Preti (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Approfondimento sulla problematica della ragione e sulla teoria estetica attualizzando il pensiero filosofico di Hume; - il valore del metodo scientifico in ambito estetico; - la teoria critica del giudizio estetico; - lo storicismo estetico; - l’autonomia dell’arte; - descrizione delle differenze, delle potenzialità, dei caratteri critici di ogni contributo culturale: illuminismo continentale, illuminismo inglese, romanticismo; - la teoria delle idee di Hume fondata attraverso il processo induttivo sull’esperienza; - la definizione di gusto artistico come fondamento del piacere o del dispiacere, dato estetico immediato e immediata reazione del sentimento; - le regole del gusto a posteriori; - la ricerca di un gusto comparativo che richiede un’analisi dei particolari a cui si giunge soltanto attraverso l’esercizio e lo studio costante delle opere d’arte.
Pagine	196
Finito di stampare	[30 giugno] 1946

Strumenti Vol. 1	Karl Marx <i>Il Capitale</i> [nell’esposizione di Gabriel Deville (1883) con introduzione di Onorato Damen]
---------------------	---

Collana "Politica"	
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Edificare per uscire dalla crisi della vita e della cultura; - affrontare la questione dell'organizzazione delle masse da introdurre nello Stato senza la mediazione di partiti politici tradizionali; - favorire un processo di scomposizione politica e di riduzione al piano economico-corporativo; - delineare le forme di un dibattito impegnato sullo stato etico corporativo e sull'intervento pubblico nell'economia; - comprendere le origini del materialismo storico quale nuova e originale visione del mondo.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Integrare le conoscenze in ambito di economia politica istituzionalizzata, quella prevista dai programmi ministeriali dettati dal regime, con approfondimenti sulle corporazioni e sull'ordinamento corporativo dello Stato; - trovare le fondamenta e i materiali utili per il rinnovamento sociale.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell'antagonismo dialettico tra riflessione filosofica dell'idealismo e la ricerca scientifica degli economisti inglesi attraverso la proposta del materialismo storico; - indagare all'interno dell'idealismo della sinistra hegeliana (Feuerbach); - riprendere lo studio dell'economia classica inglese; - analizzare l'impianto del sistema capitalistico nella sua struttura e nelle leggi che lo presiedono e nei rapporti tra detentori di mezzi di produzione e i possessori della forza-lavoro.
Collaboratori	Onorato Damen (curatela) - Onorato Damen (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Contenuti del primo volume de <i>Il Capitale</i> semplificati, ridotti, nei contenuti concettuali e nelle spiegazioni di economia politica, e ricchi di esempi (carattere didattico e didascalico); - l'economia capitalistica attraverso l'analisi critica di Marx: la formula generale del capitale e la sua contraddizione, la compra-vendita della forza-lavoro; - il plusvalore quale fulcro ideale del pensiero scientifico e fondamento della teoria politica marxiana; - il marxismo quale forza politica operante sul piano della classe del proletariato mondiale contro l'imperante sistema capitalistico e la sua indagine socio-economica e quale analisi critica dell'economia capitalistica; - il problema dell'accumulazione del capitale e della sovrapproduzione cronica; - analisi dei monopoli e dell'imperialismo; - il rapporto tra fabbrica e famiglia e tra fabbrica e istruzione.
Pagine	372
Finito di stampare	1945

Strumenti Vol. 3 Collana "Politica"	Rosa Luxemburg <i>L'accumulazione del capitale</i> (1913) [nell'esposizione di Lucien Laurat con introduzione di Luciano Santoni]
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Edificare per uscire dalla crisi della vita e della cultura; - affrontare la questione dell'organizzazione delle masse da introdurre nello Stato senza la mediazione di partiti politici tradizionali; - favorire un processo di scomposizione politica e di riduzione al piano economico-corporativo; - delineare le forme di un dibattito impegnato sullo stato etico corporativo e sull'intervento pubblico nell'economia; - comprendere le origini del materialismo storico quale nuova e originale visione del mondo; - diffondere l'idea economica del marxismo in riferimento al Libro I de <i>Il Capitale</i>; - raccogliere proposte risolutive utili a un rinnovamento della mentalità economica di un paese; - sostenere l'educazione alla libertà in un processo aperto che permette il continuo riadattamento delle istituzioni sociali e l'inclusione della democrazia quale sorgente vitale di ogni risorsa spirituale e progresso.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Integrare le conoscenze in ambito di economia politica istituzionalizzata, quella prevista dai programmi ministeriali dettati dal regime, con approfondimenti sulle corporazioni e sull'ordinamento corporativo dello Stato; - trovare le fondamenta e i materiali utili per il rinnovamento sociale; - proporre l'idea dell'economia marxista; - dimostrare che si deve effettuare un superamento di una crisi della teoria delle crisi; - sostenere la tendenza permanente del sistema nella necessità di dare un nuovo ordine al mondo attraverso lo strumento del Consiglio; - educare le masse all'autonomia e alla responsabilità; - programmare una formula educativa funzionale all'aggregazione e alla condivisione di masse di lavoratori rispetto a un obiettivo comune.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell'antagonismo dialettico tra riflessione filosofica dell'idealismo e la ricerca scientifica degli economisti inglesi attraverso la proposta del materialismo storico; - indagine all'interno dell'idealismo della sinistra hegeliana (Feuerbach); - imitazione dello spirito e la metodologia de <i>Il Capitale</i>; - applicare un'osservazione sistematica alla realtà capitalistica in ambito economico-sociale; - applicazione della teoria alla realtà, quale espressione e guida del movimento operaio nella sua azione pratica; - presenta schemi e descrizioni minuziose del Libro II de <i>Il Capitale</i>.
Collaboratori	Luciano Santoni (curatela) – Luciano Santoni (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Analisi critica dei Libri II e III de <i>Il Capitale</i> di Marx; - tendenze del capitalismo contemporaneo; - analisi dei fenomeni della realtà capitalistica; - analisi dell'idea di economia marxista; - scoperta dell'origine dell'imperialismo.
Pagine	293
Finito di stampare	1946

Strumenti Vol. 2 Collana "Politica"	Nikolaj Lenin <i>L'imperialismo ultima fase del capitalismo</i> (1916) [con introduzione di Luciano Santoni]
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Edificare per uscire dalla crisi della vita e della cultura; - favorire un processo di scomposizione politica e di riduzione al piano economico-corporativo; - delineare le forme di un dibattito impegnato sullo stato etico corporativo e sull'intervento pubblico nell'economia; - comprendere le origini del materialismo storico quale nuova e originale visione del mondo; - offrire una riflessione lucida e razionale sull'avvenire della società che non crede possa raggiungere una condizione di pace permanente nel regime del capitalismo.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Integrare le conoscenze in ambito di economia politica istituzionalizzata, quella prevista dai programmi ministeriali dettati dal regime, con approfondimenti sulle corporazioni e sull'ordinamento corporativo dello Stato; - trovare le fondamenta e i materiali utili per il rinnovamento sociale; - proporre l'idea dell'economia marxista; - offrire un'analisi teorica essenzialmente economica dei fatti per la formulazione di riflessioni politiche utili a uno studio attento della fase più recente dello sviluppo capitalistico; - guidare il proletariato verso il suo trionfo attraverso la conoscenza delle radici economiche per la soluzione di problemi pratici del movimento comunista; - offrire evoluzione storica del processo economico fino al consolidamento del processo capitalistico e alla presentazione di problematiche economiche e politiche contemporanee che ne derivano; - confrontare l'imperialismo con le altre teorie economiche e spiegarlo nei fatti del mondo economico e industriale.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Superamento dell'antagonismo dialettico tra social riformismo di Kautsky e lo spirito pacifista di Hobart attraverso il socialismo che sostituisce all'anarchia economica un sistema di produzione organizzato capace di disciplinare il lavoro umano e lo sfruttamento di riserve del sottosuolo; - indagine all'interno dell'idealismo della sinistra hegeliana (Feuerbach); - imitazione dello spirito e la metodologia de <i>Il Capitale</i>; - applicare un'osservazione sistematica alla realtà capitalistica in ambito economico-sociale; - applicazione della teoria alla realtà, quale espressione e guida del movimento operaio nella sua azione pratica; - lavorare con dati quantitativi direttamente collegati a realtà vere vive e complesse da monitorare e da risolvere sul piano organizzativo e progettuale.
Collaboratori	Luciano Santoni (curatela) - Luciano Santoni (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Confronto su concetti-chiave de <i>Il Capitale</i>; - approfondimenti e tentativi di sviluppo teorico;

	<ul style="list-style-type: none"> - applicazione al contesto storico delle pratiche marxiste; - riflessione critica risolutiva; - informazioni sulla battaglia rivoluzionaria contro l'imperialismo attraverso la storia dell'economia capitalistica e i capisaldi del pensiero economico di Lenin; - evoluzione del sistema capitalistico fino all'imperialismo; - imperialismo inteso come una battaglia per la spartizione e la ripartizione del mondo da parte degli stati finanziariamente più forti; - problema delle imprese e del monopolio assoluto; - accentramento capitalistico dell'industria dei <i>trust</i>, cartelli e <i>dumping</i>.
Pagine	213
Finito di stampare	1946

Strumenti Vol. 1 Collana “Politica: Documenti di storia politica”	Henri Rochefort <i>La Lanterna</i> (1868-1869)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Edificare per uscire dalla crisi della vita e della cultura; - offrire un esempio di protagonismo culturale volto al cambiamento e alla ricerca di una condizione sociale capace di riconoscere il diritto alla libertà di espressione, di comunicazione e di scelta, polemizzando contro gli esponenti governativi del Secondo Impero; - pensare al bene comune, parteciparvi e condividere un progetto per la costituzione di una nuova condizione economica, politica e sociale; - valorizzare la satira quale modalità per accendere la riflessione e dunque l’impegno per il cambiamento; - sostenere l’educazione alla libertà in un processo aperto che permette il continuo riadattamento delle istituzioni sociali e l’inclusione della democrazia quale sorgente vitale di ogni risorsa spirituale e progresso.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Integrare le conoscenze in ambito di economia politica istituzionalizzata, quella prevista dai programmi ministeriali dettati dal regime, con approfondimenti sulle corporazioni e sull’ordinamento corporativo dello Stato; - osservare la realtà sociale; - trovare le fondamenta e i materiali utili per il rinnovamento sociale; - stabilire gli obiettivi della rivoluzione socialista; - informare sui fatti del Secondo impero; - programmare una formula educativa funzionale all’aggregazione e alla condivisione di masse rispetto a un obiettivo comune; - affinare le qualità percettive individuali attraverso la satira.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Presentazione dello Stato da fatti storici nella loro processualità; - superamento dell’antagonismo dialettico tra il Secondo Impero e il desiderio di riproporre i principi rivoluzionari attraverso il socialismo dell’imminente Comune parigina (1871); - la satira politica quale strumento per favorire lo sviluppo della consapevolezza e del senso di responsabilità per il presente.
Collaboratori	Paolo Nalli (curatela) – Paolo Nalli (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - I fatti del tempo tra osservazione attenta e critica costante; - le contraddizioni della società del tempo; - le idee incoerenti e i comportamenti deplorabili da parte delle figure di governo; - il desiderio di cambiamento e di giustizia sociale; - l’impegno e il coraggio dell’arte (in particolare della letteratura e della poesia).
Pagine	280
Finito di stampare	1948

Strumenti Vol.11 Collana “Estetica”	Vincenzo Galilei <i>Dialogo della musica antica e della moderna</i> (1581)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - applicare il razionalismo critico all’estetica; - interpretare la filosofia come un’analisi della vita esplicabile in tutti i campi del sapere; - offrire un confronto democratico e stimolante con attività differenti e talvolta contrastanti con l’impianto progettuale generale; - presentare un paradigma laboratoriale che risale alla vita culturale fiorentina del 1580.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Valorizzare il primo documento della Camerata, laboratorio di cultura musicale di chiara tendenza monodica sulla traccia della semplificazione greca classica; - condannare la polifonia poiché composta da più arie insieme, diversi suoni insieme lontani da una possibile unità; - valorizzare e proporre la monodia classica quale modello musicale semplificato e ordinato.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Antagonismo dialettico tra teoria musicale dominante moderna, quella polifonica, e quella sostenuta dalla Camerata, quella monodica antica; - antagonismo dialettico tra edonismo o puro formalismo e contenutismo; - analisi di due tendenze: la musica strumentale, non composta sopra le parole, e la musica vocale, composta sopra le parole; - proposta della teoria dell’edonismo funzionale che risponde all’esigenza della forma e si apre alla ricerca musicale della contemporaneità; - manca di rigore e sviluppo e approfondimento di concetti ma prepara materiali e offre riflessioni alla riflessione e alla ricerca in ambito musicale; - evidenzia lo spirito indagatore italiano nel campo musicale e l’atteggiamento del ricercatore: intuisce le direttive della ricerca e ne intravede la formula metodologica.
Collaboratori	Fabio Fano (curatela)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Analisi della musica polifonica: difetti da non sottovalutare; - esigenza di un’intima unità tra musica e parola; - opposizione al virtuosismo contrappuntistico e alla malsana tendenza ad unire la musica alla poesia; - desiderio di un sano ritorno alla semplicità; - interpretazione di una musica rivolta all’interiorità, alla vita del sentimento nelle sue radici più profonde; - principi dell’imitazione, moralistico, intellettualistico e utilitaristico; - problema del rapporto contenuto-forma e del rapporto estetico-artistico.
Pagine	218
Finito di stampare	1947
Strumenti	Antonio Banfi <i>Vita dell’arte</i> (1947)

Vol. 12 Collana "Estetica"	
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l'esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l'esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l'esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - applicare il razionalismo critico all'estetica; - interpretare la filosofia come un'analisi della vita esplicabile in tutti i campi del sapere; - proporre una raccolta di riflessioni sull'estetica; - superare la crisi dell'arte che s'innesta nella crisi sociale attraverso un nuovo programma educativo.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Spiegare l'origine della riflessione sull'arte; - costituire un'alternativa all'idealismo crociano proprio attraverso l'estetica; - rilevare il problema dell'identità dell'uomo e il suo vivere civile; - proporre una coscienza culturale che trasferisce il problema dall'arte alla vita e che affronta la tensione tra individuale soggettivo e universale; - liberare la teoreticità da ogni schema ideologico dogmaticamente concepito riscoprendo il suo compito nella formulazione della legge capace di cogliere la ricchezza e il movimento complessivo dell'esperienza artistica; - rilevare la struttura della realtà dell'arte; - definire l'estetica nel suo rapporto concreto con la vita; - offrire all'uomo dotato di una mente critica la possibilità di scegliere tra la tradizione (idealismo crociano e gentiliano) e l'innovazione (la proposta banfiana).
Metodologia	Tensione tra idealismo e pragmatismo superato attraverso il razionalismo critico che propone una possibilità d'integrazione e una coscienza più ampia e organica dei problemi capace di chiarire e fecondare ogni singola ricerca che porta alla creazione di un'opera d'arte.
Collaboratori	Antonio Banfi (curatela)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Il problema generale della forma del pensiero critico; - la ricerca di una legge in grado di rilevare l'unità strutturale differenziata e dinamica dell'esperienza: legge trascendentale kantiana e principio metodico che risolve il concreto intreccio e riconosce la tensione e il movimento di tale esperienza; - la struttura della realtà dell'arte; - l'origine dell'estetica banfiana come fissazione delle forme, dei contenuti e dei valori estetici da un lungo processo di trasformazione dell'esperienza, dei rapporti tra l'io e il mondo; - l'antitesi forma e contenuto come espressione di una tensione dell'esperienza; - la definizione di artista dotato di forte personalità capace di dominare e esaltare con vigore espressivo la problematicità del mondo dell'arte in cui vive; - gli obiettivi educativi utili al superamento della crisi storica.
Pagine	254
Finito di stampare	[15 maggio] 1947

Strumenti Vol. 13 Collana “Estetica”	Roger Eliot Fry <i>Visione e disegno</i> (1920)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - utilizzare un metodo d’indagine di orientamento scientifico con l’individuazione di un metodo positivo e preciso; - proporre l’immediatezza concreta nella vita dell’arte; - diffondere la cultura dell’arte.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Spiegare nuova teoria della visione; - proporre valori formali a fondamento dell’arte; - superare i tecnicismi fissati sulla misura e la proporzione; - ricreare una nuova dimensione della realtà; - eliminare elementi astratti nella formulazione di una teoria estetica; - riflettere sull’uso della parola bellezza; - spiegare le differenti tipologie della visione.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Antagonismo dialettico fra la tradizione romantica contenutistica e la visione pragmatica della critica inglese; - presenta una nuova teoria della visione sostenuta dalle opere di Ruskin, Pater e Wilde.
Collaboratori	Electra Cannata (curatela) - Electra Cannata e Luigi Pola (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - La teoria della visione: equivalenza di forma e contenuto; - i valori formali in primo piano: la forma supera il tecnicismo e diviene espressione libera di un mondo di forme; - la definizione di arte come immediatezza concreta; - la definizione di opera d’arte come sintesi della legge dell’equilibrio e dello stile; - il compito della critica: analizzare in contatto diretto con la creazione dell’artista; - la definizione di linea quale forma che racchiude l’idea estetica; - la definizione di idea estetica che nasce nell’artista come visione; - i motivi del disegno: il significato e il ritmo della linea, la massa, lo spazio, il rapporto luce-ombra, l’inclinazione; - il ruolo dell’artista che, fondando il suo lavoro sull’associazione di idee suscitata dagli oggetti rappresentati, offre un’esperienza capace della purezza, dell’intensità e dell’astrazione del sogno; - gli esempi d’artista.
Pagine	374
Finito di stampare	1947

Strumenti Vol. 14 Collana “Estetica”	Anton Raphael Mengs <i>Pensieri sulla Bellezza</i> (1762)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - stimolare il pensiero critico alla ricerca e all’approfondimento evidenziando i possibili aspetti limitativi e stereotipati di una linea d’indagine presentata come paradigma negativo; - tentare la presentazione del modello neoclassico come possibile strumento per un’indagine del fatto artistico nell’ambito della riflessione filosofica.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> -Valorizzare il disegno; - puntare sull’autonomia della visione; - comprendere il ruolo culturale dell’autore e la sua scelta estetica; - favorire l’orientamento del lettore nell’opera selezionata; - guidare il lettore a individuare i punti critici della teoria neoclassica di Mengs.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Antagonismo dialettico tra il barocco e il rococò; - proposta teorica dall’evidente matrice neoclassica chiusa nella sua storia e nel suo significato storico e refrattaria ad ogni apertura che invece consentirebbe di percepirne le potenzialità.
Collaboratori	Giuseppe Faggin (curatela) – Giuseppe Faggin (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Il genio artistico e la mente filosofica; - gli elementi che compongono la realtà e sui quali lo sguardo del genio opera: disegno, colore, chiaroscuro e composizione; - la teoria di matrice neoclassica; - il compito dell’arte: tradurre l’oggettività nelle idealità storiche degli uomini e l’idea platonica nel flusso dei tempi a rappresentare l’immanente razionalità del reale.
Pagine	158
Finito di stampare	1948

Strumenti Vol. 15 Collana “Estetica”	Heinrich Wölfflin <i>Avvicinamento all’opera d’arte</i> (1921)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - stimolare il pensiero critico alla ricerca e all’approfondimento evidenziando i possibili aspetti limitativi e stereotipati di una linea d’indagine presentata come paradigma negativo; - tentare la presentazione del modello neoclassico come possibile strumento per un’indagine del fatto artistico nell’ambito della riflessione filosofica.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Classificare i principi pittorici fondati sul riconoscimento delle categorie formali e concettuali valide per un intero periodo storico; - proporre un sistema critico per la storia dell’arte impostato su cinque coppie di simboli contrapposti di pura visibilità che segnano l’evoluzione dello stile; - presentare un paradigma negativo: modello non di soluzione teorica (per capacità, formazione e contesto storico culturale) ma di buon metodo di ricerca e di corretto atteggiamento d’indagine; - proporre la linea come principio conduttore dell’opera d’arte; - rilevare aspetti specificatamente figurativi dell’opera d’arte; - costruire la base estetica di ogni storia e critica d’arte nella psicologia e nella teoria dell’Einführung e nella teoria della pura visibilità; - valorizzare il disegno; - puntare sull’autonomia della visione; - comprendere il ruolo culturale dell’autore e la sua scelta estetica; - favorire l’orientamento del lettore nell’opera selezionata; - guidare il lettore a individuare i punti critici della posizione di Wölfflin.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Antagonismo dialettico tra classicismo, caratterizzato da rigore, ordine e oggettività, e barocco, caratterizzato da libertà disordine soggettività e sforzo di sintesi totale; - valorizzazione dell’arte figurativa quale contributo della fantasia della forma attraverso il fare creativo delle mani dell’artista che permette alla forma di produrre la forma.
Collaboratori	Umberto Barbaro (curatela) – Umberto Barbaro (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Raccolta di saggi non facili ma stimolanti e volti alla formazione del lettore; - le coppie di simboli contrapposti di pura visibilità che segnano l’evoluzione dello stile: lineare-pittorico, visione di superficie-visione in profondità, forma chiusa-forma aperta, molteplicità-unità, chiarezza assoluta-chiarezza relativa; - gli aspetti figurativi dell’opera d’arte: armonia, relazioni spaziali, unità del contenuto e della forma; - la visione a distanza; - gli esempi di vite d’artisti quali modelli di sviluppo stilistico reattivi e umani; - la definizione di arte come espressione della concezione del mondo nel periodo in cui viene prodotta.
Pagine	110
Finito di stampare	1948

Strumenti Vol. 16 Collana “Estetica”	Pseudo-Longino <i>Il sublime</i> (I sec.d.C)
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - stimolare il pensiero critico alla ricerca e all’approfondimento evidenziando i possibili aspetti limitativi e stereotipati di una linea d’indagine presentata come paradigma negativo; - cambiare la condizione della società rinnovando e diffondendo l’arte e la cultura; - offrire impostazione didattica-metodologica utile alla ricerca in ambito estetico: sovrapporre al motivo irrazionalistico quello etico-razionale; - giustificare il carattere essenziale di sublimità dell’arte dato dalla natura dei riflessi soggettivi; - trovare un equilibrio tra le due modalità di relazionare con il mondo, razionale e irrazionale.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Raccogliere tutte le abilità dell’uomo per affrontare la crisi; - restituire vita al sublime nell’argomentazione filosofica in ampi trattati di estetica e nell’agire quotidiano, nell’attività didattica universitaria; - risvegliare la sopita razionalità e garantirle nuova vita più intensa viva vera partecipe alla realtà concreta attraverso la vivace energia dell’irrazionale; - proporre il sublime banfiano quale metodo d’insegnamento di insegnamento, di studio e di lavoro.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Antagonismo dialettico tra la scuola di Apollodoro di Pergamo e quella di Teodoro di Gadara; la prima di matrice aristotelica, la seconda platonica nella trattazione della retorica; - antagonismo dialettico tra l’atticismo e l’asianesimo; il primo sostiene il discorso dimostrativo schietto senza ornamenti e seduzioni passionali, il secondo il valore di un discorso convince, persuade e muove le passioni; - presentazione del valore del sublime.
Collaboratori	Antonio Banfi (curatela) - Luigi Panzeri (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Le posizioni tensive; - la retorica; - l’oratoria; - i riflessi soggettivi tratti dal testo: la capacità di concepire nobili pensieri, il pathos, la maniera di foggiare le figure retoriche, la nobiltà dell’espressione, l’uso delle espressioni figurate e la disposizione generale complessiva da cui deriva uno stile dignitoso ed elevato; - la nascita della poesia; - il <i>pathos</i> come entusiasmo del razionale, potenza creatrice e diffusiva del principio d’ordine e d’armonia, la passione del razionale, l’irrazionale del razionale; -il sublime banfiano quale incontro tra le due nature dell’uomo: razionale e irrazionale.
Pagine	136
Finito di stampare	1949

Strumenti Vol. 17 Collana “Estetica”	<i>La creazione musicale</i> (1943) di Camillo Artom
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Dimostrare in ambito estetico l’esistenza e la funzionalità di quella razionalità che, in qualità di legge del processo critico e dialettico capace di organizzare l’esperienza in tutti i campi, spiega e descrive l’esperienza stessa, la sua origine, il suo sviluppo e il suo contributo alla conoscenza della realtà; - stimolare il pensiero critico alla ricerca e all’approfondimento evidenziando i possibili aspetti limitativi e stereotipati di una linea d’indagine presentata come paradigma negativo; - costruire un’alternativa all’estetica crociana; - proporre l’educazione alla musica per la formazione al gusto e l’affinamento della sensibilità.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Recuperare motivi e tematiche che l’estetica crociana ha sottovalutato: la funzione della tecnica nelle arti e il fascino della loro evoluzione; - esaminare gli elementi del linguaggio musicale nella loro efficacia; - valorizzare gli aspetti del linguaggio tecnico musicale; - presentare primo tentativo di convergenza teorica aderendo ai tecnici sensibili all’aridità del generale inquadramento positivistico dei loro studi aperti a verità generali dell’estetica non incatenate a sterili analisi e classificazioni.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - Antagonismo dialettico tra il positivismo trionfante e lo spiritualismo crociano; - proposta di una teoria capace di affrontare la complessità e la problematicità della crisi attraverso il razionalismo critico.
Collaboratori	Massimo Mila (curatela) – Massimo Mila (traduzione)
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Elementi del linguaggio musicale; - il merito dei compositori musicali contemporanei; - la definizione di arte come forma musicale; - il dialogo tra l’autore e l’ascoltatore attraverso un continuo passaggio dall’uno all’altro di intrecci fonici da cogliere e scomporre oltre la percezione della forma; - il valore dell’ascolto della musica classica per l’educazione dei giovani; - l’unità spirituale compiuta dal compositore, l’interprete e l’ascoltatore.
Pagine	238
Finito di stampare	1950

SEZIONE TERZA

DALLA COSCIENZA CIVILE ALLA CITTADINANZA ATTIVA

«Ed ora, dopo esser stati in tal modo a lungo in cammino,
noi Argonauti dell'ideale, più coraggiosi forse che saggi,
e avendo fatto spesso naufragio e subito danni,
ma [...] più sani di quanto ci vorrebbero permettere,
pericolosamente più sani,
sempre di nuovo risanati,
-ci sembrerà come se,
a ricompensa di tutto ciò,
avessimo di fronte a noi una terra ancora vergine,
della quale ancora nessuno conosce i confini,
un al di là di tutte le attuali terre e i cantucci dell'ideale,
un mondo così straordinariamente ricco di bellezza,
di ignoto, di problematico, di terribile e di divino,
che la nostra curiosità come la nostra avidità di possesso
hanno perso ogni limite-
ah, al punto che d'ora in poi nulla potrà saziarci!»

Friedrich W. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è* (1888)

Capitolo primo Tra pensiero e azione

Premessa

L'operazione culturale di Luigi Rognoni, in qualità di direttore editoriale della Casa Editrice Alessandro Minuziano, ha mostrato, indiscutibilmente, la possibilità di applicare importanti contenuti della ricerca estetica all'esperienza artistica, permettendo la traduzione degli stessi nel linguaggio universale dell'arte e, dunque, la loro massima diffusione.

In questa operazione di matrice banfiana, l'arte diviene promotrice di una duplice attività.

La prima, genericamente definita "culturale", consiste nel far convergere differenti interpretazioni della realtà, tradizioni rituali e mentalità, per indurle a un confronto, dal quale vengono evidenziate delle tensioni che poi risultano risolvibili con il presentarsi di un'altra teoria, non obbligatoriamente più evoluta, ma sicuramente carica d'innovazione e di una nuova energia positiva, dall'evidente carattere dialettico. La seconda attività, determinante per il contenuto di questa ricerca e arricchita di apporti culturali di spessore, delinea, senza incertezze, un percorso creativo e progettuale che conduce, attraverso la ricerca estetica e l'esperienza artistica, all'educazione "civile".

In questo modo il processo del pensiero, che si manifesta attraverso un razionale contributo teoretico dal carattere logico, analitico/sintetico, sistematico e convergente, e la sua immediata traduzione in un vissuto che necessita costantemente, e non solo alla sua origine, proprio per evitare la manifestazione di comportamenti devianti, dell'attento monitoraggio della riflessione critica, si fanno promotori di una dimensione straordinariamente originaria, dinamica e produttiva, quella della coscienza individuale, prima, e collettiva, poi. Il banfiano Remo Cantoni conferma:

«Non arriva mai il momento in cui ci sia soltanto l'azione non più bisognosa del pensiero [...] pensiero e critica [...] testimoniano la coscienza e la responsabilità dell'uomo in ogni atto che compie, la volontà che l'atto esprima un proposito razionale e non il capriccio dell'ora o l'assurda combinazione di fatti non controllati [...]. L'azione non se ne andrà per conto suo, e, certo, avverranno guai infinitamente minori se la terremo strettamente legata al pensiero, un pensiero che sia, in ogni momento, nessuno escluso, critica»¹.

La convergenza dialettica, e non identitaria, tra pensiero e azione, legittimamente traducibili come idea e azione o, ancora, teoria e prassi, nell'ambito di quella condizione del pensare con il preciso scopo di agire, definita "riflessione pragmatica", garantisce l'accesso alla costruzione di una consapevolezza, come riferisce Antonio Banfi, «dei problemi inerenti ad ogni campo che mira a una loro soluzione concreta, onde quel campo possa rivelarsi armonico e tale da ammettere una azione coerente, concorde, efficace»².

Tale riflessione, dunque, non si risolve in un mero sapere teoretico, benché il suo sviluppo prepari l'insorgere dell'esigenza teoretica e determini i suoi contenuti e le sue strutture, ma in un sapere per agire. L'azione viene definita sempre in un triplice rapporto: con la persona, con la società degli uomini e con la realtà. Essa infatti non è, nella sua profonda essenza, un esprimersi della persona, una sua astratta libertà, ma un suo costruirsi e un costruirsi insieme della società umana e della realtà come moralità, politicità, tecnicità, in una continua tensione dialettica³.

La consapevolezza di questa sua natura nasce nel momento in cui l'azione stessa viene illuminata dall'idea, intesa come problematicità radicale della vita, che risulta essere qui il criterio universale

¹ Remo Cantoni, *La vita quotidiana. Ragguagli dell'epoca*, Arnoldo Mondadori, Milano 1955, pp. 343-344.

² Antonio Banfi, *Idea e Azione* (1942), in *Annali 1986-1987*, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1988, pp. 17-29. La citazione è a p. 18.

³ Cfr. *ivi*, p. 25.

dell'azione dinanzi a una realtà non velata da compromessi ideologici o da ideali utopie. In merito lo stesso Banfi tende a sottolineare che «se l'idea è la problematica del reale, cioè la sua vita, l'azione si sa come l'atto stesso di questa vita, che per essa da sé si sviluppa e si costruisce, [...] nella coscienza della propria relatività è l'attualità stessa della razionalità del reale»⁴. Questo significa che, in una dimensione storica come quella in cui egli vive nei primi Anni Quaranta, e come quella in cui stiamo vivendo noi, in questo periodo, accettare la crisi ed elaborare la critica che da essa emana, sono i primi passi necessari alla presa in carico dei problemi che si aprono dinanzi con la volontà di risolverli.

In questo modo la cultura di quegli anni, purtroppo differentemente rispetto alla nostra, anche attraverso la mediazione estetico-artistica di Rognoni, offriva un principio di universalità rappresentato da un sapere nella sua infinità di direzioni e di metodi, nella sua libertà progressiva svincolata da ogni limite dogmatico. In tale contesto la filosofia si poneva a garanzia di un mondo del sapere aperto e libero e rifletteva la coscienza della vita, multiforme e complessa, del reale, della sua intima problematicità.

Qui risulta evidente la posizione di entrambi, del maestro Banfi e dell'allievo Rognoni, che credono nella filosofia quale criterio sistematico per la comprensione razionale della crisi nella sua radicalità: «non come un mero negativo, - ribadisce Banfi - ma come il positivo porsi più profondo, concreto insieme ed universale del problema essenziale della civiltà, del problema o dell'idea di eticità o dell'umanità»⁵.

Luigi Rognoni non manca di mostrare, con commovente lealtà nei confronti del suo Maestro, la personale e costante ricerca di coerenza tra pensiero e azione, in una lunga lettera, datata 2 settembre 1942, in cui, a proposito dell'attività culturale, da lui sempre condotta con profonda passione e spontaneo coinvolgimento, scrive:

«[...] la sua fede nella cultura mi dà forza e mi fa sentire ancora più il pericolo che mi minaccia; quello, cioè, di finire per rimanere un brillante arnese di cultura "varia", senza concludere nulla, senza trovare una via concreta attraverso la quale decidere un mio preciso orientamento. E questo mi avvilito molto, mi fa sentire, in modo sempre più pauroso, che alla mia età si deve ormai decidere [...]. Da lei ho avuto la certezza della vita intellettuale e morale, da lei ho avuto quello che neppure un padre o un affetto di qualsiasi altra natura può dare. Ed è per questo che io oggi vedo chiaramente lo stato misero della mia vita; diversamente sarei un infelice incosciente come tanti piccoli uomini della mia generazione. [...] quanta sicurezza ha potuto avere lei nei suoi anni giovanili, negli anni della preparazione, e *quanta vitalità che le permette ora di poter rivivere i problemi della nostra cultura che possono pur sembrare addormentati o chiusi, in un senso ogni volta dialetticamente vivo!* Nella nostra affannosa e stanca ricerca di soluzioni, nella crisi quasi morbosa che ci ha gravato le spalle di una tradizione densa di esperienze, noi (della mia generazione) non conosciamo questo beato stato di serenità che può portare a "commuovere" alla lettura e al riesame di un Bacon o di un Galileo [...]»⁶.

Tra il pensiero e l'azione, dunque, si presenta un altro elemento strutturante la vita razionale e emotiva dell'uomo consapevole del suo ruolo nella società: la cura, l'impegno, il *civic engagement* funzionali alla ricerca, in quel vissuto dell'essenza del pensare, coerentemente con ciò che il soggetto

⁴ Ivi, p. 26.

⁵ Ivi, p. 29.

⁶ Lettera autografa su carta intestata ["Bompiani – Casa editrice Valentino Bompiani & C. – Sezione Grandi Opere" Corso Porta Nuova 18, Telefoni 61.612-61.613, Milano] datata 2 settembre 1942 inviata da Luigi Rognoni [sulla busta indirizzo del mittente: Corso Costanzo Ciano 12 Milano; Domaso, Como] a Antonio Banfi [sulla busta indirizzo del destinatario: S. Michele di Pagana, Rapallo] e archiviata presso il Fondo Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri [S. 1.2 – U.A. 30; C.1 + busta] conservato nella Biblioteca di Filosofia dell'Università Statale degli Studi di Milano di via Festa del Perdono. La lettera contiene riferimenti molto interessanti alle iniziative condivise da Luigi Rognoni con Ferdinando Ballo nell'ambito concertistico e teatrale per offrire, con la realizzazione di due volumetti, al pubblico, ai musicisti e ai critici due guide chiare sulle ultime novità per le quali Ballo, Massimo Mila e lo stesso Rognoni si erano battuti in passato ed ora, proprio in tempo di guerra, vengono curiosamente accettate e messe in cartellone dai teatri d'opera di Roma e di Milano. Naturalmente i nomi finalmente accolti nella schiera dei musicisti italiani sono quelli dei Maestri cari al musicologo Rognoni: Dallapiccola, Busoni, Petrassi e Casella. Il corsivo è mio e sta a indicare, proprio in questo passaggio molto delicato della ricerca, il valore della formazione di Banfi per la comprensione delle problematiche culturali, che sembrano affliggere Rognoni, e le connesse capacità interpretative e operative nei confronti delle stesse.

pensante è, in cui il movimento di ciascuno diviene un fare, un agire, un progettare condiviso. Fra un "io" e un "tu" si concretizza quella libertà, in cui le regole diventano qualcosa di vivo e di essenziale per condurre a quel senso di responsabilità che porta all'autonomia, evitando la pura convenzionalità e superando il facile conformismo, affinché a ciascuno, e non soltanto alle «minoranze creatrici», non manchi mai quella straordinaria conquista del sé, che, in questo senso, da individuale si fa sociale.

Se, insofferente di una libertà che impone responsabilità, scelte, sforzi creativi e dubbi, la maggioranza, come la storia insegna, preferisse «rinunciare al pesante fardello della libertà e porsi al riparo di un'autorità assoluta e ieratica che a lei provvede sollevandola dal pensiero originale»⁷, risulterebbe necessario smuoverla dalla vocazione irrazionale e dogmatica all'impigrire spirituale entro un determinato schema morale o intellettuale, politico o religioso e motivarla all'esercizio del pensiero critico, istituendo un dialogo tra sé e gli altri, tra sé e il mondo.

In questo senso, proiettando se stesso nel mondo, ogni individuo entra in una comunità e si adegua a una situazione storica e, sia l'una che l'altra, la collettività e la circostanza, gli rinvieranno un'immagine di ciò che lui rappresenta per gli altri. Visione con cui, obbligatoriamente, si dovrà confrontare per partecipare alle situazioni, ai contrasti e alle lotte del suo tempo. Se per politica, in senso lato e aperto, s'intende la partecipazione alle cose del mondo e la vita attiva nella comunità (assumendone i reali problemi), da questa la cultura autentica (quella costruita appunto sulla connessione tra pensiero e azione e manifesta nello stile e nel gusto di un uomo che ha fatto propri i valori di una civiltà cui egli stesso concorre, come parte attiva e promotrice), non potrà prescindere mai.

1. «Noi, nuovi Argonauti»: il rapporto tra pensiero e azione verso l'esperienza.

«Ogni nave è un oggetto romantico, tranne quando vi navighiamo sopra», scrive Emerson, e noi, nuovi Argonauti, ci stiamo preparando a salpare alla ricerca di soluzioni alternative alle questioni aperte dalla vita sociale. Se «ogni tetto ci sembra piacevole all'occhio finché non lo solleviamo»; scoprendo «tragedia e donne che si lamentano e mariti dagli occhi torvi»⁸, allora si profila all'orizzonte la necessità di un intervento in grado di affrontare, a viso scoperto, ciò che rimane nascosto nell'ombra, quello che si finge di non vedere o che, per limiti personali, non si riesce a scorgere nella realtà. Qui urge che la nostra cultura non trascuri «di armare l'uomo», di informarlo sulla natura del proprio stato sociale e di incoraggiarlo a sviluppare quell'attitudine militare dell'anima che il noto scrittore americano definisce «eroismo»⁹.

⁷ R. Cantoni, *op.cit.*, p. 111.

⁸ Ralph Waldo Emerson, *Esperienza*, in R.W. Emerson, *Antologia degli scritti politici*, a cura di Antonio Santucci, trad.it. di Piero Bertolucci e Vito Amoruso, Società editrice il Mulino, Bologna 1962, p. 82. Emerson (1803-1882), studioso dei grandi romantici inglesi e tedeschi, fu scrittore e poeta tra i fondatori del *Transcendental Club* con Bronson Alcott, Theodor Parker, Margaret Fuller e altri ancora. Guida spirituale di William James, a sua volta punto di riferimento per lo sviluppo del pensiero di John Dewey, influì molto sulla ricerca di quest'ultimo. Richiami costanti ai suoi saggi sono presenti negli scritti, almeno del primo ventennio del Novecento.

⁹ R.W. Emerson, *Eroismo*, in *op. cit.*, p. 70. Emerson scrive: «La nostra cultura non deve trascurare di armare l'uomo. Fategli sapere in tempo di essere nato in uno stato di guerra, e che il bene comune e il suo stesso benessere richiedono che egli non se ne vada danzando fra le erbacce della pace, ma cauto e con sangue freddo, senza tracotanza e senza timore, fate che egli prenda nelle proprie mani tanto la propria vita che la propria reputazione, e con perfetta urbanità sfidi la forca e la plebaglia con l'assoluta verità del suo discorso e la rettitudine del suo comportamento. Verso tutto questo male esterno l'uomo assume nel proprio cuore un'attitudine guerresca, e afferma la sua capacità di contendere da solo contro l'infinito esercito dei suoi nemici. A questa attitudine militare dell'anima noi diamo il nome di eroismo» E ancora: «Eroismo è obbedienza a un impulso segreto in un carattere individuale [...]. L'essenza dell'eroismo è la fiducia in se stessi. È lo stato dell'anima in guerra, e i suoi ultimi obiettivi sono la più profonda diffidenza per la falsità e il torto, e il potere di sopportare tutto ciò che può venire inflitto da agenti malefici. Egli dice la verità ed è giusto. È generoso, ospitale, moderato, pieno di disprezzo per i calcoli meschini, e pieno di disprezzo anche per la possibilità di essere disprezzato. Egli persiste; ha un'audacia indomita e una forza d'animo che non può mai esaurirsi. Oggetto delle sue beffe è la piccolezza della vita comune. Quella falsa virtù che si basa sulla salute e sulla ricchezza è il bersaglio e lo zimbello dell'eroismo. L'eroismo, come Plotino, si vergogna quasi del proprio corpo», *ivi*, p. 71.

Se proprio quella connessione tra pensiero e azione, oltre ad attivare l'individuo nella realizzazione di ciò che teorizza, si facesse garante dell'apertura di un collegamento diretto tra coscienza estetica e coscienza civile, non più mediato da interessi socio-economici e religiosi, ma nella piena consapevolezza e responsabilità del contributo offerto dall'esito dell'operare individuale, allora si potrebbe davvero pensare alla possibilità di una formazione, costruita sulle solide basi di un sapere teorico e pratico condiviso, volta ad una progettualità mirata alla costruzione del Sé individuale in relazione al Sé sociale, e, dunque, del "Sé civico", in un ambito di cittadinanza attiva che volentieri Emerson tradurrebbe come «virtù civile»¹⁰.

Se quell'«armare l'uomo», a cui si riferiva Emerson nei suoi *Essays*, significasse offrirgli la possibilità di disporre di uno strumento utile a nutrire il pensiero e a sostenere l'azione, allora la formazione civica rappresenterebbe, a tutti gli effetti, la formula educativa più funzionale e più diretta.

La ricostruzione di questo passaggio, nei termini della filosofia banfiana, comporta la conoscenza del pensiero americano che, senza alcun dubbio, ha offerto, proprio in quegli anni, un fiorente vivaio di spunti di riflessione e di attività di approfondimento per i suoi allievi milanesi: per Giulio Preti, Dino Formaggio e Giovanni Maria Bertin, in particolare. Risale infatti alla fine degli Anni Trenta (1938) la proposta di Banfi all'editore Valentino Bompiani per la pubblicazione di una raccolta di saggi di filosofi americani per la collana "Idee Nuove". L'*Antologia di Filosofi americani contemporanei*, nella traduzione di Carlo Coardi, viene presentata ai lettori nel 1939 con l'Introduzione di Antonio Banfi e la curatela di John Henry Muirhead, docente all'Università di Birmingham. Tale volume, seguito immediatamente da quello dei filosofi inglesi contemporanei¹¹ e da *Il pensiero americano e altri saggi* di George Santayana, sempre introdotti da Banfi, comprende scritti di George Adams, John Boodin, Mary Whiton Calkins, Durant Drake, John Dewey, Arthur Lovejoy, Evander Bradley McGilvary, William Montague, Ralph Barton Perry, George Santayana, Wilfred Sellars e Charles Augustus Strong.

Se Antonio Banfi indossa le vesti dell'*outsider* nel portare, per la prima volta, in un paese prevalentemente orientato all'idealismo, come l'Italia di quegli anni, una serie di riflessioni oltreoceaniche, nell'ambito della filosofia pragmatica contemporanea, parimente non si può evitare di mettere in evidenza che un'operazione culturale filo-americana fosse anche iscritta nelle intenzioni di Benedetto Croce, con la sua curiosità orientata principalmente al pensiero di John Dewey. Non è un caso che, già nel 1931, i lettori de «La Critica» trovassero una *Nota sulla più recente filosofia europea e americana* di Guido De Ruggiero proprio su *John Dewey*¹² e, oltre alla bibliografia completa degli scritti del filosofo americano ripresa dal lavoro di Milton Halsey Thomas e Herbert Wallace Schneider¹³, il riferimento alla traduzione italiana del libro *Reconstruction in philosophy* del 1920 in pubblicazione, quello stesso anno, presso l'editore Laterza.

¹⁰ «Questi uomini ravvivano la fiamma dell'amore umano e innalzano il livello della virtù civile del genere umano». Ivi, p. 73.

¹¹ John Henry Muirhead (a cura di), *Antologia di Filosofi inglesi contemporanei*, trad.it. di Daria Menicanti, Introduzione di Antonio Banfi, Valentino Bompiani Editore, Milano 1939, Collana "Idee Nuove". Il volume contiene saggi di James Black Baillie, Bernard Bosanquet, John Stuart Mackenzie, William Ritchie Sorley, James Ward, Ferdinand Canning Scott Schiller, George Eduard Moore, Charlie Dunbar Broad.

¹² Guido De Ruggiero, *John Dewey*, «La Critica», XXIX, 20 settembre 1931, pp. 341-357. La nota di Croce *Intorno all'estetica del Dewey* apparve invece più tardi, il 20 novembre 1940, (anno XXXVIII, fasc. VI, pp. 348-353), sempre sulle pagine de «La Critica». Essa contiene, accanto alla disputa sui principi dell'arte (a proposito dei quali Croce rivendicava una singolare corrispondenza con le sue tesi da tempo note a livello internazionale), alcune riflessioni critiche sui presupposti teorici che li avevano suggeriti, a suo parere in dissonanza con la dichiarata professione di empirismo e di pragmatismo. Tra queste considerazioni spicca quella contenuta nel saggio di Stephen Pepper, *Some Questions on Dewey's Aesthetics* [nel volume collettaneo *The philosophy of John Dewey*, ed. Paul Arthur Schlipp, Evanston Chicago 1939] che evidenzia l'ecclettico miscuglio di idealismo e pragmatismo in merito al giudizio assoluto di valore delle opere d'arte: un evidente tema hegeliano che si oppone al principio pragmatico del conflitto e della vita.

¹³ Milton Halsey Thomas - Herbert Wallace Schneider, *A bibliography of John Dewey*, Columbia University Press, New York 1929. Un'altra antologia di brani, sistematicamente raccolti, è quella di Joseph Ratner, *The philosophy of John Dewey*, Henry Holt & co., New York 1928. Le opere di Dewey ritenute, nel 1931, particolarmente significative sono: *Psychology*, Harper & Brothers, New York 1887 (1891³); *Outlines of a critical theory of ethics*, Greenwood Press, New

Ma cosa ha trasmesso la filosofia americana, e quella di John Dewey, in particolare, ai nostri studiosi italiani? Quale elemento ha favorito la riflessione sull'educazione, prima, e sull'estetica, poi? Quale finalità accomuna la ricerca di questi intellettuali?

Rispondere a queste domande permette di analizzare quel passaggio dalla coscienza estetica alla coscienza civile utile all'indagine in corso e funzionale alla pianificazione di progetti di *civic engagement* per la formazione di cittadini consapevoli e attivi. Iniziamo dalla prima.

Se inizialmente entrambi, Croce e Banfi, percepiscono il pragmatismo di Dewey come una fuga dagli schemi intellettualistici del pensiero classico e quella sua attività mentale come un valore strumentale, successivamente si schierano su posizioni opposte. Da un lato si trova Benedetto Croce, con la pretesa di leggere nella riflessione pragmatica di Dewey un'essenza idealista, scaturita dall'insoddisfazione nelle semplificazioni superficiali da cui muove; per lui, infatti, Dewey dimostra di scavare in profondità «ritrovandosi così alle stesse fonti da cui hanno attinto i maestri della speculazione idealistica di tutti i tempi»¹⁴ e giungendo a una definizione di idealismo non come un risultato, ma una *linea di movimento*, di cui acquista sempre più piena coscienza¹⁵. Dall'altro si presenta Banfi, con la consapevolezza di trovare proprio nel filosofo americano il valore dell'esperienza allo stato grezzo, e, dunque, una dimensione molto ampia e, talvolta, anche confusa, da cui trarre qualche elemento utile con cui confrontarsi ed avviare ulteriori approfondimenti e indagini filosofiche.

Analizzando le differenti posizioni, vengono a delinearsi profili interessanti dei tre studiosi che, pur non essendosi mai trovati *face to face* a discutere sul significato del rapporto tra pensiero e azione nell'esperienza, in modo particolare nell'esperienza estetica, conoscevano molto bene le teorie l'uno dell'altro. Unica eccezione rimane Banfi nei confronti di Dewey. Egli, infatti, ha manifestato, in più occasioni, di conoscere la filosofia deweyana, ma all'oggi non sono stati rilevati elementi utili a dimostrare se quella sua attenzione filosofica fosse ricambiata da parte del collega americano. Giuseppe Lissa infatti scrive:

«Formatosi fuori dal mondo accademico italiano, sotto l'influenza di Simmel, della filosofia dei valori e della fenomenologia, Banfi si era tenuto al riparo dall'influenza crociana, che aveva anche aspramente combattuta. Ora la sua opposizione a Croce ha modo di esprimersi con maggior forza, come è dimostrato dal fatto che l'idealismo crociano è liquidato in quanto "metafisica astratta e vuota, che lascia cadere fuori di sé l'esperienza". Ma questa condanna non coinvolge anche Hegel e Banfi, dopo aver sottolineato che vi sia continuità tra Hegel e Marx, approda ad una interpretazione del marxismo come umanesimo e storicismo radicale che gli consente anche di trovare nella nozione di prassi il punto di convergenza con il razionalismo critico. Si tratta di un'operazione che Banfi e i suoi allievi compiono attraverso una peculiare utilizzazione del pensiero di Dewey che appare loro suscettibile di un'integrazione storicistica a

York 1891; *Studies in logical theory*, University of Chicago Press, Chicago 1903; *How we think*, Heath and Company, Boston 1910; *Democracy and education*, Macmillan Company, New York 1916; *Essays in experimental logic*, University of Chicago Press, Chicago 1916; *Reconstruction in philosophy*, Henry Holt and Company, New York 1920; *Human nature and conduct*, Henry Holt and Company, New York 1922; *Experience and nature*, Open Court, Chicago 1925; *Characters and events (Popular essays in social and political philosophy)*, Henry Holt and Company, New York 1929, 2 voll.; *The quest for certainty*, Minton, Balch & Co., New York 1929; *Construction and criticism (The first Davies Memorial Lectures)*, Columbia University Press, New York 1930. Si aggiungono anche gli articoli che Dewey ha pubblicato in «The Journal of Philosophy» della Columbia University tra il 1905 (conosciuto come «The Journal of Philosophy, Psychology, and Scientific Methods» fino al 1923) fino alla sua morte. Egli pubblicò alcuni dei suoi documenti più significativi e rispose ad alcuni dei suoi critici più importanti proprio nelle pagine della nota rivista «The Journal of Philosophy». Questi scambi raccontano la storia dello sviluppo della sua filosofia.

¹⁴ G. De Ruggero, *op.cit.*, pp. 342-343.

¹⁵ Cfr. l'articolo di William Ernst Hocking, *Action and certainty*, «The Journal of philosophy», vol. XXVII, n. 9, 24 aprile 1930 New York City, pp. 225-238. In particolare il seguente estratto conferma pienamente la percezione degli studiosi di filosofia del tempo: «Dewey's philosophy is not a set of propositions: it is a national movement. On good instrumental grounds this is what it ought to be. To this extent Dewey might be willing to agree that the real and the ideal are one! At any rate, on his own theory, the way right way to estimate his philosophy would be to examine not the propositions, but the movement» (La filosofia di Dewey non è un insieme di proposizioni coordinate: è un movimento nazionale. Considerati i presupposti è questo che dovrebbe essere. A questo punto Dewey potrebbe essere disposto a concordare che il vero e l'ideale sono uno solo! Ad ogni modo, secondo la sua teoria, il modo giusto per stimare la sua filosofia sarebbe quello di esaminare non le proposizioni, ma il movimento).

patto di sottoporlo ad un'operazione di filtraggio che liberi alcune sue categorie dalle impostazioni pragmatiche e positivistiche che le contraddistinguono e trasformi, ad esempio la sua nozione di azione in maniera da intenderla attraverso "l'innesto nella dialettica storica" non più come mero agire tecnico ma come fare pratico»¹⁶.

Per avviare questa riflessione risulta necessario procedere con ordine, estrapolando, in modo specifico, la tematica in oggetto dalle rispettive opere per delineare attentamente i contorni dei protagonisti di una vicenda estetica che non ha avuto la possibilità di esprimersi complessivamente in tutte le sue potenzialità, ma soltanto limitatamente all'ambito delle esperienze di studio e d'intervento culturale prettamente individuali.

Mantenendo l'attenzione sul rapporto tra pensiero e azione, di cui è stata brevemente anticipata la posizione banfiana¹⁷, risulterebbe interessante rilevare qui anche l'idea di Dewey e di Croce per comprenderne il grado di contaminazione e l'eventuale comune contributo¹⁸.

Innanzitutto Dewey manifesta la necessità di riconoscere la funzione attiva del pensiero quale parte integrante di un mondo a cui il mutamento è connaturato; pertanto la scienza diviene non modello da imitare, ma segno di un mutato atteggiamento spirituale verso il mondo stesso, da cui è opportuno trarre le implicite conseguenze, speculative ed etiche.

L'avvio è garantito dalle sensazioni intese non come riproduzioni soggettive di una realtà oggettiva preesistente, ma come elementi di natura emotiva e pratica che dall'incontro-scontro con il mondo danno origine a un mutamento per la chiusura di un assetto anteriore, per la rottura in una *routine*. Qui si registra l'inizio di un vissuto nuovo, sostenuto da strumenti intellettuali di cui Dewey, prevenuto nei confronti dell'interpretazione fichtiana del kantismo, non conosce le specifiche caratteristiche funzionali. Per Dewey, infatti, la funzione del pensiero consiste nel ri-creare il mondo, trasformandolo in uno strumento e in un possesso dell'intelligenza, dal momento in cui l'individuo incontra quel mondo proprio nell'esperienza, in cui le stesse idee risultano *ipotesi* da accettare come punti di riferimento per un'attività nel mondo, e i concetti come altrettante ipotesi, costantemente soggette a convalida sperimentale. Il pensiero, dunque, rappresenta un metodo per ricostruire l'esperienza attraverso le sensazioni e le idee, mettendo al bando ogni rigidità dogmatica della realtà e garantendo un libero sviluppo alle stesse, mediante l'uso, in quanto strumenti che assumono valore dalla loro stessa capacità operativa. In questo modo l'affermazione di *Reconstruction in philosophy* «Knowing is not self-enclosed and final, but instrumental to reconstruction of situation»¹⁹ suona come un nuovo registro interpretativo del pensiero, anche nei processi di astrazione e di generalizzazione, capace di mostrare l'originalità di qualsiasi esperienza concreta, nata da un pensiero messo in condizione di attivare e guidare un'azione nel mondo. Proprio dall'effettivo compimento di questo lavoro si trae la prova della validità di tali strumenti fattivi di una riorganizzazione intelligente di una situazione data, per cui la mente, quale centro d'interessi conoscitivi e sperimentali, e il mondo, quale oggetto conosciuto e sperimentato, risultano sulla stessa linea di sviluppo della transazione che porta all'esperienza che per Dewey è conoscenza e, dunque, storia²⁰.

L'affinità con Banfi, nei confronti dell'idealismo, risulta qui evidente: per il filosofo americano l'idealismo è responsabile proprio della mancata lettura del pensiero e della conoscenza come storia,

¹⁶ Aa.Vv., *La Cultura filosofica italiana dal 1945 al 1980*, Atti del Convegno di Anacapri 30 giugno 1981, Guida Editori, Napoli 1988, pp. 224-225. Gli allievi di Banfi studiarono con attenzione la filosofia di Dewey: non solo Preti, ma anche Enzo Paci. Di Preti qui si vuole ricordare l'articolo *Il pragmatismo che cosa è*, «Il Politecnico», II, 1946, pp. 33-34 successivamente ampliato nel saggio *La ricostruzione filosofica della società nel pensiero di J. Dewey*, «Studi filosofici», gennaio-aprile 1949, anno X, n. 1, pp. 36-74 e il saggio *Dewey e la filosofia della scienza*, «Rivista critica di storia della filosofia», anno VI, ottobre-dicembre 1951, fasc. IV, pp. 286-303; di Enzo Paci il saggio *Il problematicismo positivo di J. Dewey*, «Il pensiero critico», I, 1950, pp. 63-73. Questi interventi nascono dall'esigenza di non contrapporre il marxismo ai metodi e alle esperienze acquisiti dalla tradizione critica, ma di assorbirli e farli fecondare nella sua problematica.

¹⁷ Cfr. *Premessa* di questa Sezione della ricerca.

¹⁸ I riferimenti qui sono sempre l'esperienza, l'educazione in generale e la formazione civica.

¹⁹ John Dewey, *Reconstruction in philosophy*, Henry Hold and Company, New York 1920, p. 145.

²⁰ Cfr. J. Dewey, *Experience and nature*, Open Court, Chicago 1925; *Esperienza e natura*, Introduzione e note di Nicola Abbagnano, G. B. Paravia & C., Torino 1952.

come un costante processo di formazione, che necessita una sempre pronta attenzione nell'osservare e nell'inferire in una mente sempre disponibile all'apprendimento e sempre capace nel riadattamento in cui l'intelligenza non si rivela come una capacità posseduta una volta per tutte, ma sempre, e costantemente in rinnovamento nello studio dei positivi mezzi del bene e degli ostacoli che si oppongono alla loro realizzazione affinché vengano rimossi²¹. In questo senso, assumendo una tonalità affine al linguaggio della fenomenologia, la reale esistenza viene identificata con la storia nella sua interezza, che comprende anche le associazioni e le istituzioni, prodotto di quel rapporto tra pensiero e azione diventato esperienza, in cui vengono riuniti gli sforzi e le aspirazioni umane per il benessere e il progresso. In questo contesto l'uomo ricco della propria individualità, intesa in senso sociale e morale non come dato originario, dunque, ma come *work in progress* o *philosophy in-the-making*, nell'organizzazione con gli altri diviene un consapevole centro di esperienza.

Se la riflessione sull'esperienza potrebbe risultare la soluzione al primo quesito, ora veniamo al secondo.

Dal lavoro costante nell'ambito della relazione pensiero-azione si profila un'esperienza democratica da condividere con gli altri in un ambito associativo. La stessa scuola, intesa da Dewey come una società in embrione, in cui la coscienza dell'individuo, lungi dall'essere un continente privato chiuso e indipendente da ogni altro, si evidenzia attraverso la continua partecipazione, comunicazione e il *fare*, mettendo in atto i propri impulsi, prima, e analizzando l'inter-azione con il materiale utilizzato, poi, in un'unica e continua interazione di una grande varietà di energie fino ad una vera e propria *shared activity*²² che *imparando insegna* e *insegnando impara*. Nella sua scuola attiva, dunque, Dewey considera ogni materia d'insegnamento nella sua motivazione dinamica. Pertanto la geografia viene proposta viaggiando e la storia presentando il passato come chiave per intendere un presente nelle sue problematiche²³.

Ma, ci si chiede poi, a quale fine è volto tutto questo operare?

L'esperienza assume una forma ramificata, frutto di un continuo interagire delle sue parti, e non si risolve in un semplice fare, ma si caratterizza nella doppia valenza dell'agire e del subire, non permettendo all'esperienza stessa di esaurirsi in una mera azione, ma di proporsi come una progettazione intelligente, capace di fare tesoro dei risultati dei precedenti passaggi esperienziali.

Anche in Croce è presente la convinzione che la relazione uomo-mondo si costruisca su una capacità di pensare ben diversa dalla pura contemplazione, più vicina al senso della concretezza del mondo umano e della problematicità delle situazioni particolari, sostenuta dalla convinzione che alla filosofia fosse possibile affidare il ruolo di chiarificatore mentale e di impegno etico-politico. Tale rapporto inoltre, presenta il suo centro nell'esperienza soggettiva, autonoma e responsabile del comprendere e del giudicare, con gusto, passione e credenze. Solo uno stimolo pratico e morale risulta atto a sollecitare la ricerca della verità, intesa come l'unità del temporale con l'eterno umanamente inteso, perdendo i connotati dell'oggettiva conferma dell'esistente o della mera corrispondenza al reale²⁴. Pertanto, avversando tutte le filosofie definitive e teologizzanti, senza esclusione alcuna (idealismo germanico e hegelismo compreso), Croce afferma la necessità di uno spirito d'iniziativa e un progetto di volontà capaci di muovere l'azione. In questo modo riesce a sostituire all'astratto *a priori* la concretezza della possibilità di una comunicazione e di una prospettiva universali. Tutti, per esempio, saremmo indotti a parlare in difesa della libertà dinanzi a violazioni dei diritti umani o a nuove forme di tirannia. Per Croce questo rappresenta l'universale: la libertà è un'idea e non un fatto

²¹ Dewey si riferisce al *Meliorism*, ossia la convinzione che le condizioni specifiche, che esistono in un momento dato, buone o cattive che siano comparativamente, possano sempre essere migliorate. Cfr. G. De Ruggiero, *op. cit.*, p. 353.

²² J. Dewey, *Democracy and education*, Macmillan Company, New York 1916, p. 180.

²³ Ivi, pp. 248, 250, 257.

²⁴ Cfr. Benedetto Croce, *Nota finale a una raccolta intorno all'opera del Croce*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», XLI, 20 luglio 1943, fasc. IV, pp. 227-229. La *Nota* fu scritta nell'aprile del 1942 e inviata negli Stati Uniti a chiusura del volume di saggi sull'opera deweyana apparsa nella classica serie *Living Philosophers*, pubblicata dal curatore Paul Arthur Schlipp presso la Northwestern University di Evanston e Chicago.

contingente²⁵. Essa incarna la capacità etica utile a liberare la creatività necessaria alla continua evoluzione del mondo. Tale dimensione etica garantisce l'accesso alla verità e conferisce al giudizio storico qualità di giudizio effettuale e valutativo, al tempo stesso, per cui la conoscenza è interpretazione e preparazione indeterminante dell'azione. Da qui il merito, di Dewey come di Croce, nell'ambito della teoria della conoscenza, di attivare una visione uomo-mondo, che si riflette nel binomio in oggetto pensiero-azione, direttamente in un'esperienza sempre in formazione, a garanzia, immanente, di valori comuni.

1.1 *Attraversando la Colchide: l'esperienza*

Ecco che i nuovi Argonauti, rinnovando la metafora nietzschiana, si accingono ad attraversare le ostili terre della Colchide per soddisfare il loro obiettivo: la riconquista del vello d'oro.

Se la Colchide viene rappresentata dall'avventura tra i molteplici e variegati aspetti dell'esperienza sulla traccia deweyana, risulta importante valorizzarne i passaggi e gli ostacoli nel lungo e difficile viaggio verso la meta prefissata: la cittadinanza attiva.

A questo punto è lecito chiedersi come il binomio pensiero-azione riesca a riflettersi in un'esperienza fino a diventarne la sostanza vitale. Anche in questo caso Croce sembra precorrere i tempi, ponendosi il problema di cosa distingue la comune espressione intuitivo-cognitiva di particolari sensazioni dall'intuizione-come-arte. Questo anticipo, rispetto a Dewey e a Banfi, è dovuto, probabilmente, alla lunga ed intensa attività di critico letterario, che gli consente di orientare le sue teorie prevalentemente verso l'estetica, per poi calarle nell'arte poetica e letteraria.

Da questa riflessione Croce deduce inizialmente (1902) due definizioni: quella di arte e quella di non-arte. La prima risulta espressione complessa di emozioni unificate da un sentimento dominante; la seconda come espressione semplice di sentimenti aggregati, ma facilmente separabili. Pertanto la differenza consiste nella presenza di complessità e di unità organica, sulle quali dominante risulta il sentimento. Interessante, inoltre, un'altra distinzione: quella tra l'intuizione come forma e il suo contenuto emozionale.

Successivamente (1913) Croce afferma che l'arte, intesa come intuizione pura, e, dunque, come emozione priva di concetto e volizione, è lirica, ossia la vita, il movimento, la commozione, il calore e il sentimento dell'artista²⁶.

Nel saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* del 1918 l'arte viene presentata come espressione di universalità estetica, riconoscendo in quest'ultima il criterio per distinguere le opere dei grandi artisti da quelle dei minori. Per Croce, dunque, l'essenza della grande arte è registrabile nella profondità e nell'ampiezza dell'espressione emozionale dell'artista che diviene totalità estetica nel momento in cui tale opera offre ai suoi fruitori l'accesso a una dimensione altra, rispetto al tempo e alla cultura di riferimento, tale da attivare empatia. L'opera d'arte o creazione estetica, dunque, si rivela come individuale e universale, in una sintesi totale. Al suo sguardo critico l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto come l'*Inferno* di Dante risultano dei capolavori per la capacità insita nelle immagini particolari di esprimere emozioni, speranze, paure e desideri dell'uomo, pertanto il compito dell'arte, proprio nell'unità organica delle immagini con le quali si realizza e come fusione di universale e individuale, consiste nell'offrire l'armonia del sentimento in una totalità estetica fatta di azione e immagine. Purtroppo, paradossalmente, l'allontanamento di Dewey da Croce si muove proprio dal differente significato che attribuiscono, rispettivamente, al termine "azione".

Se Croce concentra la sua attenzione sull'arte in quanto arte e, dunque, sulla teoria estetica, Dewey si dedica all'atto creativo, all'esperienza artistica e, dunque, al prodotto dell'arte. Pertanto il cambiamento del significato di "azione", come di "esperienza", e, ancora, di "arte", ma anche di "percezione" e di "universale", sembra dovuto a una differente contestualizzazione delle rispettive

²⁵ Cfr. B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1966, pp. 224-226.

²⁶ Cfr. B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari 1954⁵, p. 17.

ricerche. Cambiano i significati in quanto mutano i *frames*, gli ambiti di riferimento: la critica d'arte per Croce e la filosofia pragmatica per Dewey.

L'attività creativa della fantasia da un lato, per un universale che richiede empatia ed emozione per un risultato obiettivamente teoretico, e l'immaginazione dall'altro lato, per un universale che si esprime in un'attività pratica impegnata nel pensiero induttivo²⁷, profilano l'idea del differente approccio speculativo che registra in Croce la percezione come mero riconoscimento dell'umano nell'esperienza estetica dell'arte, mentre per Dewey invece costituisce un atto più sofisticato.

Ma lo studioso che avvia e sviluppa, proprio in ambito filo-estetico una teoria capace di aprire una riflessione critica sul pensiero e sull'azione in ambito storico-teoretico-epistemologico e anche in ambito estetico ed artistico è stato Antonio Banfi che, riprendendo Simmel²⁸, in riferimento al rapporto tra pensiero e azione, valorizza, sopra ogni altro, il campo dell'arte. Egli infatti specifica:

«Il pensiero che la vita è per sua essenza un continuo superare e trascendere sé stessa, così che ogni forma in cui essa si concreta e si armonizza, sia pure per un solo istante, è nel suo significato assolutamente imparagonabile al processo che l'ha prodotta, e sola dà anzi a tal processo un senso e un valore, non traspare forse con tanta verità in nessun campo quanto in quello dell'arte. Nell'artista creatore, infatti, gli incerti, vaghi accordi della nativa sensibilità [...] sembrano a un tratto trovare misteriosamente quasi il presentimento di un'armonia»²⁹.

In realtà, più che un'armonia, intesa come una condizione ideale e oggettiva dell'opera d'arte, qui Banfi esprime la massima manifestazione della vita, data dalla continua relazione tra pensiero e azione, che trova il suo principio nell'arte stessa, in quanto assolutamente indipendente da altre forme spirituali³⁰ e in quanto identificabile come un processo ricco e divergente di direzioni, di significati soggettivi e di determinazioni oggettive: una vita che ha la sua legge nel senso esteticamente autonomo dell'arte stessa.

Pertanto dall'interazione tra pensiero e azione nascono l'esperienza e la vita, o, meglio, *un'esperienza che è vita* e, dunque, un'esperienza vitale, che possiamo appunto definire "estetica": capace di fissare gli aspetti della sua spiritualità in forme idealmente libere da ogni determinazione estrinseca. Tale esperienza estetica potrebbe vedere la sua realizzazione nell'arte in generale, intesa come la forma in cui si è affermata la validità positiva dell'esteticità, e nell'opera d'arte, in particolare, come prodotto dell'esperienza artistica, in cui l'artista traduce un'idea in una cosa attraverso il suo *fare* (una tecnica che nasce dalla conoscenza delle potenzialità della materia selezionata e si adopera per attuarle) e in cui la realtà si è trasfigurata in anima, il senso del mondo, e l'anima in realtà.

Banfi dunque, rispetto a Croce, ha distinto l'esperienza estetica da quella artistica, sottolineando il valore scientifico e fenomenologico della prima, e, dunque, del pensiero, e della seconda, l'originale contributo tecnico legato al fare dell'artista, e, dunque, dell'azione. Banfi scrive:

«L'opera del Croce nell'ambito dell'estetica non va certo considerata solo per rispetto alla sua teoria in generale. Come questa è nata da un'esperienza artistica e da un'esigenza critica, così s'è svolta con esse: l'infaticato geniale lavoro d'analisi, sorretto da un gusto schietto e da una fresca elasticità d'interesse, i concetti, valendo più come linee di riferimento che come rigidi schemi, si sono affinati, purificati e arricchiti insieme e quale fecondo apporto alla nostra

²⁷ John Dewey, *Art as Experience*, Capricorn Books, New York 1958, p. 68; trad.it. di Corrado Maltese, *John Dewey. Arte come esperienza e altri scritti*, a cura di Alberto Granese, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 23-25. In particolare è interessante questa riflessione di Dewey: «L'operazione di selezionare i materiali, esercitata così potentemente per mezzo di un'emozione che si sviluppa in una serie di atti combinati, ricava materia da una moltitudine di oggetti, numericamente e spazialmente separati, e condensa ciò che ha ricavato in un oggetto che è epitome dei valori appartenenti a tutti loro. Questa funzione crea l'"universalità" di un'opera d'arte».

²⁸ Cfr. George Simmel, *Lebensanschauung*, Duncker & Humblot, München 1918, p. 20-21.

²⁹ A. Banfi, *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte*, in Antonio Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte, scritti di estetica e filosofia dell'arte*, op. cit., p. 161.

³⁰ Cfr. *ivi* p. 178, in cui Banfi scrive: «è questo il dramma della spiritualità: ch'ogni sua forma aspira a valere come assoluta, onde l'una all'altra si sovrappone e contrasta: la religione come la morale, l'esteticità come la ragione, non si limitano a contenuti distinti e determinati, ma hanno, per la loro universalità, a contenuto ogni forma di esistenza: onde la vita dello spirito è lotta, tanto più profonda quanto più pura. Così lo spirito estetico esige di risolvere in sé ogni estranea determinazione, di trionfare d'ogni altro aspetto, di apparire come la soluzione universale della vita».

cultura ne sia derivato non v'è bisogno di dire. Ma se ci poniamo da un punto di vista metodico-sistematico [...] appare evidente che i concetti fondamentali dell'estetica crociana, sono bensì geniali sintesi d'esperienze artistiche, validi punti di riferimento per l'analisi critica, ma, nonostante il loro sviluppo, anzi in questo sviluppo stesso, rimangono sempre determinati da un elemento empirico e parzialmente valutativo che non permette loro di porsi a fondamento di un'estetica filosofica»³¹.

Se la superficialità speculativa crociana, e, quindi, la mancata purezza teoretica, è attribuibile, per Banfi, alla sua teoria logica, in cui l'idea di universale concreto viene proposta come un concetto in senso dogmatico, ossia come oggetto del pensiero e (assimilato al concetto di spirito) come realtà assoluta, e in cui convergono tutta una serie di criticità del pensiero crociano³², l'assenza di una legge costruttrice e regolatrice dell'esperienza ha condotto la ricerca dello stesso Croce verso l'identificazione tra sfera estetica ed arte nell'ambito della frammentarietà delle singole opere. Il risultato che ne scaturisce naturalmente si concretizza nell'eliminazione di tutti i problemi di una fenomenologia estetica e nell'irrigidimento della critica in un'unica direzione: una teoria dell'arte sostenuta da un astratto essere in sé dello spirito, incapace di comprendere la sua realtà umana e storica.

Banfi mostra, invece, di fissare il proprio principio in una legge trascendentale (nel senso della funzione metodica dell'idea come legge di struttura e di sviluppo di un determinato campo d'esperienza) costruttrice e regolatrice, dell'idea di esteticità: un criterio teoretico che consente di svicolare l'irrigidimento dogmatico della ricerca e di risolvere ogni fissità di aspetti e di valori nel sistema di rapporti che la connette alla totalità della sfera estetica. Tale principio offre la possibilità di profilare l'avvio e il riferimento per una *fenomenologia estetica*, che non intende risolvere in modo astratto i vari aspetti dell'esperienza, ma che riesce a connetterli nel processo differenziato di una loro infinita continuità. Spiega Banfi:

«la formula che esprime l'idea trascendentale dell'esteticità è quella di un'immanente sintesi antinomica delle due polarità essenziali dell'esperienza: l'io e il mondo; sintesi che non è mai data, ma un costruirsi continuo per mille forme, un sostenersi in una tensione d'instabile equilibrio, un rinnovarsi e procedere infinito [...] Il mondo ha trovato la sua anima e l'anima il suo mondo; dall'una è scomparsa l'ansia della passione, la fatica del calcolo, la rigidità del volere, dall'altro, assorbito nella trasparenza delle sue pure forme, quel demonico richiamo alla passione, al pensiero, all'azione che continuamente ci alletta e ci illude»³³.

L'esperienza estetica nella filosofia banfiana, differentemente da quella crociana, gode, dunque, di un impianto sistematico "aperto" ad una processualità differenziata e ad un arricchimento continuo supportato da un criterio teoretico stabile. Per Banfi, infatti, l'esteticità nasce da un lungo processo di trasformazione dei rapporti tra la persona umana e le cose, e si rivela con molteplici richiami ai diversi aspetti della vita, ma tende a fissarsi secondo alcuni contenuti che costituiscono il suo stesso mondo. Proprio a questa fissazione delle forme, dei contenuti e dei valori estetici contribuisce il delinearsi del profilo dell'artisticità, che Banfi intende come «il prender corpo, attraverso un'attività costruttrice

³¹ A. Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica*, in Antonio Banfi, *Opere*, Volume V, *op.cit.*, pp. 43-44.

³² Cfr. Ivi, p. 44. Banfi si riferisce in particolare alla «teoria dei pseudo-concetti e l'incomprensione della continuità e articolazione del cosmo teoretico e della validità in esso delle scienze; l'identificazione immediata, senza il senso dell'interna tensione, di storia e di filosofia; la limitazione di questa a una filosofia della cultura, escludendone i problemi che pur essa presuppone; il residuo di dogmatismo idealistico, d'onde ha origine l'incongruenza di una metafisica dello Spirito che rifiuta d'essere tale e quindi di ricavare dal concetto dello Spirito stesso i suoi momenti, e infine la determinazione di questi, pur con esigenze metodiche trascendentali, in modo empirico-psicologico, con il riferire il loro principio ad una sintesi a priori, che è l'atto puro dello Spirito, che non permette di definire universalmente il loro rapporto, come fondamento della dialettica spirituale e che può essere superato solo ricadendo in un senso metafisico». Le conseguenze di tali difficoltà vengono rilevate nell'assunzione di un superficiale concetto d'arte, derivante da esperienze parziali, per esprimere il momento estetico dello spirito nella sua purezza e nell'evidente parzialità interpretativa che necessita continuamente di una costante elaborazione.

³³ A. Banfi, *L'esperienza estetica*, in Antonio Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte, scritti di estetica e filosofia dell'arte*, *op. cit.*, p. 86.

che vien via via differenziandosi dalle altre forme di costruttività, di una realtà, la cui struttura, le cui linee di sviluppo sono in funzione del problema estetico, sottratte di massima ad altre esigenze»³⁴.

Pertanto se l'esperienza estetica tende a raccogliere in sé, nel pieno rispetto di una legge dialettica di tensione e di movimento della realtà dell'arte, tutte le teorie che animano la progettualità teoretica nata dal rapporto tra l'io e il mondo, tanto feconda da garantire l'apertura di nuovi canali di ricerca sempre più specifici, quella artistica esprime i momenti e le direzioni della vita dell'arte, caratterizzata da una costante tensione, che si intrecciano in equilibri sempre nuovi. Per Banfi in ogni opera d'arte, quale prodotto straordinario dell'esperienza artistica in una forma tutta originale trovano un equilibrio elementi di varia natura:

«si pensi alla natura complessa e viva della Divina Commedia, dell'Orlando furioso, del Don Chisciotte o del Sogno di una notte di mezza estate, che a volerla ridurre a valore estetico-lirico si riduce ad alcuni frammenti disgiunti, mentre nell'estrema ricchezza, complessità, disformità di elementi, costituisce la realtà di un mondo, dove trova il suo luogo, come fiamma su un enorme ceppo, la pura contemplazione. E si noti la medesima complessità poteva il Poe indicare nella brevità di una lirica - il Corvo - pur così unitaria di significato»³⁵.

Proprio da questa composizione trae la sua realtà l'opera d'arte. Il gioco di accordi e contrasti, dei valori emotivi e formali, in letteratura e poesia, e la prospettiva, l'equilibrio formale delle luci, delle ombre, dei colori, dei volumi, la maggiore o minore idealizzazione delle figure e dei gesti con i motivi di interiorità e di socialità nelle arti visive rappresentano soltanto una parte dei molteplici elementi che contribuiscono alla creazione di un'opera d'arte. La dimensione che l'avvolge si presenta più profonda di una parvenza estetica e più significativa nella totalità del reale. Qui Banfi sottolinea, ancora una volta, la distanza dalla posizione crociana:

«Solo una cultura priva di senso della realtà, di radici umane, racchiusa in un'atmosfera di astratta soggettività, può ammettere - e riconoscersi - un'estetica, come quella crociana, che riduca la realtà dell'arte alla sua esteticità, o meglio alla sua liricità, a un soggettivo apparire nell'unità pura di un'intuizione [...] vuota di significato la formula, ormai di maniera, che caratterizza l'arte come identità di contenuto e forma: identità astratta di due astratti distinti. Ché ogni contenuto ha un suo peso, una sua intenzionalità formale ed ogni forma un suo peso, una sua intenzionalità di contenuto. E una formalità estetica è raggiungibile solo attraverso un differenziato equilibrio di contenuti in quanto tali, e viceversa»³⁶.

Dalla nota puntualizzazione banfiana è possibile dedurre che la riflessione estetica rappresenta la vita dell'arte non *in toto*, ma soltanto un momento della stessa. In questa particolare condizione ciò che interessa riguarda principalmente la funzione vitale e partecipativa dell'opera d'arte alla vita di chi la contempla, in modo tale da tradurla su «un piano di una più universale e ricca coscienza attraverso toni di spiritualità che sono ogni volta diversi»³⁷. L'estetica di Banfi libera l'artista da schemi o orientamenti prefissati (idealistica o realistica, metafisica o formalistica) e lo motiva a trovare autonomamente, attraverso la formazione ricevuta e le sue capacità e intuizioni, la via della creazione proprio immergendosi nella realtà dell'arte stessa. Allora l'operare dell'artista si svolge nell'ambito di una particolare problematica artistica, compresa tra l'aspetto che l'arte riveste nei suoi vari generi e il senso stesso che l'arte ha in una cultura e in una vita sociale, che l'artista riesce a dominare ed esaltare nel suo vigore espressivo. Ma affinché l'artista riesca a emergere nella realtà artistica a cui appartiene è necessaria una struttura sociale in grado di stimolarne e sostenerne la forte

³⁴ A. Banfi, *Note di estetica*, in Antonio Banfi, *Opere*, Volume V, *op.cit.*, pp. 136-137. Qui la posizione di Banfi risulta evidentemente anticrociana sia nell'ambito della sua critica all'estetica, nel momento in cui afferma pienamente un'esteticità non come un improvviso atto dello Spirito e neppure come una luce che, per l'azione di una realtà più vera, risulti capace di rischiarare improvvisamente l'anima, sia nell'ambito dell'arte nel punto in cui Banfi accoglie il decorativo, il funzionale, le arti applicate, le arti pure e i generi letterari in un piano di coerente comprensibilità, invece di procedere alla loro eliminazione come meri schemi classificatori estranei al pensiero estetico.

³⁵ *Ivi*, p. 138.

³⁶ *Ivi*, p. 139.

³⁷ *Ivi*, p. 144.

personalità, liberandola dall'astrattezza di una sua presunta libertà per metterla nella condizione di operare nel mondo e per il mondo, tra gli uomini e per gli uomini.

Dalle tensioni tra le teorie di Croce, Dewey e Banfi emergono due elementi comuni: da un lato il rapporto pensiero-azione, che si traduce nell'esperienza, di cui si analizzerà l'origine lo sviluppo e il rapporto con l'arte nel prossimo capitolo, dall'altro lato la relazione tra estetico e artistico, e dunque tra esperienza estetica e artistica, che ha visto la distinzione netta tra Croce e Banfi, ma una posizione ancora da chiarire in Dewey.

1.2 *Alla riconquista del vello d'oro: la meta*

Ma quale ruolo ricoprì Dewey³⁸ nel dibattito filosofico di quegli anni? Come si profilò il confronto tra il filosofo americano e i due studiosi italiani? Quale era la finalità della sua ricerca?

Se nel prossimo capitolo si tenterà di ricostruire analiticamente, attraverso gli estratti delle opere più importanti di Dewey, la storia di quel significato di *esperienza* caratterizzante tutto il suo pensiero, ritrovando, *in nuce*, il valore civile dell'estetica deweyana, qui si vuole tracciare il segno, tanto profondo, quanto straordinariamente potente, di un percorso ricco di senso e di significato vitale per la filosofia di quel tempo.

Nulla risulta più lontano dal desiderio di racchiudere tale studio in una nicchia visibile solo a pochi. Nulla sembra più paradossale dell'oscurare la luce della verità di un possibile passaggio dalla coscienza estetica alla coscienza civile. Nulla appare impossibile allo sguardo di coloro che credono fermamente nelle potenzialità ideatrici, progettuali e creatrici della mente umana.

Attraverso il pensiero di Dewey la dimensione ideatrice e progettuale perde la caratteristica di un divenire astratto, per offrire, invece, la concretezza dell'abilità e della competenza dell'uomo, nell'affrontare i problemi della vita pratica con un linguaggio «limpido chiaro ed onesto, persino ingenuo». Tali problemi sembrano rinnovarsi «nella continua freschezza di una vita vissuta e combattuta» attraverso una «saggezza sempre ragionatamente umana, cauta, greve di responsabilità»³⁹ su cui si possa esercitare l'attività dell'uomo. Prima di ogni suo simile, Dewey pone se stesso come termine di paragone.

Pragmatista, empirista radicale, strumentalista e liberale progressista, il filosofo americano attiva un dichiarato *engagement* umano della filosofia, assumendo l'atteggiamento di un empirismo radicale che crede nella ricostruzione razionale di una vita libera e democratica.

Egli sostiene che l'economia politica e la pedagogia non siano questioni para-filosofiche e problemi marginali, ma rappresentanza dei problemi di quella filosofia capace di offrire il contributo

³⁸ John Dewey (Burlington-Vermont-New England, 2 ottobre 1952 – New York, 1 giugno 1952). «[...] Le basi non razionali del pensiero di Dewey poggiano sulla tradizione *Yenkee* della praticità, del cocciuto empirismo, del “buon senso e niente assurdità” risalenti a Benjamin Franklin, per il quale, come per Dewey, la mentalità e il metodo sperimentali furono legittimi scopi [...]. La struttura razionale che egli eresse su tali fondamenta derivò in origine da Darwin: la mente umana, come Dewey la concepiva, era un prodotto dell'evoluzione biologica, uno “strumento” evolutosi [...] onde permettere l'adattamento e la sopravvivenza dell'organismo nel mondo fisico; in base alla sua efficacia pratica quale strumento di sopravvivenza, la mente dovrebbe quindi essere usata, giudicata e modificata [...]. Un incontro, negli ultimi anni di studi, con l'opera di Hegel aveva lasciato “un deposito permanente” nel suo pensiero. Il tentativo di una nuova interpretazione sistematica di Hegel in moderni termini americani [...] fu il primo passo dell'elaborazione di quello che doveva divenire lo “strumentalismo” [...] i *Principi di psicologia* di James, che, dopo Hegel, esercitò il più forte ascendente sul suo pensiero [...]. Nel frattempo, Dewey aveva cominciato ad applicare la teoria strumentalista ad altri campi - l'educazione e la logica - nei quali [...] doveva contribuire a dar luogo a rivoluzioni di portata mondiale [...] il Movimento dell'Educazione Progressiva [...] e l'accusa totale della metafisica tradizionale e della pratica stessa della contemplazione o della speculazione fine a se stessa, come un inutile lusso delle oziosi classi ricche». Le informazioni qui riportate sono state estratte dalla voce *Dewey* scritta da Stanley Geist e pubblicata nella Sezione *Autori* del *Dizionario Letterario Bompiani*, Valentino Bompiani Editore, Milano 1956, Vol. I, pp. 642-643.

³⁹ Antonio Banfi, *Ripensando a Dewey*, «Rivista critica di Storia della Filosofia», fasc. IV, ottobre-dicembre 1951, pp. 269-274. Ora in Antonio Banfi, *I filosofi contemporanei*, a cura di Remo Cantoni, Parenti Editore, Milano-Firenze 1961, p. 352. Cfr. John Dewey, *Problems of men, Problemi di tutti*, trad. it. di Giulio Preti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1950, collana “Il pensiero critico”.

più scientifico, liberandosi di tutti quei pregiudizi tradizionali e distinzioni ontologico-metafisiche utili soltanto a chiudere gli occhi dinanzi ai problemi reali. Dunque il compito della filosofia consiste nell'istituire, induttivamente, delle descrizioni generalizzate dell'esperienza, nate da metodi d'indagine in grado di raccogliere situazioni empiriche dalle differenti caratteristiche.

Da qui il valore della ricerca intesa come un fatto vitale, in quanto stimolata e prodotta da una situazione reale che, alle origini, si presenta caotica, confusa e contraddittoria e poi, proprio attraverso l'indagine strutturata, viene resa stabile e obiettiva, in cui la contraddizione è risolta come processo del pensiero in grado di disporre di strumenti funzionali alla risoluzione dei problemi oggettivi della vita. La definizione di pragmatista sembra calzare alla perfezione a Dewey nel momento in cui utile e vero, vengono risolti in un valore più profondo, più teoretico e più vitale allo stesso tempo.

Il fatto che per lui non esista una differenza logica tra scienze naturali e scienze morali, tra tecnica per controllare il carattere della natura e tecnica per controllare il carattere degli eventi individuali e sociali, fa riflettere sulla possibilità che non esista neppure un piano ontologico privilegiato che sfugga all'esperienza e, dunque, al controllo intersoggettivo ed, ovviamente, direttamente comunicabile. In questo modo la descrizione generalizzata dell'esperienza diviene un unico metodo del sapere e strumento per risolvere, appunto, le situazioni contraddittorie della realtà.

La filosofia non dovrà scendere da alcun piedistallo e non sarà costretta a sottoporsi ad alcuna rinuncia ontologico-metafisica, ma dovrà essere solo se stessa, ossia *sapere*, per garantire all'uomo il dominio sul proprio regno, costituito dalla natura e dalla storia, coerentemente con il programma avviato da Bacone e dalla rivoluzione scientifica.

Per disporre di questa competenza di controllo e di dominio dei problemi che affiorano e si presentano costantemente nella realtà sociale quotidiana è necessario realizzare maggiore giustizia e maggiore libertà per un maggior numero di individui, attraverso riforme industriali, agricole, politiche e sociali. Ai politici politicanti contemporanei dovrebbero poi subentrare i politici filosofi e scienziati. Per Dewey la chiave risolutiva sta in una formula educativa dall'evidente matrice estetica, da proporre nelle scuole e condotta da un particolare punto di vista, quello delle responsabilità sociali del futuro cittadino. Da questa proposta socio-pedagogica risulterebbe possibile, dunque, il progetto di quella intelaiatura strutturale utile alla costruzione di un ponte di collegamento, dalla straordinaria dinamica elasticità, tra la coscienza estetica e la coscienza civile per la formazione di una cittadinanza attiva.

Il metodo e la struttura educativa adottati da Dewey derivano dalla democrazia, intesa, in se stessa, come principio educativo, per cui l'apprendimento, in grado di sviluppare l'intelligenza e il carattere, si forma soltanto nella misura della capacità dell'individuo a contribuire con la sua esperienza personale all'organizzazione sociale. Non importa se in un determinato momento quel fondo di esperienza risulti povero e fragile: in questo modo l'individuo si predispone a imparare che la democrazia «nasce dal dare e dal ricevere, dallo scambio di esperienze e di idee»⁴⁰. Mettere in atto questo principio nella scuola esprime il significato della democrazia come processo educativo, funzionale alla piena consapevolezza di se stessi e del proprio contributo al benessere sociale degli altri. Da qui si evince che la democrazia e l'educazione stanno in una relazione reciproca, in cui la democrazia risulti, appunto, come principio educativo e, in quanto tale, dipendente dall'educazione impartita nella famiglia e nella scuola che, qui, diviene essenziale agente costruttore (anche se non l'unico) di tutti quei valori e di tutti quegli scopi che un gruppo sociale coltiva. Un fatto è certo: in una dimensione democratica la scuola, fedele al suo compito di istituto educativo, contribuisce all'idea democratica di rendere la conoscenza, l'intelletto e l'energia propositiva, parte dell'intima intelligenza e del carattere dell'individuo. Dewey riflette con il suo lettore sul valore della preparazione dei cittadini ai doveri e alle responsabilità della democrazia e sull'importanza di “prendere sul serio” il problema della formazione civica, proprio per favorire quel *civic engagement* utile alla conquista della libertà di partecipazione in una libera società:

⁴⁰ John Dewey, *Democrazia e educazione nel mondo contemporaneo* (1938), in J. Dewey, *Problems of men, Problemi di tutti*, op. cit., p. 62.

«Credo che abbiamo da imparare una sola cosa dagli Stati antidemocratici dell'Europa: ed è che noi dovremmo prendere così sul serio la preparazione dei membri della nostra società ai doveri e alle responsabilità della democrazia, quanto essi prendono sul serio la formazione dei pensieri, degli spiriti e dei caratteri dei loro popoli per i loro scopi e ideali. Questo non significa che dovremmo imitarne la propaganda universale, che dovremmo sostituire le scuole, la radio e la stampa per inculcare un solo punto di vista e sopprimere tutti gli altri: significa che dovremmo prendere sul serio, con energia e vigore, l'uso delle scuole democratiche e dei metodi democratici nelle scuole; che dovremmo educare la gioventù del paese nella libertà perché impari a partecipare a una libera società»⁴¹.

Lungi dall'essere facilmente realizzabile, il compito dell'assunzione di responsabilità comporta un impegno notevole sia a livello personale, nell'attivazione della consapevolezza, della riflessione critica, della conoscenza dei propri bisogni e dell'esperienza nel rapporto del sé con il mondo, sia a livello sociale, con la relazione, l'interrelazione, il confronto, lo scambio, la scoperta degli altri e di altre visioni della realtà.

«Questo chiedere agli altri che cosa vogliano, di che cosa abbiano bisogno, che idee abbiano, è una parte essenziale dell'idea democratica. Ci siamo così familiarizzati con essa come parte normale della prassi politica democratica che forse non sempre ci pensiamo, anche quando esercitiamo il privilegio di dare una risposta. Questa prassi è un fatto educativo perché fa ricadere su di noi come individui membri di una democrazia la responsabilità di esaminare che cosa vogliamo in quanto individui, quali siano i nostri bisogni e le nostre preoccupazioni»⁴².

Se il punto di partenza nella formazione di un individuo consiste nell'accendere nello stesso la consapevolezza del Sé e dei propri bisogni in relazione alla dimensione naturale di appartenenza, il nucleo, su cui si fonda lo spirito democratico definito da Dewey, nasce nel momento in cui il Sé individuale incontra altri Sé e si sviluppa attraverso i bisogni e le preoccupazioni comuni. Pertanto la causa della democrazia è la causa morale della dignità e del valore dell'individuo. A questo punto, proprio per favorire il raggiungimento di un obiettivo condiviso, che corrisponde a un bisogno selezionato tra quelli prioritari da soddisfare per il benessere sociale, si rileva la necessità che ciascuno metta a disposizione degli altri le proprie personali competenze, contribuendo, con gli altri, a risolvere la problematica rilevata.

La costruzione di un'identità democratica, dunque, diviene la meta (il vello d'oro per gli Argonauti) di questo lungo viaggio alla ricerca di quell'elemento capace di proteggere, difendere, preservare e, allo stesso tempo, valorizzare la vita sociale di un gruppo, la vita politica di uno Stato, l'esistenza di un popolo. È connessa all'identità democratica l'energia di rinnovamento costante richiesta da tale profilazione identitaria per la sua vitale sopravvivenza nella vita sociale.

Per sua natura la democrazia, infatti, non può passare in eredità da una persona all'altra o da una generazione all'altra, come un testamento, una sorta di rendita su cui si possa vivere o qualcosa di statico. Essa, invece, deve essere elaborata nei termini dei bisogni, dei problemi e condizioni della vita sociale di cui, anno dopo anno, ciascuno è parte. Se il passato ha trasmesso una linea ereditaria importante e preziosa, questa ha il diritto di essere tradotta in realtà, in sentimento e in idea e incorporata nelle relazioni sociali attuali. Dinanzi al cambiamento delle condizioni di vita, il problema di conservare lo spirito vitale della democrazia si rinnova e il compito che si pone alla scuola e al sistema formativo non si limita ad esporre le idee, le speranze e le intenzioni, degli uomini che hanno costruito un Paese, ma deve dilatarsi a delineare l'insegnamento del *significato* di "società democratica" nelle condizioni attuali,

«[...] attraverso il mutuo rispetto, la tolleranza reciproca, il dare e l'avere e l'assumere le esperienze costituiscono infine l'unico metodo con cui gli esseri umani possono riuscire a portare a termine questo esperimento in cui si è tutti impegnati e che, lo si voglia o no, è il più grande esperimento dell'umanità: quello di vivere insieme in modo che la vita di ciascuno sia giovevole nel senso più profondo della parola, giovevole all'individuo e utile alla costruzione dell'individualità altrui»⁴³ [...] le scuole potranno raccogliere l'appello della democrazia soltanto se insegneranno a

⁴¹ Ivi, p. 63.

⁴² Ivi, p. 60.

⁴³ Ivi, p. 71.

comprendere il movimento e la direzione delle forze sociali, a comprendere i bisogni sociali e le risorse da usare per soddisfarli»⁴⁴.

La scuola e la vita sociale per Dewey devono muoversi insieme, mai isolatamente: pena, il drammatico distacco della scuola, e, dunque, della conoscenza, dall'azione, ossia dalla vita sociale, intesa come un complesso di attività che procedono e producono conseguenze. Solo attraverso il collegamento della conoscenza e dell'azione sociale l'istruzione può garantire la comprensione delle forze sociali, dei movimenti, dei problemi e dei bisogni necessari a nutrire la democrazia nella sua esistenza. In questo modo si formano delle capacità che si esprimono in azione sociale intelligente, che consiste nel collegare i contenuti e i metodi con cui l'individuo acquista la conoscenza con la modalità con cui le attività si svolgono o potrebbero essere svolte, offrendogli la competenza di comprendere le condizioni di fatto, in modo che alla comprensione sociale segua una capacità ad agire con intelligenza.

Proprio questo agire in modo intelligente costituisce il connotato essenziale dell'identità democratica. Se l'aspetto politico e governativo della democrazia rappresenta un mezzo per realizzare dei fini che appartengono al vasto campo delle relazioni umane e dello sviluppo della personalità umana, il carattere specifico della democrazia, quale forma di vita, corrisponde alla necessità per ogni uomo maturo di partecipare alla formazione dei valori che regolano la convivenza umana. Bisogno ritenuto fondamentale sia per il benessere sociale generale, sia per lo sviluppo degli uomini come individui. La partecipazione a tale attività risulta libera, come liberi sono lo spirito e l'azione necessari a produrre un libero intelletto. Questo tipo di libertà, riscontrabile anche nella ricerca accademica e nell'indagine, da parte di maestri e scolari, sulle forze che operano nella società e sui mezzi con cui dirigerle, è necessaria per creare quelle abitudini di azione intelligente necessarie allo sviluppo ordinato della società, in contrapposizione alla forza coercitiva violenta che, da sempre, tenta di controllare la società⁴⁵. Proprio a sostegno dell'abitudine ad un agire intelligente Dewey afferma:

«la formazione dei buoni cittadini quando le cose sono semplici e ben stabili è una cosa; ma è tutt'altra cosa quando le condizioni sono confuse, complicate e instabili, quando sono imminenti divisioni e lotte di classe. Ogni forza che lavora a limitare la libertà di educazione è una cambiale a favore del ricorso estremo alla violenza per effettuare il mutamento voluto; ogni forza tendente a liberare i processi educativi è una cambiale a favore di metodi intelligenti e ordinati per dirigere i mutamenti sociali progressivi verso fini giusti, equi e umani»⁴⁶.

L'abitudine qui viene tradotta in un metodo di azione, una modalità pensata e condivisa con cui è possibile agire sempre in modo intelligente. In questo caso, però, la scuola, che ha e deve avere un orientamento sociale, pone, ma senza risolverlo, il problema del metodo con cui creare un nuovo ordinamento sociale. Dunque per Dewey uno dei più importanti compiti della scuola rimane quello di neutralizzare l'influenza della propaganda giornalistica e radiofonica per insegnare alle persone a liberarsi dai pregiudizi inconsapevoli, ereditati dall'ambiente sociale di appartenenza.

Per il filosofo americano la creazione di un'intelligenza popolare dotata di capacità critiche e capace, dunque, di comprendere le condizioni e le forze sociali, potrebbe garantire il sostegno a un nuovo orientamento generale relativo alle problematiche sociali. Verso questi obiettivi si muove il *College di Arti Liberali*⁴⁷, capace di utilizzare le risorse messe a disposizione dalle umane lettere e dalle scienze e dalle materie d'interesse professionale per fornire la capacità di giudicare i bisogni e i problemi del mondo in cui si vive.

⁴⁴ J. Dewey, *L'appello della democrazia all'educazione* (1937), in *ivi*, p. 75.

⁴⁵ La forza a cui Dewey si riferisce è quella usata e abusata dagli stati totalitari. Cfr. *ivi*, pp. 68-70.

⁴⁶ J. Dewey, *L'insegnante e il suo mondo* (1935), in *ivi*, pp. 111-112.

⁴⁷ Modello scolastico indicato da Dewey come riferimento per liberare dai pregiudizi e per avviare una precisa e sentita osservazione della realtà e dei suoi bisogni. La sua funzione specifica riguarda l'orientamento verso una direzione umana di tutte quelle materie tecniche necessarie nella società. Cfr. J. Dewey, *Il problema del «College» di Arti Liberali* (1944), in *ivi*, pp. 116-127.

Il merito originale di Dewey, riconosciuto ufficialmente anche da Antonio Banfi, consiste nella diretta sensibilità e nella concreta preoccupazione nei riguardi della situazione civile e sociale, dei suoi problemi, delle sue forze, vissuta e interpretata secondo lo spirito jeffersoniano da cui nasce un vero e proprio accentramento nell'uomo, considerato secondo la sua empiricità naturale, psicologica e sociale. In questo modo, per Banfi, il filosofo americano «ha dato origine nel suo pensiero a un rovesciamento di posizioni analogo a quello operato dalla sinistra hegeliana»⁴⁸, raggiungendo, con un tono nuovo rispetto ai suoi predecessori, il positivismo e il pragmatismo. Domina in lui una forte coscienza sociale di chiara matrice antropologica, sostenuta dall'antidogmatismo e dalla rinuncia ai problemi eterni per *un sapere di tutti e per tutti*, mirato a penetrare e a migliorare la vita, risolvendo i problemi contingenti, posti in termini di esperienza oggettiva. Contro la riduzione dogmatico-metafisica di stampo hegeliano Dewey, dunque, ha posto al centro del sistema l'uomo come realtà empirica.

Anche se per Banfi quell'uomo si potrebbe definire «uomo in generale»⁴⁹ (che non si identifica con l'umanità concreta e costruttiva di sé e del mondo, degli uomini e della storia, in quanto la sua insita storicità corrisponde all'attualità del suo dover essere e, quindi, al progresso), esso rappresenta comunque, il «frutto di lungo studio e grande amore, d'onesta ricerca e di umana responsabilità»⁵⁰. Infatti l'estetica di Dewey, nel contesto del suo sistema filosofico, permette di andare oltre l'aspetto teorico in quanto esplora e si mette in gioco proprio attraverso quel concetto di esperienza che ha colpito gran parte della cultura della seconda metà del XX secolo e che si fa garante di un'attenzione specifica per l'arte come esperienza, in cui mette in pratica uno dei modi pienamente umani del rapporto con il reale e con il mondo. Dewey ha anche posto un'istanza antiromantica, rivendicando la natura sociale dell'opera d'arte, sollevando il problema del rapporto tra arte e società, tra i vari codici linguistici delle sovrastrutture del tempo. Molto differente, quasi diametralmente opposta, rispetto a Dewey e a Banfi, risulta così la posizione di Croce, che, ritenendo l'artista nel suo operare completamente svincolato da ogni forma di condizionamento di tipo formale e contenutistico e sociale e ambientale, sembra perdere in vitalità e interesse quanto più si allontana da una visione del mondo in grado di rappresentare adeguatamente la realtà e la vita⁵¹.

⁴⁸ A. Banfi, *Ripensando a Dewey* (1951), in Id., *I filosofi contemporanei*, op. cit., p. 354.

⁴⁹ Cfr. Ivi, p. 356. Banfi, criticando la proposta filosofica di Dewey, senza mezzi termini sottolinea quanto segue: «Il suo concetto centrale, il concetto dell'uomo in generale, dell'ideale generica natura umana, empiricamente definita, ma astratta nella sua concezione di storia degli uomini, ch'essa oppone alla sostanzialità dell'essere metafisico del pensiero tradizionale e da cui deriva la sua logica e la sua etica empiristica, la caratterizzano come una tipica forma dell'illuminismo. E come l'illuminismo, essa è di fatto l'ultimo riflesso della coscienza universale e progressiva della borghesia, quale in America discende dalla tradizione di Franklin e di Jefferson. Ma mentre in questi grandi pionieri tale coscienza è energia di lotta e capacità costruttiva perché corrisponde a un'effettiva realtà sociale, qui essa è poco più di un complesso ben architettato di idee, un paradigma ideale, che trova la sua attualità nella retorica e nell'intenzione edificante della pedagogia, ma nella politica o vale come un ideale modello senza efficacia o è costretto alle contaminazioni e ai compromessi più grotteschi e più pericolosi», pp. 358-359.

⁵⁰ Ivi, p. 360.

⁵¹ La riflessione di Croce conserva, comunque, un certo fascino nel momento in cui sostiene che l'artista, quando si esprime, lo fa liberamente e che l'opera d'arte rappresenta l'oggetto dell'artista, forte della sua capacità creativa, con cui è in grado di realizzare altri oggetti o opere d'arte che sfuggono alla ripetitività. L'artista, dunque, produce quando riceve stimoli dall'esterno, per cui la categoria del bello diviene una categoria estetica esemplificativa, in quanto nessuno può avere dubbi sul fatto che l'artista produce opere d'arte solo quando riceve stimoli dall'esterno e la sua fantasia creativa è quindi colpita al punto di realizzare opere irripetibili, che risultano uniche nel loro genere. Il bello o il brutto sono solo esemplificazioni o allegorie della realtà che si trova fuori di noi. In qualche modo l'artista, come suggeriva Platone nel senso positivo della sua asserzione, imita gli oggetti della realtà, producendoli però secondo il criterio della irripetibilità e senza alcuno scopo pratico o lucrativo. Cfr. Pio Colonnello-Giuseppe Spadafora (a cura di), *Croce e Dewey. Cinquanta anni dopo*, Bibliopolis, Napoli 2002, p. 232.

Capitolo Secondo

Azione come “abitudine” alla progettualità

Premessa

Hume: Dewey's keyword

Nel dicembre del 1929, Dewey, scrivendo la *Prefazione* alla seconda edizione di *Natura e condotta dell'uomo. Introduzione alla Psicologia Sociale* (1922), offre due linee di lettura, intimamente connesse tra loro e davvero molto interessanti, per questa ricerca. Il che favorisce un approfondimento in ambito morale attraverso il confronto con il saggio banfiano del 1944, *Moralismo e moralità*, e la presenza di un ulteriore elemento di continuità con il progetto della Casa Editrice Minuziano, ovvero il riferimento programmatico al pensiero di David Hume.

Nata a seguito dell'invito da parte della Leland Stanford Junior University a tenere tre conferenze per la *West Memorial Foundation*, prevalentemente orientata verso lo studio della condotta e del destino dell'uomo, questa indagine deweyana risale al 1918, in un periodo in cui l'autore si trova a riflettere, attraverso la mediazione della psicologia, sul significato della “morale” e sulla valenza “costruttiva” della filosofia di Hume. In particolare quest'ultimo approfondimento risulta perfettamente allineato con il progetto editoriale di Luigi Rognoni (maturato alla fine degli anni Trenta, inizio degli anni Quaranta), soprattutto nell'interazione tra la collana di “Estetica” e quella della “Politica”, nonché con le ricerche del circolo degli allievi di Banfi. Qui il riferimento specifico risulta indubbiamente Giulio Preti, nel suo ruolo di traduttore e studioso prima di Hume¹ e poi di Dewey.

Nell'ambito della morale, il contributo di Dewey è volto a spiegarne il significato alla luce dell'interpretazione ufficialmente espressa nella letteratura inglese del XVIII secolo, ossia quale

¹ Giulio Preti, *Introduzione*, in David Hume, *La regola del gusto*, op.cit., pp. 7-41. Per riferimenti specifici ai contenuti si rimanda al § 2.6 della Sezione Seconda.

Tale volume fu riedito da Preti presso la «Piccola biblioteca filosofica Laterza» nel 1967 e poi ristampato da Laterza nella «Universale Laterza» nel 1981. Sull'estetica di Giulio Preti interessante risulta l'analisi di Fabio Minazzi nel volume *Il cacodemone neoilluminista*, *Prefazione* di Fulvio Papi, Franco Angeli Editore, Milano 2004, pp. 230-232. In particolare alcuni preziosi passaggi sono utili a comprendere le basi su cui, nell'immediato secondo dopoguerra, si stava costruendo l'assetto teorico dell'estetica contemporanea: «La cultura umana è così interpretata da Preti come un insieme, mobile e cangiante, ma reale e oggettivo, di differenti piani convenzionali, in grado di costruire differenti obiettività trascendentali, le quali ultime si strutturano a partire da una specifica materialità storica [...] puntuali considerazioni critiche aiutano a rintracciare, entro il piano della riflessione filosofica europea moderna, la progressiva affermazione della *scoperta dell'universale estetico come momento autonomo della sfera ideale in cui la ragione risolve il dato empirico*» (Girolamo Fracastoro, *Il nauferio*, a cura di Giulio Preti, Casa Editrice Alessandro Minuziano, Milano 1945, p. 22). Indubbiamente nel tracciare questo orizzonte interpretativo Preti non solo è direttamente influenzato dalla lezione estetica (e filosofica) del problematicismo critico di Antonio Banfi, ma «[...] si ricollega esplicitamente, anche grazie alla mediazione di Ernst Cassirer, alla classica lezione del trascendentalismo kantiano [...]. Proprio il concetto kantiano di “struttura trascendentale” permette, infatti, di precisare criticamente l'universalità dell'arte, poiché individua una *forma universale di cultura* che scaturisce direttamente dalla specifica *sintesi degli elementi empirici* presenti all'interno di ogni singola creazione artistica [...]. Prendendo le mosse proprio da questo Kant, l'idealismo romantico giunge, infine, a tematizzare esplicitamente che solo l'arte è in grado di superare le antinomie kantiane, il determinismo della realtà fisica e la limitatezza del mondo morale, vale a dire i duplici vincoli posti estrinsecamente all'attività dello spirito. Il quale ultimo, solo grazie all'arte, consegue, così, un livello di produzione veramente libero e spontaneo, coincidente, in ultima analisi, con l'assoluta spontaneità del fenomeno. Ma se per l'idealismo romantico l'assoluto produce la realtà fenomenica con la stessa assoluta libertà con la quale l'arte genera le sue creazioni, occorre tuttavia tenere presente una differenza metafisica specifica che secondo l'idealismo romantico intercorre sempre con l'assoluto e l'arte. Mentre il primo ha di fronte a sé la distinzione tra idealità e realtà, l'arte ha invece dietro le sue spalle questa distinzione». Pertanto, conclude Preti *l'arte, nella sua sintesi di cultura, rappresenta l'assoluto che ritorna a se stesso. L'arte è quindi l'autocoscienza dell'assoluto, e perciò il vero organo della filosofia*» (Fabio Minazzi, *Il cacodemone neoilluminista*, op. cit., pp. 230-232, in corsivo le definizioni e le riflessioni pretiane).

termine comprendente tutte le materie di specifica importanza umana, tutte le discipline sociali nella misura in cui risultino intimamente connesse con la vita dell'uomo e manifestino influenza sugli interessi dell'umanità. L'autore interviene su tali contenuti attraverso le modalità d'azione della psicologia nell'indagine sulla struttura e sulle modalità operative della natura umana. Per quanto riguarda la connessione con il pensiero di Hume, Dewey dichiara, ufficialmente, la sua intenzione di proseguirne la tradizione filosofica "costruttiva", rimasta completamente oscurata dalla portata scettica delle sue conclusioni. Scrive infatti Dewey:

«la sua idea costruttiva sta nel credere che una buona conoscenza della natura umana ci fornisca come una mappa o un piano di tutte le materie d'importanza umana o sociale, e che il possesso di una carta siffatta ci abiliti a trovare intelligentemente la nostra strada nel complesso labirinto dei fenomeni relativi all'economia, alla politica, alle credenze religiose, ecc. Anzi, andò più in là, e ritenne che la natura umana ci fornisce altresì la chiave delle scienze del mondo fisico, giacché in ultima analisi anch'esse sono il prodotto di operazioni della mente umana»².

La natura umana, dunque, garantisce l'accesso alle scienze del mondo fisico e sociale, quali prodotti di operazioni della mente. La sua conoscenza risulta necessaria per trovare la soluzione a complesse questioni riguardanti il rapporto tra l'individuo e la realtà a cui appartiene.

Ma mentre Hume si concentra sulla relazione individuo-mondo, Dewey allarga l'indagine anche al rapporto mondo-individuo, considerando le reazioni delle istituzioni e delle differenti condizioni sociali alla capacità espressiva della natura umana e, dunque, l'influsso della vita sociale sulla forma che una natura umana, dotata di una certa plasticità, assume costantemente. Ancora, mentre Hume rileva l'importanza dell'abitudine e del costume nell'individuo, Dewey ne amplifica la questione, analizzando il costume come un fatto della vita associata, che influisce, in modo determinante, nella formazione delle abitudini dei singoli individui.

Pertanto sembra che il filosofo americano, godendo della conoscenza dell'antropologia (nata dopo Hume) e dell'analisi offerta da questa e dalle altre scienze ad essa legate, relativa al valore della cultura nel plasmare le manifestazioni concrete di ciascuna natura umana ad essa soggetta, si impegni a valorizzare, pur nella diversità delle condizioni e delle istituzioni sociali, l'intenzione del collega inglese nell'indagine sull'uniformità dei modi d'operare di una comune natura umana, e a ricondurre la ricerca, proprio grazie a Hume, da una tendenza, ancora diffusa tra gli studiosi, di psicologia del primo ventennio del Novecento (che insiste sulla natura istintiva dell'uomo indipendente da influenze sociali) ad un'altra capace di considerare i costumi e le istituzioni sociali come elementi fondamentali di un'identità psico-sociale della natura umana.

In questo nuovo contesto d'indagine, sviluppato da Dewey a partire dalla filosofia morale di Hume, è possibile ritrovare il contributo offerto dai moralisti inglesi, in particolare il tentativo attuato da Francis Hutcheson, erede di Locke, docente di *Filosofia Morale* a Glasgow e punto di riferimento dello stesso Hume, nell'ambito dell'approfondimento delle questioni morali con un'attenzione particolare rivolta alla "nuova scienza". L'influenza newtoniana viene posta in evidenza dalla scelta metodologica operata da Hume nell'*Introduzione* del suo *Trattato sulla Natura umana*. Esperienza o osservazione, costruzione di un sistema capace di rendere universali tutti i principi della scienza della natura umana, e spiegazione degli effetti, con poche e semplici cause, risultano le fasi di una ricerca scientifica applicata in campo morale. In questo modo, con l'ambizioso progetto di mettere alla prova la metodologia newtoniana nella ricerca morale nel suo *Trattato*, Hume si propone di dissolvere i dogmi e i fantasmi dei fanatici conservatori e di trovare, dunque, al problema morale una soluzione, da cui dipende anche quella data al problema della conoscenza. Da Hutcheson, Hume riprende la terminologia relativa alla classificazione delle percezioni e la teoria del senso morale, alla base della distinzione tra bene e male, che poi trasferisce sul piano gnoseologico. Quell'istinto acquisito

² John Dewey, *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, Henry Holt & Co., New York 1922; *Introduction* (1930), The Modern Library, Inc., New York; J. Dewey, *Natura e Condotta dell'uomo. Introduzione alla Psicologia Sociale* (1922), Presentazione di Lamberto Borghi, trad. it. di Giulio Preti e Aldo Visalberghi, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1958, p. 6.

mediante l'abitudine, per Hume, può favorire l'adesione in modo immediato e certo a una credenza naturale e anche l'approvazione di un certo carattere o di azioni considerate virtuose.

Da qui soltanto la comprensione della natura umana condurrebbe, dunque, alla moralità, a cui viene attribuito, da Dewey, il compito di controllare la natura umana stessa. Egli presenta due tendenze teoriche. Secondo la prima, tale moralità deriverebbe proprio da una libertà interiore, da un *quid* che è misteriosamente rinchiuso dentro la personalità. Questa moralità giunge all'affermazione che «per cambiare le istituzioni gli uomini devono purificare i loro cuori e che quando questo sarà stato fatto il cambiamento di istituzioni verrà da sé». La seconda tendenza negherebbe, invece, la presenza di una simile facoltà interiore «e così facendo crede di aver negata ogni libertà morale». Essa afferma che l'identità degli uomini deriva dalle forze dell'ambiente, «che la natura umana è pura malleabilità e che finché le istituzioni non saranno cambiate non si può far nulla»³. Per coloro, invece, che non accettano di farsi racchiudere in queste due teorie si profilerebbe una terza possibilità: il riconoscimento della presenza di una condotta intesa come un'interazione fra gli elementi della natura umana e l'ambiente naturale e sociale.

Dewey non nasconde il desiderio di giungere alla fondazione di una moralità sullo studio dei fatti e sulla capacità di orientare le scelte sulla base della conoscenza degli stessi, per meglio concentrare con successo, lo sforzo e per evitare all'individuo l'impossibile tentativo di vivere in due mondi separati, tra il mondo umano e quello fisico. Aspirare a una morale fondata sullo studio della natura umana, invece che sul disprezzo per essa, troverebbe, per Dewey, piena continuità tra i fatti dell'uomo e quelli del resto della natura e, perciò, collegherebbe l'etica alla fisica e alla biologia. Non solo. «Troverebbe che la natura e le attività di una persona confinano con quelle di altri esseri umani e perciò congiungerebbe l'etica allo studio della storia, della sociologia, del diritto e dell'economia».

Anche se questa morale, così com'è stata concepita, non risolverebbe automaticamente i problemi morali e neppure i dubbi, favorirebbe, però, la possibilità di porre i problemi in una forma tale che l'azione potrebbe essere diretta, con coraggio e intelligenza, alla loro soluzione, godendo di un patrimonio di conoscenza in continuo aumento.

Da qui l'affermazione programmatica di Dewey: «Soltanto un intelligente riconoscimento della continuità esistente fra natura umana, uomo e società assicurerà lo sviluppo di una morale che sia seria senza essere fanatica, nutrita di aspirazioni senza sentimentalismi, adattata alla realtà senza esser convenzionale, sensata senza perciò prendere la forma di un calcolo di vantaggi, idealistica ma non romantica»⁴.

2. *L'esperienza estetica*

La rappresentazione di quella continuità fra natura umana, uomo e società, capace di assicurare lo sviluppo di una morale seria, propositiva e in linea con la realtà sociale da cui ha origine, per Dewey, come per Banfi, è data dall'estetica, intesa come manifestazione dinamica e vitale della ragione, e dall'arte, quale sintesi della cultura del tempo. In particolare Banfi, all'inizio del suo saggio del 1944⁵, parla di "moralità" in termini di sintesi ideale del rapporto tra l'io e il mondo:

«La moralità [...] è appunto l'armonia, attivamente realizzantesi in un differenziato e ricco processo, tra l'ideale e pur concreta unità della persona, viva di tutte le sue molteplici energie, e l'ideale ma organica coesione della comunità, che reciprocamente e dialetticamente garantiscono la loro aperta purezza e la loro libera fecondità, o, in altre parole l'idea stessa dell'*humanitas*, sciolta nella sua intima spiritualità da ogni oscura, estrinseca fatalità, si pone qui, fuor delle sue forme di attualità parziale, come problema»⁶.

³ Cfr. *ivi*, pp. 15-16.

⁴ *Ivi*, p. 18.

⁵ Cfr. Antonio Banfi, *Moralismo e moralità*, «Studi filosofici», Anno V, gennaio-giugno 1944 (XXII), n. 1-2, pp. 1-16.

⁶ *Ivi*, p. 2.

In chiusura specifica:

«la moralità è il risveglio di un'universale aperta realtà umana, non in un'astratta coscienza degli ideali, ma in una operosa costruzione del suo proprio mondo. La sua attualità vera sta per ciò nel lavoro in quanto umano, cioè nella coscienza scientifico-tecnica e storico-tecnica che l'accompagna, nella responsabilità, serietà e concretezza che esso determina, nella collaborazione ch'esso esige, nella sua fecondità e nel frutto comune che esso produce, nell'umana soddisfazione, nel godimento fresco e pieno cui tale frutto dà origine»⁷.

Ufficialmente l'interesse per l'estetica viene avviato per entrambi negli Anni Venti: il 1924 per Antonio Banfi con il saggio *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte* e il 1925 per Dewey con l'opera *Experience and Nature*, ma per entrambi le origini andrebbero cercate e recuperate nel nucleo della loro formazione: prevalentemente teoretica per il primo con i *Quaderni di Etica* e *Manoscritti di estetica*, databili a partire dal 1910, e prevalentemente psicologica per il secondo con l'opera *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology* del 1922.

Se al filosofo italiano quell'opera del '24 avrebbe garantito l'*incipit* di una ricerca estetica molto originale, affascinante e innovativa per i suoi allievi dell'Università di Milano e per tutti i giovani artisti che negli anni avrebbero seguito i suoi insegnamenti, per il filosofo americano la pubblicazione del '25 invece sembra tracciare le linee di fondo del suo pensiero estetico, che si sarebbe realizzato compiutamente solo nel '34, con l'opera *Art as Experience*.

Dewey infatti, proprio nel suo primo scritto, sostiene, contro le opposte unilateralità dell'idealismo e del realismo, che la coscienza non è pura attività spirituale, né passiva recettività⁸, ma coincide con l'esperienza nella sua dinamicità e rappresenta il significato degli eventi naturali e umani. In questo *frame*, il piacere estetico nasce da una sorta di «consumazione immediata»⁹ dell'esperienza nei suoi aspetti qualitativi e l'arte si identifica con quell'attività da cui si sviluppano significati capaci di fermare l'attenzione su se stessi, in vista di un loro immediato possesso goduto. Secondo questa interpretazione, l'esperienza estetica si delinerebbe come reciproca interdipendenza della produzione artistica (fare o agire) e della fruizione estetica (patire) e, dunque, come un'unione del precario, del contingente e dell'irregolare, con ciò che è stabile, definito e uniforme¹⁰. In questo modo l'esperienza riuscirebbe a perfezionarsi e a significare la propria contingenza¹¹: un oggetto o un evento generalmente banale e insignificante costringe l'osservatore a guardarlo come significativo in un'opera d'arte, intesa come un contingente che aspira al necessario, un singolare che richiede per sé un universale, di innegabile kantiana memoria.

In questa ricerca, invece, si tenterà di dimostrare la presenza della problematica relativa all'esperienza estetica in Dewey nel quadro del suo legame con la formazione civica, prima del 1925 e, dunque, prima della pubblicazione di *Experience and Nature*, coerentemente con il riferimento allo studio di Hume e alla specifica trattazione sulla natura umana.

La centralità dell'esperienza estetica, come luogo e condizione da cui emergono gli oggetti, gli eventi e i significati permette di individuare il punto di partenza, non ancora nell'esperienza, ma in quell'indagine sulla natura e condotta dell'uomo che porterà Dewey all'esperienza stessa.

Risulta dunque fondamentale recuperare l'interesse psicologico, soprattutto per i *Principi di psicologia* (1890) di William James che provocarono nell'allora giovane filosofo americano, sciolto dall'idealismo hegeliano, grazie al confronto con le teorie di Stanley Hall, George Mead e lo stesso

⁷ Ivi, p. 16.

⁸ Il riferimento qui è Henry Bergson, *Matière et mémoire*, in *Oeuvres*, P.U.F., Paris 1959, pp. 176-179.

⁹ Dino Formaggio, *L'estetica di John Dewey*, in D. Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, Guerini e Associati, Milano 1996, p. 37.

¹⁰ Cfr. Romeo Bufalo, *Le basi "estetiche" del pensiero in John Dewey*, in Pio Colonnello-Giuseppe Spadafora (a cura di), *Croce e Dewey. Cinquanta anni dopo*, op. cit., pp. 235-253.

¹¹ D. Formaggio, op. cit., p. 38.

James, la scoperta del principio della natura sociale della mente, del principio dell'irrealtà e di un io o coscienza come soggetto o sostanza¹².

Proprio qui, nella culla della psicologia sociale, si cercherà l'embrione di quell'esperienza della mente definita come "estetica". È possibile individuare l'inizio di questa indagine nel saggio *The Need for a Social Psychology* del 28 dicembre 1916¹³, in cui Dewey si riferisce direttamente allo scritto di James sull'io sociale, sul carattere dell'uomo come *socius*, sulla possibile soluzione dell'annoso conflitto fra l'elemento individuale e quello sociale della personalità.

Da quell'io sociale, individuato da James e posto, contemporaneamente, al centro della psicologia e della pedagogia di Dewey, nasce l'esigenza di una scuola intesa come «comunità sociale», in cui i tratti della personalità individuale maturino da un'interazione delle attitudini biologiche con un ambiente sociale, in un clima di dispiegata socialità.

Qui Dewey afferma, senza alcun dubbio, il primato dell'elemento sociale su quello naturale: «una forma particolare di vita associata, quando è attuata, porta con sé un prodotto inatteso, la formazione di quelle peculiari disposizioni, forme e attitudini acquisite che sono chiamate mente [...] una conseguenza della manifestazione degli istinti in condizioni fornite dalla vita associata della famiglia, della scuola, del mercato e del foro».

La vita sociale, dunque, non deriva dalla mente individuale, ma è questa a strutturarsi attraverso l'azione dinamica del confronto con gli altri. La mente risulta il prodotto più importante della vita associata, in quanto in essa gli istinti vengono organizzati e diretti, considerando i fini dell'attenzione, della stima e dello sforzo offerti dalla vita sociale del luogo e del tempo. Per Dewey, conoscendo la struttura della mente e le sue dinamiche risulterà possibile, risolvere i problemi che affollano e indeboliscono la società o, meglio, che giungono ad un dominio sulla natura umana paragonabile a quello conseguito sulla natura fisica, la società, e, quindi, l'intera umanità.

Il sociale rappresenta qui quell'elemento umano in cui l'impulso primitivo acquista un significato. Per dare significato all'istinto in un contesto sociale occorre fornirgli una forma con cui risulta possibile riconoscerlo. Per Dewey ciò che può dare forma e, dunque, significato all'istinto è l'abitudine: un modo di agire che soddisfa un istinto individuale e che, nello stesso momento, viene riconosciuto in una forma e accettato come tale dalla società di appartenenza. Si tratta di adattamenti al contesto, a cui ogni individuo giunge attraverso le capacità personali, continuamente testate nella relazione reciproca con le forze ambientali, e di interazioni tra elementi offerti dalla struttura dell'individuo ed elementi offerti dal mondo esterno.

Nell'abitudine, dunque, che nasce in questa condizione dinamica e dialettica, instaurata tra la necessità di rispondere a un istinto e l'accettazione dello stesso in ambito sociale e presentata in modo continuativo costante e sempre identico, l'azione anticipa il ragionamento, l'atto viene prima del pensiero e viene riconosciuto nell'infinita catena dei rapporti tra gli individui e l'ambiente di riferimento. Qui la condotta dell'uomo, che comprende tutta una serie di abitudini, ha qui, e sempre, un carattere sociale, come la sua natura risulta dall'influenza che esercita su di lui l'ambiente sociale stesso. Risolto quindi l'io nel *continuum* dell'esperienza, Dewey trova proprio nell'abitudine quel principio di riorganizzazione dei multiformi aspetti dell'attività umana che prende il nome di "agire morale", in cui il pensiero ha la sua presa sul mondo reale: agisci in modo da accrescere il significato dell'esperienza presente.

Questo effettivo riconoscimento della qualità dell'azione umana, capace di continuo rinnovamento attraverso una spinta impulsiva compiuta in modo intelligente, conduce a delineare un profilo plastico delle abitudini. Per Dewey infatti la moralità risulta una sintesi di pensiero e desiderio o impulso e da questa deriva l'ideale. In questo contesto il filosofo americano teorizza l'obiettivo dell'educazione dei giovani: formare delle abitudini intelligenti, più sensibili nel percepire, più pronte a prevedere,

¹² Cfr. Paul Arthur Schilpp (a cura di), *Biography of John Dewey*, in P. A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of John Dewey*, The Library of Living Philosophers, I, Northwestern University, Evanston e Chicago 1939, p. 23.

¹³ J. Dewey, *The Need for a Social Psychology* (Address given on the occasion of the celebration of the twenty-fifth anniversary of the American Psychological Association, New York, December 28, 1916), «Psychological Review», vol. XXIV, 1917, pp. 266-277.

più coscienti di quello che contribuiscono a fare, più immediate e sincere, più rispondenti di quelle attuali.

Interessante, a questo punto, il confronto con il pensiero di Antonio Banfi che evidenzia una linea interpretativa molto simile al collega americano sia quando si esprime sulla vita morale

«la vita morale è un processo che si svolge all'interno della realtà stessa attraverso tensioni e conflitti in una discontinuità ricca di esperienze; vi apre le vie del proprio sviluppo secondo un equilibrio instabile sempre, ma sempre vivente e concreto; vi costituisce un mondo di più o meno ampia armonicità, aperto sempre e in continuo processo»¹⁴,

sia quando si sofferma sulle strutture della vita sociale

«Senso di integrità e dignità personale, lealtà, schiettezza, umana comprensione, generosità, libertà, uguaglianza, attiva solidarietà sociale - che a tale moralità corrispondono - non sono forme ideali che si sovrappongano senz'altro, per opera dell'educazione e della legge a una costituzione personale e sociale; ma sono strutture di vita che sorgono in forme concrete via via rinnovantisi, solo da una radicale vissuta trasfigurazione morale nella realtà concreta di tale costituzione e vi corrispondono, come quelle per cui l'uomo è veramente persona quanto più aperto agli altri uomini, e la società è veramente comunità quanto più è società di libere persone»¹⁵.

Crisi, tensioni e conflitti discontinui e instabili garantiscono il processo vitale della realtà individuale e sociale, attraverso strutture morali individuali, formate in ambito sociale e trasferite nella realtà concreta. Tali costituzioni, che Banfi identifica con processi individuali aperti agli altri e disponibili ad accogliere l'agire di libere persone, da Dewey vengono definite, humaneamente, *abitudini*.

Termine poco tollerato da Banfi per la sua caratteristica schematicità e staticità e, dunque, per una connaturata resistenza al cambiamento, al rinnovamento e alla riconfigurazione di un agire morale. Nella riflessione banfiana "abitudine" diviene sinonimo di moralismo, di conformismo, dell'incapacità di costruire, moralmente, il mondo per quello «spirito d'astrettezza, d'inerzia, di risentimento, di conservatorismo, d'egoismo intellettuale, incapace di ogni opera concreta»¹⁶. In questo modo Banfi si pone sull'altro fronte, decisamente opposto, dell'indagine deweyana relativa all'abitudine.

Pur non allontanandosi completamente dal valore che il collega americano attribuisce all'esperienza, egli alla maschera retorica, ai giudizi convenzionali e agli schemi moralistici che «oscurano noi stessi e gli altri a noi», oppone «un conoscerci senza infingimenti, un affermarci e un reciproco sentirci per quel che siamo, non secondo una formula moralistica, ma secondo le forze reali che sono in noi e che attendono di essere riconosciute per agire»¹⁷.

Banfi propone, dunque, una moralità costruttiva, aperta e concreta, capace di riconoscere le idee morali non come soluzioni, ma come problemi, per un'umanità più libera e schietta, fresca e pulita. Anche quei principi morali elementari, espressi nelle massime comuni, che potrebbero sembrare d'improbabile problematizzazione, in realtà, per Banfi, diventano discutibili nel momento in cui, rinunciando a predicare o, a giudicare, le più chiare e immediate formulazioni di virtù o di doveri, iniziamo ad agire e a vivere le conseguenze della nostra azione:

«Il "non rubare" è un generico precetto negativo che, dal punto di vista morale [...] non ci dice ciò che in cui positivamente consiste l'onestà come problema morale e per cui il non rubare stesso non è semplicemente, come può essere, un atto indifferente o a carattere economico o giuridico, ma un atto morale»¹⁸.

¹⁴ A. Banfi, *Moralismo e moralità*, op. cit., pp. 14-15.

¹⁵ Ivi, pp. 15-16.

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ Ivi, pp. 12-13.

¹⁸ Ivi, p. 11.

Se da un lato Banfi condanna le abitudini, richiudendole nella cella del moralismo e promuove, allo stesso tempo, la processualità dialettica e dinamica dell'agire umano personale e sociale, Dewey le eleva a funzioni sociali, e, dunque, a basi strutturali della vita morale di una società, e le inserisce nei prerequisiti per la costruzione di un agire condiviso, quello stesso agire interpretato da Banfi come superficiale, astratto e poco conforme ai tempi, quello stesso agire che il filosofo milanese combatte con tutta la sua forza teoretica per un rinnovamento della società a partire proprio dalla concezione della morale e del valore della vita individuale e sociale. Su questo punto Banfi ribadisce:

«la moralità è sempre il partecipare e il costruire insieme del libero e aperto mondo dell'umanità nella realtà concreta in cui essa vive e che per ciò fa sua e trasfigura. Essa è contemporaneamente fede nell'ideale e nel reale, che si accentra nella coscienza dell'energia umana: la prima ed essenziale virtù. Ciò è in ogni momento della vita morale - che non è mai, come Aristotele voleva, un'abitudine -, ma prende speciale rilievo nei momenti di crisi etica. La sua soluzione morale non sta in un giudizio sovra o contro di essa, ma nel coraggio di accettarla e viverla radicalmente, sino a che dalla realtà tragicamente chiarificata risorgano le nuove strutture ideali. Il problema morale deve rimanere puro e aperto, nella sua infinità, dinanzi alle coscienze, perch'esse non credano che una sua soluzione sia l'assoluta soluzione e il suo sfacelo significhi lo sfacelo dello stesso mondo morale. In ciò sta il valore di una coscienza critica filosofica, della sua viva e schietta saggezza»¹⁹.

Sull'altro fronte Dewey si muove, comunque, in sicurezza, elaborando le teorie di James nella composizione di una psicologia sociale dal carattere innovativo e propedeutico nella formulazione di una condotta umana attiva e partecipativa nel contesto sociale di appartenenza. Quelle abitudini, interpretate dal filosofo americano come funzioni dell'ambiente e della persona, attraverso strutture organiche e disposizioni acquisite (ordine, disciplina e tecnica manifesta), da un lato richiedono cooperazione con l'organismo e con l'ambiente, dall'altro implicano perizia degli organi motori e sensori, di ingegnosità o abilità e di materiali oggettivi. Dotate di questo corredo psico-sociale, le abitudini deweyane risultano adattamenti attivi delle capacità personali, alle forze ambientali e dirette responsabili della condotta sociale che ogni individuo condivide con i suoi simili. Dewey coglie l'occasione per fare chiarezza:

«possiamo desiderare l'abolizione della guerra, la giustizia economica, una maggiore eguaglianza di possibilità per tutti; ma per quanto si predichino la buona volontà o la regola aurea dell'altruismo o la necessità di coltivare sentimenti di amore e di equità non si otterranno i risultati desiderati. Bisogna che si cambino le strutture obiettive e le istituzioni; dobbiamo lavorare sull'ambiente e non soltanto sui cuori degli uomini»²⁰.

Da qui si evince, dunque, che il termine "abitudine" per Dewey non corrisponde al suo uso abituale, ma risulta funzionale all'esprimere «quel genere di attività umana che è influenzata da un'attività precedente, e in questo senso è acquisita; che contenga in se stessa un certo ordinamento o sistemazione di minori elementi di azione; che sia prospettica, di qualità dinamica, pronta a manifestarsi apertamente e che operi in qualche forma attenuata e subordinata anche quando non domini palesemente l'azione»²¹.

Pertanto, paradossalmente, quell'abitudine analizzata da Dewey nella sua opera del '22, e presentata come prodotto della relazione costante, ma sempre nuova, tra l'io e il mondo, non sembra tanto differente dal piano d'azione della moralità banfiana. Anzi. L'impressione che si vive direttamente dinanzi a tale confronto è quella di una forte motivazione, manifestata da entrambi, nell'affrontare, con strumenti conformi alla formazione specifica di ciascuno, la crisi morale del proprio tempo. Se l'obiettivo è il medesimo per entrambi, differenti, però, si profilano le modalità d'intervento che tendono a svilupparsi, inevitabilmente, all'interno di contesti lontani l'uno (socio-psico-pedagogico) dall'altro (teoretico filosofico), pur conducendo alla scelta dello stesso strumento

¹⁹ Ivi, p. 15.

²⁰ J. Dewey, *Natura e Condotta dell'uomo. Introduzione alla Psicologia Sociale*, op. cit., p. 28.

²¹ Ivi, p. 47.

teorico-risolutivo, l'estetica, e pratico-risolutivo, l'arte, rispettivamente proposti in *Art as Experience* (1934) e in *Vita dell'arte* (1947).

2.1 *Le origini: «The Need for a Social Psychology» (1917)*

Nel saggio *The Need for a Social Psychology*, pubblicato nel 1917, proprio a conferma dello specifico ambito di ricerca a cui sente di appartenere, nel 1916 Dewey scrive:

«Again it is outwardly a mere coincidence that the work of Tarde [Gabriel Tarde] on the 'Laws of Imitation' was published in the year in which the 'Principles' [*Principles of Psychology* of William James] saw the light of day, and that practically all of Tarde's work fell within the decade lying between 1890 and 1900. But behind the pure coincidence there was the recognition of the need for social ends of a more scientific treatment of collective human nature, and the important role of psychology in building up the new social science. While James confined himself to pregnant suggestions concerning the new forms which human experience and selfhood take on because of the presence of other human selves, Tarde attempted an ambitious interpretation of almost all facts of social organization, progress and degeneration in terms of certain rubrics to which he gave a psychological quality. For more than a decade his work and that of his followers in France and in the United States — among whom we may cite in diverse directions Baldwin and Ross — dominated social psychology and almost sociology. I shall not rehearse the old discussions about Imitation as a psychological fact and a social force. I shall assume with most of contemporary psychological critics that as a descriptive and explanatory conception it misplaced emphasis and tended to distort facts. But nevertheless we cannot minimize the immense power of this stage of social science in popularizing the idea of social psychology, and in bringing into recognition many facts, such as the importance of prestige, fashion, sensitiveness to the beliefs of others, the difficulties which innovation, no matter how reasonable, has to meet, etc., facts which are permanently imbedded in social science. Tarde himself was certainly one of the most stimulating and varied of writers, and I do not think we shall ever outgrow some of his contributions, although to my mind they are found rather in logic than in psychology — such as the necessity for reducing the gross phenomena of social life into minuter events which may then be analyzed one by one. The most fruitful of his psychological conceptions was ahead of his time and went almost unnoted. It was that all psychological phenomena can be divided into the physiological and the social, and that when we have relegated elementary sensation and appetite to the former head, all that is left of our mental life, our beliefs, ideas and desires, falls within the scope of social psychology»²².

²² J. Dewey, *The Need for a Social Psychology*, *op. cit.*, pp. 266-267. Le parentesi, a specificare elementi di approfondimento utili a questa ricerca, sono mie. Il testo completo è disponibile al link https://brocku.ca/MeadProject/Dewey/Dewey_1917.html consultato il 20 marzo 2017 e da cui è stato estrapolato il contributo nel corpo di testo. Di seguito la mia traduzione dell'estratto: «È puramente una coincidenza che il lavoro di Tarde [Gabriel Tarde] sulle "Leggi dell'Imitazione" è stato pubblicato nell'anno in cui sono stati presentati i "Principi" [*Principi della psicologia* di William James] e in cui praticamente è stato proposto tutto il lavoro di Tarde, entro il decennio 1890 - 1900. Ma dietro la pura coincidenza si è avvertito il riconoscimento della necessità per scopi sociali di un trattamento più scientifica della natura umana collettiva e dell'importante ruolo della psicologia nella costruzione della nuova scienza sociale. Mentre James si è limitato a proficui suggerimenti sulle nuove forme che l'esperienza umana e l'individualità assumono a causa della presenza di altri esseri umani, Tarde ha tentato un'interpretazione ambiziosa di quasi tutti i fatti dell'organizzazione sociale, del progresso e della degenerazione in termini di alcuni orientamenti a cui ha dato una qualità psicologica. Da più di un decennio il suo lavoro e quello dei suoi seguaci in Francia e negli Stati Uniti - tra i quali possiamo citare sotto diversi aspetti Baldwin e Ross - dominano l'ambito della psicologia sociale e forse della sociologia. Non metterò alla prova le vecchie discussioni sull'imitazione come un fatto psicologico e una forza sociale. Assumerò con la maggior parte dei critici psicologici contemporanei che [l'imitazione] come concezione descrittiva ed esplicativa risulta fuori luogo e tende a distorcere i fatti. Ma non possiamo minimizzare l'immenso potere di questo scenario della scienza sociale nel diffondere l'idea della psicologia sociale e nel riconoscere molti fatti, come l'importanza del prestigio, della moda, della sensibilità alle credenze degli altri, delle difficoltà che l'innovazione, non importa quanto ragionevole, deve incontrare, ecc., fatti che sono permanentemente inseriti nella scienza sociale. Tarde era certamente uno dei più stimolanti e variegati scrittori e non credo che mai supereremo alcuni dei suoi contributi, sebbene nella mia mente si trovino piuttosto nella logica che nella psicologia - come la necessità di ridurre il valore lordo dei fenomeni di vita sociale in eventi che possono essere analizzati uno ad uno. La più feconda delle sue concezioni psicologiche era davanti al suo tempo e si muoveva quasi inosservata. Essa consisteva nel fatto che tutti i fenomeni psicologici possono essere divisi in fisiologici e sociali e che quando abbiamo relegato la sensazione elementare e l'appetito alla mente già formata, tutto ciò che resta della nostra vita mentale, le nostre credenze, idee e desideri, rientra nell'ambito della psicologia sociale».

Da questa riflessione si potrebbe dedurre che l'Autore riconosca proprio nelle opere di William James (New York 1842-1910), *Principi di psicologia*, e di Gabriel Tarde (Sarlat-Dordogna 1843-Parigi 1904), *Le leggi dell'imitazione*, l'impegno della ricerca psico-sociale per rispondere alla necessità di una trattazione più scientifica della «*collective human nature, and the important role of psychology in building up the new social science*». Pubblicate entrambe nel 1890, la prima in America e la seconda in Francia, vengono inserite immediatamente tra le opere più innovative dell'epoca in fatto di studi sociali e, quindi, incorporate nel programma di formazione degli studiosi della Scuola di Chicago, soprattutto nell'ambito dell'indagine intorno al significato di "abitudine".

Per meglio definire quell'abitudine, quale punto di convergenza dell'origine e dello sviluppo dell'esperienza deweyana, qui si vuole articolare un'indagine capace di rispecchiare l'evoluzione dell'interpretazione del termine *habit* attraverso lo scritto di James, prima, e di Tarde, dopo, nel rispetto cronologico della comparsa sulle riviste specialistiche del periodo o della pubblicazione già strutturata in un volume.

Nel dettaglio. Nel febbraio 1887 la rivista «*Popular Science Monthly*» pubblica per la prima volta il saggio *Habit* di James²³, successivamente inserito nell'opera *The Principles of Psychology* del 1890²⁴ e poi presentato autonomamente nell'omonimo volume edito dalla newyorkese Henry Holt and Company nel 1914.

Questo studio, per essere compreso in un ambito d'intervento psico-sociale, richiede una contestualizzazione precisa che trova nel metodo pragmatico, successivamente divulgato in *Pragmatism* (1907), la sua natura più vera. Infatti se a seguito dell'uso sistematico di Aristotele, Locke, Berkeley e Hume, lo hanno utilizzato in modo frammentario, proprio con James tale metodo diventa «conscio della propria missione universale ed è proteso verso un destino di successi»²⁵.

²³ William James, *The laws of Habit*, «*Popular Science Monthly*», vol. XXX, febbraio 1887, ora leggibile al seguente link: https://en.wikisource.org/wiki/Popular_Science_Monthly/Volume_30/February_1887/The_Laws_of_Habit consultato l'ultima volta il 24 agosto 2017. Riferimenti degni di rilievo anche in Giulio Preti, *Introduzione*, in William James, *Principi di psicologia*, Introduzione, versione e note di Giulio Preti, Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano-Messina 1950, pp. 5-6 di cui si riporta il seguente estratto: «William James, oggi considerato come uno dei padri della filosofia americana, nacque a Boston nel 1842. Il padre, reagendo al chiuso ambiente bostoniano, non volle educare i figli secondo un determinato modello etico-pedagogico, non fece loro frequentare scuole regolari, ma lasciò che il loro temperamento si manifestasse e si svolgesse spontaneamente senza restrizioni esteriori. Di qui, forse, quel senso sereno ed ottimista della vita che tutta la filosofia del Nostro: della vita come coraggiosa avventura, come esperienza sempre rinnovantesi, che non si può e non si deve chiudere in sistemi e in dogmi [...]. Viaggiò, tentò la strada della pittura, poi infine si decise a studiare medicina, addottorandosi alla Harvard University [...] nel 1896 [...]. Preferì dedicarsi agli studi e all'insegnamento, percorrendo la carriera universitaria come insegnante di fisiologia. A mano a mano che si approfondivano i suoi studi naturalistici, l'interesse filosofico si risvegliava in lui, divenendo sempre più intenso [...]. Passò quindi dalla fisiologia alla psicologia, e di lì alla filosofia vera e propria, diventando uno dei filosofi più celebri e "inquietanti" non solo d'America, ma di tutto il mondo di civiltà europea. Morì nel 1910». Nelle note al testo inoltre Preti aggiunge: «È questo uno degli aspetti più originali della Psicologia del James. I filosofi tradizionali (con l'importante eccezione del Leibniz), tanto empiristi quanto razionalisti, consideravano "pensiero" soltanto il complesso "logico" delle idee "chiare e distinte", trascurando, nella dinamica della vita psichica, l'importanza dei fenomeni dell'incoscienza e della subcoscienza, delle idee vaghe, e in genere dei pensieri non formulati. James è uno dei primi filosofi che abbia messo in evidenza l'importanza del pensiero non strettamente "logico"» (p.57); «Questa concezione, secondo cui i problemi del pensiero hanno un'origine vitale, e precisamente nascono da una frattura, da un arresto dell'ordinaria corrente della coscienza, e quindi la riflessione razionale ha uno scopo vitale, sorgendo per ristabilire l'equilibrio e la continuità della corrente stessa, è forse la dottrina fondamentale del pragmatismo americano, e come tale fu ampiamente svolta e sottolineata dal Peirce e dal Dewey» (p. 58).

²⁴ William James, *The Principles of Psychology* [1890], 2 voll., MacMillan & Co. Ltd., London, 1901.

²⁵ W. James, *Pragmatismo* (1907), trad. it. di Sergio Franzese, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 34. Il pragmatismo, o pragmaticismo come lo chiamava Peirce (per distinguerlo dalle deformazioni irrazionaliste), o empirismo radicale, come lo aveva chiamato James, è una corrente che ha origine negli Stati Uniti d'America, ma trova accoglienza favorevole e larghe adesioni anche in Europa con Boutroux, Bergson, Schiller, Papini e Vailati. James, in particolare, definisce la filosofia come "empirismo radicale", come l'esperienza non presupposta o sostenuta da qualcosa che trascenda l'esistenza dell'oggetto o l'attività del soggetto e definisce il metodo di questa filosofia come "pragmatismo", non inteso nel significato limitato ed erroneo di "utilità", che alcuni filosofi hanno voluto attribuire al pragmatismo, ma nel senso di

In questo ambito rientra, precisamente, l'interesse dello studioso per le azioni umane, gli effetti pratici delle idee e delle teorie, le abitudini ed il potere di agire per un progetto filosofico volto alla concretezza, contro l'astrazione, all'adeguatezza contro l'inadeguatezza, ai fatti contro le soluzioni solo verbali, alle azioni contro le cattive ragioni *a priori* e alla possibilità di agire contro i principi inamovibili, i sistemi chiusi, i pretesi assoluti. Le teorie stesse divengono strumenti utili per comprendere i risultati e le conseguenze delle azioni e delle idee umane sul piano della prassi.

Inoltre, riprendendo il tema del flusso di coscienza di Bergson, presenta la teoria dell'esperienza pura, registrata in *Essays in Radical Empiricism* (1904-1907), che non risulta immediatamente descrivibile dalla distinzione tra soggetto e oggetto o tra mentale e fisico. All'inizio, infatti, tali elementi non presentano una caratterizzazione propria, ma divengono fisici o psichici in base all'insieme di relazioni di volta in volta esistenti. La polarità di oggetto e soggetto, dunque, deriva in un secondo momento dal flusso, indifferenziato, dell'esperienza pura che determina gli individui-organismi viventi e l'ambiente-stimoli/impressioni esterni.

Nelle pagine di *Habit* il mondo fisico, quello vivente e quello sociale, sono regolati dalle medesime leggi. La sociologia, quindi, non figura come corpo estraneo rispetto alle altre scienze, distaccato dal resto della realtà, ma viene accolta, compresa, e le viene offerta la possibilità di aprire un dialogo costruttivo utile alla definizione del Sé sociale. Le creature viventi vengono descritte da James come fasci di abitudini (*bundles of habits*) che possono presentarsi immutabili nelle particelle elementari, ma mutabili nelle masse composte, come il sistema nervoso. In questo caso si tratterebbe, comunque, di cambiamenti lenti che avvengono attraverso la plasticità dei materiali rispetto agli agenti esterni. Le abitudini più complesse, che ne derivano, risulterebbero emissioni concatenate nei centri nervosi, dovute alla presenza di sistemi di percorsi di riflessi, organizzati in modo tale da attivarsi reciprocamente in successione.

Seguendo la teoria di William Benjamin Carpenter²⁶, studioso di fisiologia, James sostiene che tale modificabilità si esprime nella formazione del meccanismo funzionale a stabilire quei modi secondariamente automatici del movimento che nell'individuo sostituiscono quelli congeniti. Nei suoi *Principles of Mental Physiology* (1874), proprio nel capitolo VIII dedicato all'"abitudine", Carpenter afferma:

«Di queste abitudini alcune sono comuni alla specie in generale, mentre altre sono peculiari agli individui; quelle del primo tipo (come il camminare eretti) essendo acquisite universalmente, salvo nei casi in cui un'inabilità fisica lo impedisca; mentre per le seconde è richiesto un allenamento speciale (*a special training*) che in generale è tanto più efficace quanto prima inizia»²⁷.

In questo modo ogni sequenza di azione mentale frequentemente ripetuta tende a perpetuarsi e, quindi, l'individuo si trova automaticamente predisposto a pensare, sentire o fare ciò che è solito fare

«filosofia che trova il suo valore nell'azione». L'orientamento di tale corrente non comporta l'abbandono dei problemi relativi alla logica e alla scienza, ma l'allontanamento della problematica tradizionale della logica, quella fondata sulla metafisica, per un atteggiamento volto a considerare la logica e la scienza non più in se stesse ma negli effetti pratici che esse sono in condizione di produrre. Svolgimento e sviluppo ulteriore di quei positivisti, chiamati utilitaristi (Bentham e Stuart Mill), il pragmatismo stabilisce gli effetti della credenza nelle idee acquisite attraverso l'esperienza. Il soggetto non crea i fatti, né li registra passivamente; infatti nell'atto in cui questi fatti si conoscono, il pensiero è attività integrante la loro costituzione o, meglio, *ricostituzione*, poiché il fatto pensato è sempre pensato in base ad un principio o criterio di valutazione. Cfr. William James, *Morale e religione*, traduzione di Antonietta Caroli, Introduzione e commento Bruno Widmar, Cesare Marzioli Editore, Roma 1960; W. James, *Talks to teachers on psychology and to students on some of life's ideals*, Henry Holt and Co., New York 1899; *Discorsi agli insegnanti e agli studenti sulla psicologia e su alcuni ideali di vita* (1899), a cura di Flavia Stara, Armando Editore, Roma 2003.

²⁶ William Benjamin Carpenter (1813-1885), *Principles of Mental Physiology, with their applications to the training and discipline of the mind, and the study of its morbid conditions* (1874), Appleton, New York 1875, pp. 339-345.

²⁷ William Benjamin Carpenter, *Of Habit*, in *Principles of Mental Physiology with their applications to the training and discipline of the mind, and the study of its morbid conditions* (1874), Henry S. King & Co., London 1875, p. 343 consultato in *California Digital Library*, University of California, uploaded 22.08.2008.

in circostanze simili, senza alcun proposito formulato consapevolmente. E, riprendendo Carpenter, sottolinea:

«“ogni stato di coscienza ideativa il quale sia o *molto forte* o *si ripeta abitualmente*, lasci un’impressione organica sul cervello; in virtù della quale quel medesimo stato potrà venire riprodotto in qualsiasi tempo avvenire, non appena si ripresenti la suggestione atta a provocarlo di nuovo. [...] quando una modificazione organica è stata *fissata* una volta in un cervello che va crescendo, essa diviene una parte della costruzione normale che si va formando, e dopo viene mantenuto regolarmente mercè la sostituzione nutritiva; cosicchè potrebbe durare fino alla fine della vita, come cicatrice di un’antica ferita” [...] il nostro sistema nervoso cresce per le attitudini alle quali è stato allenato»²⁸.

Ripetizione e consolidamento, da un lato, e modificabilità e sostituzione, dall’altro lato, dunque, costituiscono, per il sistema nervoso di ogni individuo quell’abitudine che semplifica i movimenti richiesti per ottenere un dato risultato e li migliora riducendo la fatica, lo sforzo e l’impegno attentivo cosciente nell’eseguirli. Proprio per questo suo duplice ruolo conservativo e propositivo, rappresenta «l’enorme volante della società»²⁹.

Dal momento in cui viene avviata, attraverso i centri dell’idea e della percezione, l’azione abituale si profila come guida, e straordinaria alleata del sistema nervoso, nell’impresa dell’educazione per rendere abituale e automatico il maggior numero possibile di azioni utili alla costruzione di un carattere e di una moralità. James, infatti, scrive:

«la realtà è che le nostre virtù sono abitudini tanto quanto i nostri vizi. Tutta la nostra vita in quanto ha una forma definita è un insieme di abitudini – pratiche, emotive, intellettive –, che organizzate sistematicamente per nostro vantaggio o danno, ci conducono irrimediabilmente verso il nostro destino, qualunque esso sia. Poiché gli studenti possono comprendere questo a un’età comparativamente giovane, e siccome capirlo contribuisce, in misura non indifferente, a dare loro senso di responsabilità, sarebbe bene che l’insegnante parlasse del concetto di abitudine, anche in termini astratti [...]. L’abitudine è una seconda natura, o piuttosto come diceva il duca di Wellington: “è dieci volte la natura” - almeno quanto all’importanza che ha la vita per la vita degli adulti – perché le nostre abitudini acquisite inibiscono o strozzano la maggior parte delle nostre originarie tendenze impulsive. Novantanove centesimi, novecentonovantanove millesimi delle nostre attività sono puramente automatiche o abituali, dal mattino alla sera [...]. In quanto siamo fasci di abitudini, siamo creature stereotipiche, imitatori e riproduttori dei nostri Io passati. E siccome questo accade inevitabilmente, ne consegue che la preoccupazione essenziale dell’insegnante dovrebbe essere ingenerare nel bambino quella serie di abitudini che gli saranno più utili nel corso della vita. L’educazione serve al comportamento, e le abitudini sono la materia di cui il comportamento si serve»³⁰.

Pertanto, seguendo il ragionamento offerto dalla riflessione di James, ogni individuo, civilmente e costruttivamente attivo, risulterebbe un fascio di abitudini acquisite in base alla selezione operata dai suoi educatori in vista di un futuro capace di accoglierlo e di garantirgli un ruolo all’interno della società di appartenenza. Per James le abitudini dipendono dal genere di patrimonio di idee che l’individuo possiede e dall’associazione abituale delle diverse idee con l’azione o con l’inazione. Per la formulazione di questa prospettiva la competenza del vagliare le abitudini, scegliere quelle virtuose, rilevandone le potenzialità sociali ed elevarle a modello di comportamento per l’adozione di una linea comune di azione nei confronti delle problematiche che la vita presenta ogni giorno, non

²⁸William James, *Abitudine*, in Id., *Principii di Psicologia* (1890), trad. it. di Giulio Cesare Ferrari e Augusto Tamburini, Società Editrice Libreria, Milano 1909³ (1900¹), p. 97. *Abitudine (Habit)* è il titolo del capitolo IV dell’opera (pp. 92-109 nella traduzione italiana). Il testo di Carpenter da cui è tratta la citazione è *Principles of Mental Physiology*, op. cit., p. 345. Nell’opera di James in lingua originale, *Principles of Psychology*, edito da Henry Holt & Co., New York 1931 e consultato in *Collections University of Toronto*, Robart Library, uploaded 5.09.2006, tale citazione si trova alle pp. 111-112. Il capitolo *Habit* si legge alle pp. 104-128.

²⁹ Ivi, p. 103. In Id., *Principles of Psychology*, op. cit., p. 121: «Habit is [...] the enormous fly-wheel of society».

³⁰ W. James, *Discorsi agli insegnanti e agli studenti sulla psicologia e su alcuni ideali di vita* (1899), op. cit., pp. 75-76, anche in Id., *Abitudine*, op. cit., p. 103, in particolare la parte in cui James scrive: «“Habit a second nature! Habit is ten times nature”, the Duke of Wellington is said to have exclaimed; and the degree to which this is true no one can probably appreciate as well as one who is veteran soldier himself. The daily drill and the years of discipline end by fashioning a man completely over again, as to most of the possibilities of his conduct». In Id., *Principles of Psychology*, op. cit., p. 120.

sembra cosa semplice, soprattutto se tale lavoro di alta responsabilità di formazione civica e sociale ricade esclusivamente sugli insegnanti e gli educatori delle generazioni future. Ma James chiarisce:

«il risultato della nostra educazione è riempire la mente poco a poco, come l'esperienza cresce, con un fondo di idee simili [...] il processo di educazione, considerato ampiamente, può essere descritto come un processo di acquisizione di idee e concezioni – essendo la mente più educata quella che possiede il maggior numero di idee – pronte per essere utilizzate nella grande varietà di esperienze della vita. Mancanza di educazione significa in fondo mancanza di acquisizione di tali idee e, quindi, facilità ad essere “abbattuti” e “ridotti al silenzio” nelle vicissitudini dell'esperienza [...] Alimentate l'individuo in crescita, alimentatelo con tutti i tipi di esperienza per i quali, di anno in anno, mostra un'inclinazione naturale, e così egli nella sua vita adulta svilupperà un tessuto mentale più sano, anche se, agli occhi di quelli per i quali gli unici canali di apprendimento sono i libri e le conoscenze comunicate verbalmente, questi sembrerà aver sprecato buona parte del suo tempo di accrescimento»³¹.

A questo punto lo scenario educativo viene delineato in modo più compiuto e risulta straordinariamente possibile. Dal momento in cui nasce, l'individuo viene inserito in una serie di interazioni, dapprima prevalentemente istintive e poi, via via, sempre più pensate e pianificate con la dimensione sociale di appartenenza, in un primo momento circoscritta alla famiglia o a delegati del nucleo familiare stesso e poi sempre più allargata ai gruppi educativi di riferimento scelti nell'ambito della socializzazione primaria. Pertanto le abitudini, a cui James dedica la base fondativa del suo discorso socio-pedagogico, definendole anche come idee se riferite solo all'individuo e a concezioni se riferite alla collettività, nascono all'interno della collettività stessa e da questa fucina vengono strategicamente selezionate quelle ritenute più adatte alla conservazione e alla promozione dell'identità sociale del gruppo. In questo modo James tratta di abitudini mentali o atteggiamenti utili a strutturare quelle fondamenta della socialità connotative e identificative la stessa, sia rendendola riconoscibile, e, dunque, pienamente distinguibile da altri moduli associativi, sia offrendole la possibilità di attivare quelle potenzialità progettuali per il miglioramento, seguendo il desiderio d'innovazione e di rinnovamento della collettività. L'individuo non viene assorbito dalle necessità della socialità, ma risulta sempre una punta di diamante irradiante energia e forza attraverso il proprio talento naturale che, per risultare funzionale alla vita della società, deve essere riconosciuto precocemente e sviluppato nell'individuo in crescita (in formazione) proprio per consentire l'acquisizione di quelle abitudini che garantiranno, all'individuo stesso e a tutti coloro che godranno in futuro del suo modello realizzato in uno stile di vita, il rafforzamento attraverso il rinnovamento, appunto, di quella base fondativa sulla quale si continuerà a costruire la vita del Sé sociale. Carattere e moralità nell'individuo si formano su questo vissuto collettivo.

«Che cosa succede quando si presenta un'alternativa alla scelta e si è indecisi su che cosa si deve fare? Prima si esita, quindi si delibera. E in che cosa consiste la deliberazione? Nel cercare di appercepire successivamente il caso con un certo numero di idee differenti che più o meno sembrano adattarsi a esso, finché alla fine ci si imbatte in una che gli si adatta perfettamente. Se questa è un'idea che d'ordinario precede l'azione, che entra in una di quelle massime di comportamento positivo, la vostra esitazione cessa e agisce immediatamente. Se, al contrario, si tratta di un'idea che ha l'inazione come risultato abituale, quando si allea con la proibizione inevitabilmente porta a trattarsi. Il problema è di trovare l'idea o concezione giusta per il caso particolare. Questa ricerca per la concezione giusta può richiedere giorni o settimane [...]. Se vi si chiede: “In che cosa consiste un atto morale ridotto alla sua forma più semplice e più elementare?” potete dare un solo tipo di risposta. Potete dire che consiste nello sforzo di attenzione per mezzo del quale ci leghiamo ad un'idea, la quale, senza quello sforzo, sarebbe espulsa dalla mente dalle altre tendenze psicologiche che vi si trovano. Pensare, in breve, è il segreto della volontà, così come lo è della memoria»³².

Se per il carattere James ricorre alla definizione di John Stuart Mill quale «volontà completamente formata»³³, che tende ad agire in modo fermo, sollecito e definito, in relazione a tutte le principali

³¹ William James, *Discorsi*, op. cit., pp. 116-117.

³² Ivi, pp. 134-135.

³³ William James, *Abitudine*, op. cit., 107. Scrive infatti James: «A “character” - as J. S. Mill says - is a completely fashioned will”; and a will, in the sense in which he means it, is an aggregate of tendencies to act in a firm and prompt and definite way upon all the principal emergencies of life». Si tratta di una volontà, dunque, intesa come «riunione

emergenze della vita, dimostrando la presenza, nel tessuto cerebrale, di abitudini non solo sotto forma di linee particolari di esecuzione, ma anche di forme generali, per la moralità egli sostiene la continuità di un'azione che conduce in ogni individuo allo sviluppo di una facoltà di giudizio, di scelta di agire e conclude:

«Se egli [un giovane] occupa fedelmente ogni ora della sua giornata di lavoro [...] può contare con piena certezza di svegliarsi qualche bel mattino e di trovarsi uno dei competenti della sua generazione in quel ramo in cui si sarà specializzato. Silenziosamente, fra tutti i mille particolari delle sue occupazioni, il potere di giudicare (*the power of judging*) rettamente in quelle diverse materie, si sarà formato da sé nell'interno di lui, come un possesso che non si perderà mai più. I giovani dovrebbero conoscere per tempo questa verità. L'averla ignorata (*the ignorance*) è stata probabilmente la causa, maggiore di tutte le altre riunite insieme, di molti scoraggiamenti e di molte viltà in giovani che tentarono vie ardue e insolite»³⁴.

Sottolinea James:

«[...] lo studio fisiologico delle condizioni mentali è dunque il più potente alleato dell'etica pratica. L'inferno di cui ci parla la teologia, e che dovremo forse subire nell'avvenire, non è peggiore dell'inferno che ci facciamo noi stessi, permettendo che il nostro carattere si plasmi in una cattiva forma. Se i giovani si immaginassero quanto facilmente noi diveniamo dei fasci di abitudini (*bundles of habits*), essi curerebbero assai più la loro condotta, finché si trovano nell'epoca plastica delle loro abitudini. Noi filiamo i nostri destini, buoni o cattivi, ed essi non vanno mai perduti. Ogni piccolo colpo di virtù o di vizio lascia una cicatrice, non mai troppo piccola [...]. Come si diventa un ubbriacone inveterato per molte ubbriacature separate, così si diventa santi nel morale e autorevoli nelle sfere pratiche o scientifiche, mercè tanti atti successivi e tante ripetute ore di lavoro. Non lasciate mai un dubbio ad un giovane circa l'esito della sua educazione, per qualunque via si sia messo»³⁵.

Veniamo ora al contributo di Gabriel Tarde³⁶ a questa ricerca.

Da un esame approfondito dei documenti personali conservati presso gli archivi privati dello studioso, Ian Lubek, storico della sociologia, ha pazientemente ricostruito la genesi de *Le leggi*

precisa di tendenze ad agire in modo saldo e pronto in tutte le occorrenze della vita», in cui «ogni tendenza ad agire si immedesima effettivamente in noi, solo in proporzione della non interrotta frequenza colla quale le azioni si ripetono effettivamente, e il cervello si plasma per compierle». In Id., *Principles of Psychology*, op. cit., p. 125.

³⁴ Ivi, p. 109. Interessante la riflessione di James sui periodi di formazione dell'individuo: «Se il periodo tra i venti e trent'anni è il periodo critico per la formazione delle abitudini intellettuali e professionali, il periodo al di sotto dei venti è ancora più importante, perchè è in esso che si determinano le abitudini *personali*, propriamente dette come la voce, la pronuncia, il gestire, il muoversi, la destrezza» (p. 104). Il corsivo è nel testo. In Id., *Principles of Psychology*, op. cit., p. 127.

³⁵ W. James, *Abitudine*, op. cit., pp. 108-109 e anche in Id., *Discorsi*, op. cit., pp. 80-81. In Id., *Principles of Psychology*, op. cit., p. 127.

³⁶ Gabriel Tarde nasce a Sarlat, in Dordogna, il 12 marzo 1843 da una famiglia cattolica della buona borghesia cittadina. La sua educazione è di tipo tradizionale: collegio dei gesuiti e università di Toulouse per un laurea in diritto. Parallelamente coltiva interessi diversi: poesia, filosofia tra spiritualismo francese, studio della mistica e delle scienze. La sua produzione bibliografica risulta particolarmente eclettica, ma nel 1890, con la pubblicazione delle *Leggi dell'imitazione*, arrivano i riconoscimenti pubblici e, nel 1895, viene chiamato a ricoprire l'incarico di direttore della statistica giudiziaria presso il Ministero della Giustizia di Parigi e conosce Alfred Espinas, Lucien Lévy-Bruhl, Émile Durkheim e Henri Bergson. Nel 1896 inizia la sua attività d'insegnamento con un corso all'*École Libre de Sciences Politiques* di Parigi e un ciclo di conferenze presso il *Collège Libre des Sciences Sociales* e nel 1900 ricopre la cattedra di *Filosofia moderna* al *Collège de France*. Muore il 12 maggio 1904. Interessante l'avvio della monografia di Jean Milet su Gabriel Tarde: «La storia commette delle strane ingiustizie. Essa è particolarmente severa con Gabriel Tarde. Quest'uomo fu salutato dai suoi contemporanei come uno dei più grandi pensatori della sua epoca. Gli sono stati attribuiti gli onori più invidiabili: è professore al Collège de France, con Henri Bergson; è membro dell'Institut; è presidente delle Società Internazionali di Sociologia e di Diritto. Lascia un'opera di più di quindici volumi, che attraverso le numerose edizioni e traduzioni estende la sua fama fino alla Russia e all'America. Alla sua morte, viene paragonato a Auguste Comte, a Taine, a Renan, come anche a Darwin e a Spencer; e Bergson, solitamente sobrio nei suoi omaggi, lo considera un maestro eminente. Ora lo stesso uomo conosce, qualche anno dopo la sua morte, un inspiegabile oblio», in Jean Milet, *Gabriel Tarde et la philosophie de l'histoire*, Vrin, Paris 1970, p. 9.

dell'imitazione³⁷. L'opera, infatti, era stata strutturata nelle sue linee essenziali, suddivisa in due parti e presentata all'editore Félix Alcan con il titolo *La psychologie sociale: essai sur la science des sociétés* nel 1884. Purtroppo tale progetto, pensato come unitario, viene modificato proprio nella sede redazionale e pubblicato in due tomi separati: *Le lois de l'imitation* (1890) e *La logique sociale* (1895), ai quali si aggiungerà, sempre edito da Alcan, nel 1897, *Opposition universelle*, completando così, con i momenti dello sviluppo sociale Ripetizione-Opposizione-Adattamento, il sistema della sociologia di Tarde.

Il ruolo di questo studioso, rivalutato soltanto dalla fine degli anni Novanta del Novecento³⁸, risulta emblematico in un periodo significativo per la ricerca sociale. La sociologia infatti nella seconda metà dell'Ottocento mancava di una definizione rigorosa e condivisa della sua scientificità. Tarde, assumendo una posizione contraria, rispetto all'evoluzionismo di Spencer e al realismo di Durkheim, allora dominanti, formula le leggi di sviluppo del suo sistema e le convalida accanto a quelle della fisica e della biologia. La dialettica tra l'invenzione e l'imitazione diventa per lui l'intuizione su cui si può fondare un intero sistema sociologico. Simile all'ondulazione nel mondo fisico e all'ereditarietà del mondo vivente, l'imitazione diviene l'autentica ripetizione sociale che ha come oggetto un'invenzione precedente e, come obiettivo, sempre nuove invenzioni, attraverso le quali, di variazione in ripetizione e di ripetizione in variazione, secondo una legge di progressione geometrica, si compie tutto lo sviluppo delle società umane, senza un termine definitivo: «ogni invenzione si riduce all'incontro fortunato, all'interno di un cervello intelligente, di una corrente imitativa, sia con un'altra corrente imitativa che la rinforza, sia con un'intensa percezione esterna [...] oppure con il vivo sentimento di un bisogno»³⁹.

Partendo dalla convinzione che tutte le invenzioni siano dei composti di elementi-base riscontrabili nelle imitazioni precedenti⁴⁰, egli giunge ad un'originale e legittima definizione di società, quale

³⁷ Cfr. Ian Lubek, *Histoire des psychologies sociales perdues: le cas de Gabriel Tarde*, «Revue Française de Sociologie», a. XXII, 1981, pp. 361-395.

³⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad.it di Giuseppe Guglielmi riv. da Giuliano Antonello e Anna Maria Morazzoni, Cortina Editore, Milano 1997, pp. 103-104; G. Deleuze – Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, trad.it di Giorgio Passerone, Castelvecchi, Roma 2006, pp. 326-328. Interessante anche la cura di Franco Ferrarotti, con trad.it di Vincenzo Pasquali, del volume Gabriel Tarde, *Scritti sociologici*, Utet, Torino 1976. Nell'*Introduzione* all'opera il curatore mette a confronto la posizione di Tarde, che indica la liberazione dell'uomo nella scoperta dell'individuo e nella possibilità di un'analisi scientifica matematizzata, ossia storiografica e statistica, del comportamento individuale, con quella di Durkheim, volta, invece, alla valorizzazione dell'istituzione come garante del progresso umano. Ferrarotti definisce Tarde come un sociologo individualista, che propone l'individuo come punto di partenza e di approdo finale della vicenda umana e, ancora, come realtà auto-sufficiente dotata di poteri di direzione, di adattamento, di opposizione, relativamente adeguati per orientarsi verso il momento sociale grazie a un fondamentale impulso mimetico che ne garantisce il senso di direzione sia a livello individuale sia a quello sociale-istituzionale. Tarde, diversamente dai contemporanei Durkheim e Freud, ha fiducia nell'individuo. Per Ferrarotti inoltre (cfr. pp. 18-26) le osservazioni sull'imitazione di Tarde richiamano le ricerche di Georg Simmel, la sociologia relazionale di Leopold von Wiese, la costruzione mentale del mondo quotidiano di Alfred Schutz, il *generalized other* di George Herbert Mead, l'interazionismo simbolico di Herbert Blumer, le analisi degli etno-metodologi contemporanei e, in qualità di precursore, della teoria sulla influenza personale di Paul Lazarsfeld. Tale proposta teorica (cfr. Elihu Katz, Paul F. Lazarsfeld, *Personal Influence*, Free Press Glencoe, 1955; trad. it. di Gianni Statera, *L'influenza personale nelle comunicazioni di massa*, Armando, Roma 1968), che ha avuto grande diffusione fra gli interpreti e i ricercatori delle comunicazioni di massa e dei loro media, ha giocato, per Ferrarotti, un ruolo di rassicurazione. Da Marshall a McLuhan a Roman Gubern si era temuto (e si teme ancora, infatti) per l'avvenire della razionalità dell'individuo di oggi, «della sua capacità di tener testa e di non farsi fagocitare dal flusso ininterrotto delle comunicazioni e dei messaggi». Per Lazarsfeld è errato pensare che vi sia, da una parte, il mezzo di comunicazione di massa solitario, misterioso e onnipotente e, dall'altra, la massa disarticolata, amorfa e tendenzialmente passiva. In realtà tra il mezzo e la massa c'è il piccolo gruppo con la complessa rete dei suoi canali di comunicazione, con le sue strutture di senso e di linguaggio, con quelle inter-relazioni fluide, imprevedibili, ma ricche e dense che lo caratterizzano. C'è infatti la *conversazione* di cui Tarde aveva già parlato e scritto settant'anni prima.

³⁹ Gabriel Tarde, *Lois de l'imitation*, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1890; trad. it. di Filippo Domenicali, *Le leggi dell'imitazione*, Rosenberg&Sellier, Torino 2012, p. 82.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 44-45, in cui Tarde scrive: «[...] l'invenzione, dalla quale faccio socialmente derivare tutto, non è ai miei occhi un fatto puramente sociale nella sua origine: essa nasce dall'incontro del genio individuale, eruzione, intermittente

l'insieme di individui associati tra loro su una base comune, costituita dall'assimilazione mentale ottenuta per imitazione, intesa come «un'azione a distanza da una mente all'altra [...] che consiste in una riproduzione quasi fotografica di un'impronta cerebrale attraverso la piattaforma sensibile di un altro cervello»⁴¹. Da qui la valorizzazione del linguaggio e dell'educazione identificati come i veicoli principali di tale assimilazione in un individuo pensato da Tarde come sistema di idee, credenze e desideri che si accordano in modo logico tra loro e come teatro costante di duelli logici o di accoppiamenti logici tra l'elemento nuovo e quello già consolidato sulla base della non-conformità o della conformità del primo al secondo. Pertanto le leggi dell'imitazione corrispondono, da un lato, alle tendenze di ogni cosa all'espansione a partire dall'interno, prima consolidandosi, per poi rinnovarsi ancora, e dall'altro lato alla possibilità di aprire un'interessante connessione con la filosofia della storia, arrischiando qualche previsione, prevalentemente ottimistica, sui destini finali dell'umanità attraverso uno sguardo autenticamente estetico, volto alla valorizzazione della differenza e dell'individualità più originale, «alla singolarità profonda e sfuggente delle persone» che, per Tarde, rappresenta l'obiettivo del movimento, altrimenti monotono e insensato, dell'intero universo⁴². Egli, infatti, specifica:

«[...] le idee di invenzione, di imitazione, e di logica sociale, prese come filo conduttore, ci conducono alla prospettiva più rassicurante di un grande futuro confluyente - se non, ahimè, prossimo - di diverse umanità all'interno di una sola famiglia umana, senza conflitto bellico. Questa idea del progresso indefinito, così vaga e così tenace, assume un senso chiaro e preciso soltanto da questo punto di vista. Dalle leggi dell'imitazione, in effetti, consegue la necessità di un cammino in avanti verso un grande obiettivo lontano, raggiunto di bene in meglio, seppure attraverso dei regressi apparenti ma passeggeri, ossia - in forma imperiale o federale, non importa - la nascita, la crescita, lo sviluppo universale in un'unica società»⁴³.

Ecco in sintesi le leggi di Tarde, rispettando l'intento di mettere in evidenza la connessione tra somiglianza-imitazione-consuetudine con il significato di abitudine su cui si sta indagando.

Se il cervello è un organo ripetitore dei centri sensoriali e risulta formato da elementi che si ripetono tra loro, uniti in un rapporto non economico o utilitario, ma imitativo e sociale, qualunque sia la funzione cellulare che produce il pensiero non si può dubitare che essa si riproduca, si moltiplichi all'interno del cervello in ogni istante della nostra vita mentale e che a ogni percezione diversa corrisponda una funzione cellulare differente. In questo modo ogni atto percettivo, implicando un atto mnemonico, presuppone un'abitudine intesa come imitazione inconscia di se stessi e, dunque, risolta solo in un atto psicologico (abitudine psicologica) e non sociale. Ma se l'idea o l'immagine ricordata è stata conservata a seguito di una lettura o dalla conoscenza di un'azione analoga compiuta da qualcun altro, allora questa abitudine è un fatto sia psicologico che sociale (abitudine collettiva). Inoltre Tarde aggiunge:

«[...] come un uomo non guarda, non ascolta, non cammina, non sta in piedi, non scrive, non suona il flauto, e soprattutto non inventa e non immagina, se non in virtù di ricordi muscolari multipli e coordinati, parimenti la società non potrebbe vivere, fare un passo in avanti, modificarsi, se non possedesse un tesoro insondabile di routine, di scimmiettatura [*singerie*] e di gregarietà [*moutonnerie*], accresciutosi incessantemente nel corso delle generazioni»⁴⁴.

L'imitazione degli altri, dunque, è forte quanto abitudine dell'imitazione di sé o abitudine individuale. Per innovare e per scoprire, «per svegliarsi un istante dal proprio sogno familiare o nazionale», l'individuo deve sfuggire momentaneamente alla sua società, divenendo «sovrasociale», piuttosto che sociale⁴⁵.

e caratteristica della razza, frutto saporito di una serie di matrimoni fortunati, con delle correnti e degli irradamenti imitativi che si sono incrociati un giorno in un cervello più o meno eccezionale».

⁴¹ Ivi, p. 38.

⁴² Cfr. Jean Milet, *Gabriel Tarde et la philosophie de l'histoire*, op. cit., pp. 358-372.

⁴³ G. Tarde, op. cit., p. 45.

⁴⁴ Ivi, p. 109.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 119.

Le leggi generali che presiedono tutte le imitazioni, o abitudini, nascono nell'ambito di due tipologie di cause sociali: logiche e extralogiche. Le prime agiscono nei casi in cui l'innovazione viene scelta da un individuo in quanto più concorde con i fini e gli scopi già consolidati (per imitazione) nella propria mente; le seconde forniscono i motivi del successo o dell'insuccesso dei diversi tipi di imitazioni in concorrenza tra loro.

Nell'ambito dell'analisi delle cause logiche si trova il linguaggio e la scrittura, in cui sono protagonisti di un concorso incessante di piccole invenzioni linguistiche, che si conclude sempre con l'imitazione di una di esse e il fallimento delle altre (duello logico) per trasformare la lingua nel senso di un adattamento, più o meno rapido e completo, a seconda del genio dei popoli alla realtà esterna e ai fini sociali del linguaggio. Qui ciò che viene inventato, o imitato, rispecchia sempre un'idea o una volontà in cui si esprime «una certa dose di credenza e di desiderio, che costituisce in effetti tutta l'anima delle parole di una lingua, delle preghiere di una religione, delle amministrazioni di uno stato, degli articoli di un codice, dei doveri di una morale, delle attività di un'industria, dei procedimenti di un'arte»⁴⁶. La credenza e il desiderio divengono le quantità psicologiche delle qualità sensibili con cui si combinano e, allo stesso tempo, le quantità sociali più vere nel momento in cui vengono organizzate e impiegate dall'invenzione, prima e dall'imitazione, poi, giungendo, finalmente, al progresso sociale, come a quello individuale, che si compie proprio attraverso due processi che comportano continui duelli e accoppiamenti logici, prima individuali, e, poi, sociali⁴⁷: la sostituzione e l'accumulazione.

Nel contesto d'analisi delle cause non-logiche o extralogiche l'imitazione «conscia o inconscia, ponderata o spontanea, volontaria o involontaria»⁴⁸ rappresenta l'anima elementare della vita sociale e il conformismo la naturale manifestazione di tale socialità. Nell'uomo civilizzato, infatti, l'attitudine e l'abilità a imitare crescono ancor più velocemente del numero e della complessità delle invenzioni e, contemporaneamente, la vita sociale, sviluppandosi, conduce, inevitabilmente, alla formazione di un'etichetta, simbolo del più completo trionfo del conformismo sulla fantasia individuale. Tarde si impegna a dissodare un campo fino a quel momento inesplorato, confrontando le diverse funzioni della vita organica o psicologica dal punto di vista della loro tendenza a trasmettersi per imitazione. Egli avvia la sua argomentazione tramite una serie di esempi per introdurre la prima legge che sostiene la derivazione dell'azione, attraverso la Ripetizione, appunto, *ab interioribus ad exteriora*, dall'interno verso l'esterno. Ciò significa che l'imitazione delle idee precede quella della loro espressione e dall'altro che l'imitazione dei fini precede quella dei mezzi. Pertanto l'interno è costituito dai fini o dalle idee e l'esterno dai mezzi o dalle espressioni.

Ancora una volta Tarde chiarisce:

«[...] siamo portati a copiare dagli altri tutto quello che ci appare come un nuovo mezzo adatto a conseguire le nostre facoltà consolidate, a soddisfare i nostri bisogni consolidati, oppure come un nuovo modo per esprimere le nostre idee consolidate; e iniziamo a farlo nello stesso momento in cui cominciamo ad accogliere delle innovazioni che suscitano in noi nuove idee, nuove finalità. Soltanto che queste nuove finalità, questi bisogni di nuovi consumi, entrano in noi molto più facilmente e si propagano molto più rapidamente di queste espressioni e di questi mezzi»⁴⁹.

⁴⁶ Ivi, p. 167.

⁴⁷ Cfr. ivi, pp. 183-185, in cui Tarde spiega: «il duello sociale comincia soltanto quando il duello individuale finisce. Ogni atto imitativo è preceduto nell'individuo da un'esitazione; questo perché una scoperta o un'invenzione che cerca di diffondersi trova sempre qualche ostacolo da superare in un'idea o in una pratica già consolidata in ogni persona del pubblico [...] fintanto che nell'individuo perdura questo stato di esitazione, egli ancora non imita, ed è soltanto quando si decide a imitare che inizia a far parte della società [...] l'indecisione sociale nasce e prende forma soltanto quando l'indecisione individuale finisce [...] la resistenza che un uomo oppone all'influenza prestigiosa o ragionata di un altro uomo che presto comincerà a copiare, proviene sempre da un'antica influenza che egli ha subito in passato. Una corrente imitativa si incrocia in lui con la tendenza a un'imitazione diversa: ecco perché egli ancora non imita [...] la propagazione di un'imitazione implica lo scontro e la lotta con un'imitazione precedente».

⁴⁸ Ivi, p. 206.

⁴⁹ Ivi, p. 218.

Interessante, a questo punto, risulta la sua riflessione sull'applicazione di tale legge nell'ambito della dimensione estetica. Seguendo la teoria di Tarde i sentimenti precederebbero i talenti. I primi intesi come abitudini del giudizio e del desiderio, che nel corso della ripetizione continua diventano automatiche e addirittura quasi inconsce, e i secondi come abitudini agli atti che, anch'essi continuamente ripetuti, divengono meccanici. Entrambi, dunque, definiti abitudini con la differenza di gravitare in due ambiti opposti: interno, per i sentimenti, ed esterno, per i talenti. Proprio per il motivo per cui l'imitazione-abitudine procede dall'interno all'esterno, essa deve consistere anche in una discesa dell'esempio dal superiore all'inferiore.

Da qui la seconda legge che recita testualmente: imitazione del superiore da parte dell'inferiore. A seguito della lunga carrellata di esempi che Tarde presenta a sostegno di tale formula, egli giunge a definire la superiorità che si cerca di imitare come quella che può essere compresa, ossia quella che si crede o che si vede adatta a procurare quei beni considerati conformi ai bisogni avvertiti e, pertanto, apprezzati. Dunque le qualità, dunque, che rendono superiore un uomo, in ogni epoca e in ogni paese, corrispondono proprio a quelle che lo presentano più adatto a comprendere meglio il gruppo delle scoperte e a sfruttare quello delle invenzioni già conosciute.

Questa situazione di netta superiorità conduce da un lato all'invenzione, ma dall'altro lato ad un'imitazione che si presenta tanto duratura quanto innovativa risulta l'invenzione in oggetto. Per Tarde, infatti, «l'imitazione coinvolta nelle correnti della moda è soltanto un piccolo torrente in confronto al grande fiume della consuetudine; e bisogna necessariamente che sia così»⁵⁰.

La terza legge riguarda, quindi, la consuetudine e la moda:

«[...] ogni scoperta, ogni invenzione, si sente alle strette nei limiti della famiglia, della tribù e della razza, e aspira a diffondersi con una modalità meno lenta di quella della procreazione dei figli; di tanto in tanto qualcuna di esse riesce a superare questi limiti facendosi imitare all'esterno, spianando così la strada alle altre [...] l'imitazione, inizialmente consuetudine, poi moda, ritorna consuetudine, ma in una forma singolarmente allargata e esattamente inversa rispetto alla prima. In effetti, alla generazione, la consuetudine primitiva obbedisce e la consuetudine finale comanda. La prima costituisce lo sfruttamento di una forma sociale da parte di una forma vivente; la seconda lo sfruttamento di una forma vivente da parte di una forma sociale [...] esistono popoli e anche individui che, così spesso rivoluzionari in politica, sono ortodossi e abitudinari in religione, oppure che, innovatori in politica, sono conservatori, puristi e classicisti in letteratura»⁵¹.

Lingua, religione, governo, legislazione, usi e bisogni, morale e arte sono i settori analizzati dallo studioso attraverso l'applicazione della terza legge dell'imitazione. “Moda” diviene, nel vocabolario dell'Autore, la diffusione extranazionale dell'imitazione, che si traduce con l'applicazione ai rapporti tra stati della legge che governa i rapporti tra le classi. In questo modo l'imitazione, proprio a causa dell'invasione della moda, discende sempre dallo stato momentaneamente superiore agli stati momentaneamente inferiori, così come discende dai gradi più alti a quelli più bassi della scala sociale. Tarde spiega con un'altra analogia la prospettiva storica a cui conduce la sua teoria sulle leggi dell'imitazione:

«[...] così come il gioco dell'imitazione dall'alto in basso, a lungo andare, produce quella che chiamiamo uguaglianza democratica, così la fusione di tutte le classi all'interno di una sola, in cui si pratica ammirevolmente l'imitazione reciproca attraverso l'accettazione delle rispettive superiorità, parimenti, l'esercizio prolungato dell'imitazione-moda finisce per mettere i popoli allievi allo stesso livello del popolo maestro, sia in fatto di armamenti sia in fatto di arti e di scienze, e crea tra loro una specie di federazione che, in epoca moderna, è stata chiamata per esempio, equilibrio europeo: con questa espressione si intende la reciprocità dei servizi e dei prestiti di tutti i tipi che si fanno continuamente tra loro i diversi grandi focolai tra i quali è suddivisa la civiltà europea»⁵².

L'attenzione all'imitazione per moda, salda e ben consolidata e, dunque, a sua volta mutata in consuetudine nazionale e comune, consente allo studioso di prevedere un futuro europeo costituito

⁵⁰ Ivi, p. 249.

⁵¹ Ivi, pp. 254-257.

⁵² Ivi, p. 351.

da stati federali. Se nell'ambito linguistico Tarde manifesta tutta la sua lungimiranza sull'universalità della lingua inglese, moda prima e consuetudine poi in Europa e nel mondo, sottolineando il fatto che «la somiglianza linguistica rappresenta la condizione *sine qua non* di tutte le altre somiglianze sociali e di conseguenza di tutte le forme dell'attività umana nobili e gloriose che presuppongono il consolidamento di queste somiglianze e agiscono su di esse come un canovaccio»⁵³; in quello morale e estetico risulta davvero un innovatore.

Scrive infatti Tarde:

«i gusti, che si esprimono nei principi artistici, e i costumi, che si esprimono nei principi morali, variabili a seconda dei tempi e dei luoghi, sovrintendono a due settori importanti dell'attività sociale, e, di conseguenza, fanno parte, come gli usi, le leggi e le costituzioni, del governo delle società, nel senso più ampio del termine. Questo fatto è così vero che più un popolo diventa morale o artista, meno ha bisogno di essere governato»⁵⁴.

Nella sua riflessione tutte le buone idee che hanno civilizzato il mondo possono essere considerate come delle invenzioni e delle scoperte ausiliarie della morale e dell'arte. La lenta accumulazione di procedimenti artistici e di azioni morali, trasmessi di padre in figlio, che ha prodotto l'abitudine ad avere lo sguardo del cuore e della mente sempre rivolto agli antenati e ai loro modelli interiori, si riflette in una morale che, lentamente, abbandona la laboriosa onestà e la relativa purezza dei costumi per assumere forza nuova e potente in coraggio e in probità e in un'arte quale specchio magico e vivente di un passato ancora vivo e pieno di fiducia nella propria durata futura.

Da qui la preoccupazione di Tarde, soprattutto nei confronti dei discendenti, «a cui facciamo pagare il conto dei nostri prestiti e delle nostre follie»⁵⁵ come l'inserimento di nuove mode sul tronco ancora vivo delle antiche consuetudini e la necessità di questo innesto nelle società consuetudinarie, soprattutto in fatto di arte e di morale, appunto, per far vivere e durare le innovazioni. Ecco alcuni esempi offerti da Tarde, utili a chiarire questa affermazione.

«Quando è stata introdotta la moda del ferro, o quella del marmo, sull'esempio dei popoli stranieri, essa ha potuto acclimatarsi soltanto adottando l'uniforme degli usi nazionali.

Un fenomeno del tutto simile si produce quando, all'interno di un gruppo sociale che sta ampliando il proprio orizzonte, si infiltrano nuove massime morali o nuovi sentimenti morali che, per farsi accettare, sono obbligati a farsi presentare dagli stessi giudizi di cui stanno per prendere il posto. Così accade in un clan nel quale fino a quel momento non sono mai stati riconosciuti dei contratti verbali, se non con i propri parenti, si contratta con lo straniero grazie a cerimonie come la mescolanza delle gocce di sangue, che sono una finzione di consanguineità. Lo stesso accade quando la suddivisione feudale del medioevo comincia a far posto alle monarchie centralizzate e il dovere del vassallo verso il suo signore viene sostituito dal dovere di fedeltà al re; e questa transizione ha luogo attraverso la simulazione di un aspetto feudale, che non sembra esprimere nient'altro che un legame di vassallaggio più generale [...]»⁵⁶.

Questo semplice gioco dell'imitazione ha avuto come effetto non soltanto di estenderla, ma di renderla reciproca. All'inizio, infatti, un uomo comanda e gli altri obbediscono, poi quest'autorità autocratica diventa oggetto d'invidia e tra i sottoposti gli ambiziosi immaginano di limitare e circoscrivere l'autorità dei loro capi per rovesciarla sui sudditi di secondo livello. Ma il desiderio di imitare non riesce a realizzare le trasformazioni sociali se alcune invenzioni o scoperte capitali non le rendano effettive. Se le leggi dell'invenzione appartengono, essenzialmente, alla logica individuale, quelle dell'imitazione appartengono, in parte, anche alla logica sociale, senza però estenderla al punto tale da costituirne l'intero universo, in quanto alla base è necessario che risulti una certa quantità di

⁵³ Ivi, p. 264. In particolare Tarde sottolinea che «un classico è un antico innovatore letterario, imitato e ammirato dai suoi pronipoti, dopo esserlo stato dai suoi contemporanei, perché la sua lingua non è cambiata. Da vivo, ha dovuto la sua incomparabile notorietà alla recente diffusione della sua lingua; da morto, deve la sua durevole autorità al suo consolidamento consuetudinario. La crisi di moda, succedendosi, tendono anche a far prevalere le innovazioni linguistiche più adatte a far funzionare il linguaggio [...] in particolare nell'inglese, nella semplificazione delle grammatiche e nell'aumento dei dizionari, in un progresso utilitario in chiarezza e in regolarità, a scapito delle qualità poetiche».

⁵⁴ Ivi, p. 331.

⁵⁵ Ivi, p. 344.

⁵⁶ Ivi, p. 348.

diversità innata, eterna, indistruttibile «senza la quale il mondo sarebbe di una piattezza pari soltanto alla sua immensità»⁵⁷. Infatti, come scrive Tarde,

«[...] ogni invenzione, una volta che ha preso slancio, se non viene respinta dalla massa delle invenzioni già insediate all'interno di un contesto sociale, deve diffondersi e insediarsi a sua volta, conquistando una dopo l'altra tutte le classi fino alle ultime; ne consegue che il risultato finale a cui tende la propagazione indefinita di tutti questi irradamenti, i cui focolai compaiono di tanto in tanto sulle alture, dev'essere un'illuminazione generale uniformemente ripartita»⁵⁸.

Tale condizione, definibile qui come “civiltà”, innalzerebbe il livello medio delle masse dal punto di vista intellettuale e morale, estetico ed economico, piuttosto che le vette più alte della società. Il tessuto sociale che ne deriva, secondo la teoria di Tarde, tenderebbe all'unificazione più salda possibile, attraverso la specializzazione delle attitudini e il loro mutuo soccorso e attraverso la specializzazione delle intelligenze e la loro conferma reciproca, non tralasciando la crescita degli ostacoli che si oppongono alla sua realizzazione. Orgoglio, e risentimenti patriottici, pregiudizi nazionali, interessi collettivi mal compresi o concepiti in modo ristretto e ricordi storici accumulati da un lato redigono alti scudi a protezione della storia della propria assimilazione imitativa e dunque del proprio tessuto sociale, dall'altro lato impediscono quella condivisione utile allo sviluppo di una logica sociale che permetterebbe l'avanzamento del bisogno di socialità, l'apertura agli altri, non solo economica e commerciale, ma soprattutto estetica, «il fiore più alto della vita sociale»⁵⁹.

L'imitazione per Tarde, come l'abitudine per James, colti in questa dimensione, che estrae, da un'infinità di elementi spogliati delle loro caratteristiche differenziali, il principio, tanto essenziale quanto volatile, della singolarità individuale nell'attimo in cui viene espresso un percepito-pensiero-sentimento, offrono allo studio sulla psicologia sociale di Dewey un valido contributo. L'atteggiamento mentale, allenato all'imitazione, che si traduce, automaticamente, in un comportamento collaudato nella ripetizione e pronto ad esprimersi nella vita sociale, una volta selezionato per la sua funzionalità nel favorire buone pratiche all'interno della collettività di appartenenza, viene introdotto da Dewey prima nella sua psicologia sociale, e poi nella sua filosofia estetica proprio come “abitudine”.

Quell'abitudine, funzionale alla formulazione dell'esperienza per la costruzione di una conoscenza di Sé e del mondo, che Dewey presenterà ufficialmente in tutta la sua caratterizzazione psico-sociale nell'opera *Natura e condotta dell'uomo. Introduzione alla psicologia sociale* (1922), raccoglie le potenzialità dello studio di Gabriel Tarde sull'imitazione-somiglianza-ripetizione-consuetudine e di quello di William James sull'abitudine-credenza-conservazione.

Nulla di statico e di drammaticamente ingessato nel tempo e nello spazio, infatti, si rileva da queste ricerche, ma la straordinaria capacità dell'uomo, rispondendo alle necessità della vita quotidiana, di rinnovarsi in invenzione-scoperta-innovazione per Tarde e in modificabilità-plasticità-cambiamento per James. In entrambi i contesti è possibile rilevare quella spinta interiore, prima invenzione, poi imitazione ed infine, nuovamente, invenzione, oppure prima abitudine-condivisa, poi abitudine-mutabile e, infine, ultra-abitudine, che conduce ad un altro atteggiamento mentale riflesso in un determinato comportamento psico-sociale. Proprio attraverso tale modifica, che può derivare, in ambito psicologico, da uno stato di coscienza ideativo con un'impressione organica nel cervello in risposta a una suggestione e, in ambito sociologico, dalla necessità di migliorare le condizioni sociali dell'individuo nella dimensione di una collettività sempre più complessa, è stato possibile a John Dewey ipotizzare l'abitudine quale pilastro su cui trova fondamento e base propulsiva l'esperienza dell'individuo.

⁵⁷ Ivi, p. 362.

⁵⁸ Ivi, p. 366.

⁵⁹ Ivi, p. 372.

2.2 La ricerca: «*Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*» (1922)

Per individuare le origini dell'esperienza estetica in John Dewey è necessario partire dall'analisi dell'abitudine, di cui si sono scoperte le radici teoriche nella psicologia sociale di James e nella sociologia di Tarde, quale rappresentazione della condotta sociale dell'uomo e campo d'indagine privilegiato per scoprire quel rapporto inscindibile tra la natura dell'uomo e la capacità di manifestazione della stessa attraverso diversi linguaggi, strettamente dipendenti dal contesto bio-fisico e socio-culturale di appartenenza.

Se l'essenza dell'abitudine per Dewey consiste in una predisposizione acquisita a modi determinati di risposta e non a particolari atti, la singolare sensibilità o accessibilità a certe classi di stimoli offre un'ulteriore indicazione per avvicinare il significato di abitudine deweyana a quello di volontà, di jamesiana memoria: il buon volere comprende il complesso delle abitudini, delle disposizioni attive che fanno in modo che l'uomo intervenga in un determinato *frame* d'azione. La volontà, infatti, non risulta opposta al fatto o separata dalle conseguenze, ma viene identificata da Dewey come la causa delle conseguenze, ciò che precede il fatto, ciò che precede l'azione⁶⁰.

L'aspetto volontaristico, che deriva direttamente da James nel momento in cui lo pone come "credenza" in relazione al fenomeno psichico, si manifesta come «modo di prestare attenzione a certi oggetti», ma anche di svoltare nella disposizione del soggetto in relazione a ciò che eccita e stimola la mente e, quindi, come modo di volgersi, provocato o eccitato a volere, in condizioni di dipendenza dal cammino compiuto. Qui si apre la finestra sulla possibilità di orientare l'attenzione, proprio attraverso la curiosità e l'interesse dell'individuo, verso un'educazione favorevole alla diffusione di abitudini, intese proprio come atti abituali, ricchi di potenzialità di cambiamento e d'innovazione, funzionali al miglioramento della vita sociale.

Quale abitudine attiva che costituisce una regola per l'azione, la credenza, nell'interpretazione anche molto differente dei fondatori del pragmatismo quali Peirce e lo stesso James, conduce a un risultato sensibile: l'elaborazione di nuove pratiche, regole per l'azione economica e morale. In questo modo l'accento cade sul carattere pratico (morale, sentimentale, religioso) del pensiero, rilevando la tendenza a spostare il centro dell'interesse filosofico dal mondo trascendente o dalla realtà fisica al mondo dell'uomo, della sua vita integrale, intesa come indissolubile vita unitaria di un soggetto organico che si evolve nel corso dei secoli e si rende sempre più adatto al suo mondo con la consapevolezza che il «conoscere è prevedere e regolare intelligentemente l'azione»⁶¹.

Qui l'unità della vita umana, intesa con un flusso della vita continuamente mutevole e, allo stesso tempo, accentrato in una persona umana sempre presente a se stessa, viene presentata con uno schietto e deciso empirismo. Non disposto ad accogliere la vecchia nozione metafisica dell'anima-sostanza e nemmeno la nozione idealistica dell'io trascendentale (surrogato dell'anima-sostanza per James), il pragmatismo americano, in particolare quello di James, appunto, concepisce gli eventi psichici quali atti momentanei e contingenti che passano fluendo continuamente, come in una corrente e quelli passati come "appropriati" (collegati) rispetto a quelli del momento presente. L'individuo, o soggetto psichico per James, opera a salvaguardia di quella propria unità attraverso questa possibilità di appropriarsi del passato. Se l'*habit* gli consente di definire questa natura dell'io, dinamica in se stessa e dialettica nei confronti del mondo, gli permette anche di stimolare ulteriori riflessioni sull'evoluzione di quel soggetto psichico in un Sé sociale consapevole, competente e responsabile.

A questo punto, per questa indagine, è possibile rilevare da James i seguenti elementi, utili all'organizzazione di un'esperienza estetica: l'unità dell'io, le vitali potenzialità dell'abitudine, la

⁶⁰ J. Dewey, *Natura e Condotta dell'uomo. Introduzione alla Psicologia Sociale*, op. cit., p. 52.

⁶¹ Giulio Preti, *Introduzione*, in William James, *Principi di psicologia*, op. cit., p. 14. Preti, considerando superata l'opera di James in quanto contiene accanto a innumerevoli suggestioni per la scienza psicologica futura, molte scorie rimaste per l'inerzia della tradizione, sceglie di tradurre e di curare i capitoli che contengono l'espressione di un pensiero filosofico fresco e vitale, utile anche per approfondire le sue dottrine psicologiche. Pertanto nell'edizione Principato del 1950 si leggono dell'opera *Principi di psicologia* di James: *L'oggetto della psicologia, La corrente del pensiero, La coscienza dell'io e L'io puro*.

volontà attentiva e la praticità del pensiero. Ereditati da Dewey ed elaborati nell'opera *Natura e condotta dell'uomo. Introduzione alla psicologia sociale* del 1922 le riflessioni del maestro William James contribuiscono all'avvio di un percorso originale e innovativo, volto alla proposta, riprendendo la chiusura di Tarde al suo scritto più importante, di una «vita estetica».

In *Pragmatismo* James scrive:

«La "realtà" in generale, è ciò di cui le verità devono tener conto; e la prima parte della realtà è il flusso delle nostre sensazioni [...] Il fatto che esse esistano è senza dubbio al di là del nostro controllo, ma dipende solo dai nostri interessi quale di esse sarà oggetto della nostra attenzione e delle nostre osservazioni; quale considereremo decisiva nelle nostre conclusioni; e, a seconda che noi mettiamo in evidenza questa o quella, ne risulteranno formulazioni della verità piuttosto differenti. Noi possiamo leggere gli stessi fatti in modo del tutto diverso. "Waterloo", con gli stessi identici dettagli immutati, suona come una "vittoria" per un inglese, e come una "sconfitta" per un francese. Così per un filosofo ottimista l'universo suona come "vittoria", per un pessimista come "sconfitta"»⁶².

Quello che viene affermato sulla realtà dipende, dunque, dalla prospettiva con cui viene guardata. Il fatto "che essa è" le appartiene, ma il suo contenuto dipende da ciò che viene scelto e la scelta dipende dal soggetto. Entrambe le parti della realtà, quella sensibile e quella relazionale, sono mute: non dicono assolutamente niente su se stesse. È il soggetto che, nel momento in cui guarda, sceglie e parla per loro. Nel dettaglio James specifica:

«ogni ora porta con sé le sue nuove percezioni, i suoi nuovi contenuti di sensazione e di relazione, perché siano presi attentamente in considerazione; ma l'insieme dei nostri passati rapporti con tali fatti è già fondato nelle verità precedenti. Pertanto è solo la frazione più piccola e più recente delle prime due parti di realtà che ci arriva senza l'impronta umana, e quella frazione deve immediatamente diventare umanizzata, nel senso che deve essere squadrata, assimilata, o in qualche modo adattata alla massa della realtà umanizzata già presente. Di fatto, ben difficilmente possiamo assumere un'impressione senza una preconcezione di quali impressioni ci possano essere. Una realtà "indipendente" dal pensiero umano, allora, ci sembra un qualcosa di realmente difficile da trovare. Essa si riduce alla nozione di ciò che è sul punto di entrare nell'esperienza e deve essere ancora definito. Oppure a qualche presenza che si immagina originaria nell'esperienza, prima del sorgere di qualsiasi credenza sulla sua presenza, prima dell'applicazione di qualsiasi concezione umana. Essa è ciò che è assolutamente muto ed evanescente, il limite puramente ideale del nostro pensiero»⁶³.

Attraverso un tratteggio appena accennato di quell'esperienza pura che verrà sviluppata dallo stesso James negli scritti successivi⁶⁴, è possibile qui individuare il flusso immediato della vita che offre il materiale per le nostre successive riflessioni con le sue categorie concettuali. Possibile da intravedere, ma non da afferrare, tale esperienza risulta sempre contraffatta dallo stesso pensiero che, pur di afferrarla, ne produce un surrogato ad uso e consumo del soggetto, che nella dimensione cognitiva, come in quella attiva, diviene creativo, aggiungendo, sia al soggetto, sia al predicato, una parte di realtà. Nessuno può negare la crescita della dignità e della responsabilità del soggetto come pensatore ovviamente non razionalista, per cui la realtà risulta già fatta e compiuta *ab aeterno*, ma pragmatista, per cui tale realtà è ancora nel suo farsi e attende parte del suo carattere generale dal futuro.

Risale al 1916 l'affermazione di Dewey, proprio sulla scorta della riflessione sull'esperienza di James e anch'essa volta all'eliminazione della vecchia psicologia sostanzialistica, relativa a una mente come qualcosa di acquistato e non si originario, come riorganizzazione delle attività originarie attraverso il loro funzionamento in un dato ambiente, come prodotto dell'interazione con gli altri attraverso la partecipazione ad attività comuni tra cui il linguaggio. In questa dimensione la vita sociale non viene derivata passivamente ma come elemento interagente e causante dell'io che da qui viene calato nel *continuum* dell'esperienza.

⁶² William James, *Pragmatismo. Un nome nuovo per vecchi modi di pensare*, traduzione e note di Sergio Franzese, Il Saggiatore, Milano 1994, pp. 138-139.

⁶³ Ivi, pp. 140-141.

⁶⁴ Si tratta di *The Meaning of the Truth: A Sequel to Pragmatism* (Longmans, Green & Co., New York 1909, p. 209) e degli *Essays in Radical Empiricism* (Longmans, Green & Co., New York 1958, p. 93).

Proprio nel concetto di abitudine Dewey trova quel principio dinamico di riorganizzazione nei multiformi aspetti dell'attività umana dialetticamente inseriti nella realtà. Per il filosofo americano infatti la vera abitudine è costantemente nutrita di pensiero e il vero pensiero è "materiato" di abitudini: in questo modo il pensiero ha la sua presa sul mondo reale e le abitudini garantiscono, attraverso la plasticità che le caratterizza, un continuo rinnovamento alla vita umana e a quella sociale.

Per Dewey la forza innovativa delle abitudini risiede nell'impulso, intimamente legato al desiderio, che, con il pensiero, offre al soggetto la possibilità di vivere una sintesi identificabile con la moralità.

Riprendendo la teoria di James, egli rileva come le abitudini siano attività organizzate secondarie e acquisite, non native e originarie, e, dunque, il risultato di un elaborato svolgimento di attività che non sono state apprese, ma sono parte del corredo istintivo dell'uomo alla sua nascita. In questo modo gli impulsi per Dewey diventano i cardini su cui fa perno la riorganizzazione delle attività, fattori di deviazione, atti a dare una direzione nuova alle vecchie abitudini (Tarde) e a cambiarne la qualità (James). Di conseguenza, tutte le volte che risulta necessario comprendere il mutamento sociale la storia insegna⁶⁵ che è bene partire dall'analisi delle tendenze innate. Nel fanciullo, infatti, gli impulsi non essendo ancora sviluppati, non riescono a coordinarsi in «poteri utili»: essi sono punti di partenza per l'assimilazione della conoscenza e abilità degli esseri più maturi dai quali egli dipende. Quali tentacoli spinti fuori per raccogliere dai costumi quel nutrimento che renderà il fanciullo capace di agire in modo autonomo, tali impulsi sono gli agenti per la trasformazione del potere sociale esistente in abilità personale e, dunque, veri e propri mezzi dello sviluppo ricostruttivo.

L'educazione acquista senso e significato nel momento in cui gli impulsi vengono diretti in modo intelligente alla luce delle possibilità e delle necessità della situazione sociale. Purtroppo in ben poche occasioni, per amore del potere, della paura della novità e del compiacimento ad ammirare se stessi, si è presentata questa condizione di apertura alle potenzialità innovative della generazione più giovane, dotata di impulsi non sviluppati, ma presenti, con le loro potenziali attitudini, per la riorganizzazione delle abitudini già consolidate. Per la maggior parte gli adulti hanno ammaestrato più che educato, richiedendo una meccanizzazione affrettata e prematura dell'attività impulsiva secondo i modelli fissi delle abitudini intellettuali e affettive degli adulti.

«Eppure non ci abbandona ancora del tutto - scrive Dewey - la convinzione che nelle attività non ancora formate della fanciullezza e della gioventù vi siano le possibilità di una vita migliore tanto per la comunità quanto per gli individui particolari [...] una ferma prova di una vita in cui lo sviluppo è normale e non un'anomalia, in cui l'attività è un piacere e non un dovere; e dove la formazione di un'abitudine è un'espansione delle facoltà e non una mortificazione di esse»⁶⁶.

È l'istinto o impulso a portare con sé la possibilità, ma non la certezza, di una salda riorganizzazione di abitudini di fronte a nuovi elementi in nuove situazioni: per la formazione di nuove abitudini o per la modificazione di una vecchia abitudine riutilizzabile in nuove condizioni, sulla scorta della teoria dell'*inserzione* di Tarde⁶⁷, formulata contro quella *evoluzionista* di Spencer:

⁶⁵ Cfr. John Dewey, *Natura e Condotta dell'Uomo. Introduzione alla Psicologia Sociale* (1922), *op. cit.*, p. 101. Qui l'Autore sottolinea: «L'interesse al progresso e alla riforma in realtà è la ragione del grande sviluppo presente dell'interesse scientifico per la natura primitiva dell'uomo [...]. Tale attività di fronte ai fatti era evidentemente dovuta alla mancanza di interesse a ciò che si poteva fare con gli impulsi, a sua volta dovuta alla mancanza di interesse a modificare le istituzioni esistenti. Non è un caso che gli uomini abbiano cominciato a interessarsi alla psicologia dei selvaggi e dei bambini quando cominciarono a interessarsi a togliere di mezzo le vecchie istituzioni».

⁶⁶ Ivi, p. 107.

⁶⁷ Sulla sua teoria sociologica dell'inserzione, Tarde scrive: «[...] il progresso sociale si compie attraverso una serie di sostituzioni e di accumulazioni. È sicuramente importante distinguere questi due processi, e l'errore degli evoluzionisti è di averli confusi, in questo come in tutti gli altri casi. Il termine evoluzione è forse inadatto. Eppure si può dire che c'è evoluzione sociale quando un'invenzione si diffonde tranquillamente per imitazione, che è il fatto sociale elementare; e anche quando una nuova invenzione, imitata a sua volta, si innesta su un'invenzione precedente, che perfeziona e favorisce [...]. Una filosofia dell'inserzione universale apporterebbe una valida rettifica alla teoria dell'evoluzione universale» (p. 200). Interessante qui il collegamento con la sua legge di differenziazione universale: «L'eterogeneo e non l'omogeneo sta nel cuore delle cose [...]. Simili non si nasce, lo si diventa [...]. Ogni omogeneità, in effetti, è soltanto

«L'impulso è una sorgente indispensabile, di liberazione, ma solamente quando viene impiegato a dare alle abitudini precisione e freschezza, esso sprigiona una forza reale [...] l'uomo ha istinti così molteplici che finiscono con l'attraversarsi l'uno con l'altro così che la maggior parte delle azioni utili deve essere imparata. Nell'imparare le abitudini è possibile all'uomo l'apprendere l'abitudine dell'imparare. In tal caso il miglioramento diventa un principio consapevole di vita»⁶⁸.

Se apprendimento o sviluppo educativo è il processo che stimola continuamente gli istinti o impulsi non ancora in funzione a manifestarsi e ad entrare in relazione con le abitudini consolidate del mondo adulto, il mezzo principale per un miglioramento continuo, graduale ed economico e per una rettificazione sociale, consiste nell'opportunità di educare i giovani allo scopo di modificare le forme dominanti di pensiero e di desiderio.

In questa dimensione teorica i giovani, per Dewey, non sono ancora inesorabilmente assoggettati alla pressione dei costumi ormai stabiliti; la loro vita di attività impulsiva, infatti, è vivace, flessibile, curiosa di esperienze. Gli adulti, invece, hanno delle abitudini formate, fisse, almeno comparativamente, essi infatti sono le vittime di un ambiente che possono cambiare in modo diretto solo con un massimo sforzo o di cui non riescono a percepire i mutamenti che occorrerebbero o di cui non sarebbero disposti a pagare il prezzo per compierli.

Eppure le abitudini organizzate sono sviluppate e messe a fuoco in modo talmente definito dall'intelligenza che la situazione confusa riesce ad assumere una forma e viene «chiarita»: i processi diventano oggetti, senza abitudine si mostrerebbero solo in uno stato di imitazione e di confusa esitazione, di ripetizione meccanica con un ricorrere sempre uguale dei vecchi e stereotipati atti. Dewey non perde l'occasione di spiegare:

«il termine "coscienza" sia essa concepita come una corrente o come specifiche sensazioni o immagini sta a indicare funzioni delle abitudini, fenomeni della loro formazione ed operazione, del loro interrompersi e riorganizzarsi. Tuttavia l'abitudine per se stessa non conosce, per il fatto che per se stessa non si sofferma a pensare, a osservare, a ricordare. E neppure l'impulso per se stesso non s'impegna nella riflessione o nella contemplazione. Esso soltanto "spinge avanti". Le abitudini per se stesse sono troppo organizzate, troppo insistenti e determinate per aver bisogno di abbandonarsi alla ricerca e all'immaginazione. E gli impulsi sono troppo caotici, tumultuosi e confusi per potere riconoscere anche se lo volessero»⁶⁹.

Qui, attraverso il contrasto delle abitudini e con la liberazione dell'impulso, viene avviata la ricerca cosciente e, nel corso di questa indagine, la vecchia abitudine fornisce il contenuto, il riempimento definito e riconoscibile; l'istinto o impulso determina la curiosità e il movimento verso quel particolare ignoto il quale, se viene scoperto, ristabilisce un'azione ordinata, unificata e coerente con le richieste d'innovazione; l'attenzione, infine, risulta «sempre rivolta innanzi a prender coscienza di qualcosa che è imminente ma che tuttora ci sfugge»⁷⁰.

Per Dewey una «certa delicata combinazione di abitudine e impulso è il requisito perché si diano osservazione, memoria e giudizio»⁷¹ poiché «una conoscenza che non si protende contro l'oscuro ignoto vive nei muscoli, non nella coscienza»⁷², vive nell'abilità pratica acquisita, ma non nella consapevolezza del valore e del significato della conoscenza. Questa «screpolatura» sulla crosta dell'abitudine libera gli impulsi di cui spetta all'intelligenza servirsi nella dimensione operativa di una mente capace sì di osservare e di ricordare, ma anche di progettare. Infatti Dewey scrive:

una somiglianza parziale, e ogni somiglianza è il risultato di un'assimilazione provocata da una ripetizione volontaria oppure forzata di quella che all'inizio è stata un'innovazione individuale» (pp. 105-106).

⁶⁸ Ivi, p. 113.

⁶⁹ Ivi, p. 189.

⁷⁰ Ivi, p. 193.

⁷¹ Ivi, p. 189.

⁷² *Ibidem*.

«la liberazione è una parte del complesso degli impulsi, è un'opportunità, non un fine. In origine è un prodotto occasionale ma fornisce all'immaginazione e alla fantasia la loro occasione. Il correlativo morale dell'impulso liberato non è l'attività immediata, ma la riflessione circa il modo in cui si debba usare l'impulso per rinnovare la disposizione e riorganizzare l'abitudine. Il riuscire a liberarsi dalla stretta del costume dà l'opportunità di fare cose vecchie in modi nuovi, e così di costruire nuovi fini e nuovi mezzi»⁷³.

L'impulso, dunque, risulta necessario per far sorgere il pensiero, eccitare la riflessione e ravvivare la credenza, ma solo il pensiero individua gli ostacoli, inventa gli strumenti, concepisce gli scopi, dirige la tecnica, convertendo l'impulso in un'arte che vive negli oggetti. In questo rapporto congenito tra pensiero e impulso, che si manifesta nel momento in cui l'abitudine viene impedita nella sua espressione automatica e stereotipata, si legge, in una saggezza istintiva, la tendenza delle giovani generazioni alla scoperta del proprio potere dinanzi alle limitazioni dell'ambiente sociale a cui non sentono di appartenere. Da qui la nascita di quell'intelligenza che conduce alla responsabilità dell'essere maturo che è chiamato a osservare, ricordare e prevedere.

L'individuo, dunque, è chiamato a agire in modo "creativo", in una serie di azioni, quali la ricerca scientifica, la produzione artistica e la collaborazione sociale, che, a loro volta, comportano un dispiegamento di ulteriori attività. Favorendo quell'aspetto creativo vengono modificate le condizioni sociali che eccitano, selezionano, intensificano, indeboliscono e coordinano le attività "native" o istintive. Per Dewey per raggiungere questo livello di riforma effettiva è necessario uno studio della portata educativa e dell'influenza dell'abitudine propria di ciascuna forma di rapporto umano. In questo contesto di incontro

«il giuoco e l'arte sono necessità morali: sono necessari a che si abbia cura anche di quel margine che esiste tra l'intero patrimonio di impulsi che esigono uno sbocco e quella parte di essi che viene impiegata nell'azione regolare; essi mantengono quell'equilibrio che il lavoro non può conservare indefinitivamente. Sono necessari a introdurre in ciascuna disposizione varietà, pieghevolezza e sensibilità [...] l'utilità dell'arte e del giuoco sta nell'impegnare e liberare gli impulsi in modi del tutto diversi da quelli nei quali essi sono occupati e impiegati nelle comuni attività. La loro funzione è quella di prevenire e sanare i soliti eccessi e difetti dell'attività, sia pure dell'attività "morale" e di impedire che l'attenzione diventi stereotipa»⁷⁴.

L'arte, dunque, libera l'energia "nativa", la mette a fuoco e la calma in forme costruttive. Se la conversione diretta in forza immaginativa rappresenta il punto di partenza di un'attività che «foggia» una materia, la fantasia si nutre di una sostanza di vita che assume sotto la sua influenza una forma ringiovanita, composta e potenziata. L'immaginazione per Dewey interviene nel momento in cui l'impulso trova un ostacolo e cerca un modo per esprimersi e quando finalmente avviene l'organizzazione dell'impulso in un'abitudine allora forma un interesse e una motivazione necessari per spingere l'impulso stesso verso qualche felice conclusione, utile al rinnovamento sociale. Come Tarde e James, anche Dewey sconfina, inevitabilmente, nella filosofia della storia quando scrive:

«l'oscillazione tra l'impulso che è arrestato e gelato nel costume fisso e l'impulso lasciato isolato e senza guida si vede con la massima evidenza quando epoche di conservatorismo si alternano con epoche di ardore rivoluzionario. Ma il medesimo fenomeno si ripete su scala minore negli individui. E nella società le due tendenze e le due filosofie esistono contemporaneamente; esse distruggono in sterili controversie quell'energia che occorrerebbe per una critica specifica e una specifica ricostruzione»⁷⁵.

⁷³ Ivi, p. 180.

⁷⁴ Ivi, pp. 170-171.

⁷⁵ Ivi, p. 180. Qui la condivisione con la posizione freudiana risulta molto evidente soprattutto quando sottolinea che «il prezzo delle rivoluzioni deve essere addossato a coloro i quali hanno voluto per i loro scopi fermare il costume invece di riadattarlo» e ancora quando sostiene che «la principale accusa che si muove al rivoluzionario deve essere invece diretta contro coloro che, avendone il potere, si rifiutano di usarlo per dei miglioramenti» (p. 177). Per Dewey questi sono i soli che accumulano l'odio che spazza via i costumi e le istituzioni con una furia indiscriminata. Risulta evidente qui il riferimento alla situazione storica dei primi anni Venti in Europa.

Seguendo la riflessione deweyana l'individuo conosce proprio nei momenti in cui le abitudini sono impedito e si determina un conflitto che provoca la liberazione dell'impulso. Fino a quando tale impulso stabilisce una definita tendenza in avanti, esso costituisce il carattere progressivo e tendenziale della conoscenza in un'unità della condotta, data dall'unità delle risposte e dalla realizzazione di un ambiente coerente. Se, segnando le linee che convergono verso un centro, le unità e le relazioni risultano prospettiche e ideali, gli oggetti della conoscenza, presentandosi definiti e sicuri, non possono non essere retrospettivi e reali; le vecchie abitudini infatti, in quanto impedito, sono spezzate in oggetti che definiscono l'ostacolo dell'attività progressiva. Mentre l'unità è qualcosa di cercato, la scissione e la divisione sono qualcosa di dato concretamente nella realtà.

Nel dettaglio. Per Dewey il processo di formazione degli scopi avviene in questo modo: si comincia con un desiderio, una reazione emozionale in opposizione «al presente stato di cose e una speranza in qualcosa di diverso». L'azione non riesce a connettersi con le condizioni dell'ambiente in modo soddisfacente. Riversandosi su se stessa, essa si proietta «nell'immaginazione di una scena che, se fosse presente, arrecherebbe soddisfazione». Una tale rappresentazione spesso si chiama "scopo" e più spesso "ideale", ma «in se stessa non è che un atto di fantasia che può essere solo una fantasmagoria, un sogno, un castello in aria»⁷⁶. L'accettare fini fissi in se stessi, infatti, non è che un aspetto dell'attaccamento dell'uomo a un ideale di certezza e l'amore per tale certezza risulta un'esigenza di garantire in anticipo l'azione. Questo compito viene assolto dalla deliberazione che, contro la teoria utilitaristica (che risulta in contrasto con la realtà), consiste non nel fornire una spinta ad agire calcolando dove sia possibile procurarsi il massimo vantaggio, ma nel risolvere gli intralci nell'attività in corso, nel rinnovare la continuità, nel ricostituire l'armonia, nell'utilizzare l'impulso sregolato e nel dare una nuova direzione all'abitudine. Dall'osservazione delle condizioni presenti, unita al ricordo delle situazioni passate, l'individuo coglie elementi funzionali al raggiungimento del fine: la scelta di un corso d'azione capace di rettificare l'azione stessa. La previsione del futuro consiste nel determinare il significato delle attività presenti, di ciò che soddisfa o preoccupa l'individuo. Da ciò deriva la deliberazione, la quale non mira a calcolare gli eventi futuri, ma a valutare le azioni che il soggetto si prospetta nel presente, alimentando quegli impulsi e quelle abitudini che l'esperienza ha dimostrato capaci di rendere gli individui «sensibili, generosi, ricchi d'immaginazione, imparziali nel percepire la tendenza delle nostre attività quando sono ancora rudimentali» e nella loro prima comparsa e, ancora capaci di condurre a «un esame vasto, preciso e simpatetico delle situazioni». «L'occasione per la deliberazione, per il tentativo di trovare uno stimolo per un'azione completa e manifesta nell'idea di qualche oggetto futuro, è la confusione e l'incertezza delle attività presenti»⁷⁷.

Quando finalmente il contrasto e l'ingorgo di svariati impulsi e abitudini, incompatibili tra loro, finiscono per risolversi in un modo unitario e ordinato nell'azione, allora si raggiunge il bene morale che, rispetto alla sua qualità, non è mai due volte uguale: segue il risolversi di una compilazione particolare di abitudini e impulsi contrastanti, in una soddisfazione delle forze della natura umana nel benessere e nella felicità, che non potrà ripetersi. Dewey tende a sottolineare:

«la cosa che in qualsiasi seria deliberazione è effettivamente in questione non è una differenza quantitativa, ma quale genere di persona un uomo debba diventare, quale io si sta formando, quale genere di mondo stia costruendo [...] noi possiamo sicuramente muovere dalla supposizione che l'impulso e l'abitudine, non il pensiero, siano i principali determinanti della condotta [...] perciò vi è maggior bisogno di coltivare il pensiero»⁷⁸.

Il pensiero nella dimensione della condotta si esprime principalmente nell'intelligenza, che si assume il compito di mettere in sicurezza il futuro; si preoccupa infatti di prevedere il futuro in modo che l'azione possa avere ordine e guida attraverso i principi e i criteri di giudizio. In particolare, i principi, che corrispondono intellettualmente a ciò che è un'abitudine per l'azione diretta, vengono

⁷⁶ Ivi, p. 248.

⁷⁷ Ivi, p. 219.

⁷⁸ Ivi, pp. 229-235.

interpretati da Dewey non come regole fisse, ma come metodi di ricerca e di previsione che esigono una verifica costante da parte dell'evento per una disamina ampia delle conseguenze attraverso il collegamento causa-effetto in una catena continua. La ragione diviene il risultato, una funzione, e non una forza primitiva: quella funzione di cui ogni soggetto necessita nella scelta di quelle abitudini o disposizioni che portano alla previsione, imparziale e coerente, delle conseguenze. Solo in questo modo per Dewey i giudizi sono razionali e gli uomini sono creature razionali senza rinunciare all'immaginazione che rappresenta i desideri negli oggetti intorno ai quali si raccolgono le emozioni. Qui il pensiero viene rinvigorito ed esteso «fino a contemplare la continuità dell'esistenza e a ricostituire la connessione del desiderio isolato con la società dei suoi simili»⁷⁹.

Se l'emozione senza il pensiero risulta instabile e la divisione dell'ardente emozione dalla gelida intelligenza rappresenta la grande tragedia morale, allora l'ideale, che razionalmente viene identificato come meta da perseguire, qui diviene un significato da sentire e da apprezzare attraverso l'arte, che così viene introdotta e inserita da Dewey in un piano d'intervento formativo:

«[...] c'è un punto in ogni attività intelligente, in cui lo sforzo cessa; in cui il pensiero e l'azione indietreggiano davanti ad un corso di eventi che né lo sforzo né la riflessione possono toccare. C'è un punto nell'azione deliberata dove il pensiero definito svanisce nell'ineffabile e nell'indefinibile - nell'emozione [...] se l'educazione fosse condotta come un processo della più piena utilizzazione delle risorse presenti, che delibera e guida le capacità che sono ingenti ora, è inutile dire che la vita dei giovani sarebbe molto più ricca di significato di quanto lo sia oggi»⁸⁰.

Quell'intelligenza, che opera la connessione tra causa ed effetto e si pone quale meta ideale il garantirle significato nella vita sociale, nel processo educativo si impegna a studiare tutti gli indizi di energia, tutti gli ostacoli a tutte le deviazioni, tutti i prodotti del passato, capaci di illuminare le potenzialità del presente, e a prevedere la direzione futura dell'impulso e dell'abitudine attivi nel presente per trattarli in modo intelligente, appunto, razionale e pienamente consapevole. Proprio attraverso l'arte quel bene, identificato con il significato degli impulsi e delle abitudini, divenuto bene morale, mediante l'apprendimento di questo significato non solo da parte di un io isolato, ma aperto agli oggetti e ai legami sociali, subisce un incremento del suo significato presente. Scrive Dewey:

«affermare che il benessere degli altri, come il nostro proprio io, consiste in un ampliamento e approfondimento delle percezioni che danno all'attività il suo significato, in uno sviluppo educativo, vuol dire enunciare una proposizione di importanza politica. "Rendere felici gli altri" senza liberare la loro possibilità e senza impegnarli in attività che estendono il significato della vita, vuol dire nuocere loro e indulgere noi stessi sotto il pretesto di esercitare una particolare virtù [...] La nostra misura morale per apprezzare una qualsiasi situazione esistente o una qualsiasi riforma proposta è il suo effetto sopra l'impulso e le abitudini»⁸¹.

Favorire le condizioni che amplino l'orizzonte degli altri e offrire loro il controllo delle proprie possibilità, così che possano trovare la felicità a modo loro, rappresenta dunque lo strumento più idoneo all'azione sociale. Primo compito della mente è quello di essere realistica e di vedere le cose come sono, di stimolare, proprio dai contrasti rilevati nella realtà, l'individuo a osservare, formare dei progetti, e inventare in una sfida, sempre ammettendo i fatti, per l'intelligenza verso la modifica dell'ambiente e il cambiamento delle abitudini. L'autenticità di tale condizione viene avvalorata dalla libertà del soggetto che implica, per Dewey, «efficienza nell'azione, capacità di realizzare piani e assenza di ostacoli che siano di impedimento e di intralcio [...] la capacità di variare i progetti, di mutare la direzione dell'azione, di sperimentare novità [...] la possibilità che il desiderio e la scelta siano dei fattori determinanti degli avvenimenti»⁸² evitando che l'organizzazione, utile alla realizzazione di linee progettuali, soffochi la libertà stessa. L'intelligenza, infatti, trattando «gli

⁷⁹ Ivi, p. 273.

⁸⁰ Ivi, pp. 278-286.

⁸¹ Ivi, pp. 311-312.

⁸² Ivi, p. 322.

avvenimenti come mobili, come pregni di possibilità, non come compiuti e definitivi»⁸³, non usa il presente per controllare il futuro, ma si serve della previsione del futuro per raffinare e allargare l'attività presente e in questo impiego del desiderio, della deliberazione e della scelta, per Dewey, si realizza la libertà.

Se l'approvazione o la disapprovazione influiscono sulla formazione delle abitudini e degli scopi in vista degli atti futuri e l'individuo risulta responsabile di ciò che ha fatto, affinché possa rispondere di ciò che sta per fare, gli altri prendono atto e rispondono in conseguenza. In questo modo, poiché la resistenza o la cooperazione degli altri è fondamentale per il successo e la rovina degli eventuali progetti, la condotta di ogni individuo rimane socialmente condizionata e, dunque, comporta un impegno per il miglioramento dell'educazione morale e per un'intelligente comprensione delle idee principali o "categorie" della morale. Per Dewey «la morale è altrettanto una questione di interazione di una persona con il suo ambiente sociale quanto il camminare è un'interazione delle gambe con l'ambiente fisico [...] noi viviamo sia mentalmente che fisicamente soltanto DENTRO e GRAZIE al nostro ambiente»⁸⁴.

In questo senso, per cui la morale risulta intimamente connessa con la realtà concreta nell'interazione di una persona con l'ambiente sociale a cui appartiene, la condotta e, quindi, la morale sono sociali e proprio dalla percezione delle differenze presenti in questa socialità avvia i primi passi la morale ideale.

L'arte diviene manifestazione di questo rapporto dialettico attraverso le multiformi espressioni dell'immaginazione, realizzate in una competenza tecnica sempre più espressiva e sempre più funzionale alle richieste della società. Nata dall'intuizione, mossa dall'istinto, che tende con la sua sempre rinnovata vitalità, a confrontarsi con una dimensione dell'abitudine, come viene interpretata da Dewey, mai ingessata in regole fisse e stereotipate, l'opera d'arte riesce a proporre la relazione io-mondo con modalità straordinariamente nuove, originali e propositive.

La vitalità, che in essa si coglie, deriva direttamente dal desiderio, dall'impulso "nativo" di interazione, conoscenza, appartenenza e condivisione che l'uomo ha sempre mostrato nei confronti dell'ambiente naturale e/o sociale con cui entra in contatto. L'opera d'arte si fa sintesi dell'esperienza dell'uomo nel mondo. Non importa che rappresenti un paesaggio naturale o un ritratto, una scena di battaglia o un abbraccio travolgente, una composizione metafisica o un *assemblage* plurimaterico: ciò che conta, più di ogni altra analisi semantica dell'opera stessa, è l'impatto con l'osservatore, la sua presentazione allo sguardo dell'altro che, attento e disponibile, si apre all'esperienza di vita che gli viene trasmessa su più livelli interpretativi, a seconda del tempo, del luogo e della sua capacità analitica. Ogni opera così diviene una finestra in grado di educare, attraverso la conoscenza del materiale e della tecnica con cui è stata realizzata, non solo esteticamente, ma anche moralmente un individuo. La storia che ogni opera d'arte propone è interpretabile come il racconto di un incontro vitale tra l'uomo e un particolare aspetto del mondo, uno stralcio soltanto di quella realtà che, nel momento in cui viene rappresentata, viene condivisa attraverso i sensi per essere compresa con l'emozione di un pensiero che ne ha colto il messaggio universale di autenticità dell'esperienza.

Istinto o impulso, abitudine, arte, morale e vita si risolvono, per Dewey, nella pienezza della manifestazione estetica. Se William James e Gabriel Tarde lo hanno sostenuto teoricamente nella dimostrazione di un'abitudine altra, rispetto a quella percepita dalla filosofia moderna o dal senso comune, quale inesauribile risorsa di potenzialità, di stimoli per invenzioni e innovazioni future, l'indagine sull'esperienza, in relazione alla natura e all'arte, gli ha offerto la possibilità di definire, da un lato, l'esperienza in generale e, dall'altro lato, l'esperienza estetica, senza dimenticare la riflessione sulla sua condotta, sul vissuto umano e sulle modalità con cui l'individuo conduce la sua esperienza nel mondo.

⁸³ Ivi, p. 330.

⁸⁴ Ivi, pp. 337-346, i maiuscoli sono nel testo.

2.3 Il nucleo: da «*Experience and Nature*» (1925) ad «*Art and Education*» (1929)

A questo punto risulta fondamentale, alla luce di quell'abitudine generata dall'innesto tra la psicologia sociale di James e la sociologia di Tarde nell'ultimo decennio dell'Ottocento (elaborata da Dewey nell'arco del primo trentennio della sua attività) chiedersi cosa sia l'esperienza. Ancora una volta, si potrebbe partire da una definizione dello stesso James predisposta per il *Dizionario Baldwin*⁸⁵ per giungere alla formulazione prima generale e poi specifica (estetica) dell'esperienza.

Nella voce *Esperienza* appunto, James definisce l'esperienza psichica o mentale come «l'intero processo dei fenomeni, dei dati attuali nella loro cruda immediatezza, prima che il pensiero riflesso li abbia analizzati nei loro aspetti o elementi soggettivi o oggettivi. È il *summum genus* di cui ogni cosa deve aver fatto parte prima che noi si possa parlarne».

Per James, dunque, l'esperienza prende forma e corpo all'interno della corrente del pensiero, che si svolge continuamente nell'ambito di una coscienza personale e che risulta in contatto con una selezione di oggetti indipendenti. In questo modo si profila il rapporto tra l'io e il mondo attraverso un'esperienza intesa come corrente di percezioni, con cui quelle relazioni vengono conosciute. Nei *Principi di psicologia*, infatti, scrive:

«[...] qual è la strana differenza fra un'esperienza che si ha per la prima volta e la stessa esperienza che si riconosce come familiare, come esperienza già avuta sebbene non si possa dire quando e dove? Qualche volta un suono, un odore, un sapore introduce questo sentimento inarticolato della sua familiarità tanto profondamente nella nostra coscienza che noi siamo assai scossi dal suo misterioso potere emotivo. Ma per quanto tale stato psichico sia forte e caratteristico l'unico nome che abbiamo per indicarne tutte le sfumature è “senso di familiarità”»⁸⁶.

Per Dewey, invece, l'esperienza non è una corrente, «anche se la corrente dei sentimenti e delle idee che scorre alla sua superficie è la parte che i filosofi amano attraversare». L'esperienza, per lui, include le rive durature della costituzione naturale e delle abitudini acquisite, oltre alla corrente. Afferma Dewey:

«quando diciamo che l'esperienza è un punto di accesso alla spiegazione del mondo nel quale viviamo, intendiamo per esperienza qualcosa che sia vasta, profonda e piena almeno quanto tutta la storia su questa terra; una storia la quale (poiché la storia non accade nel vuoto) include la terra e i correlati fisici dell'uomo. Quando assimiliamo l'esperienza alla storia piuttosto che alla fisiologia delle sensazioni, indichiamo che la storia denota insieme le condizioni oggettive, le forze, gli eventi, e la registrazione e la valutazione di questi eventi fatte dall'uomo. L'esperienza denota tutto ciò che è sperimentato, tutto ciò che si subisce e si prova, ed anche i processi dello sperimentare. Com'è proprio della storia aver significati detti soggettivi e oggettivi, così è dell'esperienza»⁸⁷.

L'esperienza non è dunque coscienza, ma *storia*. È qualcosa di completamente diverso dalla coscienza, che, per Dewey, costituisce una messa a fuoco dell'esperienza stessa nel punto in cui subisce un mutamento di direzione.

«L'uomo comune non ha bisogno che gli si ricordi che l'ignoranza è uno dei principali aspetti dell'esperienza; e che tali sono le abitudini a cui l'individuo si abbandona senza coscienza, tanto esse agiscono in modo abile e sicuro. Tuttavia l'ignoranza, l'abitudine, il radicarsi fatale nel passato, sono proprio le cose che il sedicente empirismo, con la sua riduzione dell'esperienza a stati di coscienza, nega l'esperienza»⁸⁸.

Questa identificazione dell'esperienza con la storia, nella totalità delle sue condizioni oggettive e soggettive, mostra quale sia il vero significato del “naturalismo” di Dewey, con cui viene condannata

⁸⁵ Cfr. William James, *Pragmatismo*, il Saggiatore, Milano 1994, Nota n.11, p. 197.

⁸⁶ William James, *Principi di psicologia*, op. cit., p. 53. Qui si rileva uno degli aspetti più originali della psicologia di James mettendo in evidenza l'importanza del pensiero non strettamente “logico”. Nella Nota di p. 57, come si è già ricordato, Preti spiega che i filosofi tradizionali (con l'eccezione di Leibniz), empiristi e razionalisti, consideravano “pensiero” soltanto il complesso logico delle “idee chiare e distinte”, trascurando, nella dinamica della vita psichica, l'importanza dei fenomeni dell'incoscienza e della subcoscienza, delle idee vaghe, e in genere dei pensieri non formulati.

⁸⁷ Cfr. John Dewey, *Esperienza e natura*, op. cit., pp. 4-5.

⁸⁸ Ivi, p. 3.

la separazione (stabilita dallo spiritualismo e dall'idealismo) fra l'uomo e il mondo dell'esperienza. L'esperienza di cui parla Dewey non ha niente a che fare con quella positivista protocollare: si tratta di un'esperienza alla quale l'uomo e la sua azione sono continuamente presenti.

«Come ha detto William James, essa [la storia] è un fatto “a doppia faccia”. Senza il sole, la luna, le stelle, le montagne e i fiumi, le foreste e le miniere, il suolo, la pioggia e il vento, la storia non ci sarebbe. Queste cose non sono condizioni esterne della storia e dell'esperienza; fanno integralmente parte di esse. Ma dall'altro lato senza gli atteggiamenti e gli interessi umani, senza la registrazione e l'interpretazione, queste cose non sarebbero storia»⁸⁹.

Per il filosofo Dewey l'esperienza, oltre a incarnarsi pienamente in ogni aspetto esterno e interno, oggettivo e soggettivo, della storia, fino a identificarsi con essa, è metodo e non un contenuto oggettivo particolare:

«l'esperienza include i sogni, la pazzia, la malattia, la morte, il lavoro, la guerra, la confusione, l'ambiguità, la menzogna e l'errore; include i sistemi trascendentali come gli empirici; la magia e la superstizione come la scienza. Include quell'inclinazione che impedisce d'imparare dall'esperienza, come l'abilità che trae partito dai suoi più deboli cenni»⁹⁰.

L'esperienza, privata di contenuti oggettivi differenziati (visto che li include tutti) insegna che non si devono dedurre da elementi semplici, arbitrariamente scelti, quelli complessi. L'individuo che si trova dinanzi alla complessità, deve lavorare per discriminare, ridurre e analizzare. L'uso del metodo empirico risulta funzionale a ricordare la necessità di integrare ogni singolo fatto nella continuità dell'esperienza storica e a considerarlo, dunque, parte integrante di questa esperienza.

«L'adozione del metodo empirico non garantisce che tutte le cose rilevanti per una particolare conclusione siano realmente provate e messe in luce o che una volta trovate esse siano correttamente mostrate o comunicate. Ma il metodo empirico mette in luce quando, dove e come le cose che entrano in una determinata descrizione, vi sono entrate. Esso pone davanti agli altri la carta topografica di una strada che è stata percorsa; gli altri possono, se vogliono, ripercorrere la strada per controllare la carta per loro conto [...] procurerà così alla riflessione filosofica qualcosa della tendenza cooperativa verso il consenso che contrassegna la ricerca delle scienze naturali. L'investigatore scientifico convince gli altri, non con la plausibilità delle sue definizioni e la forza della sua dialettica, ma col mettere davanti ad essi una serie di esperienze, di ricerche, di azioni e di scoperte, in conseguenza delle quali alcune cose sono state trovate. Egli chiama gli altri a effettuare una simile serie di esperienze, per vedere se ciò che essi troveranno corrisponde alla sua descrizione»⁹¹.

Se il punto di partenza di Dewey è l'esperienza, collegandosi all'empirismo classico della tradizione anglosassone, come aveva fatto James per il suo pragmatismo, sarebbe opportuno qui ammettere quanto questo significato di esperienza, proposto dal filosofo americano nell'opera del 1925, risulti differente da quello dell'empirismo. L'esperienza di cui parla l'empirismo comprende sì l'intero mondo dell'uomo, ma semplificato, depurato da tutti gli elementi di disordine, di turbamento e di errore, con un risultato confrontabile con quegli stati di coscienza cartesianamente, concepiti come *chiari e distinti*⁹². L'esperienza presentata da Dewey, invece, è quella primitiva, indiscriminata, grezza, integrale capace di comprendere tutte le qualità e i fattori di turbamento, di rischio, di perversità e di errore che affliggono la vita dell'uomo e che si radicano tutti nel processo transrazionale mediante il quale l'uomo vive la sua vita.

Da qui non è difficile dedurre che questo *frame* dell'esperienza non si può ridurre alla conoscenza, che, per Dewey, rappresenta *una parte* dell'esperienza, un elemento costitutivo, in grado di modificare l'esperienza senza tuttavia identificarsi con essa. Inoltre, l'esperienza non si risolve in un insieme di dati, ma, appunto, in un metodo di ricerca, che delinea e incoraggia l'atteggiamento di chi riconosce e accetta il mondo nella sua complessità, senza sottrarsi dinanzi agli aspetti più sconcertanti e ostili, per affrontarli ed intervenire sugli stessi per modificarli. Così, come sottolinea Abbagnano,

«[...] il valore della nozione di esperienza per la riflessione filosofica è che essa denota insieme il campo, il sole, le nuvole e la pioggia, i semi, il raccolto, e l'uomo che lavora, che pianta, inventa, usa, soffre e gioisce. L'esperienza denota ciò che

⁸⁹ Ivi, p. 5.

⁹⁰ Ivi, p. 7.

⁹¹ Ivi, pp. 18-19.

⁹² Cfr. Nicola Abbagnano, *Introduzione*, p. VI, in John Dewey, *Esperienza e natura*, op. cit..

è sperimentato, il mondo degli eventi e delle persone; e il destino del genere umano. Il posto della natura nell'uomo è non meno significante del posto dell'uomo nella natura. L'uomo nella natura è l'uomo soggetto alla natura; la natura nell'uomo, riconosciuta ed usata, è intelligenza ed arte. Il valore dell'esperienza per il filosofo è che essa serve come costante memento di qualcosa che non è esclusivamente ed isolatamente né soggetto né oggetto, né materia né spirito, e neppure l'una e l'altra cosa. Il fatto dell'integrazione nella vita è un fatto fondamentale, e finché il suo riconoscimento non diventa abituale, inconscio e diffuso, noi abbiamo bisogno di una parola come esperienza per ricordarci di esso e per richiamare al pensiero le distorsioni che si verificano quando l'integrazione è ignorata e negata»⁹³.

Ogni individuo si trova a gestire la relazione con il mondo di cui è parte integrante, a riflettere su questo rapporto e a vivere, proprio grazie all'interazione con esso, la sua esperienza, che non è mai parziale, ma sempre collegata con tutte le possibilità che la dimensione oggettiva offre per permettere lo sviluppo di una riflessione critica, utile alla maturazione della dimensione soggettiva.

L'esperienza, come interazione io-mondo, garantisce, da un lato, la presa di coscienza della presenza di un mondo altro - naturale e sociale - oltre il soggetto e lo sviluppo di un pensiero volto all'azione mirata alla costruzione di una convivenza in quel mondo che risulti proficua per entrambi. La linea progettuale che ogni individuo mette in atto parte sì dalla conoscenza di quella realtà di cui ha fatto esperienza, ma poi si manifesta in modo originale, unico e, al tempo stesso, straordinariamente conforme a quell'interazione a cui deve tutto, persino lo stesso rapporto tra pensiero e azione. La manifestazione creativa che nasce proprio nell'ambito dell'esperienza da un'intuizione nutrita dalla motivazione di natura emozionale (stupore e entusiasmo) e dalla curiosità mossa da un insaziabile desiderio di conoscere, e che si sviluppa grazie a un talento, allenato alla vita e realizzato in una competenza attiva, da condividere con gli altri, qui diviene, appunto, *progetto*. Quale frutto di un'ideazione condivisa, esso risponde alla richiesta di relazione e di convivenza dell'uomo in quel mondo naturale in cui si sente incluso, che, effettivamente, lo accoglie e nel quale cerca il suo senso. L'uomo, dal punto di vista biologico, non può fare a meno di rispettare le leggi della natura, di cui fa parte, come organismo vivente, in cui l'esperienza evidenzia un meccanicismo che lo accomuna a tutte le altre creature. Dal punto di vista filosofico l'uomo detiene un primato assoluto, in quanto è l'unico essere in grado di creare, proprio attraverso il pensiero, quel distacco utile al confronto, al riconoscimento, alla manifestazione di potenzialità atte a dimostrare che *il posto della natura nell'uomo è non meno significante del posto dell'uomo nella natura*. Quell'uomo, che porta in sé la natura, non solo come vene, sangue, organi e scheletro, ma anche come dote e talento, diviene artefice della propria vita nel mondo, del proprio destino.

Intuizione, ideazione, progettazione e realizzazione costituiscono le fasi di una costruzione che trova solide basi in un pensiero dotato di intelligenza, in grado di rispondere attraverso l'adattamento alle necessità di un individuo. Diversamente dagli altri animali, l'uomo è geneticamente sprovvisto di strumenti di sopravvivenza, e attraverso la scoperta, l'invenzione e l'abitudine (recuperando Tarde) può conseguire quella continuità che gli permette, proprio attraverso la tecnica biologica, non solo un'evoluzione, ma, soprattutto, una progressione culturale.

Per motivare il pensiero all'azione risulta importante, oltre all'intelligenza, che organizza e confronta i dati registrati dalla realtà per scovarne analogie e differenze e anche per rilevarne punti di forza e di debolezza (utili a formulare una riflessione possibilmente conforme al fatto e alla problematica che quel fatto evidenzia), anche l'immaginazione.

Immaginare il risultato di una soluzione sulla base di elementi dati, potenzia nell'individuo la motivazione a continuare lungo il percorso della ricerca verso il rinnovamento dell'interazione io-mondo. In questo caso in direzione di un cambiamento culturale funzionale alla progettualità condivisa e creativa di un mondo più sensibile all'energia positiva, propositiva e progettuale dell'individuo.

L'esperienza per Dewey è dunque un metodo che favorisce un «atteggiamento diretto essenzialmente verso il futuro e per il quale il passato serve a illuminare e dirigere l'avvenire»⁹⁴. Il pragmatismo, differentemente dall'empirismo, in cui la ragione o il pensiero, in generale, riassume i

⁹³ Ivi, p. 14.

⁹⁴ N. Abbagnano, *Introduzione*, op. cit., p. VII.

casi particolari del passato, insiste non sui fenomeni antecedenti, ma sui conseguenti, non sui precedenti dell'azione, ma sulle sue possibilità future, in cui la ragione risulta costruttiva e la saggezza ritorna ad essere «l'applicazione di ciò che è conosciuto alla condotta intelligente delle faccende della vita umana»⁹⁵. Pertanto il concetto di ragione a cui Dewey, come Banfi, si rivolge, non è quello di una razionalità compiuta e perfetta che detiene, per se stessa, il suo valore, perché occorre tener presente che la situazione che la evoca e la tiene in vita è l'irrazionalità, il disordine, il contrasto, che innescano il dubbio e il problema. Così come la ragione o pensiero, per lui, non è attività meramente contemplativa, ma forza attiva, evocata e condizionata dal mondo naturale, e diretta a trasformare il mondo stesso in servizio dell'uomo.

Se la contemplazione, dunque, costituisce soltanto la fase finale, consumatoria, dei processi dell'esperienza, la conoscenza è un processo attivo dell'esperienza, in cui i significati o concetti delineano nuovi metodi di trasformazioni e di operazioni, per rendere la realtà più conforme agli scopi dell'uomo. In questo contesto di studio e analisi dell'esperienza, Dewey definisce anche quegli aspetti dell'esperienza che la filosofia tradizionale ha considerato come realtà sostanziali: la coscienza, lo spirito e la personalità. Identifica la coscienza con il momento critico di una trasformazione, nata da un'esigenza di un riadattamento, d'esperienza; lo spirito con l'insieme di credenze, formatosi sotto l'influenza dell'abitudine e della tradizione; la personalità o io con l'esperienza nel punto culminante dello sforzo di innovazione, invenzione e rinnovamento.

Attraverso l'analisi dell'esperienza Dewey trova nella ragione o pensiero quella forza, tutta umana, diretta a rendere più umano il mondo: affrontare l'intrinseca problematicità della realtà con una filosofia umana, in cui l'uomo si riconosca come tale, e per cui risulti capace di progettare nella storia la sua vita futura, affondando le sue radici nel mondo. Come la filosofia contribuisce al rinnovamento dei valori tradizionali, attraverso una critica capace di interpretare gli eventi, per farne strumenti e mezzi della realizzazione dei valori umani, così l'arte si esprime in un commento critico alla natura e alla vita per arricchirne il significato, risultando coinvolte entrambe nel processo di valutazione dei mezzi e dei fini nelle attività umane. Per Dewey ogni fine è anche un mezzo e ogni mezzo per raggiungere un fine viene, di per se stesso, goduto o subito come un fine: l'attività produttiva, che concerne i mezzi, e l'attività consumatoria, che concerne i fini, sono strettamente connesse e non possono essere disgiunte l'una dall'altra⁹⁶.

Escludendo, dunque, la possibilità da parte dell'uomo di assumere il ruolo di spettatore disinteressato del mondo, la relazione tra l'io e il mondo proposta da Dewey in *Experience and Nature* è concepita come un'unità e l'esperienza autentica, o interazione io-mondo, risulta proprio la storia di questa unità, in cui ogni attività umana viene intesa come produttiva e operativa, capace di coinvolgere il mondo e l'uomo nella loro azione reciproca.

Non è un caso che proprio nell'opera del '25 Dewey dedichi il IX capitolo all'arte⁹⁷. Inoltre, intitolandolo *Experience, nature and art*, avvia una riflessione relativa all'esperienza estetica e all'arte che include anche la saggistica di quello stesso anno, visto che utilizza quel titolo per un saggio che pubblica sul «Journal of the Barnes Foundation». Qui risulta interessante analizzare il preludio dell'estetica deweyana che si svilupperà nell'arco di quasi un decennio e che troverà pieno compimento nel 1934, con *Ars as Experience*.

In *Experience and Nature* Dewey scrive:

⁹⁵ John Dewey, *Problems of men*, Philosophical Library, New York 1946, p. 7: «For wisdom differs from knowledge in being the application of what is known to the intelligent conduct of the affairs of human life».

⁹⁶ N. Abbagnano, *Introduzione*, op. cit., pp. XVI-XVII.

⁹⁷ Il IX capitolo di *Experience and Nature* viene riconosciuto, all'unanimità, come la prima formulazione ufficiale dell'estetica di Dewey. Segue, nell'ottobre dello stesso 1925, la pubblicazione del saggio *Experience, nature and art* nelle pagine di «The Journal of Barnes Foundation» (I, ottobre 1925, n. 3, pp. 4-10). Nel gennaio del 1926, sulla stessa rivista, vengono pubblicati *Individuality and experience* (II, gennaio 1926, n. 1, pp. 1-6) e, in aprile, *Affective thought in logic and painting* (II, aprile 1926, n. 2, pp. 3-9). Questi tre saggi vengono raccolti e pubblicati nel 1929 nel volume *Art and Education* con due edizioni successive, rispettivamente nel 1947 e nel 1954, con l'aggiunta del saggio *Aesthetic experience as a primary phase and as an artistic development* (1950) e del *Foreword* a Albert Barnes e Violette De Mazia, *The Art of Renoir* (1935).

«[...] la storia dell'esperienza umana è la storia dello sviluppo delle arti [...] processo di una differenziazione di arti non della separazione dall'arte [...] quei critici hanno condotto alla sua conclusione l'isolamento dell'arte bella da quella utile, di ciò che è finale da ciò che è efficace. Essi hanno così dimostrato che la separazione della consumazione dello strumentale rende l'arte completamente esoterica [...] privilegio di gruppo ristretto e chiuso di persone»⁹⁸.

Se per Dewey, da un lato, la responsabilità della ghettizzazione dell'arte nel settore della produzione, separato da quello qualitativamente più elevato della conoscenza, ricade sulla posizione della filosofia greca che considerava inferiore alla contemplazione ogni forma di produzione, quale modo della pratica; dall'altro lato la responsabilità di definire l'arte come espressione delle emozioni, limitandola a un carattere parziale e privato, non può che ricadere sull'idealismo crociano, contro il quale anche Banfi si schiera apertamente, anche in ambito estetico, fin dal 1924.

Dewey si pone in contrasto con la filosofia greca, mettendo in evidenza l'equivalenza tra artistico ed estetico, produttivo e contemplativo, e anche contro l'idealismo (implicitamente anche contro quello crociano), sottolineando il valore comunicativo e partecipativo dell'arte.

L'arte diviene, in *Experience and Nature*, unione di necessità e libertà, armonia di molti e dell'uno, riconciliazione del sensibile e dell'ideale, soddisfacendo il bisogno umano dell'apprezzamento del significato delle cose e la risposta emozionale spontanea evocata da una situazione data dal rapporto con il mondo. Dewey riconosce che, in certe forme d'arte moderna, il contenuto oggettivo viene ridotto al minimo: non vengono rappresentati oggetti cose o persone, ma masse, forme e colori che non si riferiscono a precisi oggetti reali. In questi casi il carattere rappresentativo dell'arte non viene abolito, come si potrebbe supporre, ma trasferito in una rappresentazione generica e comprensiva degli elementi di esperienza (masse, forme e colori, appunto) che producono emozioni.

In questo modo, soprattutto nell'omonimo saggio del «Journal», *Experience, nature and art* appunto, Dewey propone un ripensamento volto a rilevare quelle caratteristiche di assoluta originalità rispetto alla tradizione estetica precedente. Più che puntare il dito contro le basi dell'estetica antica, interviene sulla questione del rapporto esistente tra esperienza in genere ed esperienza estetica e quindi, nell'ambito del passaggio dal pensiero antico al moderno. In questo contesto analitico, Kant viene presentato come colui che definisce l'esperienza estetica come un'esperienza che, non apportando direttamente conoscenza, induce la riflessione sulle condizioni del fare esperienza in genere, rigenerando le capacità conoscitive individuali. Dewey ovviamente si schiera contro la possibilità di riflettere su un'esperienza generale, sottolineando che, quando si fa esperienza, si fa sempre *una* esperienza, in cui il soggetto entra in modo organico e dinamico all'interno di un processo che ridefinisce gli orizzonti dell'*aisthesis* e della *praxis* del soggetto stesso e non è riducibile a una scala di valori predefinita⁹⁹. In questo modo il pensiero moderno, che, da un lato riesce a valorizzare il sapere pratico, restituendo gli oggetti a condizioni di piena esperibilità in una forma di vita¹⁰⁰, dall'altro lato non riesce a conservare quel legame offerto dal termine greco *techne* tra "arti utili" e "belle arti". Così l'estetica moderna diviene responsabile della separazione dell'arte bella dal mondo reale, rendendola oggetto di un piacere disinteressato e privo di scopi pratici. Pertanto Dewey critica la tradizionale estetica del gusto a lui contemporanea, l'estetica dell'*art pour l'art*, appunto, e vi oppone l'estetica dell'esperienza:

«l'arte non crea le forme: l'arte è piuttosto la selezione e l'organizzazione delle forme in modo da arricchire, prolungare e purificare l'esperienza percettiva [...]. L'arte bella è un dispositivo di sperimentazione impiegato per l'educazione. L'arte esiste per un uso specializzato: un nuovo addestramento delle modalità percettive. I creatori di simili opere d'arte meritano, quando hanno successo, la stessa gratitudine che proviamo per gli inventori dei microscopi e dei microfoni; in definitiva, tali creatori rendono manifesti nuovi oggetti da osservare e di cui godere [...]. L'arte è grande nella misura in

⁹⁸ Ivi, p. 142.

⁹⁹ Cfr. John Dewey, *Esperienza, natura e arte*, Introduzione di Dario Cecchi, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014, p. 9.

¹⁰⁰ Cfr. Pietro Montani, *Esperienza estetica e anestesia dell'esperienza* in Luigi Russo (a cura di), *L'esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007, pp. 163-174.

cui è universale [...]. La “magia” della poesia [...] consiste precisamente nel rivelare il significato di ciò che è vecchio, realizzata tramite l’esibizione di ciò che è nuovo. Da essa irradia una luce che non ha mai potuto splendere sul mare o sulla terra ma che, da un certo momento in poi, costituisce una durevole illuminazione delle cose»¹⁰¹.

Irriducibile all’estetica del gusto, l’estetica di Dewey nasce dunque dalla correlazione tra *aisthesis* e *praxis*, attivando processi di apprendimento tecnico ed educando la sensibilità a sperimentare modalità innovative di interscambio con il mondo attraverso le nuove tecnologie¹⁰². Se proprio attraverso la sensibilità (*aisthesis*) l’esperienza estetica riesce a anticipare l’abilità tecnica e a intervenire (*praxis*) sulla forma di vita coinvolta nell’esperienza, essa non può non evolvere verso un’originale attribuzione di senso, in un autentico interscambio con la realtà, capace di formare, progressivamente, l’individuo in una continua comunicazione con l’esterno, secondo un rapporto di mutuo arricchimento, offrendo sempre il punto di partenza per nuovi desideri, obiettivi e progetti.

Da qui il valore “vitale” e “civile” dell’estetico e dell’arte in linea con la ricerca banfiana. Ancora una volta, in chiusura del capitolo IX di *Experience and Nature* Dewey ribadisce:

«l’esperienza nella forma dell’arte, quando venga fatta oggetto di riflessione [...], risolve un maggior numero di problemi che hanno tormentato i filosofi e più gravi e netti dualismi di qualsiasi altra opera di pensiero. [...] l’esperienza artistica dimostra la compenetrazione in natura dell’individuale con il generico, del caso con la regolarità della legge (compenetrazione che trasforma la prima in favorevole occasione e l’altra in liberazione), dello strumentale con il finale. In modo ancora più evidente l’esperienza artistica dimostra la gratuità e la falsità di quei concetti che separano l’attività manifesta e realizzatrice dal pensiero e dalla vita sensibile e che in tal modo separano lo spirito dalla materia. Nella creazione produttiva il mondo esterno o fisico è qualcosa di più che un semplice mezzo o condizione esterna delle percezioni, delle idee e delle emozioni; esso è contenuto e fondamento dell’attività consapevole; e perciò esso dimostra [...] il fatto che la coscienza non è un regno separato dell’essere ma è la manifesta qualità dell’esistenza nel momento in cui la natura raggiunge il suo massimo grado di libertà e di attività»¹⁰³.

L’arte esprime allora un rapporto dell’uomo con la realtà mediato da fattori percettivi, emotivi e immaginativi che si sviluppano in poteri intellettuali e poteri immaginativi proprio da quelle fratture e da quei dissidi che ogni individuo vive con se stesso e con il mondo cui appartiene, in cui identifica i tratti fondamentali della tensione tra il reale e il possibile, tra l’attuale e un ideale, come indicativo di possibilità inattuata, ma suscettibili di realizzazione, attraverso lo sforzo del singolo e della collettività. Tale tensione, che si concretizza in una lotta tra l’abitudine e lo scopo, tra l’impulso e l’idea e, ancora, tra il mezzo e il fine, per Dewey è identificabile con la caratteristica essenziale dell’emozione, che ricopre un ruolo importante nella costruzione della personalità, in quanto garantisce una dose di energia supplementare nei periodi critici della vita¹⁰⁴. Se l’emozione è indice di questo stato di contrasto, l’immaginazione, ad essa intimamente legata e capace di trattare in modo costruttivo qualsiasi oggetto della realtà, detiene il potere «di dare vita e luce a ciò che è ordinario, consueto e banale, per costruire e apprezzare situazioni prima non avvertite ed estranee»¹⁰⁵.

In questa costruzione, fatta di espansione e unificazione, è l’emozione che muove e cementa inserendo, magistralmente, accanto ai diversi materiali sensibili e all’idea, anche se stessa. Da questo incontro, definibile come fusione, in cui convergono tutti gli elementi sensibili (interno-esterno), intellettuali (ideale-reale) ed emozionali (fine-mezzo), si verifica un’esperienza immaginativa che si realizza nell’opera d’arte, in cui prendono corpo nuove possibilità che altrove non troverebbero alcuna attuazione. Ecco profilarsi, ancora in ambito prettamente estetico, un altro confronto tra la proposta di formazione civica, a matrice estetica, di Antonio Banfi e quella di John Dewey.

¹⁰¹ John Dewey, *Esperienza, natura e arte*, op. cit., pp. 44-46.

¹⁰² Cfr. Francesco Antinucci, *Parola e immagine. Storie di due tecnologie*, Laterza Editori, Roma-Bari 2011.

¹⁰³ John Dewey, *Esperienza e natura*, a cura di Pietro Bairati, Mursia Editore, Milano 2014, pp. 280-281.

¹⁰⁴ John Dewey, *Interest as related to the training of the will* (1896), in J. Dewey, *Saggi pedagogici*, a cura di Maria Teresa Gentile, Vallecchi Editore, Firenze 1950, p. 54.

¹⁰⁵ John Dewey, *Scuola e società*, a cura di Ernesto Codignola e Lamberto Borghi, La Nuova Italia Edizioni, Firenze 1949, p. 113.

Luigi Rognoni, seguendo fedelmente la metodologia banfiana, giunge a soluzione dei cicli “tensivi” presentati nelle *Introduzioni* alle collane di “Estetica” e della “Politica” della sua Casa Editrice Minuziano attraverso quell’energia che nutre la mente di nuova possibilità di contrasto, identificabile, con il razionalismo critico, capace di generare una nuova teoria intesa come opera d’arte. John Dewey propone invece la sua soluzione ai contrasti e alle contraddizioni della realtà attraverso la forza dell’emozione che eroga costantemente nuova energia, utile a nutrire quella motivazione che spinge a risolvere tali tensioni, garantendo l’accesso a una nuova dimensione dell’esistenza.

A fondamento della formulazione di una nuova linea progettuale, sia teorica o pratica o appartenga all’elaborazione dell’intelletto piuttosto che a quella dell’immaginazione, sta dunque una fonte energetica di straordinaria apertura al pensiero critico. Sia Banfi, attraverso il suo circolo di allievi e colleghi confluiti nel laboratorio editoriale della Minuziano, sia Dewey, attraverso le attività dei collaboratori della *Barnes Foundation*, organizzate in un vero e proprio laboratorio di estetica per la diffusione della cultura e dell’arte, hanno dato prova della validità di tale intervento culturale volto al rinnovamento delle nuove generazioni attraverso una proposta educativa innovativa.

Risulta particolarmente interessante rilevare qui il periodo in cui la *Barnes Foundation*, nella persona del dott. Albert Barnes (di vent’anni più giovane del noto filosofo), avvia la collaborazione con Dewey. Si tratta infatti del 1923, anno in cui l’America assiste a una rapida diffusione di musei e collezioni d’arte moderna¹⁰⁶, momento ritenuto dallo stesso fondatore ideale per condividere con pittori, critici, insegnanti e le molte altre persone interessate all’arte o all’educazione, la possibilità dell’applicazione del metodo scientifico ad uno studio d’arte. Come Rognoni nella lettera già citata a Banfi del 2 Settembre 1942 gli riconoscerà la paternità del suo fare cultura, analogamente il dott. Barnes, tra la metà degli anni Venti alla metà degli anni Trenta, trova proprio nella filosofia di Dewey il suo elemento di riferimento privilegiato, in quanto essa si presentava come teoria dell’educazione. Offrire istruzione ai singoli studenti iscritti ai suoi corsi e sottoporre al pubblico un metodo sperimentato e messo alla prova per l’educazione estetica nonché uno schema di ciò che tale educazione avrebbe dovuto essere, riassumono gli scopi educativi condivisi in un rapporto osmotico. Barnes e i suoi collaboratori ammettono, infatti, la loro dipendenza dalle teorie deweyane e Dewey, a sua volta, riconosce il suo debito alla *Fondazione*, tanto è vero che nel 1934 dedica l’opera *Art as Experience* all’amico con ammissione sincera e totale del suo debito intellettuale, come Banfi farà poi con Rognoni, nel 1947, in occasione della pubblicazione della *Vita dell’arte*. Scrive Dewey nell’Introduzione all’opera:

«[...] ho avuto il privilegio di discutere con lui per anni, molti dei quali davanti all’impareggiabile collezione dei dipinti che egli ha raccolto. L’influenza di queste conversazioni, insieme con quella dei suoi libri, è stato un fattore fondamentale nella formazione delle mie concezioni estetiche. Quanto vi è di profondo in questo libro si deve più di quanto io possa dire al grande lavoro educativo portato avanti dalla Barnes Foundation»¹⁰⁷.

Banfi in *Vita dell’arte*, proprio nell’ambito del contesto interattivo e vivace della Minuziano di Rognoni, offerto dall’analisi di più ricerche inerenti lo studio dell’estetica, riesce a riordinare in una forma filosofica definita le idee estetiche che aveva formulato nell’arco di un ventennio. Così per Dewey il contatto con la *Barnes Foundation* ha offerto al suo pensiero estetico la medesima funzione della scuola elementare dell’Università di Chicago per la sua teoria generale dell’educazione. Essa ha rappresentato per lui una sorta di laboratorio, in cui le ipotesi potevano essere verificate sia nella traduzione pratica, sia attraverso i mutui scambi tra coloro che le avevano elaborate¹⁰⁸. Dalla ricerca di Herbert Schneider, collega di Dewey alla Columbia University, infatti, il filosofo e il noto

¹⁰⁶ Si vuole ricordare il contatto del critico e gallerista Marius de Zayas con Picasso, testimoniata dalla celebre intervista che verrà pubblicata proprio nel maggio di quell’anno, sulla rivista newyorkese «The Arts».

¹⁰⁷ John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934, p. VIII, trad. it., *L’arte come esperienza*, traduzione, introduzione e note a cura di Corrado Maltese, La Nuova Italia, Firenze 1951.

¹⁰⁸ Cfr. Luciana Bellatalla, *Introduzione*, in J. Dewey, *Educazione e arte*, traduzione e cura di Luciana Bellatalla, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1977, p. XXIV.

collezionista applicarono, nel modo più alto, l'analisi critica e pragmatica nel loro tentativo di esaminare l'attività artistica per mostrare come tra le arti più belle e il godimento più ricco d'immaginazione della *consummatory experience* ed i fatti della vita quotidiana ci sia continuità¹⁰⁹. Questo non significa sostenere l'assorbimento della dimensione estetica in una prospettiva paneducativa o la scomparsa del momento educativo in una specie di universale sfera estetica, ma consente di riflettere sull'interdipendenza tra estetica ed educazione.

Dai saggi contenuti in *Art and Education* (1929) è possibile rilevare quei nodi tematici che offrono l'orientamento dell'estetica di Dewey in direzione educativa. La critica alla presunta separazione tra mente e corpo, che si riflette nella negazione della frattura tra attività logico-conoscitiva e attività artistico-creativa; l'interazione tra organismo vivente e ambiente, che risulta possibile per il rapporto osmotico tra volizione, emozione e intelletto; la consapevolezza della difficile convivenza tra scienza e arte che incide notevolmente sul senso dell'unità e dell'equilibrio della vita, risultano le basi su cui si muove la riflessione estetica deweyana. Per preservare queste fondamenta teoriche, il filosofo richiama il valore delle sperimentazioni artistiche a salvaguardia dall'arresto e dalla decadenza di creatività.

Se il nuovo richiede una conquista graduale capace di accogliere passo dopo passo le reazioni del pubblico da differenti canali di risposta che necessitano di tempo per prepararsi alle nuove reazioni, Dewey propone una propedeutica nella quotidianità per imparare proprio dall'ambiente a percepire correttamente.

Si tratta di un'educazione che deriva, dunque, da un comportamento intelligente, al servizio dell'intelligenza e della democrazia, se con questo termine s'intende quel modo di vivere totale, fondato sul metodo scientifico, in quanto problematizzato e trasformato in *mentalità scientifica*, e, quindi, sull'intelligenza. Proprio il metodo dell'intelligenza, su cui si fonda l'esperienza, permette all'arte e alla scienza di presentarsi come aspetti complementari di una stessa manifestazione, l'unità esperienziale, quale momento fondante dell'intera esistenza.

Finalmente all'individuo il mondo comune si rivela nella sua pienezza in cui l'arte, che diviene l'unico mezzo per calarsi nell'esistenza reale e vederla in tutte le sue possibilità, traccia la via verso la libertà interiore e collettiva. L'individuo, restituito pienamente a se stesso quale straordinaria unificazione di idee e emozioni, si realizza in una dimensione vitale, individuale e sociale, in cui vive nel modo più gratificante e ricco possibile accanto agli altri.

L'arte, una volta recuperata l'originalità della dimensione estetica, resa opaca dalle contraddizioni di una vita troppo complessa, garantirà, in questo modo, un prezioso aiuto per la piena realizzazione della vita di ciascuno nella vera democrazia.

2.4 Lo sviluppo: «*Art as Experience*» (1934)

Se negli scritti degli anni 1925-29 Dewey pone le basi strutturali della sua riflessione estetica, nell'opera del 1934, che segna l'ultima fase di sviluppo del suo pensiero sull'arte, riesce a chiarire definitivamente proprio quei concetti che stanno a fondamento della natura democratica dell'arte. Infatti *Ars as Experience*, che nasce da un corso di lezioni alla Harvard University, nel 1931, e cresce in un periodo difficile sul piano internazionale, con l'insorgere del nazismo e del capitalismo monopolistico dei paesi industriali avanzati, tra i quali gli Stati Uniti, rappresenta il prodotto della critica più rigorosa di Dewey alla società contemporanea.

Recuperando da *Experience and Nature* il significato di un'arte quale coronamento della natura, attraverso l'ausilio di una scienza disponibile a collaborare per la definizione di un'esperienza completa e organica, Dewey, accanto al valore dell'integrazione, ne sottolinea la capacità di previsione nel tessuto sociale del presente: «[...] i primi sintomi di malcontento e le prime allusioni a un futuro migliore si trovano sempre nelle opere d'arte [...] il mutamento del clima

¹⁰⁹ Herbert Schneider, *A history of American Philosophy*, Columbia University Press, New York 1946, p. 568; trad. it., *Storia della Filosofia Americana*, a cura di Alberto Pasquinelli, il Mulino, Bologna 1962, pp. 592-593.

dell'immaginazione è il precursore di quei mutamenti che influenzano più che i dettagli della vita»¹¹⁰. Allo stesso tempo Dewey rileva gli ostacoli al conseguimento e all'apprezzamento estetico dell'esperienza. Tali impedimenti derivano dall'alienazione del lavoro tayloristico e dalla divisione della società in classi che relegano l'arte in un settore separato dell'esistenza, in cui domina la concezione dell'arte come evasione dalle principali attività della vita e, dunque, come decoro e prestigio di una ricca cerchia ristretta di individui. Già nel 1916, in *Democracy and Education*, Dewey aveva colto il parallelismo tra la degradazione del lavoro e quella dell'arte e, proprio per superare lo iato tra lavoro e svago, aveva sostenuto la necessità di stimolare tutti gli individui alla partecipazione attiva e intensa alla vita sociale proprio attraverso l'arte.

Per la formazione di uomini integrali, comprensivi di idee e di immaginazione, capaci di pensiero critico, volti alla condivisione di creazioni progettuali con la collettività, l'arte deve diventare educativa e, per questo, risultano necessari due concetti già noti, ma qui finalmente proposti come strumenti risolutivi: il primo sostiene che la qualità estetica pervade ogni atto della vita; il secondo che tale qualità non si esaurisce nel puro godimento, ma serve ad allargare i significati della vita stessa e ad illuminare la natura e gli oggetti. La concezione dell'arte che ne deriva e che sta a sostegno della proposta deweyana, richiama l'επος platonico che stimola l'individuo a completarsi, a trascendere la realtà fenomenica per comprenderne l'intima verità. Ogni individuo è dunque potenzialmente artista, in grado di vivere la vita più soddisfacente e valida. L'artista sveste il ruolo di modello sacro e irraggiungibile per diventare patrimonio comune.

Per raggiungere un tale obiettivo, per mettere tutti nelle condizioni di comprendere l'arte e di ricrearla, portando alla luce l'artista che ciascuno ha in sé, occorre l'impegno di tutta la società.

Se in questa prospettiva teorica l'esperienza di chi crea e l'esperienza di chi fruisce rappresentano due momenti di un unico processo, l'arte risponde alla richiesta di formazione non solo di uomini integrali, ma anche di una società sulla base di un pensiero autonomo, capace di osservare per proprio conto il dato di fatto, in cui il maestro, da portavoce di una autorità rigida e preconstituita, volta ad asservire le menti, diviene il compagno più esperto dei suoi discenti e il maieuta delle idee nuove. Già in *Individuality and Experience*, del 1926, si possono trovare riferimenti precisi a questo problema connesso al ruolo educativo dell'estetica e/o dell'arte. Partendo dal presupposto che per Dewey ogni esperienza, non solo quella *strictu sensu* estetica, si fonda su un nucleo estetico il quale, attraverso il piacere che suscita, guida il soggetto ad apprezzare il senso dell'esperienza come un arricchimento della vita, l'esperienza dell'apprendimento, inteso proprio come processo atto a rafforzare e accrescere lo sviluppo di capacità strettamente individuali, consente all'individuo di acquisire capacità riflessive, propositive e progettuali indispensabili al raggiungimento dell'individualità e della libertà.

Quell'interazione costante e continua dell'individuo con l'ambiente assume qui le caratteristiche dell'esperienza concreta che dispone di schema, di struttura e di relazione, attraverso la percezione coadiuvata dall'intelligenza, tra le sue componenti: idee, immaginazione, emozioni e azioni.

In *Ars as Experience* Dewey spiega:

«[...] poiché la percezione della relazione tra quel che si fa e quel che si subisce costituisce l'opera dell'intelligenza e poiché l'artista si controlla nell'esecuzione della sua opera attraverso la percezione del rapporto tra quel che ha già fatto e ciò che deve ancora fare, l'idea che l'artista non pensi con l'intensità e la penetrazione del ricercatore scientifico è assurda. Un pittore deve consapevolmente sperimentare l'effetto di ogni sua pennellata o egli non sarà consapevole di quel che sta facendo e della direzione del suo lavoro. Di più, egli deve vedere ogni particolare connessione tra l'agire e il subire in rapporto al tutto che vuole produrre. Comprendere tali rapporti è pensare, ed è uno dei modi di pensare più esigenti. La differenza tra i quadri di diversi pittori è dovuta quasi tanto a differenze di capacità di estrarre tale pensiero quanto a differenze di sensibilità al semplice colore e a differenza di destrezza nell'esecuzione. Per quanto concerne la differenza in verità dipende più dalla qualità dell'intelligenza messa in relazione con la percezione dei rapporti

¹¹⁰ J. Dewey, *Experience and Nature*, op.cit., p. 404.

che da qualsiasi altra cosa benché indubbiamente l'intelligenza non possa essere separata dalla sensibilità diretta e sia connessa, sebbene in maniera più esteriore, con l'abilità»¹¹¹.

Tale esperienza concreta, comune alla scienza e all'arte, non è limitata a recepire, passivamente, le impressioni sensibili provenienti dall'esterno, ma garantisce al singolo individuo la base portante della cultura e della conoscenza per un intervento propositivo sull'ambiente naturale e su quello sociale, proiettandosi, progettuualmente, verso azioni future. In questo modo viene ridotto, notevolmente, il dualismo tra esterno e interno; l'esperienza, infatti, non è mai esperienza di un soggetto, ma interazione o, meglio, "transazione", fra soggetto e oggetto, fra organismo e ambiente in cui i termini sussistono solo nella relazione stessa. Tutta la ricchezza e l'immediatezza di esperienze portatrici di cambiamento possono essere riprodotte in modo amplificato nel mondo sociale attraverso la scuola e le altre istituzioni educative per incentrare, proprio su forme di attività pratica, sociale e culturale, una formazione democratica e innovativa.

Nelle pagine di *Experience and Education* (1938) la scuola diviene la "scena educativa" da osservare e frequentare in tutta la sua profondità, l'educazione, basata sull'esperienza, deve scegliere la tipologia di esperienze presenti che vivranno, in modo fecondo e creativo, nelle esperienze che seguiranno. Dewey scrive:

«[...] non basta insistere sulla necessità dell'esperienza, e neppure sull'attività nell'esperienza. Tutto dipende dalla qualità dell'esperienza che si fa. La qualità di ogni esperienza ha due aspetti: da un lato può essere immediatamente gradevole o sgradevole, dall'altro essa esercita la sua influenza sulle esperienze ulteriori. Il primo è ovvio e facile da cogliere. Invece l'effetto di un'esperienza non lo si può conoscere subito. Pone un problema all'educatore. È suo compito disporre le cose in modo che le esperienze pur non allontanando il discente e impegnando anzi la sua attività non si limitino a essere immediatamente gradevoli e promuovano nel futuro esperienze che si desiderano. Come nessun uomo vive e muore per se stesso, nessuna esperienza vive e muore per se stessa. In completa indipendenza dal desiderio o dall'intenzione ogni esperienza continua a vivere nelle esperienze future»¹¹².

Il principio di continuità, che si aggiunge a quello di interazione io-mondo, esige il riconoscimento dell'abitudine, intesa qui in tutta la sua evoluta caratteristica teorica "à la James" e "à la Tarde". Essa comprende la formazione di attitudini emotive e intellettuali, di sensibilità fondamentali e di modalità di risposta ai fatti della vita. Pertanto anche per Dewey ogni esperienza riceve qualcosa da quelle che l'hanno preceduta e modifica, in qualche modo, la qualità di quelle che seguiranno. Nel riconoscimento l'artista, prima, e lo spettatore, poi, ricadono su qualche schema preformato: applicano all'oggetto in esame una sorta di tracciato, rimangono colpiti da tratti di cui non erano consapevoli e ne avviano lo studio attraverso la percezione che sostituisce il semplice riconoscimento in un atto di azione ricostruttiva. Si tratta di un atto del vedere che comporta la cooperazione degli elementi motori impliciti e la cooperazione di tutte le idee precostituite, utili al completamento del quadro in essere. Affinché quell'oggetto possa essere percepito esteticamente, risulta necessario che l'interazione sia continua nell'attività controllata e intensa della percezione, quale un atto di emissione di energia allo scopo di ricevere e non il contenimento di energia. Infatti, per percepire un oggetto, il soggetto (artista o spettatore) deve "tuffarsi" in esso, "penetrare" in esso per ricrearlo in un'opera d'arte. Qui Dewey spiega:

«[...] per percepire, uno spettatore deve *creare* la propria esperienza. E la sua creazione deve includere relazioni paragonabili a quelle a cui il produttore originale si è assoggettato. Esse non sono le stesse in senso letterale. Ma in colui che percepisce, come nell'artista, gli elementi che costituiscono la forma nel suo intero debbono essere ordinati, se pur nei dettagli, con un processo uguale al processo di organizzazione che il creatore del lavoro ha consapevolmente sperimentato. Senza un atto di ricreazione l'oggetto non è percepito come opera d'arte. L'artista seleziona, semplifica,

¹¹¹ John Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Co., New York 1934: trad. it. *Arte come esperienza*, a cura di Corrado Maltese, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1967³ [1951], p. 57.

¹¹² John Dewey, *Experience and Education*, International Honor Society in Education, Kappa Delta Pi, New York 1938; trad. it. *Esperienza e Educazione*, a cura di Francesco Cappa, traduzione Ernesto Codignola, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, pp. 13-14.

chiarifica, abbrevia e condensa secondo il suo interesse. Lo spettatore deve passare per queste operazioni secondo il suo punto di vista e il suo interesse. In entrambi si realizza un atto di astrazione, che è di estrazione di ciò che vi è di significativo. In entrambi vi è comprensione nel suo significato letterale, che è il raccogliere insieme dettagli e particolari, materialmente sparpagliati, in un tutto sperimentato come tale. Da parte di chi percepisce, come da parte dell'artista, si compie del lavoro. Chi è troppo pigro, svogliato o attaccato alle convenzioni per compiere questo lavoro non vedrà e non udrà. Il suo "apprezzamento" sarà un mosaico di frammenti di conoscenza in conformità alle norme di ammirazione convenzionale e avrà una confusa, anche se genuina, eccitazione emotiva»¹¹³.

L'esperienza, qui raccontata attraverso i ruoli dell'artista e dello spettatore, è quell'interazione, significativa e totale, che Dewey ben definisce come «vitale», offrendo ancora un altro termine di confronto con l'estetica banfiana, identificata, appunto, come la «manifestazione vitale della ragione».

In questa dimensione descrittiva egli comprende nella definizione dell'esperienza il contributo emotivo, intellettuale e pratico. Nel momento in cui una di tali caratteristiche prevale sulle altre si assiste al profilarsi di un'esperienza intellettuale o di una pratica; quando, invece, a prevalere sono, una volta acquisite le conseguenze delle azioni precedenti e estratti e conservati i significati di ciascuna di esse, caratteristiche secondarie, volte all'organicità e alla completezza, allora si tratta, specificatamente, di esperienza estetica, capace di assorbire in sé ogni altra tensione, resistenza o eccitazione verso una conclusione completa e appagante.

«Un incisore, pittore o scrittore persegue un processo di completamento a ogni stadio del suo lavoro. Egli deve in ogni punto ritenere e integrare ciò che è accaduto in precedenza come un tutto e in relazione a un tutto di là da venire. Altrimenti i suoi atti successivi difetterebbero di consistenza e di sicurezza. Il concatenarsi delle azioni nel ritmo dell'esperienza genera varietà e movimento; esso salvaguarda l'opera dalla monotonia e dalle ripetizioni inutili. Le passioni sono gli elementi corrispondenti del ritmo e conferiscono unità: esse proteggono l'opera dalla inutilità di una semplice successione di eccitazioni. Un oggetto è peculiarmente e preminentemente estetico, e offre il godimento caratteristico della percezione estetica quando i fattori che determinano tutto ciò che si possa chiamare un'esperienza vengono elevati ben alti sulla soglia della percezione e vengono resi manifesti per amor loro»¹¹⁴.

L'artista, invece di descrivere l'emozione in termini intellettuali e simbolici, compie l'azione che genera l'emozione. Per Dewey nello sviluppo di un atto espressivo l'emozione opera come un magnete: attira a sé materiale che possiede un'emotività e sperimentata affinità allo stato d'animo già in atto, capace di realizzare continuità di movimento e unicità d'effetto nella varietà, selezionando il materiale stesso e dirigendone l'ordine e la disposizione. Naturalmente nei casi di estrema emozione, anziché l'ordine, si manifesta il disordine dei materiali.

Se l'emozione più conforme alla realizzazione di un'opera d'arte ha l'aspetto dell'espressione spontanea, a cui giunge attraverso una continua elaborazione di materiale immaginato, quella più lontana, grossolana e indefinita, lascia il materiale sulla soglia della coscienza e non avvia il processo dell'atto espressivo di quell'emozione. Ciò che manca alla stragrande maggioranza degli individui per essere artisti non è, infatti, l'emozione iniziale o l'abilità tecnica nell'esecuzione, ma è la capacità di trasformare un'idea vaga e un'emozione nei termini di un *medium* definito.

Questa trasformazione si rivela la responsabile del costituirsi dell'emozione estetica, aderente a un oggetto formato attraverso un atto espressivo, dall'alterazione delle qualità dell'emozione naturale o impulso originale emotivo. Seguendo la riflessione di Dewey l'arte non viene presentata come natura, ma come natura trasformata attraverso nuove relazioni, organizzata interiormente nella regolarizzazione di un'esperienza in sviluppo e nell'impegno dell'individuo mirato a un determinato fine.

Le opere d'arte nascono da quest'attività di rielaborazione del materiale d'esperienza nell'atto d'espressione non solo del singolo individuo, ma anche della comunità, verso un ordine e una unità più grandi, impedendo allo sfogo emozionale personale di prevalere quando, nel momento creativo,

¹¹³ J. Dewey, *Ars as Experience*, op.cit., p. 67.

¹¹⁴ Ivi, p. 70.

avviene l'isolamento dell'atto dell'espressione dall'espressività posseduta dall'oggetto. Scrive Dewey:

«Una poesia e un quadro presentano un materiale che è passato attraverso l'alambiccio dell'esperienza personale. Essi non hanno precedenti nell'esistenza o nella vita universale. Ma, ciò nondimeno, il loro materiale deriva dal mondo comune e pertanto ha qualità in comune con il materiale di altre esperienze, mentre il prodotto suscita negli altri nuove percezioni di significati di quello stesso mondo. La contrapposizione di individuale e universale, di soggettivo e oggettivo, di libertà e ordine, di cui i filosofi si sono compiaciuti, non ha posto nel mondo dell'arte. L'espressione come atto personale e come risultato oggettivo costituisce un tutto organico»¹¹⁵.

Quel «tutto organico» a cui si riferisce l'Autore, in cui non si registrano contrapposizioni, ma relazioni, in cui si evidenziano elementi di straordinaria originalità espressiva accanto a elementi di chiara derivazione remota, in cui l'artista, quindi, offre una sintesi mirabile di un tessuto culturale desideroso di rinnovarsi e capace di innovazione, rivela qui la sua qualità più importante, che consiste nel chiarire e concentrare i significati contenuti in modo debole e frammentario nel materiale di altre esperienze. Se la scienza espone dei significati, garantendo quelle condizioni attraverso le quali si può realizzare l'esperienza di un oggetto o di una situazione, l'arte, agendo diversamente dal condurre all'esperienza, esprime quei significati e costituisce l'esperienza stessa.

L'arte consente infatti all'artista di disporre linee e colori, parole o note secondo un certo schema piuttosto che un altro e di condurre l'ardore che contraddistingue l'osservazione con lo sviluppo della nuova forma di emozione, quella specificatamente estetica. Questa, non risulta, dunque, per Dewey, indipendente da una qualche emozione precedente che si è mossa nell'esperienza dell'artista, ma è un'emozione rinnovata e ricreata attraverso la fusione con un'emozione appartenente alla visione del materiale esteticamente qualificato. Spiega l'Autore:

«prima che un artista possa sviluppare la sua ricostruzione della scena che ha davanti nei termini dei rapporti di colori caratteristici della sua pittura, egli osserva la scena attraverso i significati e i valori portati alla sua percezione da esperienze precedenti [...]. Per quanto lo possa desiderare ardentemente l'artista non può, nella sua nuova percezione spogliarsi dei significati derivati dalle sue passate relazioni con le cose circostanti, né può liberarsi dall'influenza che esse esercitano sulla sostanza o il modo della sua visione attuale. Se egli potesse farlo e lo facesse, non gli rimarrebbe nessuna via per vedere un oggetto»¹¹⁶.

L'arte intensifica e amplifica esperienze non solo *dentro* ogni individuo e non solo nell'ambito di rapporti separati dalla materia. L'arte rileva momenti in cui l'uomo, pur composto e concentrato, manifesta la massima vitalità nello scambio con l'ambiente e in cui il materiale sensibile e i rapporti si fondono nel modo più completo. Dinanzi a un processo di vita continuo e ad un'esperienza cumulativa, l'arte rimuove i ripari che nascondono l'espressività delle cose sperimentate, scuote l'individuo dalla rilassatezza della consuetudine e lo rende capace di dimenticare se stesso per ritrovarsi nel piacere di sperimentare il mondo nelle sue varie qualità e forme, riordinate in oggetti espressivi e comunicativi, protagonisti di una nuova esperienza di vita, l'*opera d'arte*. Con queste premesse l'artista lavora anche alla creazione di un pubblico con cui comunicare, proprio attraverso

¹¹⁵ Ivi, pp. 99-100.

¹¹⁶ Ivi, 107-108. Le pagine precedenti (pp. 104-108) contengono un riferimento al contributo di Roger Fry alla riflessione critica sulla pittura moderna che Dewey riporta in alcune citazioni facilmente confrontabili con il volume dedicato da Rognoni alla teoria estetica di Fry sul valore della linea nella collana "Estetica" della Minuziano. Dewey, diversamente da Electra Cannata curatrice del vol. n. 13 (1947), trova che Fry sia responsabile delle generalizzazioni dei tratti caratteristici della pittura moderna: decisamente validi se limitati alla descrizione di quello che accade nella percezione e nella costruzione artistica, profondamente lontani dalla posizione deweyana nel momento in cui in un'opera d'arte il soggetto risulta sempre irrilevante o, addirittura, dannoso, vincolando, inesorabilmente, coloro che vi aderiscono a una teoria esoterica dell'arte. Dewey propone, in alternativa, la teoria di Barnes sul disegno in un quadro, capace di rilevare la sua reale funzione. Disegnare per lui è «trarre fuori»: estrazione di ciò che il soggetto vuole comunicare al pittore nella totalità della sua esperienza.

le sue opere, che divengono, così, strumenti possibili di completa e libera comunicazione tra gli uomini, «in un mondo pieno di abissi e di muri che limitano una comunità di esperienza»¹¹⁷.

Inoltre, nell'unione di qualità di efficacia sensoria diretta (tatto, gusto, vista e udito nelle loro connessioni possiedono qualità estetiche) con altre qualità espressive, si trovano quei significati, nati dalle esperienze passate e basi sostanziali, non solo intellettive, per l'organizzazione del lavoro artistico, di cui sono ricche le opere d'arte. Anziché aggiungere solamente espressività, tali significati infatti contribuiscono all'integrazione di qualità che portano eccitazione emotiva, sia di serenità che di contrasto. Dewey, riportando una riflessione dell'amico Barnes, così descrive l'esperienza estetica:

«esistono [...] in soluzione nella nostra mente numerosissime attitudini emotive, sentimenti pronti a essere rieccitati quando lo stimolo arrivi appropriato, e, più di ogni altra cosa, sono queste forme, questi residui di esperienza, più pieni e ricchi che nello spirito dell'uomo ordinario, che costituiscono il capitale dell'artista. Ciò che si chiama la magia dell'artista, risiede nella sua abilità a trasferire questi valori da un campo di esperienza a un altro, a farli aderire agli oggetti della nostra vita comune e con il suo intuito fantastico rendere questi oggetti interessanti e importanti»¹¹⁸.

Tale esperienza si potrebbe presentare, qui, come il modo in cui il materiale, derivato dalle esperienze precedenti, e che, ovviamente, condiziona gli atteggiamenti nel presente, opera in connessione con il materiale raccolto dai sensi in un oggetto. L'opera d'arte diviene una completa e intensa esperienza che conserva vivo e vitale il potere di sperimentare il mondo comune nella sua pienezza, trasformando i materiali grezzi (sicuramente sensori e emozionali, ma anche immaginativi e intellettuali) di quell'esperienza in materia ordinata attraverso la forma, in materia artistica.

Proprio nell'opera d'arte la forma nasce da significati di oggetti, che, in altre circostanze ed esperienze, rimarrebbero muti e indeterminati anche nella loro contraddittorietà e trovano chiarezza e attenzione senza l'ausilio di un pensiero dotato di particolare abilità analitica e senza il bisogno di rifugiarsi in un mondo di mera sensazione, ma solo attraverso la creazione, appunto, di una nuova esperienza fatta di rapporti «sociali», di modi di interazione, che diventano «spinte e scosse», azioni e reazioni attraverso le quali le cose si modificano. Quell'opera diviene, attraverso il mutuo adattamento di parti nel costituire un tutto, utile non a soddisfare uno scopo, limitato e particolare, ma molti scopi, nessuno dei quali progettato in anticipo: essa «serve alla vita anziché prescrivere un modo di vivere definito»¹¹⁹.

Costituita da un tutto percettivo, in cui le parti sono in relazione tra loro in un'unità organica e vitale, che conduce alla completa realizzazione dell'esperienza di un evento, oggetto, scena e situazione, l'opera continua a esercitare la sua influenza anche per canali non obbligatoriamente percettivi e, dunque, indiretti e viene esaltata per la durevole serenità, la freschezza e la rieducazione della visione che rinnova, continuamente, nell'individuo, attraverso la sperimentazione in nuovi campi d'esperienza e nuovi aspetti e qualità in scene e oggetti familiari.

In questo contesto l'opera conserva l'ordinata variazione di mutamenti, nata da un'energia emotiva utile a generare abbastanza resistenza da creare una tensione e dunque una scarica periodica che Dewey definisce *ritmo vitale dell'arte*, inteso come prima caratteristica del mondo circostante, che rende possibile l'esistenza della forma artistica, e come condizione di forma¹²⁰. Quando la scarica completa viene posticipata e, finalmente, esaurita, attraverso una successione di coordinati periodi di accumulazione e di conservazione, contraddistinti in intervalli e pause ricorrenti di equilibrio, allora la manifestazione dell'emozione diviene espressione vera e propria, acquistando qualità estetica.

¹¹⁷ Ivi, p. 125.

¹¹⁸ Ivi, pp. 141-142.

¹¹⁹ Ivi, p. 160.

¹²⁰ Cfr. Ivi, p. 174. L'Autore scrive: «Vi è ritmo nella natura prima che esistano poesia, pittura, architettura e musica. Se così non fosse, il ritmo in quanto proprietà essenziale della forma, sarebbe semplicemente sovrapposto al materiale, non un'operazione attraverso la quale il materiale esaurisce la propria realizzazione nell'esperienza». Si vuole rilevare, proprio in queste pagine, in occasione della riflessione di Dewey sul ritmo, il suo costante sguardo *antropologico* nei confronti dell'arte, argomentato proprio nel VII capitolo di *Ars as Experience* (cfr. pp. 174-182).

L'energia emotiva continua a lavorare in modo reale attraverso evocazioni e riunificazioni, accettando e respingendo memorie, immagini e osservazioni e, ancora, elaborando in una totalità conforme all'immediato sentimento emotivo, responsabile dell'assunzione di una forma ritmica, un oggetto unificato e distinto.

Riprendendo un'osservazione di Santayana, autore caro anche a Banfi e ai suoi allievi, Dewey rileva un'interessante riflessione estetica:

«Le percezioni non rimangono nella mente, come si vorrebbe suggerire con il trito paragone del sigillo e della cera, passive e immutabili finché il tempo non logori i loro orli ruvidi e non le affievolisca. No, le percezioni cadono nel cervello piuttosto come i semi in un campo arato, o addirittura come scintille in un barilotto di polvere da sparo. Ogni immagine ne genera altre cento, talvolta lentamente e sottoterra, tal'altra (come quando si inizia un ritmo appassionato) con un improvviso scoppio di fantasia»¹²¹.

La fonte sorgiva delle percezioni, quali elementi embrionali e forze straordinariamente potenziali, consente, con la sua ricca proposta sensoriale, la presentazione, sempre rinnovata, dell'esperienza estetica in ogni momento della vita, ma, in particolare, in quello che riguarda l'incontro con l'opera d'arte. L'oggetto estetico, infatti, risulta la novità ritmica di «relazioni», in un contesto di ripetizione di unità uniformi, e, quindi, di soli «elementi», contrari all'esperienza del ritmo. Quando tutti i materiali, che contribuiscono a un'esperienza estetica, risultano compenetrati dal ritmo, il tema o soggetto si trasforma in un nuovo materiale tematico. Qui compare quella improvvisa magia che dà significato alla rivelazione interiore, sviluppata nell'individuo in merito a qualche cosa che supponeva già conosciuto. Le parti e l'intero, che si compenetrano nell'oggetto, identificato come opera d'arte, vengono a rinforzarsi vicendevolmente, come variazioni che creano e integrano un'esperienza complessa come quella estetica.

Già pulsante di vita nella scorta percettiva dell'esperienza di cui ciascuno dispone, quel ritmo diviene garanzia di un inconfondibile potere espressivo nell'arte. In particolare, proprio nell'arte, si assiste alla manifestazione di un'energia organizzata o ordinata, in cui simmetria e ritmo, appunto, pur presentando accenti diversi, dovuti all'attenzione e all'interesse, giungono a identificarsi. Si avverte la simmetria, non intesa in termini statici, quando i tratti che caratterizzano la percezione corrispondono agli intervalli (quiete e appagamento), tradotti come equilibrio di energie contrastanti; emerge il ritmo, non inteso come mera ricorrenza di elementi, quando a interessare non è la meta, ma il movimento (diviso da intervalli di quiete) che implica la misura dello spazio-tempo.

Le opere d'arte esprimono lo spazio-tempo come possibilità di movimento e di azione e nell'esperienza come massa/volume e persistenza. Per Dewey la condizione fondamentale, considerato che l'organismo e l'ambiente interagiscono, rimane la sensazione del rapporto tra il fare e il subire. Di conseguenza la posizione dell'individuo nello spazio-tempo esprime l'equilibrio dell'individuo stesso nell'affrontare l'incontro/scontro delle forze del mondo circostante in modo da resistere, persistere per poi estendersi in volume. Sotto la pressione dell'ambiente la materia/massa si contrae in una energia di posizione e lo spazio-tempo rimane per un'altra azione.

Quel ritmo vitale, che palpita nell'opera d'arte, è dato, dunque, dalla dialettica espansione-pausa-contrazione della materia posta in una determinata posizione nello spazio-tempo, in cui la pausa esprime tutta la sua dignità di termine di riferimento per l'individuazione del ritmo e per l'ordinata distribuzione dell'energia caratteristica del materiale usato come mezzo. Un'arte risulta tale proprio quando accoglie il materiale di altre esperienze e lo esprime attraverso un mezzo che ne intensifica e ne rende chiara l'energia attraverso l'ordine che ne consegue.

Quando l'arte esprime, essa comunica, rendendo partecipi gli altri di significati non immediatamente risolvibili nell'azione aperta, ma di significati responsabili di un processo di creazione. Per Dewey consiste nella partecipazione di significati e di beni, che si realizza attraverso la comunicazione, la sola forma di comunicazione veramente umana, in cui l'arte riesce a spezzare le barriere che dividono, drammaticamente, gli uomini. Questa è la forza dell'arte, rilevabile per Dewey

¹²¹ Ivi, p. 185.

in modo particolarmente vivo nella letteratura che detiene il suo mezzo esclusivo proprio nella comunicazione. L'arte diviene la forma di comunicazione, e quindi, di linguaggio, più universale e libera e l'esperienza estetica la forma di esperienza più integrale e completa.

Per Dewey anche la filosofia, come l'arte, assume un alto valore culturale, dal momento in cui si muove attraverso il mezzo dell'intelletto immaginativo. Concludendo il capitolo XII di *Ars as Experience, La sfida della filosofia*, a seguito dell'argomentazione critica nei confronti delle teorie estetiche di Schopenhauer e di Croce quali esempi, per lui, del completo insuccesso della filosofia nel sostenere la sfida che l'arte lancia al pensiero riflessivo, Dewey afferma:

«nell'arte in quanto esperienza, l'attualità e la possibilità o idealità, il nuovo e il vecchio, il materiale oggettivo e la reazione personale, l'individuale e l'universale, la superficie e la profondità, il senso e il significato, si integrano in un'esperienza in cui si trasfigurano completamente rispetto al significato che appartiene loro quando vengono isolate nella riflessione. "La natura" ha detto Goethe, "non ha né nocciolo né guscio". Soltanto nell'esperienza estetica questa affermazione è completamente vera. Dell'arte come esperienza è anche vero che la natura non ha esistenza né soggettiva né oggettiva; non è né individuale né universale, né sensoria né razionale. L'importanza dell'arte come esperienza è, pertanto, incomparabile per l'avventura del pensiero filosofico»¹²².

Liberata da ogni gabbia teoretica e da qualsiasi riferimento pre-concetto, pre-costituito e pre-agito, l'arte raccoglie, per Dewey, tutto ciò che l'esperienza nella sua integralità (sia a livello individuale che sociale) ha offerto (elementi sensoriali, emozionali, immaginativi, intellettivi e relazionali) e rielabora attraverso il mezzo (materiale e tecnico) in un linguaggio universale e libero, un'opera che comunica al pubblico del periodo storico in cui è stata creata e a tutti coloro che in futuro riusciranno a viverla, attraverso un'esperienza estetica sempre nuova, fresca e originale, costituita da percezioni cariche di energia propositiva, capaci di inserirsi nel ritmo vitale dell'arte.

Tale esperienza, se capita e compresa nella costruzione di un vissuto percettivo dalle straordinarie potenzialità creative, dovrebbe essere estesa proprio attraverso l'opera d'arte che, rimuovendo i pregiudizi, eliminando le scaglie che impediscono all'occhio di vedere, strappando i veli imposti dall'abitudine e dai costumi sociali e, perfezionando la capacità di percezione, manifesta la sua funzione morale. Il critico d'arte dovrebbe proseguire questo processo che l'oggetto estetico ha avviato, riconoscendo l'importanza dell'opera attraverso quegli stessi processi attivi che l'artista ha attraversato nella produzione del suo lavoro. Per Dewey una filosofia dell'esperienza, sensibile alle innumerevoli interazioni che sono il materiale dell'esperienza, potrebbe aiutare il critico a percepire quella sensibilità per i vari movimenti verso il completamento, in differenti esperienze totali, e a dirigere la percezione degli altri verso un pieno apprezzamento del contenuto oggettivo di un'opera d'arte.

Il materiale dell'esperienza estetica nell'uomo, in connessione con la natura di cui è parte, è, dunque, sociale. L'esperienza estetica risulta, in questo contesto percettivo, creativo e relazionale, «una manifestazione, una cronaca e una celebrazione della vita di una civiltà, un mezzo per promuovere il suo sviluppo, ed è anche il giudizio definitivo sulla qualità di una civiltà. Perché mentre

¹²² Ivi, p. 347. L'intenzione di Dewey in questo contesto argomentativo non consiste nel criticare le varie filosofie dell'arte come tali, ma di far vedere il significato che l'arte ha per la filosofia, visto che hanno in comune il mezzo dell'intelletto immaginativo o intuizione. In particolare, nella riflessione estetica di Croce, Dewey trova l'esempio in cui la filosofia sovrappone una teoria preconcepita all'esperienza estetica, causando un'arbitraria e pericolosa distorsione. Croce infatti, seguendo l'interpretazione deweyana, crede che la sola reale esistenza sia l'intelletto e che l'oggetto non esista a meno che non sia conosciuto e che esso non è separabile dallo spirito conoscente. La conoscenza degli oggetti artistici e della bellezza naturale non è attribuita alla *percezione*, ma a un'*intuizione* che conosce gli oggetti come momenti dell'intelletto. Pertanto il momento dell'intelletto che costituisce l'opera d'arte, in quanto oggetto estetico, è manifestazione e, quindi, espressione di un momento dell'intelletto ed è intuizione, in quanto conoscenza di un momento dell'intelletto. Anche la teoria estetica di Schopenhauer, per Dewey, nonostante molte osservazioni acute, si risolve in uno sviluppo dialettico della sua soluzione al problema kantiano del rapporto della conoscenza con la realtà e dei fenomeni con la realtà ultima. Egli infatti esclude l'incanto dell'arte, in quanto incanto significa attrazione e attrazione è una reazione da parte della volontà, e rivolge maggiore attenzione all'ordine gerarchico fisso che istituisce.

essa è prodotta e goduta da individui, quegli individui sono quello che sono, nel contenuto della loro esperienza, a causa della cultura alla quale partecipano»¹²³.

Proprio perché l'arte, dal punto di vista dell'influenza di una cultura collettiva sulla creazione e il godimento delle opere d'arte, esprime un'attitudine profondamente radicata di adattamento, la caratteristica artistica di una civiltà è il mezzo per penetrare negli elementi più profondi dell'esperienza di civiltà remote e straniere. L'esperienza estetica che nasce dall'incontro con l'arte, non solo manifesta il suo godimento dinanzi ad un'opera, ma presenta anche il processo che conduce a quella fase «consumatoria» dell'opera stessa, recuperando anche la vita della civiltà a cui, proprio attraverso quell'opera, è rivolta la sua attenzione e il suo interesse. Naturalmente nella sua caratteristica integrale, onnicomprensiva di tutte le altre forme di esperienza, l'esperienza estetica coglie ogni aspetto della civiltà a cui quell'opera appartiene, in quanto rivive nell'oggetto d'arte quei rapporti tra le parti e tra le parti e il tutto che delineano le relazioni sulle quali la vita sociale in esame si afferma come civiltà.

L'arte, dunque, alla prova pratica della validità sociale, si confronta con la scienza, in cui viene rivalutata la dimensione affettiva del pensiero e viene rilevata l'interdipendenza con il momento intellettuale. Entrambe scoprono di risultare utili e valide alla socialità, perché entrambe sono al servizio della democrazia e della libertà: la scienza, attraverso il metodo dell'intelligenza, con cui abbatte le barriere dell'ignoranza e del pregiudizio e fonda la vita; l'arte, attraverso la sua qualità consumatoria esce dallo studio dell'artista, si diffonde nel mondo e risolve l'uomo dal meccanico e dall'automatico, preparandolo alla vita che il metodo della scienza vuole fondare.

In questo modo arte e scienza si trovano a collaborare a un progetto comune per fondare la democrazia attraverso la formazione di un uomo integrale, che non risponde più solo ai richiami della scienza che, pur educandolo alla libertà e alla responsabilità etica, potrebbero anestetizzarlo dal punto di vista affettivo e che non si rinchiede più nell'isolamento del godimento puro, offerto da un'esistenza vissuta solo esteticamente.

In *Ars as Experience* Dewey non nasconde un privilegio del momento estetico su quello scientifico, ma, allo stesso tempo, non afferma che l'arte sia migliore della scienza. L'arte per lui infatti non sarebbe in grado, in modo autonomo, di soddisfare tutte le richieste mosse dalle differenti problematiche sociali. La differenza però consiste nella capacità dimostrata dall'arte, rispetto alla scienza, di stabilire relazioni in modo veloce e flessibile, per raggiungere l'integrazione tra le parti, sia nell'individuo, sia nel mondo esterno.

L'arte potrebbe offrire un valido aiuto per la creazione di una società migliore di quella attuale, ma solo attraverso la problematizzazione del presente garantita dalla scienza. Per Dewey la scienza insegna a problematizzare il presente e l'arte unifica presente, passato e futuro e armonizza la realtà interiore. Così l'arte rappresenta sì il compimento della natura, ma solo nel momento in cui accompagna e completa il metodo scientifico.

Solo nel calarsi nell'esistenza reale, per vederla dispiegata in tutte le sue possibilità, l'arte, aiuta l'uomo a lasciare il suo isolamento, per aprirsi al mondo che gli si rivela nella sua pienezza, e traccia la via verso la libertà di pensare, di desiderare e di fare progetti dell'uomo in quel mondo, divenendo la condizione necessaria della democrazia. Inoltre, questa libertà risulta identica al potere di concepire propositi e di eseguirli o di portarli a compimento e altrettanto identica all'autocontrollo, poiché la formazione di propositi e l'organizzazione di mezzi per eseguirli sono opera dell'intelligenza.

Ai propositi Dewey dedica diverse riflessioni, utili a comprendere il ruolo dell'esperienza estetica nella formazione civile delle nuove generazioni, e in *Experience and Education* (1938) scrive:

«[...] il significato dei propositi e dei fini non è di evidenza immediata e non si coglie da sé. Più si accentua la loro importanza educativa, più importante è intendere che cosa è un proposito, come sorge e come funziona nell'esperienza. Un autentico proposito trova sempre il suo punto di partenza in un impulso. L'impedimento all'immediato appagamento di un impulso lo converte in un desiderio. Tuttavia né impulso né desiderio sono in sé un proposito. Il proposito è la visione di un fine [...] dà luogo a una previsione delle conseguenze che risulteranno nell'operare in base a un impulso.

¹²³ Ivi, p. 381.

La previsione delle conseguenze implica l'attività dell'intelligenza. Essa richiede in primo luogo osservazione delle condizioni e delle circostanze obiettive [...] conoscenza di ciò che è accaduto in passato in situazioni analoghe [...] e giudizio che raccoglie insieme quel che è stato osservato o quel che è stato richiamato per vedere che cosa significano [...]. Il problema cruciale dell'educazione è quello di ottenere che l'azione non segua immediatamente il desiderio, ma sia preceduta dall'osservazione e dal giudizio»¹²⁴.

All'educazione tradizionale, che tendeva a ignorare l'importanza dell'impulso e del desiderio personale come spinta iniziale all'azione, Dewey oppone, dunque, questa teoria del proposito che lega l'impulso prima all'esperienza psico-sociale in *Human Nature and Conduct* (1922), poi a quella estetica in *Ars as Experience* (1934) ed, infine, a quella educativa in *Experience and Education* (1938) e che sostiene l'esistenza di un desiderio o di un impulso come occasione e richiesta della formazione di un proposito e di un metodo di attività.

Qui il compito dell'insegnante consiste nel vigilare perché sia colta l'occasione di operare, dall'osservazione intelligente al giudizio, fino all'orientamento offerto dall'insegnante stesso, in piena libertà per la realizzazione del proposito, condivisa con gli altri membri del gruppo, in un progetto educativo che diviene impresa cooperativa:

«[...] la sollecitazione dell'insegnante non è una forma per ferro fuso, ma è un punto da cui prendere le mosse per svilupparlo in un piano attraverso i contributi che provengono dall'esperienza di tutti quanti sono impegnati nel processo dell'apprendimento. Lo svolgimento si compie attraverso un reciproco "dare e prendere"; l'insegnante prende, ma non teme anche di dare. Il punto essenziale è che il proposito nasca e prenda forma attraverso il processo dell'intelligenza sociale»¹²⁵.

Pertanto Dewey propone, nella sua filosofia dell'educazione progressiva, l'importanza della partecipazione del giovane alla formazione dei progetti che dirigono le sue attività nel processo dell'apprendimento. L'arte in questo modo favorisce l'amplificazione dell'esperienza individuale, rendendola gradualmente meno locale e provinciale, dal momento in cui si pone in grado di cogliere gli atteggiamenti fondamentali (aspirazione, bisogno e successo) di altre forme di esperienza, appartenenti a una civiltà nel suo aspetto collettivo. Per Dewey le opere d'arte sono mezzi che consentono all'individuo di entrare, attraverso le immagini e le emozioni che evocano, in forma di relazione e partecipazione diverse.

In Dewey, per fondare l'uomo integrale volto alla costruzione della democrazia, intesa come modo di vivere totale, in cui tutto confluisce, acquistando significato, occorre comprendere che l'esperienza umana, soprattutto quella estetica nell'ambito artistico, è educativa.

In *Experience and Education* (1938) Dewey sostiene che se l'educazione fosse basata sull'esperienza e l'esperienza educativa fosse concepita come un processo sociale, la situazione scolastica cambierebbe radicalmente: l'insegnante perderebbe la sua posizione esterna di padrone assoluto del suo sapere, per assumere quella di direttore di attività associate, che si muovono tra il sapersi accordare e il sapersi adattare reciprocamente. Il suo compito verrebbe a profilarsi come quello di discernere, nell'ambito dell'esperienza attuale, quelle cose che contengono la premessa e la possibilità di presentare nuovi problemi i quali, stimolando nuove vie di osservazione e di giudizio, allargherebbero il campo dell'esperienza futura.

Per Dewey l'educatore deve considerare quello che è già acquisito non come una proprietà stabile e immutabile, ma come *un mezzo e uno strumento* per aprire nuovi ambiti di ricerca che esigono rinnovate abilità per una sana continuità nella crescita. Se soltanto quel che ha compiuto il passato è in grado di offrire i mezzi per capire e comprendere il presente e se soltanto il ragionare sui problemi già affrontati garantisce il migliore stimolo per pensare come superare le difficoltà del presente, mediante l'esercizio dell'intelligenza, allora un lavoro analitico attraverso un metodo scientifico

¹²⁴ Cfr. John Dewey, *Experience and Education*, op. cit.; trad. it. *Esperienza e educazione*, a cura di Francesco Cappa con traduzione di Ernesto Codignola, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, pp. 57-59.

¹²⁵ Ivi, pp. 62-63.

sull'esperienza, potrebbe generare nel giovane una richiesta attiva di informazioni e una serie di stimoli atti a produrre nuove idee risolutive. E Dewey sottolinea:

«[...] le esperienze per essere educative devono sfociare in un mondo che si espande in un programma di studio, programma di fatti, di notizie e di idee. Questa condizione si soddisfa solo a patto che l'educatore consideri insegnare e imparare come un continuo processo di ricostruzione dell'esperienza. Questa condizione a sua volta può essere soddisfatta solo a patto che l'educatore guardi lontano dinanzi a sé, e consideri ogni esperienza presente come una forza propulsiva per le esperienze future»¹²⁶.

Per John Dewey questa forza propulsiva viene garantita sotto i due aspetti fin qui analizzati. Da un lato, dal metodo dell'intelligenza o metodo scientifico, che seleziona dal mondo esperienziale i tratti significativi in grado di riattivare, attraverso un esame retrospettivo, quel che è stato fatto, in modo da estrarne le linee progettuali di cui l'intelligenza si avvale per un'organizzazione intellettuale volta alle esperienze future. Dall'altro lato, dall'energia vitale che nasce dalla sintesi del rapporto io-mondo offerta dall'esperienza estetica che conserva quella vivacità e freschezza dell'intelligenza che non pensa o progetta soltanto, ma agisce realizzando e costruendo nel concreto percorsi formativi utili a un confronto propositivo tra tradizione e innovazione.

Proprio su questa linea progettuale, in cui scienza e arte si trovano affiancati a collaborare per un obiettivo comune, quello della formazione dei giovani attraverso una formula educativa cooperativa e laboratoriale, nel 2010 in una classe Quinta del Liceo Socio-psico-pedagogico "Alessandro Manzoni" di Varese nelle ore di lezione di Filosofia è nato il *Laboratorio sulla legalità* con l'intento di riflettere *sul* significato di legalità attraverso lo studio delle scienze umane.

¹²⁶ Ivi, p. 81.

APPENDICE

Il Laboratorio di “estetica civile” a scuola

Propedeutica all'educazione alla legalità
attraverso l'educazione estetica

LABORATORI ARTISTICO-FILOSOFICI
2015-2017

La motivazione

Il *Laboratorio artistico-filosofico* nasce nel 2015 nell'ambito specifico del *Laboratorio sulla Legalità*, che dal 2010 opera all'interno del Progetto dei *Giovani Pensatori* ideato e promosso da Fabio Minazzi e dall'Università degli Studi dell'Insubria. Questo laboratorio si sviluppa rispondendo alla necessità di formare il pensiero critico, di educare al rispetto della persona e al senso di responsabilità di ogni individuo, a partire dalla più giovane età.

La scuola, come sede formativa privilegiata, utilizzando le risorse pedagogiche didattiche e legislative, orienta l'esperienza quotidiana dello studente verso la riflessione sul suo vissuto e lo prepara al riconoscimento, consapevole, delle regole della vita democratica. In questo modo la scuola promuove la cultura del sociale, riscattando la dignità di essere cittadino e arginando la violenza, e attiva percorsi di partecipazione e condivisione su campi educativi fondamentali per la formazione del giovane: la solidarietà, il volontariato, la cultura delle differenze, il dialogo tra i popoli, la valorizzazione della propria storia e del patrimonio culturale nazionale, la pace.

Attraverso gli esempi offerti dalla cultura storico-artistica e sociale del nostro Paese risulta possibile aprire un dialogo sulle straordinarie testimonianze della nostra presenza nel mondo, sulla necessità delle regole per la conservazione di quanto prodotto e la costruzione di una società che, continuamente, si rinnova nel suo stesso significato, rispettando i diritti e attribuendo i doveri di ciascuno.

Il senso di appartenenza che ogni individuo avverte all'interno della società rappresenta la piacevole sensazione dell'accoglienza e dello sguardo interessato, che delinea il profilo della propria identità, del proprio ruolo nel mondo e di una motivazione al fare e all'agire costruttivo e creativo che conduce al riconoscimento del valore della partecipazione, della condivisione, della lealtà, della cura dell'altro e del patrimonio comune, della legalità. La convivenza democratica, dunque, risulta quella finalità utile alla vita e la scuola diviene davvero un luogo di incontro e di crescita in cui il giovane viene allenato a confrontarsi con la realtà, ad interpretarla e ad attribuirle un senso per la propria esistenza.

Il valore

Nell'ambito della pedagogia contemporanea il "laboratorio" viene definito da Franco Frabboni (1999) quale elemento didattico fondamentale per garantire un modello di apprendimento capace di fornire importanti situazioni relazionali legate alle pratiche di ricerca, all'indagine e alla scoperta di saperi di natura metacognitiva e creativa. In questo contesto si risponde alla richiesta di valorizzazione della partecipazione autonoma di ogni persona in formazione, attraverso la possibilità di costruire, rielaborare e anche scoprire direttamente contenuti di studio, promuovendo i processi motivazionali dello studente.

In quest'ambito educativo la metodologia preferenziale viene rappresentata dalla ricerca-azione, che si fa garante del legame tra la produzione delle conoscenze e il momento della prassi, in cui lo studente viene coinvolto in una nuova modalità di fare cultura nell'ambito di una relazione progettuale collettiva, per sollecitare nuove ipotesi di lavoro.

Nel laboratorio lo studente è chiamato a operare, partecipando concretamente ai processi di apprendimento nelle diverse situazioni, per conoscere e sperimentare quei linguaggi che gli permettono di leggere la realtà. Questo paradigma, trasferito nei laboratori artistico-filosofici, offre la possibilità di soddisfare i propri bisogni di espressione, d'immaginazione, di fantasia mediante attività volte alla comprensione pratica del linguaggio artistico.

In questo modo per Giovanni Maria Bertin (1968) i laboratori possono offrire anche un'alfabetizzazione secondaria, predisponendo attività di tipo interpretativo, con l'obiettivo di formare allo studente gli strumenti cognitivi necessari per analizzare le situazioni, ricercarne soluzioni logiche, riformulando risposte che si muovano nell'ambito della meta-riflessione e della creatività.

Secondo questa prospettiva il laboratorio artistico si definisce creativo ed estetico: *creativo*, in quanto sollecita la curiosità e la ricerca di soluzioni nuove; *estetico*, in quanto permette di apprendere con i sensi e la percezione. Il laboratorio rappresenta un luogo privilegiato di formazione che si lascia modellare dai fini educativi e dalle pratiche didattiche.

Tale metodo, secondo l'analisi di Piero Bertolini, comporta un uso costante dell'osservazione e dell'indagine, il ricorso alla più ampia varietà di fonti d'informazione, il dibattito e il confronto dei punti di vista per giungere ad un sistema di idee condivise. A questo proposito Francesco De Bartolomeis (2000) evidenzia come il laboratorio non permetta solo uno spostamento della classe da un'aula a uno spazio attrezzato, ma richieda soprattutto una *mobilità mentale*, una *forma mentis*, flessibile e disponibile ad accogliere l'imprevisto che scaturisce proprio dal fare attivo, operativo. Un fare che non è inteso in senso spontaneistico, ma inserito in una progettazione specifica.

È infatti nello sperimentare tecniche e materiali che lo studente giunge all'acquisizione di tale sicurezza delle proprie capacità, in modo da mostrare sempre maggiore autonomia sia nella scelta delle materie prime, degli strumenti ma, ancora prima, nell'idea e nella sua realizzazione formale.

In questo contesto didattico il laboratorio diventa uno spazio di percorsi di apprendimento in cui, rispetto a un determinato tema o problema, si producono idee e si cercano soluzioni originali.

Il laboratorio, inoltre, rappresenta uno straordinario spazio d'incontro tra studenti, insegnanti ed esperti in cui dar luogo a pratiche di apprendimento e d'insegnamento, anche attraverso l'esperienza diretta e non solo raccontata: da un lato si apprende a leggere la realtà in modo concreto, interessato, curioso, per elaborare soluzioni innovative a un alto livello di personalizzazione e dall'altro lato si sperimentano modi differenti di mediare i contenuti, rinnovando le pratiche d'insegnamento.

Il laboratorio artistico, in modo particolare, manifesta tre anime:

- *espressiva*, offrendo ad ogni studente la possibilità di comunicare con i codici del linguaggio grafico/simbolico e della comunicazione visiva, attraverso la manipolazione di diversi materiali, la sperimentazione di tecniche differenti e innovative, promuovendo l'interazione tra il testo scritto, orale e le esperienze tattili, sonore e corporee per sviluppare l'analisi delle conoscenze, secondo diversi punti di vista. Tale ricchezza interpretativa dovrebbe portare gli studenti a sviluppare la loro visione critica della realtà;
- *relazionale*, considerando primari i bisogni dello studente, in relazione anche ai vissuti e agli interessi personali, ne vengono valorizzate le peculiarità attraverso percorsi di ricerca e sperimentazione che coinvolgono attivamente i soggetti nella relazione con il sé e con gli altri. Organizzato in piccoli gruppi il laboratorio dovrebbe educare lo studente a un modo collettivo di conoscere e fare cultura (e, nello specifico, di fare arte), che si basa sulla ricerca, la discussione e la costruzione condivisa delle conoscenze;
- *metodologica*, adottando uno stile di lavoro flessibile, che si modifica in relazione agli spazi, al contenuto affrontato, ai materiali presenti, e alle tecniche utilizzate. Qui il compito dell'insegnante e/o dell'esperto consiste nel proporre percorsi di ricerca lasciando agli studenti la possibilità di sperimentare e di esprimersi attraverso la scoperta delle tecniche, la disposizione di materiali facilmente accessibili e di arredi adatti: tutte «offerte di conoscenza», come le definiva Bruno Munari, disposte in un contenitore ordinato di strumenti e materiali necessari al processo di conoscenza/apprendimento e funzionali a creare conoscenza.

Gli elaborati prodotti dall'artista e dagli studenti durante le ore di laboratorio sono stati integrati da pensieri e riflessioni verbalizzati e/o registrati in modo digitale (foto e video).

Il materiale multimediale, presentato nel Laboratorio artistico-filosofico, è stato messo a disposizione dei docenti per approfondimenti e/o ulteriori libere riflessioni.

Il percorso di lavoro condiviso è stato inoltre presentato in Università, a Varese, durante il *Festival della Filosofia* dei *Giovani Pensatori* del 12 maggio 2016.

Progetto dei Giovani Pensatori
Laboratorio artistico-filosofico
a cura di Stefania Barile
con la collaborazione di Giorgio Vicentini
Scuola Secondaria di Primo Grado «A.T. Maroni»
P.zza S. Giovanni Bosco, 2 – Varese

Osservando il mondo...

la fantasia costruisce....



lo sguardo libero

Scuola	Scuola secondaria di primo grado “A.T. Maroni” Piazza S. Giovanni Bosco, Varese
Classe	II A
Docenti coinvolti	Prof.ssa Benedetta Perlasca – Storia dell’arte
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - incentivare nello studente l’attenzione all’altro: alla sua visione della realtà, magari differente dalla propria ma altrettanto importante, in quanto identificativa e significativa per la sua personale presenza nella realtà, intesa come dimensione spazio-temporale: io osservo il mondo (naturale e relazionale) in cui vivo; - promuovere in ogni studente la motivazione a mettersi in gioco, dominando lo spazio attraverso la propria visione della realtà: io dominatore dello spazio del mio foglio; - favorire la comunicazione e la condivisione della propria visione della realtà con l’altro che ascolta, rispetta e attende di poter comunicare anche la sua: io ti comunico come so dominare lo spazio del mio foglio; - sospendere il giudizio sull’altro e sulla visione dell’altro, creando la situazione di un confronto razionale e pacifico: ti ho ascoltato anche se non sono d’accordo sulla tua modalità di dominare il tuo spazio-foglio; - comprendere che ciascuno può dominare il proprio spazio-tempo individualmente, apprezzando allo stesso tempo anche lo straordinario valore della condivisione: mi sono accorto che abbiamo la stessa idea/mi sono accorto che siamo troppo diversi; - creare gruppi di lavoro per affinità progettuali; - stimolare l’autostima, l’autogrificazione e l’autoefficacia per i lavori artistici prodotti; - favorire il rapporto con l’arte, nello specifico con l’opera d’arte attraverso un percorso interdisciplinare capace di valorizzarne la dimensione estetica e l’avvio allo sviluppo critico del pensiero.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - motivare gli studenti all’osservazione della realtà; - guidarli nella riflessione sulle possibilità e i limiti di tale abilità umana; - stimolarli a produrre un esempio del loro dominio spazio-temporale tra possibilità e limiti del lavoro sul foglio con le matite colorate e ad associare ad ogni elaborato una breve riflessione scritta; - incoraggiarli ad elaborare la visione di un oggetto <i>interessante</i> (appartenente alla dimensione del quotidiano) nel dominio spazio-temporale individuale utilizzando la tecnica preferita; - invogliarli a presentare i propri lavori ai compagni del gruppo e a condividere con loro degli aspetti ritenuti ricorrenti; - offrire ad ogni alunno l’abilità di lavorare insieme (dal piccolo gruppo al gruppo-classe) a un progetto comune; - favorire nell’alunno l’esplorazione, la scoperta, la problematizzazione e la ricerca di soluzioni attraverso un pensiero divergente e creativo; - realizzare percorsi in forma laboratoriale, per favorire l’operatività, il dialogo e la riflessione su quello che si costruisce con la fantasia; - rapportarsi con i bisogni fondamentali degli studenti; - favorire il pieno sviluppo dell’alunno; - favorire il consolidamento del gruppo classe, promuovendo legami di confronto e collaborazione;

	<ul style="list-style-type: none"> - infondere nei ragazzi la consapevolezza dell'importanza della relazione con gli altri.
Metodologia	<ul style="list-style-type: none"> - presentazione del laboratorio artistico e dell'artista (solo al primo incontro) - sintesi dell'incontro precedente (secondo e terzo incontro) - ascolto di un brano musicale - riflessione sull'attività svolta attraverso la lente della filosofia - presentazione del punto di vista dell'artista - proposta di attività individuale - svolgimento del lavoro individuale - lettura composizione poetica - lavoro di gruppo (a piccoli gruppi max 4 studenti) presentazione degli elaborati individuali e condivisione di un progetto comune; - presentazione di videoclip musicale o estratto da un film - conclusione con un impegno per l'incontro successivo e materiali per i docenti.
Strumenti	<ul style="list-style-type: none"> - videoproiettore, pc e casse audio o LIM
Materiale	<ul style="list-style-type: none"> - matite CARAN D'ACHE - tempere - fogli di carta bianca in A/4 e A/3 - pennellesse sottili - forbici - bicchieri di plastica - straccetti di cotone - colla stick e biadesivo
Tempi	<ul style="list-style-type: none"> - numero di incontri (laboratorio): 3; incontri preparazione del <i>Festival</i>: 2; - date concordate per il Laboratorio: 1 febbraio, 14 marzo e 11 aprile 2016; - date concordate preparazione del <i>Festival</i>: maggio; - ore totali: 9 (tre per ogni incontro dalle 10,30 alle 13,30) + 4
Spazi	<ul style="list-style-type: none"> - aula studio 2° piano dotata di LIM o di videoproiettore e pc
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> - Ascolto (musica, poesia, letture filosofiche); - La Lente del Filosofo (Locke, Nietzsche, Kant e Focillon); - Lo sguardo dell'artista (Giorgio Vicentini); - Laboratorio
Elaborati	<ul style="list-style-type: none"> - cartelloni; - disegni; - fotografie; - video; - relazioni di gruppo
Programma	<p>Primo incontro - lunedì 1 febbraio 2016 dalle 10,30 alle 13,30</p> <p>Osservando il mondo...</p> <ul style="list-style-type: none"> - Presentazione del Laboratorio Artistico e dell'artista Giorgio Vicentini agli allievi della Classe 2^A a cura di Stefania Barile;

- Disposizione in circle-time;
- Ascolto *Mondo* di Cesare Cremonini
Cesare Cremonini - Mondo
Anno: 2010
Album: 1999-2010 The Greatest Hits
- La lente del filosofo (S. Barile)
Quesito: Come osserviamo la realtà?
La domanda viene rivolta agli studenti e poi, dalle loro eventuali risposte, rielaborata attraverso il contributo degli autori classici della storia della filosofia. Gli studenti vengono guidati all'argomentazione e alle soluzioni offerte dalla filosofia.
Osserviamo la realtà seguendo una duplice visione:
 - a) con la mente (visione razionale)
 - b) con i sentimenti (visione emozionale)
 - tra limiti (brano tratto dal *Saggio sull'intelletto umano* di John Locke 1690) e straordinarie possibilità (brano tratto da *La Gaia Scienza* di Friedrich Nietzsche 1882)
- Il punto di vista dell'artista (G. Vicentini)
Lo sguardo dell'artista e il dominio dello spazio
L'artista Giorgio Vicentini racconterà di sé e della propria arte: la modalità creativa di dominare lo spazio
- Proposta di attività individuale: *noi dominatori dello spazio*
Lo spazio da dominare è il foglio bianco, del formato che ogni studente desidera e con il quale si sente di entrare in relazione
- Lo sguardo del poeta
Odor di verde di Antonia Pozzi (o *Amore di lontananza* del 1929)
- Attività di gruppo: presentazione del proprio dominio spazio-temporale in una frase o in un pensiero da associare al proprio elaborato
- Ma come, noi dominatori dello spazio-tempo, siamo visti dagli altri in questo stesso istante? Videoclip *Esseri umani* di Marco Mengoni
Marco Mengoni – *Esseri umani*
Anno: 2015
Album: *Parole in circolo*, 2015
- Compito: per l'incontro del 14 marzo ogni studente dovrà portare a scuola un oggetto interessante che diventerà oggetto di analisi del dominio spazio-temporale del foglio.

Secondo incontro - lunedì 14 marzo 2016 dalle 10,30 alle 13,30

la fantasia costruisce...

- Sintesi dell'attività del primo incontro (S. Barile)
- Disposizione in *circle-time*;
- Ascolto *Costruire* di Niccolò Fabi
Niccolò Fabi – *Costruire*
Anno: 2006
Album: *Novo Mesto*
- La lente del filosofo (S. Barile)
Come ricostruiamo la realtà?
Verranno presentate ancora due possibilità, che potranno moltiplicarsi esponenzialmente a seconda delle abilità di ciascuno:
 - a) con la ragione
 - b) con la fantasia
 e la scienza e l'arte sono messe a confronto (letture, presentate e commentate in modo interattivo, estratte da: *Il mondo sensibile* di Adelchi Baratono 1934 e *L'elogio della mano* di Henry Focillon 1939)
- Il punto di vista dell'artista (G. Vicentini)
La creazione dell'artista: l'opera d'arte
L'artista Giorgio Vicentini parla del suo oggetto: il colore
- Proposta di attività individuale: *noi dominatori dello spazio-tempo diventiamo artefici di un oggetto*
Nello spazio-tempo del foglio del formato selezionato e con una tecnica scelta dallo stesso studente, ciascuno costruisce una propria visione dell'oggetto portato a scuola, esprimendo, così, la propria abilità di rappresentazione (anti-convenzionale)
- Lo sguardo del poeta
Poeti futuri di Walt Whitman (1855)
- Attività di gruppo: presentazione dell'oggetto nel proprio dominio spazio-temporale in una frase o in un pensiero da associare al proprio elaborato
- Ma come, noi dominatori dello spazio tempo, liberi di esprimere il mondo? *L'attimo fuggente (Dead Poets Society)*, film del 1989, diretto da Peter Weir ed interpretato da Robin Williams: la scena della conquistata spontaneità di Todd Anderson.
- Compito: per l'ultimo incontro dell'11 aprile ogni studente è invitato a pensare cosa potrebbe fare o progettare con la propria conquistata spontaneità nell'osservare la realtà.

Terzo incontro - lunedì 11 aprile 2016 dalle 10,30 alle 13,30

lo sguardo libero

- Sintesi dell'attività del secondo incontro (S. Barile)
- Disposizione in *circle-time*;
- Ascolto *La libertà* di Giorgio Gaber

Giorgio Gaber – *La libertà*

Anno: 1972

Album: *Far finta di essere sani*, 1973

- La lente del filosofo (S. Barile)
Come sentirsi liberi? Siamo davvero liberi? Cosa significa essere liberi di vedere, di conoscere, di pensare?
Ecco nuovamente due possibilità:
a) determinismo;
b) finalismo
Riflettiamo sulla natura delle nostre azioni: le nostre azioni sono mosse all'interno di un meccanismo che ci costituisce (la necessità); le nostre azioni sono mosse da una scelta orientata verso un fine (finalismo).
Le letture proposte ai ragazzi sono brevi sintesi di estratti dalla *Critica della facoltà di giudizio* di Immanuel Kant.
- Il punto di vista dell'artista (G. Vicentini)
La libertà dell'artista: lo sguardo sul mondo
- Proposta di attività individuale: *noi dominatori dello spazio-tempo e artefici di un oggetto siamo capaci di liberare il nostro sguardo sul mondo*
Nello spazio-tempo del foglio del formato selezionato e con una tecnica scelta dallo stesso studente, ciascuno esprime la propria riscoperta abilità in una propria personale visione del mondo
- Lo sguardo del poeta
La tigre e la neve (2005), diretto e interpretato da Roberto Benigni, con la collaborazione alla sceneggiatura di Vincenzo Cerami. Le scene selezionate: 1. Il pipistrello nella camera delle ragazze; 2. La lezione di poesia all'università.
- Attività nel piccolo gruppo: ogni studente esprime il suo progetto da realizzare con il suo ritrovato sguardo libero e ne scrive una breve sintesi; nel gruppo-classe: chi desidera condividere il proprio progetto, anche a nome del gruppo, lo espone a tutti.
- Videoclip *Liberi* di Tiromancino 2014

Tiromancino – *Liberi*

Anno: 2014

	<p>Album: <i>Indagine su un sentimento</i>, 2014</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compito: esercitare costantemente lo sguardo libero. <i>Noi dominatori dello spazio tempo, dotati di uno sguardo libero, non ci stancheremo mai di osservare il mondo e di pensare a nuovi progetti da condividere per migliorarlo.</i>
<p>La lente del filosofo: contenuti primo incontro</p>	<p>Prima scheda programmatica della sezione <i>La lente del filosofo</i> <i>Come osserviamo il mondo?</i> Docente: prof. ssa Stefania Barile (CII)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Breve introduzione al progetto davanti alla vetrata sul cortile della scuola. Ai ragazzi viene posta la domanda: “Cosa vedi?”. Ogni studente descrive quello che in quel momento percepisce di quella realtà. I loro interventi registrano fedelmente gli oggetti e le caratteristiche del luogo. Nessuno aggiunge un elemento di originalità: un’emozione, una battuta ironica, l’ingrediente di un vissuto, la traccia di sé in quella breve descrizione. Con i ragazzi, invitati a sedere in cerchio nella sala studio del secondo piano della scuola, si avvia un dialogo che si articola proprio sulle differenti modalità di percepire la realtà che circonda ciascuno di noi. E la domanda filosofica che vien posta risulta la seguente: <i>Come osserviamo il mondo?</i> 2. Il dialogo virtuale tra John Locke (1632-1704) e Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nonostante li divida un secolo, Locke e Nietzsche risultano validi interlocutori dal respiro contemporaneo. I loro interventi offrono soluzioni interessanti al quesito posto: risposte che riescono a stimolare un’apertura critica alla visione della realtà. Vengono letti e commentati insieme alcune brevi sintesi degli estratti dai testi filosofici di riferimento, cercando la risposta. Prima serie di risposte: <i>Osserviamo il mondo con la ragione</i>. Estratti dal <i>Saggio sull’intelligenza umana</i> di John Locke (Mondadori, Milano 2008):. “Gli uomini troveranno sempre il modo di tenere operose le loro teste, e occupate le loro menti, in modo vario, piacevole e soddisfacente, purché non si arroghino il diritto di formulare delle lagnanze contro la loro stessa natura, e di buttar via i tesori di cui hanno piene le mani, solo perché queste non sono grandi abbastanza per abbracciare ogni cosa. Non avremo mai grande motivo di lamentarci della ristrettezza delle nostre menti, se le applicheremo unicamente a quello che può esserci utile, poiché in quel caso esse possono renderci dei grandi servizi” (p.24). Gli esempi proposti da Locke: <ul style="list-style-type: none"> - esempio della candela – Un domestico pigro e bisbetico, che si rifiuta di svolgere il suo lavoro a lume di candela, adducendo come pretesto l’assenza della luce del sole, non sarà giustificato. La candela che è posta in noi diffonde luce sufficiente per le nostre faccende. Dobbiamo contentarci delle scoperte che possiamo fare per mezzo di questa luce. Faremo sempre buon uso della nostra intelligenza se consideriamo tutti gli oggetti nella maniera e proporzione in cui essi sono adatti alla nostre facoltà; e su quei fondamenti, in cui essi si offrono alla nostra conoscenza; e se non domanderemo perentoriamente e senza

discrezione una dimostrazione ed una completa certezza, laddove è possibile ottenere soltanto una probabilità; e questo basti a regolare tutti i nostri interessi. Poiché se vogliamo dubitare di ogni cosa, per il fatto che non possiamo conoscerle tutte con certezza, saremo altrettanto poco ragionevoli quanto uno che volesse servirsi delle proprie gambe, e si intestardisse a rimaner fermo e perire, perché non ha ali con cui volare (p. 24).

- Esempio della sonda – Torna di estremo vantaggio al marinaio conoscere la lunghezza della fune della sonda che possiede, tutte le diverse profondità dell’oceano. È bene che sappia che la fune è lunga abbastanza per toccar fondo in certi punti del mare, che a lui importa conoscere per ben dirigere la sua rotta, e per evitare i bassifondi che potrebbero farlo andare in secca. Non è affar nostro in questo mondo conoscere tutte le cose, bensì quelle che riguardano la condotta della nostra vita. Se dunque possiamo trovare i criteri mediante i quali una creatura ragionevole, quale è l’uomo, considerandolo nello stato in cui si trova in questo mondo, può e deve condurre le sue opinioni, e le azioni che ne dipendono; se possiamo giungere a tanto non dobbiamo farci un cruccio se altre cose sfuggono alla nostra conoscenza (p. 25).

Queste considerazioni guidarono Locke alla stesura del *Saggio* per una veduta complessiva dell’intelligenza umana, esaminandone le potenzialità e le effettive applicazioni, senza sconfinare oltre le capacità umane, evitando di permettere ai pensieri di vagare senza un sicuro punto di appoggio. Il processo di conoscenza prende avvio dall’esperienza. In origine la mente umana è una *tabula rasa* che grazie all’esperienza viene riempita di sensazioni, di idee semplici e di idee complesse, di qualità primarie esistenti nei corpi e di qualità secondarie che producono, appunto, sensazioni. Alla domanda “Cosa vedi?”, Locke risponderebbe proprio con le stesse modalità e forse le stesse parole con cui hanno risposto i ragazzi: descrivendo obiettivamente la realtà, sulla base delle esperienze conoscitive degli oggetti e delle loro qualità.

Seconda serie di risposte: *Osserviamo il mondo con la fantasia.*

Estratti da *La Gaia Scienza* di Friedrich Nietzsche (Adelphi, Milano 1965).

335. Lode alla fisica. [...]. Quanti sono gli uomini che sono capaci d’osservare? E, tra i pochi che ne sono capaci, quanti sono coloro che osservano se medesimi? «Ognuno è a stesso il più lontano», questo sanno, non senza disagio, quelli che scrutano i visceri: e la massima «conosci te stesso», in bocca a un dio e indirizzata a degli uomini, è quasi una malvagità (p.193)

Per l’Autore non esiste alcuna verità assoluta e ogni risultato della conoscenza è *un punto di vista*. Non c’è una verità da illuminare, ma il gioco del pensiero. E “gaiezza” dà il gioco della conoscenza.

327. Prendere sul serio. L’intelletto è nei più una macchina pensante, tenebrosa e scricchiolante, che malamente si riesce ad avviare: costoro chiamano «prendere la cosa sul serio» quando vogliono lavorare con questa macchina e ben pensare – oh! Come deve essere gravoso per essi il ben-pensare! L’amabile bestia uomo pare perdere il suo buon umore ogniqualvolta pensa bene: essa diventa «seria»! E «dove c’è riso e allegrezza, il pensare non vale un bel nulla», così suona il pregiudizio di questa bestia seria contro ogni «gaia scienza». Orsù mostriamo che è pregiudizio! (p. 188).

Gaia Scienza dunque è un nuovo tipo di pensiero: il pensiero degli *spiriti liberi*.

324. In media vita. [...]. Di anno in anno la trovo [la vita] invece più ricca, più desiderabile e più misteriosa - da quel giorno in cui venne a me il grande liberatore, quel pensiero cioè che la vita potrebbe essere un esperimento di chi è volto alla conoscenza – e non un dovere, non una fatalità, non una frode. E la conoscenza stessa: può anche essere per altri qualcosa di diverso, per esempio un giaciglio di riposo, oppure uno svago o un ozio; ma per me essa è un mondo di pericoli e di vittorie, in cui anche i sentimenti eroici hanno le loro arene per la danza e per la lotta. «La vita come mezzo della conoscenza» - con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino gioiosamente vivere e gioiosamente ridere. (p. 186)

La vita estetica è vita come esperimento, che non ha nessun altro scopo al di fuori di se stessa, è compresa nella forma del gioco. Il conoscere in sé è un grande esperimento senza scopo.

54. La coscienza dell'apparenza. In che modo meraviglioso e nuovo e insieme tremendo e ironico mi sentivo posto con la mia conoscenza dinanzi all'esistenza tutta! Ho scoperto per me che l'antica umanità e animalità, perfino tutto il tempo dei primordi e l'intero passato di ogni essere sensibile, continua dentro di me a meditare, a poetare, ad amare, ad odiare, a trarre le sue conclusioni, - mi sono destato di colpo in mezzo a questo sogno, ma solo per rendermi cosciente che appunto sto sognando e che devo continuare a sognare se non voglio perire: allo stesso modo in cui il sonnambulo deve continuare a sognare, per non piombare a terra. Che cos'è ora, per me, «apparenza»? [...] Apparenza è per me ciò stesso che realizza e vive, che va tanto lontano nella sua autoderisione da farmi sentire che qui tutto è apparenza e fuoco fatuo e danza di spiriti e niente di più; che tra tutti questi sognatori anch'io «uomo della conoscenza», danzo la mia danza; che l'uomo della conoscenza è un mezzo per tirare in lungo la danza terrena ed in questo senso fa parte dei soprintendenti alle feste dell'esistenza; e che la sublime consequenzialità e concomitanza di tutte le conoscenze è, forse, e sarà il mezzo più alto per mantenere l'universalità delle loro chimere di sogno e la generale comprensione reciproca di questi sognatori e con ciò appunto la durata del sogno (pp. 75-76).

L'uomo della conoscenza che danza è lo spirito libero il quale si manifesta ampiamente nell'arte. Pertanto egli è l'artista che crea, attraverso uno sguardo libero da pregiudizi e stereotipi, ma pieno di stupore e di ammirazione per ciò che vede, la realtà.

3. I ragazzi sono invitati a simulare le posizioni dei due pensatori, sostenendole rispettivamente con argomentazioni tratte dalla loro quotidianità. Vengono loro chiesti degli esempi di contesti in cui la mente si attiva e si pone nella condizione di esplorare la realtà e di indagarne il senso e il significato non solo per se stessi, ma anche per gli altri che condividono un percorso di vita e di esperienza.

Bibliografia

John Locke, *Saggio sull'intelligenza umana*, Introduzione di Carlo Augusto Viano, trad.it. Camillo Pellizzi, riveduta da Chiara Farina, Editore Mondadori, Milano 2008.

Friedrich Nietzsche, *Idilli di Messina. La Gaia Scienza e Frammenti postumi* (1881-1882), in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Vol. V, Tomo II, Edizione Adelphi, Milano 1985.

<p>La lente del filosofo: contenuti secondo incontro</p>	<p>Seconda scheda programmatica della sezione <i>La lente del filosofo</i> <i>Come costruiamo la realtà?</i> Docente: prof. ssa Stefania Barile (CII)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Proprio analizzando le modalità con cui osserviamo il mondo, si giunge a considerare le modalità con cui viene costruita la realtà attraverso lo sguardo libero sulla stessa. 2. Ancora una volta vengono confrontate le risposte di due filosofi: Adelchi Baratono (1875-1947) e Henri Focillon (1881-1943). Il primo orientato a offrire una soluzione razionale, il secondo, invece, una suggerita dalla fantasia. <p>Viene presentato il testo <i>Il mondo sensibile</i> (1934) di Baratono quale guida di un ragionamento interessante che afferma quanto segue: «nessuno spirito umano si fermerebbe a qualcosa di sensibile ma tende sempre a valori superiori». Ciò significa che non si ferma alla “cosa” intesa come oggetto della realtà, ma il pensiero dà, a quell’oggetto, un significato, un “valore” di gran lunga più elevato, più forte per noi. Quindi il sensibile non ha un valore profondo, ma ha, comunque, un valore necessario, perché il nostro pensiero non ne può fare a meno in quanto consente di fare esperienza. L’esperienza, quindi, è fondamentale, perché riconosce il valore necessario della sensibilità per librarsi nel più alto e immenso volo del pensiero più astratto della conoscenza, che è un’operazione sull’esperienza quale la percezione. In questa analisi la conoscenza viene definita come un atto sull’esperienza, un operare sull’esperienza, come un pensiero creativo che adopera le sensazioni come rappresentazioni.</p> <p>Per giungere a tale sintesi vengono letti brevi sintesi in particolare dei seguenti estratti dell’opera:</p> <ul style="list-style-type: none"> - L’attività conoscitiva adopera il sensibile come segno (questo bianco, la parola «bianco»), vale a dire come rappresentazione di qualcos’altro intellegibile (una «cosa» o me stesso) [...] ma non valuta affatto il sensibile in se medesimo [...] tuttavia noi viviamo di sensazioni: esse sono ciò che noi sentiamo [...] non sentiamo che il sensibile: questo solo appare come evidente e certo, certo d’una necessità immediata [...]. La sensazione è il solo ponte che ci unisce al cosmo; il solo che congiunga le opposte rive di quegli abissi scavati dalla conoscenza umana, che si chiamano dualismi. Tagliar questo ponte per meglio avanzare nel mondo delle idee, negare il sensibile per affermare assoluto il sovrasensibile, rifiutare la realtà dell’essere come contingente esistenza per attinger quella dell’esser come dover essere in sé, è nobile atteggiamento di pensiero puro pratico, dominante in fondo anche tutta la filosofia: ma ciò costituisce l’«illusione metafisica», l’illusione del volo al di sopra dell’aria che lo condiziona (p. 21). - Il pensiero è libero, ed è libero in quanto è volontà, ché volontà e libertà sono sinonimi, l’una e l’altra indicando non una «cosa» (reale) e un «fatto» (causale) [...] ma un rapporto di valore, una finalità [...] il pensiero è libero in quanto vuol esserlo [...] si vuol liberare da tutte le condizioni empiriche [...] le riconosce come suoi contenuti empirici conoscitivi (p. 22).
--	--

- Diciamo che la sensazione «esiste» perché apparisce «in sè» necessariamente. Inseità è il termine filosofico dell'esistenza reale [...]. Con ciò non indichiamo un dualismo di sensazione e pensiero, di esistere ed essere [...] «Cogito, ergo sum... sensibiliter», bisognerebbe incominciare a dire! E la volontà tutto può volere fuor che sé stessa in quanto spontaneamente vuole (p. 24).
- Ogni conoscenza teoretica, empirica o scientifica che sia, costruisce il sapere oggettivo (i concetti di natura) sull'analisi dell'esperienza sensibile. L'esperienza sempre si presenta come un'unità già data, una sintesi concreta sensibile (p. 90).
- Quando apro gli occhi al mattino, la mia stanza è la mia stanza, perfettamente una e assolutamente a posteriori. Mi si conceda di poter chiamare sensazione, non un elemento astratto (idea di sensazione, come un verde, un suono...) ma l'assieme di tutto ciò ch'è presente, contiguo nello spazio e nel tempo [...] Ciò è presente, esiste, intuitivamente: è l'esperienza, non è la conoscenza [...] Il conoscere in senso proprio è un atto il quale fa parte dell'esperienza stessa e perciò è intuito sensibilmente [...]. Il conoscere consiste nell'adoperare queste sensazioni come rappresentazioni (p. 91).

Se Baraton proponeva quale strumento essenziale per il passaggio dall'esperienza alla conoscenza il pensiero creativo, Focillon nel saggio *Elogio della mano* (1939) spiega, utilizzando la fantasia, il passaggio dall'esperienza alla conoscenza in un altro modo: *attraverso la mano*. Per l'Autore l'artista, in particolare lo scultore, rappresenta, al tempo stesso, il tipo umano più evoluto in fatto di esperienza e di conoscenza e il "continuatore" dell'uomo preistorico. L'arte ha inizio con la trasformazione della realtà in una rappresentazione sensibile della stessa e prosegue con la metamorfosi: è il rinnovarsi della creazione attraverso la memoria della manipolazione. È il tocco, il contatto decisivo tra l'uomo e l'oggetto, il segno che non inganna.

Di seguito alcuni estratti dall'opera:

- Il volto umano è soprattutto un intarsio di organi di ricezione. La mano è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi (p. 106).
- Nella loro forma attuale, le mani - intese come coppia - non hanno soltanto assecondato gli intendimenti dell'essere umano, ma hanno contribuito al loro determinarsi, li hanno precisati, hanno dato loro forma e figura. L'uomo ha fatto la mano nel senso che a poco a poco l'ha emancipata dai vincoli del mondo animale liberandola da un'antica schiavitù imposta dalla natura; ma la mano ha fatto l'uomo. Gli ha permesso certi contatti con l'universo che gli altri organi e le altre parti del suo corpo non gli garantivano (p. 109).
- L'artista che incide il legno, batte il metallo, modella l'argilla, scolpisce il suo blocco di pietra, tramanda sino a noi un passato dell'uomo, un uomo antico senza il quale non esisteremmo [...]. I secoli sono passati senza alterare, di quell'uomo, la vita profonda, senza indurlo a rinunciare ai suoi antichi modi di scoprire il mondo e di inventarlo. Per lui la natura è sempre un ricettacolo di segreti e di meraviglie. È con le sue mani nude, sempre, che cerca di appropriarsene per farli entrare nel proprio gioco. È l'eterno ritorno di un passato formidabile, la riscoperta, senza ripetitività, dell'ascia, della ruota, del tornio del vasaio. Nell'*atelier* di un artista sono scritti dappertutto i tentativi, le

	<p>esperienze, le divinazioni della mano, le memorie secolari di una razza umana che non ha dimenticato il privilegio della manipolazione (p. 117).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nerval racconta la storia di una mano stregata che, separata dal corpo, corre il mondo per portarvi la sua opera bizzarra. Io non separo la mano né dal corpo né dalla mente. Tra la mente e la mano, però le relazioni non sono quelle, semplici, che intercorrono tra un padrone ubbidito e un docile servitore. La mente fa la mano, la mano fa la mente. Il gesto che non crea, il gesto senza domani provoca e definisce lo stato di coscienza. Il gesto che crea esercita un'azione continua sulla vita interiore. La mano sottrae l'atto di toccare alla passività ricettiva, lo organizza per l'esperienza e per l'azione. Insegna all'uomo a dominare l'estensione, il peso, la densità, il numero. Nel creare un universo inedito, lascia ovunque la propria impronta. Si misura con la materia che sottopone a metamorfosi, con la forma che trasfigura. Educatrice dell'uomo, lo moltiplica nello spazio e nel tempo (p. 130). <p>Su questa valorizzazione della mano dell'artista, nel suo aspetto manipolatorio e gestuale, i ragazzi hanno costruito un percorso di approfondimento, con la docente di storia dell'arte sulla scultura di Auguste Rodin e sulla pittura di Hokusai, che hanno presentato al <i>Festival della Filosofia dei Giovani Pensatori</i> il 12 maggio 2016 introdotto, da un video descrittivo di tutta l'attività svolta nei Laboratori.</p> <p>Bibliografia</p> <p>Adelchi Baratono, <i>Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica</i> (1934), Principato, Messina- Milano 1934.</p> <p>Henri Focillon, <i>L'elogio della mano</i> (1939), in <i>Vita delle forme. Elogio della mano</i>, Einaudi, Torino 2002.</p>
<p>La lente del filosofo: contenuti terzo incontro</p>	<p>Terza scheda programmatica della sezione <i>La lente del filosofo Cosa significa essere liberi di vedere, di conoscere, di pensare?</i> Docente: prof. ssa Stefania Barile (CII)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. I ragazzi provano ad abbozzare alcune risposte, ma senza successo. Viene riconosciuta la difficoltà di argomentare una risposta che non risulti semplicistica o banale o, ancora, poco aderente alla realtà sociale in cui viviamo. 2. Si propone di provare a pensare cosa significa non-essere liberi. L'immagine che ne deriva è quella di essere imprigionati in una gabbia fatta di regole che non sono state create condivise da noi, ma che arrivano dall'esterno, da ciò che sta fuori di noi ed esiste da sempre. La gabbia è quella della conoscenza fenomenica limitata e ciò che esiste fuori da sempre è la natura, nella quale ogni cosa avviene secondo ragione e necessità. Per esempio la legge causa-effetto che viene studiata dalla ragione empirica, la quale si limita alla conoscenza del mondo finito e sensibile e per cui il mondo risulta chiuso a ogni spazio di libertà e regolato da un meccanismo cieco che non conduce a niente, perché la natura è gioco di cause ed effetti senza finalità. L'uomo, dunque, ha un grande limite, perché può conoscere solo il mondo come gli appare, filtrato dalle strutture conoscitive (spazio, tempo, categorie, idee) ma non può raggiungere la

realtà in se stessa, chiamata la *cosa in sé*. L'uomo però, allo stesso tempo, non può rimanere prigioniero della necessità della natura, non può limitarsi a una conoscenza costituita da ciò che appare senza andare alla radice dell'oggetto della sua conoscenza. Egli non può limitare la sua vita a un meccanismo che viene concepito, si sviluppa, matura, cade o muore come un frutto o come qualsiasi essere naturale (vegetale o animale) perché l'uomo è molto di più: è dotato della capacità di agire mosso da una volontà volta a un fine, a uno scopo. Oltre alla ragione empirica ecco che l'uomo consapevole di Immanuel Kant ha una ragione incondizionata, cioè non determinata e, pertanto, *libera*, a tal punto da sganciarsi dalla natura meccanicista, così diversa da quell'uomo dal carattere ormai finalistico. Ma l'uomo non può vivere in un modo fatto di contrasti, non può lui, volto alla libertà, vivere in un mondo dominato dal meccanicismo. Pertanto Kant tenta di rintracciare una finalità, un senso, un significato nella natura. Infatti nell'uomo kantiano oltre alla ragione e alla volontà, oltre alla teoria e alla pratica, oltre alla conoscenza e all'agire morale (cioè volto a un fine) c'è la sfera del sentimento, del gusto, inteso come quella facoltà del giudicare che dà *giudizi riflettenti* ossia riflettere sull'oggetto per trovare la categoria, cogliere, riflessa, la finalità che ci portiamo dentro, trovare una finalità negli oggetti belli, rivolti a una finalità volta a favorire la natura dell'uomo che non è più antagonista della natura, ma co-creatore con la natura che si manifesta nel talento del genio e, dunque, nell'opera d'arte.

3. Lettura e analisi di brevi sintesi di alcuni estratti dalla *Critica del giudizio* di Immanuel Kant (Traduzione, introduzione, commento e note a cura di Antonio Banfi, Mondadori Editore, Verona 1934).

- dal § 35 della Terza parte dell'*Analitica*: [...] poiché la libertà dell'immaginazione consiste in ciò che essa schematizza senza concetto, il giudizio di gusto deve fondarsi su una semplice sensazione del reciproco avvivarsi dell'immaginazione, colla sua libertà e dell'intelletto colla sua legalità, e quindi, su un sentimento che ci fa giudicare l'oggetto secondo la corrispondenza della rappresentazione (con cui un oggetto è dato) all'esistenza delle facoltà conoscitive nel loro libero giuoco. E il gusto come facoltà di giudizio soggettivo, implica in sé un principio di sussunzione, non però delle intuizioni ai concetti, ma della facoltà delle intuizioni o delle presentazioni (cioè dell'immaginazione) alla facoltà dei concetti (cioè all'intelletto) in quanto la prima nella sua libertà si accorda con l'ultima nella sua legalità (p. 116).

Il principio del giudizio di gusto qui è un a-priori, cioè non dipende né si fonda sull'esperienza, ma vale indipendentemente da essa, anzi è il fondamento dell'esperienza estetica in generale. Tale principio consiste nell'accordo essenziale tra le facoltà conoscitive e pertanto non viene considerato come legge che costituisce l'esperienza (e quindi nel suo aspetto oggettivo) ma come libero gioco dell'immaginazione e dell'intelletto (e quindi nel suo aspetto soggettivo). Esso dunque è il principio stesso della facoltà del giudizio, che è il rapporto di sensibilità e intelletto, considerato dal punto di vista del soggetto.

- Dal § 41 della Terza parte dell'*Analitica*: [...] Empiricamente il bello interessa solo nella società; e se si ammette come naturale nell'uomo la tendenza alla società e si considera l'attitudine e l'inclinazione alla vita

sociale, ossia la sociabilità, come una esigenza naturale dell'uomo, in quanto esso è una creatura destinata alla società, o, in altre parole, come una proprietà inerente all'umanità, non si potrà allora non considerare il gusto come una facoltà di giudicare tutto ciò per cui il proprio sentimento può parteciparsi ad ogni altro, e quindi come il mezzo di soddisfare alla tendenza naturale di ciascuno (p. 141).

Il bello, che per Kant è ciò che piace semplicemente senza alcun interesse, senza concetto e senza un fine, eccita sentimenti comuni agli uomini. Pertanto è principio di socialità, per cui il bello si rapporta con le condizioni particolari concrete della vita umana, generando molteplici occasioni di rapporti più intimi e più vasti.

- Dal § 42 della Terza parte dell'*Analitica*: [...] Ora io ammetto volentieri che l'interesse per il bello dell'arte (con che io intendo anche l'uso artistico delle bellezze naturali a fine d'ornamento e quindi per vanità) non costituisca una prova di un animo dedicato al bene morale o ad esso solamente incline. Ritengo invece che il prevedere un interesse immediato alla bellezza della Natura (non l'aver solo gusto per giudicarla) è sempre un segno di un'anima buona, e che, se questo interesse è abituale, indica almeno una disposizione d'animo favorevole al sentimento morale, quando si unisce volentieri alla contemplazione per la Natura. Questo privilegio per la bellezza naturale sulla bellezza artistica di poter essa sola suscitare un interesse immediato, benché possa essere superata dall'altra per quanto concerne la forma, si accorda con il carattere aperto e con l'interiorità profonda di tutti gli uomini che hanno coltivato il loro sentimento morale [...]. L'animo non può riflettere sulla bellezza della Natura senza trovarvisi nel tempo stesso interessato. Ma questo interesse ha affinità con quello morale; e colui che prende interesse al bello naturale, lo può solo in quanto egli ha già precedentemente in sé ben radicato un interesse al bene morale. Noi abbiamo dunque motivo di presupporre almeno una buona disposizione morale in colui che ha un interesse immediato per la bellezza della Natura. È anche facile dimostrare che il piacere derivante dalle arti belle nel puro giudizio di gusto non è connesso a un interesse immediato come quello per la bella natura. Giacché l'arte o è una tale imitazione della Natura che giunge sino all'illusione ed allora fa il medesimo effetto che la bellezza naturale; o è un'arte diretta intenzionalmente al nostro piacere, e allora il piacere per i suoi prodotti sorgerebbe immediatamente per mezzo del gusto, ma non vi sarebbe che un interesse mediato alla causa che lo produce, cioè ad un'arte che può interessare solo per il suo scopo, non mai in se stessa (pp. 123-125).

Il bello è per Kant bello d'arte e bello di natura. In entrambi i casi, però, non corrisponde al carattere dell'oggetto artistico o naturale, ma deriva dal rapporto con il soggetto, dall'idea di perfezione che il soggetto ha dell'oggetto in esame. Entrambi possono essere liberi e aderenti, nel senso di conformi a quell'idea di perfezione, ma il bello di natura ha in sé un altro momento in cui la natura si rivela in accordo con le esigenze della ragione, come rivelazione dell'idea, assegnandogli così un valore che manca al bello d'arte, ma che allo stesso risulta correlativa, in quanto l'arte può creare nuove forme di bellezza attraverso l'opera del genio

(talento donato dalla natura all'uomo) che agisce con la spontaneità di una seconda natura. In questo modo l'artista si fa creatore di un bello che già possiede in sé in quanto natura e lo esprime nella sua opera con la medesima spontaneità con la quale la natura si offre allo sguardo del suo osservatore. Ciò che ammiriamo estasiati, ciò che ci piace dell'arte, seguendo il pensiero di Kant, è quell'elemento naturale che sentiamo già appartenerci, che avvertiamo già nostro. E quella certezza e quel piacere che immediatamente ne derivano desideriamo dividerli con altri che come noi, nella libertà del loro sentire, hanno colto nel bello la rivelazione dell'idea. In questo contesto di riflessione filosofica il piacere estetico per il suo disinteresse prepara l'entusiasmo morale.

- Dal § 46 della Quarta parte dell'*Analitica*: Il genio è il talento (dono di natura) che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttiva innata dell'artista, appartiene alla Natura, ci si potrebbe anche esprimere così: il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per cui la Natura dà la regola all'arte [...] la natura deve dare all'arte la regola del soggetto (per mezzo della disposizione delle sue facoltà), o, in altre parole, l'arte bella è possibile solo come prodotto del genio.

Dal § 48 della Quarta parte dell'*Analitica*: [...] Se considerando il genio come un talento per l'arte bella (ciò che è implicito nel significato stesso della parola) da questo punto di vista lo si voglia scomporre nelle facoltà che devono concentrarsi per formare appunto questo talento, occorre innanzitutto determinare molto precisamente la differenza tra la bellezza della natura il cui giudizio esige solo il gusto, e la bellezza d'arte la cui possibilità (a cui bisogna pure avere rispetto nel giudizio di un tale oggetto) richiede il genio. Una bellezza di natura è una cosa bella, la bellezza d'arte è una rappresentazione bella di una cosa. Per considerare una bellezza di natura come tale io non ho bisogno di conoscere la finalità materiale (il fine); la sua semplice forma, senza conoscenza del fine, mi piace nel giudizio per se stessa. Ma se l'oggetto è dato come un prodotto dell'arte e deve essere riconosciuto bello in quanto tale, è necessario, poiché l'arte suppone sempre un fine nella sua causa (e nella causalità di questa) che vi sia a fondamento del giudizio un concetto di ciò che la cosa deve essere [...] ma per dare forma ai prodotti dell'arte bella è necessario solo il gusto, al quale l'artista, quando lo abbia esercitato e corretto con esempi dell'arte o della natura, ispira la sua opera e, dopo molti e spesso faticosi tentativi di accontentarlo, trova infine quella forma che vi corrisponde [...] è il risultato di un paziente e spesso faticoso lavoro di perfezionamento, per adattare tali forze al pensiero e nel tempo stesso evitare di annullare ogni libertà nel loro gioco (pp. 136-138).

La produzione dell'arte, dunque, non richiede solo il gusto, ma soprattutto, la creazione del genio che conferisce all'arte la sua unità interiore, la sua anima, la sua vita. Seguendo le regole del gusto, si possono realizzare oggetti belli, ma l'opera d'arte, come organica e vivente del suo significato universale è creazione solo del genio capace di creare in vista di un concetto una rappresentazione dell'immaginazione che non si risolve in quel concetto, ma suscita un'infinita ricchezza di pensieri che, a sua volta, dà origine a nuovi sviluppi dell'immaginazione. Il valore dell'opera d'arte sta quindi non nel concetto (che

	<p>corrisponde all'idea di perfezione), ma nella profondità dell'immagine che mette in gioco continuo intelletto e fantasia. La contemplazione di un'opera d'arte risulta il continuo movimento di uno spirito libero di fronte alla determinazione sensibile della natura, che caratterizza la base della considerazione del bello in natura, e al gioco infinito di immagini e pensieri a cui dà vita. La libertà di sguardo, di azione, di produzione e di gusto dell'artista conduce alla creazione di un'opera d'arte capace di riflettere in modo universale non solo la sintesi della cultura di un determinato periodo storico, ma anche il gusto e le emozioni personali e sociali che lo hanno caratterizzato. Tale sguardo nasce dall'osservazione del mondo e dall'azione della fantasia su quel mondo.</p> <p>Bibliografia</p> <p>Immanuel Kant, <i>Critica del giudizio estetico</i>, traduzione, introduzione, commento e note a cura di Antonio Banfi, Mondadori Editore, Verona 1934.</p>
<p>Relazioni di gruppo presentate al <i>Festival della Filosofia dei Giovani Pensatori</i></p> <p>12.05.2016</p>	<p><i>Relazione primo gruppo</i></p> <p>Introduzione.</p> <p>Con questa nostra breve relazione desideriamo condividere con tutti voi i passaggi di quest'esperienza, quella relativa, appunto, al <i>Laboratorio artistico-filosofico</i>, sui quali ci siamo soffermati in classe, durante le lezioni di storia dell'arte con la nostra prof. ssa Benedetta Perlasca. E si tratta proprio delle parti che ci sono piaciute di più e che ci hanno dato modo di riflettere e di parlare insieme. Eccole, sono le seguenti:</p> <ul style="list-style-type: none"> - lo strumento della mano; - il valore dell'errore; - l'importanza della libertà; - il significato di "fare" insieme. <p>Lo strumento della mano da <i>Elogio della mano</i> di Henry Focillon.</p> <p>A seguito dell'incontro con la prof. ssa Barile abbiamo conosciuto la teoria dell'arte di Henry Focillon, in particolare il saggio <i>Elogio della mano</i> del 1939 e abbiamo riflettuto sulla funzione creativa della mano per l'artista e ci siamo chiesti:</p> <ul style="list-style-type: none"> - la mano è uno strumento per creare, ma in che senso? Come può creare? <p>Focillon ha dato una sua risposta che mi ha soddisfatta perché, in realtà, mi ha posto un'altra domanda, altrettanto interessante. Anzi. Forse di più.</p> <p>-L'artista come potrebbe creare qualcosa se non avesse le mani? E Focillon risponde che "le nostre mani sono come una mente". Questo significa che io, mentre sto spiegando e vi sto raccontando quest'esperienza, muovo le mani inconsapevolmente, senza rendermene conto e nell'artista è la stessa cosa: le mani possiedono la materia; è come se la mente fosse un elemento aggiuntivo; sono le mani le padrone in quel momento, sono loro a decidere. E il riferimento allo scultore August Rodin qui è chiaro.</p> <p>Quasi tutti pensiamo che per vedere servono soltanto gli occhi, invece Focillon pensa diversamente: prende ad esempio i ciechi in questo modo: «ci sono ciechi che con l'andar del tempo acquistano una tale finezza di tatto sono in grado di distinguere, sfiorando, le figure di un mazzo di carte, che riconoscono attraverso</p>

lo spessore infinitesimo dell'immagine stampata. Anche i vedenti hanno bisogno delle mani per vedere, per completare attraverso il tatto e la presa la percezione delle apparenze».

Grazie alle attività svolte con l'artista Giorgio Vicentini abbiamo capito che ci sono due tipi di mani: la mano artigiana e la mano dell'artista.

- La mano dell'artigiano agisce come uno strumento, come fosse una macchina, automaticamente. Non lascia alla mano spazio di agire mossa dall'immaginazione e dalla libertà di esprimersi. La mano dell'artigiano ha imparato a fare, per esempio, un vaso e quel vaso avrà sempre le caratteristiche di un vaso (una certa struttura, una forma capace di contenere), sarà impossibile incontrare delle differenze evidenti e sostanziali che lo rendano un oggetto veramente originale, unico, inimitabile.

- La mano dell'artista, invece, è spontanea: mai vittima di obblighi e costrizioni, la mano dell'artista, in quanto padrona della materia con cui lavora, è libera di esprimersi. L'oggetto che ne nascerà sarà davvero originale, unico, inimitabile: *un'opera d'arte*.

Osservazione alla finestra.

L'artista per fare questo suo lavoro, per diventare padrone della materia, per esercitare la sua libertà, per produrre opere d'arte deve *saper* osservare la realtà intorno a sé. Il suo sguardo, però, non deve riflettere quello delle informazioni trasmesse attraverso un guardare "descrittivo", utile per condividere la quotidianità e i suoi rapporti formali, ma quello della sua *immaginazione*, capace di andare *oltre* i confini della conoscenza dei sensi. Proprio grazie all'artista Giorgio Vicentini abbiamo provato a mettere in atto un modo diverso di vedere, non legato alla conoscenza dell'utile quotidiano, ma libero da ogni interesse pratico. Durante il laboratorio abbiamo "giocato" con fogli, colori, spazi, gesti condividendo ogni attimo e ogni pensiero.

All'inizio è stato difficile: non capivamo. Era tutto così diverso e lontano dalla nostra quotidiana e abituale visione delle cose. Siamo stati abituati a seguire indicazioni, ripetere il già detto e pensato, a vedere ciò che è stato già visto e conosciuto: le case sono fatte così, le porte del gioco del calcio sono così, l'economia va così, la politica è quella che è ...

Ma abbiamo imparato, attraverso la riflessione dei filosofi e la creatività degli artisti (poeti, musicisti, registi, attori, cantanti), che se utilizzassimo più spesso lo sguardo libero, riusciremmo a vedere ciò che solo i veri artisti sanno vedere.

Relazione secondo gruppo

L'errore nell'arte.

Nel suo sguardo libero l'artista mostra anche un diverso approccio con l'errore. Nel corso dei secoli, infatti, molti artisti hanno cercato di convertire l'errore, commesso durante la realizzazione di un'opera d'arte, in qualcosa di positivo.

Infatti come noi possiamo pensare che una linea fuggita al nostro controllo possa rovinare l'opera, un artista può trasformare questo fatto in qualcosa di bello.

L'abilità dell'artista consiste proprio in questo: saper vedere il lato positivo, anche nelle cose che ci possono sembrare negative ad un primo sguardo superficiale. Questo ci insegna che dobbiamo provare a vedere *oltre* le prime impressioni, *oltre*

gli schemi in cui sono state inserite le cose del mondo, *oltre* gli stereotipi in cui sono state imprigionate e *oltre* i pregiudizi in cui sono state condannate all'immobilità eterna. Insomma, dovremmo seguire con più impegni il detto che recita «non bisogna giudicare un libro dalla copertina».

Questo ci fa anche capire che dobbiamo modificare il nostro modo di pensare e imparare ad avere una mentalità più libera e provare a essere liberi da tutte quelle imposizioni che la nostra mente, nel corso della nostra vita, si crea. Dobbiamo imparare a vedere il mondo in modo libero come fa l'artista quando realizza un'opera: lui non si ferma davanti ad alcun pregiudizio, non conosce schema di sorta, lui è dominatore del suo spazio. Così anche noi dobbiamo imparare a essere dominatori del nostro spazio e non lasciarcelo sottrarre da nessuno, e dobbiamo anche imparare a capire che noi siamo esseri umani e, come tali, possiamo sbagliare e cadere nell'errore. Una risoluzione potrebbe trovarsi proprio nella modalità di gestione dell'errore per non ricadere nell'inesorabile spirale dell'amarezza e della delusione per quello che non siamo riusciti a fare, ma dobbiamo guardare avanti e affrontare con coraggio, determinazione e tanta voglia di riuscire a sentirci davvero liberi. Dobbiamo essere "artisti" della nostra vita: crearla in ogni istante, come scriveva Nietzsche, e non smettere mai di amare ciò che facciamo per renderla migliore e degna della sua libertà. Dobbiamo imparare a gestire la nostra vita in maniera personale.

Desidero condividere con voi, in questo momento, un esempio molto semplice per comunicarvi meglio ciò che intendiamo per libertà dello sguardo dell'artista anche nell'errore. Vi propongo l'uso di una sola linea per lo sviluppo di quella che sarebbe diventata un'opera d'arte.

In molti casi hanno voluto applicare questa tecnica per fare capire alle persone comuni che le cose belle non devono essere per forza complicate, ma possono essere anche molto semplici, come una linea che attraversa un foglio.

Come mai molti artisti hanno insistito su questo elemento? Perché molte volte noi siamo "bloccati" da alcuni pregiudizi interpretativi contro le cose semplici e non riteniamo che una linea possa già contenere tutta un'opera, quando, invece, lo è e la storia dell'arte lo ha dimostrato molte volte, in ogni epoca.

Ciò è dovuto al fatto che nel nostro mondo moderno la società ci mette in testa molte idee sbagliate nei confronti delle cose semplici e ci fa pensare che debbano esistere solo cose complesse, così non ci accorgiamo che, nel nostro profondo, esiste ancora quell'essere primitivo che ha ancora quella voglia di conoscere cose nuove e di non rimanere intrappolato nella spirale dei pregiudizi e dell'indecisione nello scoprire cose nuove. Dobbiamo imparare a coltivare quelle intuizioni per *saper* guardare la realtà con occhi diversi, che ci portano a creare cose che, condivise con gli altri, ci rendono liberi.

Relazione terzo gruppo

La libertà.

All'interno del Laboratorio abbiamo ascoltato diversi brani musicali, un assaggio vi è stato fornito col filmato che avete visto. Tra questi brani mi è piaciuto molto quello di Giorgio Gaber non a caso intitolato *La Libertà* e desidero spiegarvi il motivo attraverso una mia riflessione.

La canzone inizia citando l'esordio della specie umana con una libertà interpretata come manifestazione dell'istinto dell'uomo primitivo, che viveva a contatto con la natura e di quella natura sentiva di far parte. La libertà era legata alla sensazione di poter agire incondizionatamente, senza l'obbligo di dover giustificare a qualcuno l'esito delle proprie azioni, in un mondo senza regole e senza leggi condivise.

Successivamente la libertà viene collegata alla fantasia, o, meglio, alla capacità dell'uomo di utilizzare la sua capacità di inventare oggetti utili per migliorare la sua vita: una creatività che nasce dall'osservazione della realtà.

Infine la libertà di un uomo, che si sente l'unico essere libero sulla terra, è avvicinata alla sua evoluzione razionale, al suo pensiero scientifico, alla sua capacità di dominare quella natura, con cui aveva condiviso tutto, attraverso la scoperta delle leggi che ne regolano la vita.

Gaber parla di evoluzione, di sviluppo e di progresso dell'uomo nel modo di agire, di parlare e di pensare. Un uomo non più primitivo, ma capace di esprimere le proprie idee, capace di costruire qualcosa di personale, di originale, di suo.

Ecco che nel ritornello viene presentata la definizione che Gaber sente di dare alla libertà: *la libertà è partecipazione*. A noi è piaciuto molto questo pensiero: il fare dell'uomo acquista un senso nel momento in cui viene condiviso per un fine comune. In questo caso se ciascuno mettesse il suo fare a disposizione degli altri (e nella società avviene proprio questo), allora non risulterebbe impossibile partecipare a un fine condiviso e si sentirebbe davvero libero: una condizione in cui il fare di ciascuno concorre al fare di tutti per un bene comune. Costruire insieme ha decisamente più valore di una costruzione puramente individuale.

Relazione quarto gruppo

Essere liberi di vedere, di conoscere e di pensare.

Con questo mio intervento desidero rispondere pubblicamente a due domande che ci sono state rivolte dalla nostra prof. ssa di Storia dell'arte, in chiusura di un laboratorio come questo: interessante e ricco di stimoli, ma anche particolarmente impegnativo, perché ci ha obbligati a pensare, a riflettere su cose a cui non avevamo mai pensato, o, meglio, che abbiamo sempre dato per scontato, che non abbiamo mai problematizzato.

Le due domande sono queste:

- 1) Cosa ti ha colpito in modo particolare del percorso presentato?
- 2) Cosa è cambiato nel tuo modo di osservare la realtà?

Provo a rispondere alla prima. Con tutta sincerità posso dirvi (e questa risposta è stata condivisa con il mio compagno Niccolò) che mi ha colpito molto il fatto che la mente possa conservare la propria capacità di pensare liberamente, nonostante i problemi che la vita ci riserva. Mi ha affascinato quella ragione che sa riflettere ed elaborare dati utili al ragionamento e all'azione.

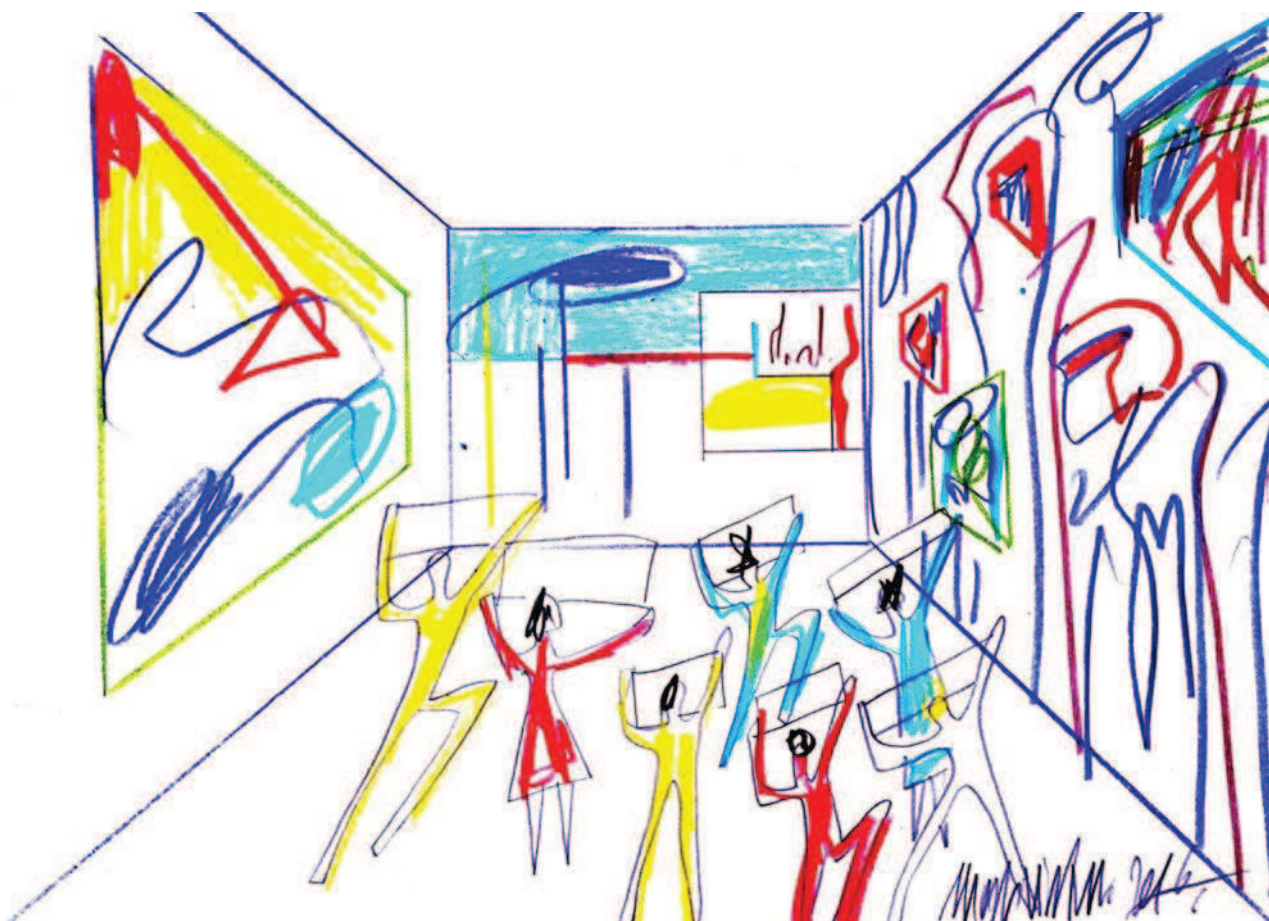
Per rispondere alla seconda domanda non devo fare altro che proseguire la risposta alla prima, cioè quella capacità razionale produce anche un'intuizione straordinaria che attiva l'immaginazione e le permette di trovare soluzioni alternative ad ogni problema che ci si presenta quotidianamente.

A questo punto come non parlare di John Locke e di Friedrich Nietzsche? Questi due filosofi mi hanno aiutato a comprendere non solo la differenza tra la

	<p>conoscenza dei sensi e la conoscenza della vita, ma anche la qualità della visione della realtà. Se con l'esempio della domestica Locke credeva non opportuno muoversi nell'ambito della conoscenza se non alla luce della candela, ossia delle facoltà dei sensi, non arrischiandosi nella parte della realtà rimasta nell'oscurità; il buon Nietzsche sembra prendere in giro il limite del vecchio Locke e apre al suo lettore de <i>La Gaia Scienza</i> la possibilità di vivere di quel desiderio di conoscere oltre i confini posti dai sensi, nutrendo costantemente quel desiderio di vita, passione, creatività.</p>
--	--

Progetto dei *Giovani Pensatori*
Laboratorio artistico-filosofico
a cura di Stefania Barile
con la collaborazione di Giorgio Vicentini
Scuola Secondaria di Primo Grado «A.T. Maroni»
P.zza S. Giovanni Bosco, 2 – Varese

Libri Liberi



Scuola	Scuola secondaria di primo grado "A.T. Maroni" Piazza S. Giovanni Bosco, Varese
Classe	III A (22 alunni)
Docenti coinvolti	<p>prof. Massimo Carù (geografia) e prof.ssa Virginia Violatto (inglese) - <i>Il Black Mountain College: una scuola innovativa.</i> Dal North Carolina i motti della scuola nata a sostegno dell'educazione estetica.</p> <p>prof.ssa Benedetta Perlasca (Storia dell'arte) - <i>Tra l'Arte e la Legalità: il valore del disertore.</i> Realizzazione di elaborati utilizzando la tecnica del collage foto-digitale di Tammam Azzam.</p> <p>prof.ssa Paola Maraschi (Italiano) - <i>Il romanzo di formazione. La poesia ermetica: la libertà dell'immaginazione.</i> Lettura e analisi del libro <i>E venne chiamata Due Cuori</i> di Marlo Morgan (Rizzoli, Milano 1998). Composizione di testi poetici da scrivere su veline che verranno appese con lunghi fili di nylon al soffitto della sala in cui verrà allestita la mostra.</p>
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Incentivare nello studente l'attenzione all'altro: alla sua visione della realtà, magari differente dalla propria, ma altrettanto importante, in quanto identificativa e significativa per la sua personale presenza nella realtà, intesa come dimensione spazio-temporale: come fare esperienza nel mondo; - promuovere in ogni studente la motivazione a mettersi in gioco, dominando lo spazio attraverso la propria visione della realtà: come progettare un piano d'azione a partire da un'idea; - favorire la comunicazione e la condivisione della propria visione della realtà con l'altro che ascolta, rispetta e attende di poter comunicare anche la sua: come comunicare l'idea; - sospendere il giudizio sull'altro e sulla visione dell'altro, creando la situazione di un confronto razionale e pacifico; - comprendere che ciascuno può dominare il proprio spazio-tempo individualmente, apprezzando, allo stesso tempo, anche lo straordinario valore della condivisione; - creare gruppi di lavoro per affinità progettuali; - stimolare l'autostima, l'autogrificazione e l'autoefficacia per i lavori artistici prodotti; - favorire il rapporto con l'arte, nello specifico con l'opera d'arte attraverso un percorso interdisciplinare, capace di valorizzarne la dimensione estetica e l'avvio allo sviluppo critico del pensiero.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Motivare gli studenti all'osservazione della realtà; - guidarli nella riflessione sulle possibilità e i limiti di tale abilità umana; - stimolarli a riflettere sull'esperienza come interazione io-mondo attraverso esempi tratti dalla filosofia, dall'antropologia culturale e dalle scienze della comunicazione; - sostenerli nell'attività di confronto e di rilevazione di elementi comuni, di contenuti contrastanti, di validi punti di forza e di peculiari criticità; - monitorarli nell'elaborazione del loro pensiero nell'ambito di una relazione scritta o di una produzione visiva o multimediale;

	<ul style="list-style-type: none"> - invogliarli a presentare i propri lavori ai compagni del gruppo e a condividere con loro degli aspetti ritenuti ricorrenti, aprendo un dialogo costruttivo; - offrire ad ogni studente l'abilità di lavorare insieme (dal piccolo gruppo al gruppo-classe) a un progetto comune; - favorire nello studente l'esplorazione, la scoperta, la problematizzazione e la ricerca di soluzioni attraverso un pensiero divergente e creativo; - realizzare percorsi in forma laboratoriale, per favorire l'operatività, il dialogo e la riflessione su quello che si costruisce con la fantasia; - rapportarsi con i bisogni fondamentali degli studenti; - favorire il pieno sviluppo dello studente; - favorire il consolidamento del gruppo-classe, promuovendo legami di confronto e collaborazione; - infondere nei ragazzi la consapevolezza dell'importanza della relazione con gli altri.
Metodologia	<p>I docenti del C.d.Cl. vengono coinvolti in questo progetto che applica non solo la metodologia laboratoriale di John Dewey, ma, soprattutto, il suo pensiero estetico volto alla costruzione di una nuova società civile. Il <i>Laboratorio di estetica civile</i> che viene a configurarsi tra gli allievi nasce, innanzi tutto, tra i loro docenti che, con molta attenzione e impegno, seguono le linee costitutive di un percorso interdisciplinare, volto alla costruzione di una consapevolezza civica nel gruppo-classe. Dal laboratorio artistico-filosofico con il Maestro Giorgio Vicentini nasceranno <i>Libri Liberi</i>, libri materici, tattili, progettati dai ragazzi (ciascuno dovrà ideare, progettare e realizzare il proprio), i quali nel frattempo avranno compreso il significato di esperienza nel mondo, sul mondo e per il mondo, e l'avranno applicata a loro personali vissuti, per essere poi raccolta nei loro libri.</p> <p>Metodologia applicata ad ogni incontro:</p> <ul style="list-style-type: none"> - sintesi dell'incontro precedente (dal secondo incontro in poi); - presentazione della tematica sulla quale si lavorerà insieme, attraverso la lettura di un estratto dal libro di John Dewey <i>Esperienza e natura</i> (1925); - riflessione attraverso <i>La lente della filosofia</i> che apre il dialogo con l'esperienza (attraverso esempi di ricerca in ambito antropologico, archeologico, storico-artistico, comunicazionale); - laboratorio materico con l'artista (3 incontri di 2 ore ciascuno); - attività collettiva con il gruppo-classe e a piccoli gruppi - attività individuale; - condivisione di un progetto comune (realizzazione di un cartellone, di un'intervista a un compagno, di una breve riflessione sul lavoro svolto insieme); - conclusione con un impegno per l'incontro successivo e materiali per i docenti.
Strumenti	<ul style="list-style-type: none"> - videoproiettore, pc e casse audio o LIM
Materiale	<ul style="list-style-type: none"> - carta da pacco bianca e pennarelli per cartelloni - fogli da disegno formato A/3 e A/4 - matite colorate Caran d'Ache - tempere - spago grosso - nastro adesivo di carta - plastilina

Tempi	<ul style="list-style-type: none"> - numero di incontri: 10 + 1 (partecipazione al <i>Festival della Filosofia</i>); - periodo: 28 novembre 2016 – 11 maggio 2017 - date concordate con Giorgio Vicentini: lunedì 20 febbraio, lunedì 20 marzo e mercoledì 3 maggio 2017 dalle 11,30 alle 13,30 (6 ore totali) - ore totali: 20 + 2
Spazi	<ul style="list-style-type: none"> - aula di classe per il laboratorio artistico-filosofico con Stefania Barile; - aula studio 2° piano per il laboratorio materico con Giorgio Vicentini.
Programma	<p style="text-align: center;">Come fare esperienza “nel” mondo</p> <p>1</p> <p>Incontro a cura di Stefania Barile.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Presentazione del Laboratorio artistico-filosofico agli allievi della Classe 3^A a cura di Stefania Barile; - Visione dell’opera fotografica e sonora realizzata da Luis Devin (fotografo, artista ed esploratore) http://www.luisdevin.com/libri/la-forestati-ha/fotogallery-pigmei.php?foto=11; - Disposizione in <i>circle-time</i>: commento e riflessioni sul’opera di Devin con domande-guida (scheda predisposta sulla quale i ragazzi annoteranno le risposte concordate insieme); - La lente del filosofo Quesito: Come fare esperienza nella natura? da John Dewey, <i>Esperienza e natura</i> (1925). <p>2</p> <ul style="list-style-type: none"> - Incontro a cura di Stefania Barile. - Sintesi del primo incontro; - La ritualità dei Baka: il ritmo della vita tra uomo e natura. Dal valore della musica all’apprendimento fino al rito d’iniziazione per diventare adulti agli occhi di se stessi e del mondo; - Visione dell’intervista a Luis Devin nel programma <i>Alle falde del Kilimangiaro</i> condotto da Licia Colò; - Disposizione in <i>circle-time</i>: commento e riflessioni; - La lente del filosofo Quesito: <i>L’uomo nella natura. Imitare per apprendere? Dalla immaturità all’imitazione obbligatoria.</i> da John Dewey, <i>Esperienza e natura</i> (1925). <p>3</p> <ul style="list-style-type: none"> - Incontro a cura di Stefania Barile.

- Sintesi del secondo incontro;
- I Pigmei Bambuti della Repubblica Democratica del Congo ripresi da Roberto Giannini;
- Visione del filmato di Roberto Giannini girato per la Rai sui Bambuti;
- Disposizione in *circle-time*: commento e riflessioni sulle immagini proposte da Luis Devin e quelle di Roberto Giannini.
- Quesito: *La natura nell'uomo: intelligenza e arte.* da John Dewey, *Esperienza e natura* (1925).

Prodotti realizzati alla fine del terzo incontro dall'attività di gruppo:

- 3 cartelloni:
 1. la mappa concettuale del percorso teorico,
 2. la pianificazione di un progetto applicativo,
 3. la proposta di altri quesiti.

Quarto incontro - lunedì 30 gennaio ore 8,10-9,50

Come fare esperienza “sul” mondo

- Incontro a cura di Stefania Barile.
 - Sintesi dell'attività del terzo incontro;
 - L'esperienza denota ciò che è sperimentato. Esperienze dei Baka e dei Bambuti a confronto. Rapporto osmotico con la natura.
 - Disposizione in *circle-time*: commento e riflessioni sulle immagini proposte. Lo sguardo di Devin sui Baka e lo sguardo di Giannini sui Bambuti;
 - L'esperienza sul mondo: Rapa Nui. Rapporto io-mondo: non osmosi ma sfruttamento. Le ipotesi scientifiche sull'estinzione di una civiltà.
 - La lente del filosofo
- Quesito: *Tra sintonizzazione e motivazione: come fare esperienza sulla natura?*
da John Dewey, *Esperienza, natura e arte* (1929).

Compito: fare una fotografia che rappresenti l'esperienza sulla natura con un commento personale e raccogliere materiale utile per raccontare il vissuto esperienziale.

Quinto incontro - lunedì 20 febbraio ore 11,30-13,30 Stefania Barile e Giorgio Vicentini

- Sintesi dell'attività del quarto incontro (S. Barile)
- L'esperienza è relazione con lo spazio (G. Vicentini e S. Barile)
- Disposizione in *circle-time*: lo spazio diventa vitale rapporto di appartenenza al mondo.
- Attività con il nastro adesivo per costruire confini di sé che interagiscono con i confini di sé degli altri per la formazione di una dimensione interattiva, in cui lo spazio è condizione essenziale.
- Recupero del nastro adesivo assemblato a formare una palla che rappresenta il mondo di relazioni di sé con altri sé, a cui ciascuno di noi appartiene.

Sesto incontro - lunedì 6 marzo ore 8,10-10,50

Come fare esperienza “per” il mondo

- Incontro a cura di Stefania Barile.
 - Sintesi dell'attività del quinto incontro
 - Bruno Munari: lo spazio quale regola del gioco percettivo. Presentazione dell'opera di Bruno Munari: dalle proiezioni cromatiche sulle pareti dei monumenti civili e religiosi alla produzione dei libri tattili;
 - Disposizione in *circle-time*: commento e riflessioni sulle immagini;
 - La lente del filosofo
- Quesito: Come l'arte diventa esperienza?
da John Dewey, *Arte come esperienza* (1934)
- Attività individuale: sviluppo del progetto Libri Liberi.

Settimo incontro - lunedì 20 marzo ore 11,30-13,30 Stefania Barile e Giorgio Vicentini

Libri Liberi

- Sintesi dell'attività del sesto incontro (S.Barile)
- Attività individuale con la plastilina: seguendo le indicazioni operative dell'artista, realizzare, nello spazio-foglio appositamente preparato da G. Vicentini, l'immagine materica del proprio volto (G. Vicentini e S. Barile);
- Disposizione in *circle-time*: commento e riflessioni sull'attività. Ciascuno appartiene a un mondo già costituito che con la propria presenza può modificare: arricchendolo di nuove forme e di nuove linee, colmandolo di una pienezza che avvalorata la propria presenza nel mondo.

Ottavo incontro - lunedì 24 aprile ore 8,10-9,50

Come fare esperienza “civile” attraverso l’arte?

- Incontro a cura di Stefania Barile.
 - Sintesi dell’attività del quinto incontro;
 - Visione di alcune immagini di opere d’arte Van Gogh, Gauguin, Goya, Picasso, Paola Ravasio e Tammam Azzam (la scelta viene concordata con la docente di Storia dell’Arte, prof. ssa Benedetta Perlasca);
 - Disposizione in *circle-time*: commento e riflessioni sulle immagini
 - La lente del filosofo
- Quesito: *Come l’arte può diventare un’esperienza di civiltà: un’esperienza per il mondo?*
- Attività individuale: sviluppo del progetto *Libri Liberi*.

Nono incontro – mercoledì 3 maggio ore 11,30-13,30 Stefania Barile e Giorgio Vicentini

Libri Liberi

- Sintesi dell’attività dell’ottavo incontro;
- Realizziamo il nostro PÁ-E-SAGGIO (G. Vicentini e S. Barile)
- Attività collettiva con pezzi di spago grosso su carta bianca.
- Disposizione in *circle-time*: presentazione, commento e riflessioni sulla realizzazione.
- Il confronto con l’artista.

Decimo incontro – mercoledì 10 maggio 2017 ore 11

- *Vernissage* della Mostra *Libri Liberi* negli spazi espositivi della Scuola. Nella mostra i diari di viaggio dall’esperienza alla conoscenza di sé e del mondo sono presentati dai ragazzi in un contesto allestito appositamente per valorizzare l’originalità del lavoro (le veline con le poesie dei ragazzi e i lucidi con i motti della scuola progressiva sospesi da fili di *nylon*, la colonna sonora composta sulla base delle musiche di John Cage, i cartelloni realizzati con gli esperti e con i docenti alle pareti, i *Libri Liberi* con le copertine prodotte con carta da riciclo e con le pagine raccolte dal lavoro individuale sul progetto).

Presentazione al *Festival della Filosofia* dell’11 maggio 2017 nell’*Aula Magna* Via Ravasi 2, Università degli Studi dell’Insubria, Varese.

Ogni studente offre il proprio contributo al *Festival* con una piccola parte concordata con gli esperti e i docenti.

<p>La lente del filosofo: l'esperienza nel mondo</p>	<p>1. <i>Breve presentazione del Progetto Libri Liberi: dallo sguardo libero sul mondo (la finalità del progetto dello scorso anno) dei nostri giovanissimi pensatori al loro impegno civico attivo e consapevole nel mondo.</i></p> <p><i>Libri Liberi</i> è un progetto annuale (novembre 2016-maggio 2017) nato dall'esigenza, avvertita sensibilmente dagli studenti a chiusura del percorso propedeutico del Laboratorio artistico-filosofico 2015-16, <i>Osservando il mondo la fantasia costruisce lo sguardo libero</i>, condotto con la collaborazione dell'artista Giorgio Vicentini, di produrre un <i>diario di viaggio</i> dall'esperienza alla conoscenza del Sé e del mondo.</p> <p>Divenuto progetto del Consiglio di Classe per l'anno scolastico 2016-2017, <i>Libri Liberi</i> offre, trasversalmente, nell'ambito di tutte le discipline di studio, la possibilità di attuare l'interdisciplinarietà costantemente richiesta dai programmi ministeriali, attraverso l'interrogazione filosofica sul significato dell'esperienza contestualizzata "nel" – "sul" – "per" il mondo volta a pianificare il <i>civic engagement</i> attraverso l'arte. Giorgio Vicentini, che ancora una volta si è reso disponibile ad entrare nel Laboratorio nelle vesti di formatore (20.02/ 20.03/3.05.2017) propone una serie di attività per la realizzazione di un vero e proprio <i>diario di bordo</i>.</p> <p>L'osservare il mondo attraverso un nuovo modo di vedere, senza pregiudizi e stereotipi, ma con emozione e passione (seguendo l'insegnamento di Nietzsche), conduce alla partecipazione con uno sguardo libero consapevole del suo valore sociale. Qui, nella sensazione che diviene percezione, sempre più matura, perché consapevole, sta la radice di ogni azione, soprattutto quella sociale, quella civile in cui l'uomo condivide con gli altri una storia. All'origine di questo impegno civico c'è il rapporto tra l'io e il mondo, il significato che quell'io dà al mondo di relazioni che lo circonda, nato dai modelli che ha avuto e da ciò che ha ricevuto dallo sguardo di quel mondo di relazioni su di lui.</p> <p><i>Libri Liberi</i> garantisce ai ragazzi della Terza A della Scuola Secondaria di Primo Grado "A.T. Maroni" di Varese la produzione del proprio diario, dalla composizione del materiale strutturale ai contenuti, seguendo un percorso alla riscoperta delle origini dell'esperienza attraverso l'opera <i>Esperienza e natura</i> (1925) del filosofo e pedagogista americano John Dewey e la convivenza dell'antropologo Luis Devin con i pigmei Baka dell'Africa Centrale registrata nel libro <i>La foresta ti ha</i> (2012).</p> <p>Accanto all'analisi del rapporto tra l'io e il mondo, viene presentato e sviluppato anche il valore della relazione tra il sé individuale e il sé sociale, dal modello offerto dal popolo dei Baka alla nostra contemporaneità. Interessante anche la proposta artistica di Ludwig Kaspar (Accademia di Belle Arti di Basilea) che con la <i>performance Fusion</i> rappresenta, nel gesto di modellare l'argilla sul proprio corpo, l'intenzione di ritornare a vivere un rapporto privilegiato con la natura e di simulare un rito d'iniziazione, in cui l'artista vive l'esperienza di un passaggio nella dimensione dell'opera d'arte, facendosi, esso stesso, opera d'arte, entrando concretamente a far parte della propria opera e diventando tutt'uno con essa, per mostrarsi al mondo sociale sotto nuove vesti, quelle pro-attive per la diffusione e la valorizzazione della storia del rapporto tra l'artista e la sua opera, ancora una volta tra l'io e il mondo.</p> <p>2. <i>Analisi delle origini di questo impegno consapevole attivo e rivolto alla società e, dunque, al bene di tutti: dal rapporto tra uomo e natura</i></p>
--	--

all'individuazione di un elemento comune, dall'esperienza quale elemento che unisce l'uomo al mondo allo studio del suo significato attraverso la riflessione di John Dewey nell'opera Esperienza e natura del 1925.
[lettura di estratti o riferimenti all'opera del 1925]

L'esperienza non è coscienza, ma storia - Per la teoria della coscienza, la coscienza è una messa a fuoco dell'esperienza, che si verifica nel punto in cui l'esperienza subisce un mutamento di direzione. L'esperienza è qualcosa di completamente diverso dalla coscienza, che è ciò che appare qualitativamente e localmente a un particolare momento. L'uomo comune non ha bisogno che gli si ricordi che l'ignoranza è uno dei principali aspetti dell'esperienza e che tali sono le abitudini alle quali ci abbandoniamo senza coscienza, tanto esse agiscono in modo abile e sicuro. Tuttavia, l'ignoranza, l'abitudine, il radicarsi fatale nel passato sono proprio le cose che il sedicente empirismo, con la sua riduzione dell'esperienza a stati di coscienza, nega all'esperienza. È importante per una teoria dell'esperienza, sapere che, in certe circostanze, l'uomo ha in pregio ciò che è distinto e chiaramente evidente. Ma non è meno importante sapere che in altre circostanze fiorisce ciò che è crepuscolare, vago, oscuro e misterioso (pp. 3-4).

Quando diciamo che l'esperienza è un punto di accesso alla spiegazione del mondo nel quale viviamo, intendiamo per *esperienza* qualcosa che sia vasta, profonda e piena, almeno quanto tutta la storia su questa terra; una storia la quale (poiché la storia non accade nel vuoto) include la terra e i correlati fisici dell'uomo. Quando assimiliamo l'esperienza alla storia, piuttosto che alla fisiologia delle sensazioni, indichiamo che la storia denota, insieme, le condizioni oggettive, le forze, gli eventi e la registrazione e la valutazione di questi eventi fatte dall'uomo. L'esperienza denota tutto ciò che è sperimentato, tutto ciò che si subisce e si prova, ed anche i processi dello sperimentare. Com'è proprio della storia aver significati, detti soggettivi e oggettivi, così è dell'esperienza. Come ha detto William James, essa è un fatto «a doppia faccia». Senza il sole, la luna, le stelle, le montagne e i fiumi, le foreste e le miniere, il suolo, la pioggia e il vento, la storia non ci sarebbe. Queste cose non sono condizioni esterne della storia e dell'esperienza; fanno integralmente parte di esse. Ma, dall'altro lato, senza gli atteggiamenti e gli interessi umani, senza la registrazione e l'interpretazione, queste cose non sarebbero storia (pp. 4-5) [questa identificazione dell'esperienza con la storia, nella totalità delle sue condizioni oggettive e soggettive, mostra quale sia il vero significato del «naturalismo» di Dewey. Egli usa polemicamente questo termine per condannare la separazione (stabilita dallo spiritualismo e dall'idealismo) fra l'uomo e il mondo dell'esperienza. Ma l'esperienza di cui egli parla non ha niente a che fare con quella positivista, che è, a sua volta, scissa dall'uomo. Si tratta di un'esperienza alla quale l'uomo e la sua azione sono continuamente presenti].

L'esperienza come metodo - La storia del pensiero manifesta sufficientemente la necessità di un metodo che proceda ad indicare, trovare e mostrare, piuttosto che di un metodo che sostituisca il raziocinio e le sue conclusioni alle cose che sono fatte, sofferte e immaginate. I filosofi sono soliti partire da premesse altamente semplificate. Non fanno ciò inavvertitamente, ma con orgoglio, per mostrare che, realmente,

s'intendono di filosofia. L'assoluta certezza nella conoscenza delle cose e l'assoluta sicurezza nell'ordinamento della vita sono state assunte come la mèta della ricerca filosofica: conseguentemente i filosofi sono partiti da dati e principi, sufficientemente semplici, per raggiungere ciò che era richiesto. Quando una religione storica ha cessato di conferire agli uomini il senso della certezza e della sicurezza, gli uomini si sono rivolti alla filosofia per un sostituto. Così fecero in Grecia, nell'Europa del XVII secolo, e così fanno oggi. Forme ed essenze, fatti introspettivi ed interni, verità matematiche, possono servire allo scopo. Questi sono gli elementi variabili della scena temporale. Elemento costante è la richiesta di sicurezza e di ordine, e la richiesta è soddisfatta solo dall'ignoranza di un vasto numero di cose che la natura ci presenta [...] la nozione di esperienza, per quanto priva di contenuti oggettivi differenziati – dal momento che include tutti i contenuti oggettivi – c'insegna almeno che non dobbiamo starcene a elementi semplici arbitrariamente scelti e dedurre da essi quelli complessi e svariati, assegnando ciò che non può essere così dedotto a un regno inferiore dell'essere. Essa ci ammonisce che ciò che è ingarbugliato e complesso è ciò che noi troviamo dapprima; che noi ci lavoriamo dentro per discriminarlo, ridurlo, analizzarlo; e che dobbiamo sorvegliare queste attività, mirando ad esse tanto quanto alle cose sulle quali si esercitano e alle loro rifinite conclusioni. Quando contempliamo i loro frutti, non dobbiamo ignorare l'arte dalla quale sono prodotti. Vi è un posto sia per i pulitori di pietra, sia per quelli che mettono insieme le pietre a farne templi e palazzi. Ma l'«esperienza» ci ricorda che una pietra fu una volta parte di uno strato di terra, e che un minatore la estrasse ed un altro operaio infranse la roccia massiccia in pezzi più piccoli, prima che essa fosse tagliata, levigata e collocata in una struttura ordinata e regolare. Il metodo empirico ci ammonisce che i sistemi che cominciano dalle cose cosiddette ultime e semplici hanno sempre lavorato con dadi truccati; le loro premesse sono state escogitate proprio per giungere alle conclusioni desiderate (pp. 6-8).

L'esperienza non è soggettività - La nozione che l'esperienza è solamente lo sperimentare, cioè una successione di sensazioni, immagini e sentimenti personali, è una nozione del tutto recente. È implicita in essa una genuina e importante scoperta [...] la scoperta dell'azione degli atteggiamenti e delle disposizioni organiche delle credenze che abbiamo, e della necessità di controllare gli atteggiamenti e le disposizioni organiche per controllare effettivamente le credenze [...] l'uomo vive in attesa, ma il contenuto dell'attesa, ciò che è anticipato, dipende dalla memoria; e i ricordi sono faccende collettive, prima di essere reminiscenze personali [...] l'uomo nella natura è l'uomo soggetto alla natura; la natura dell'uomo riconosciuta e usata, è intelligenza ed arte. Il valore dell'esperienza per il filosofo è che essa serve come costante *memento* di qualcosa che non è esclusivamente ed isolatamente, né soggetto, né oggetto, né materia né spirito, e neppure l'una e l'altra cosa [...] l'esperienza è storia; e la considerazione di alcuni oggetti come finali è essa stessa un episodio della storia. La testimonianza di una coscienza assorta, che essa riposa alfine alcunché di superiore alle vicissitudini del tempo, non ha più valore conoscitivo della testimonianza di qualsiasi altra coscienza immediata (pp. 11-15).

[Nota 1 - Ci sono momenti dell'esperienza che pur essendo situati in un processo temporale, prescindono dal prima e dal dopo; e sono i momenti nei quali l'uomo è assorbito nel godimento del presente, perché il presente gli ha portato qualcosa di lungamente desiderato e costituisce perciò il culmine di un processo anteriore. Ma è evidente che questo assorbimento nel presente non significa (come Dewey nota subito dopo) che si tratti di un momento posto fuori dal tempo, "eterno" nel senso classico della parola. Nota 2: In un secondo momento si scopre che i momenti nei quali l'uomo è totalmente assorbito dal presente, e sembra così (ma non è) fuori del tempo, sono, a loro volta, passeggeri, per quanto possano avere uno stabile significato conoscitivo (p. 15). Nota 1 - I filosofi procedono abitualmente semplificando, cioè astraendo dall'esperienza un elemento che essi considerano come reale e di fronte al quale gli altri posseggono una realtà diminuita o apparente. Ora questa semplificazione è il più delle volte suggerita da una preoccupazione morale: si ritiene abitualmente, come vera realtà il bene, la ragione, o qualche altro di quegli elementi dell'esperienza ai quali l'uomo riconosce valore, e si dichiarano irreali o apparenti tutti gli altri. È questa, secondo Dewey, la fallacia filosofica sfacciata per esperienza, cioè l'arbitrio ingiustificabile che è a fondamento di quasi tutti i sistemi filosofici (p. 16)].

Due sensi di "coscienza" - [...] una parola di significato fluido [...] da un lato, essa è adoperata a indicare certe qualità nella loro apparenza immediata, qualità di cose sensibili, di quelle che sono, dal punto di vista psicologico, abitualmente chiamate sensazioni. La somma totale di queste qualità immediate, presenti come fini, genuini o conclusioni di processi naturali, costituisce la "coscienza" come un avvenimento anoetico (privo di qualità intellettuali, puramente sensibile). Tale è la coscienza dove non esistono significati; cioè, indipendentemente dall'esistenza e dall'uso di segni o indipendentemente dalla comunicazione. Dall'altro lato la parola coscienza è adoperata a denotare i significati attualmente percepiti, la consapevolezza di oggetti: l'esser sveglio, vigile, attento, al significato degli eventi presenti, passati e futuri (p. 115).

Spirito e coscienza – Mentre sul livello psico-fisico la coscienza denota la totalità delle differenze qualitative immediatamente reali (le sensazioni), sul piano dello spirito essa denota la reale apprensione dei significati cioè delle idee. C'è così una differenza ovvia tra spirito e coscienza, significato ed idea. Lo spirito denota l'intero sistema dei significati in quanto sono incorporati nelle operazioni della vita organica; la coscienza, in un essere dotato di linguaggio, denota la consapevolezza o la percezione dei significati ed è la percezione degli eventi reali, siano passati, contemporanei o futuri, nei loro significati, cioè il possesso delle idee reali (p. 117).

Definizione formale della coscienza in relazione allo spirito e ai significati. La coscienza o idea è quella fase di un sistema di significati che, ad un dato tempo, subisce un raddrizzamento di direzione, una trasformazione transitiva (p. 120).

[Nota 1: La coscienza rappresenta il punto di crisi di una situazione che evolve verso un mutamento radicale e che è in via di trasformare il proprio orientamento (trasformazione transitiva, cioè in atto). Nota 2: la coscienza non è la causa del divenire nel senso (proprio dell'idealismo) di essere una energia spirituale indipendente che lo promuove. Si identifica, piuttosto, col divenire stesso, del quale rappresenta il punto di crisi o di raddrizzamento. Se si vuole parlare di una causalità della coscienza si deve intendere questa causalità come il tentativo di passare da ciò che è fluido e indeterminato ad una determinazione maggiore, ad una certa stabilità]

L'arte - il modo di attività carico di significati capaci di un possesso immediatamente goduto - è il culmine completo della natura, e la scienza è propriamente un'ancella che conduce gli eventi naturali a questa conclusione. In tal modo sparirà la separazione che turba il pensiero odierno: la divisione di ogni cosa in natura e esperienza, dell'esperienza in pratica e teoria, arte e scienza, e dell'arte in arte utile e arte bella, arte servile e arte libera [...] il pensiero, l'intelligenza, la scienza è la direzione intenzionale degli eventi naturali verso significati capaci di possesso e godimento immediato; questa direzione - che è un'arte operante - è, a sua volta, un evento naturale nel quale la natura, altrimenti parziale e incompleta, giunge pienamente a se stessa; sicché gli oggetti dell'esperienza cosciente, quando sono scelti dalla riflessione, costituiscono il fine della natura. Il fare e il patire, che costituiscono l'esperienza, sono, nel grado in cui l'esperienza è intelligente, cioè carica di significati, l'unione del precario, del nuovo, dell'irregolare con lo stabilito, il sicuro e l'uniforme - un'unione che definisce anche l'artistico e l'estetico. Giacché dovunque c'è arte il contingente e il mutevole non lavorano per scopi opposti a quelli del formale e dell'uniforme, ma si uniscono in armonia. Il carattere distintivo dell'esperienza cosciente, di quella che, per brevità, è spesso chiamata coscienza è che in essa lo strumentale e il finale, i significati che sono segno e chiavi, e i significati che sono immediatamente posseduti, patiti e goduti, si uniscono insieme. Tutte queste realtà sono eminentemente vere nell'arte (Cap. IX *Esperienza, natura e arte*, p. 133).

In primo luogo, allora, l'arte è l'unione risolutiva della fase generica, uniforme, ordinata, stabilita della natura con la sua fase che è incompleta, in cammino e, quindi, ancora incerta, contingente, nuova e particolare; o, come alcuni sistemi di teoria estetica hanno giustamente detto, pur senza appellarsi all'esperienza deweyana, essa è l'unione di necessità e libertà, l'armonia dei molti e dell'uno, la riconciliazione del sensibile e dell'ideale [nota 1: sono notazioni attribuite all'arte dall'estetica del Settecento e si ritrovano, per esempio, nella *Critica della facoltà di giudizio* di Kant e nelle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller (p. 134)]

Nota 2: Arte come "espressione di un'emozione", secondo la definizione data da Croce, nel suo carattere individuale e privato non è arte, secondo Dewey; ma è un elemento dell'arte in quanto è una protesta e una reazione dell'individuo contro la *routine* e il meccanismo del mondo e, quindi, un tentativo di liberazione (p. 138).

Un oggetto puramente estetico non è esclusivamente consumatorio, ma è anche, casualmente, produttivo. Un oggetto consumatorio, che non sia anche strumentale, si trasforma col tempo nella polvere e nella cenere della noia. La qualità “eterna” della grande arte consiste nella sua rinnovata strumentalità per ulteriori esperienze consumatorie (p. 140).

L’arte, l’attivo processo della produzione, può così essere definita come una percezione estetica accompagnata dalla percezione operativa dell’efficienza (capacità produttiva di nuovi significati e godimenti) dell’oggetto estetico (p. 141).

La storia dell’esperienza estetica è la storia dello sviluppo delle arti (p. 142).

Non ci sono sostanzialmente che due alternative. O l’arte è la continuazione, attraverso scelte e accomodamenti intelligenti, delle tendenze naturali degli eventi naturali; o è un’aggiunta peculiare alla natura che si origina da qualcosa che dimora esclusivamente nel petto dell’uomo, qualunque poi sia il suo nome (p. 143)

L’emozione non significa nulla [...] difatti nel suo senso ordinario l’emozione è alquanto di suscitato da oggetti fisici e personali; è una risposta ad una situazione oggettiva. Non è qualcosa che esista di per sé, che adoperi il materiale attraverso il quale esprimersi. L’emozione è l’indicazione dell’intima partecipazione, in un modo più o meno vivace, a qualche scena della natura o della vita; è per così dire un atteggiamento o una disposizione che è una funzione delle cose oggettive [l’uomo non è mai isolato dalla natura e dal mondo in cui vive; perciò anche le sue emozioni apparentemente più soggettive nascono dal suo rapporto col mondo e sono quindi in funzione delle cose del mondo] (p. 144).

La filosofia ha la sua radice, non già in un impulso speciale o in una sezione distaccata dell’esperienza ma nell’intera categoria umana, questa situazione umana cade interamente al di dentro della natura. Essa rifletta i tratti della natura; mostra in modo indiscutibile che nella natura le qualità e le relazioni, le individualità e le uniformità, la finalità e l’efficacia, la contingenza e la necessità, sono inestricabilmente legate insieme (p. 155).

La posizione qui chiarita implica che la filosofia, come critica effettiva e verificabile, include un elemento pratico della filosofia tradizionale. Pure, se l’uomo è un piccolo dio fuori della natura ma è dentro la natura ed è dentro come un modo di energia inseparabilmente connesso con gli altri modi, l’azione reciproca è il solo tratto ineliminabile di ogni azione umana. Il pensiero non ne è esente, neppure il pensiero filosofico [...]. Quando l’uomo scopre che egli non è un piccolo dio nelle sue forze attive e nelle sue realizzazioni, conserva la sua precedente arroganza afferrandosi stretto alla nozione che egli è al di fuori e distaccato dalla corrente degli eventi che interagiscono e mutano; ed essendo in quel regno solo e irresponsabile salvo che di fronte a se stesso, egli è un dio. Quando percepisce chiaramente e adeguatamente che è dentro la natura, che è una parte delle sue azioni reciproche, vede che la linea da tracciarsi non è quella tra azione

e pensiero o tra azione e valutazione, ma tra l'azione cieca, servile, insignificante e l'azione libera, significativa, diretta responsabile. La conoscenza come lo sviluppo di una pianta e il movimento della terra è un modo di azione reciproca; ma è un modo che rende gli altri modi luminosi, importanti, validi, capaci di direzione, perché in virtù di esso le cause si trasformano in mezzi e gli effetti in conseguenze. Ogni ragione, che sia essa stessa ragionata, è perciò un metodo non una sostanza; è operativa, non è fine a se stessa. Immaginare il contrario significa trasportarla fuori del mondo naturale, convertirla in una divinità, sia essa grande e originale o piccola e derivata, fuori delle contingenze dell'esistenza e non toccata dalle sue vicende (pp. 158-159).

3. *Studio del passaggio dall'esperienza alla conoscenza intesa nel senso più "naturale" del termine, cioè quello legato al talento (capacità innata) e al genio (facoltà creativa) presente in ciascun uomo: pensiero->realtà, idea->azione, progetto->sviluppo, creazione->realizzazione* [riferimento filosofia di Antonio Banfi *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte* (1924) e *Idea e azione* (1942)].

Il principio di razionalità sembra non avere più origine nell'immensa profondità dell'essere e nemmeno nell'immensa profondità del mondo, ma preme, dirompe e spumeggia fuori dal calice dell'esperienza individuale in cui l'io e il mondo s'incontrano, secondo una celebre definizione banfiana di "ragione". Da questo incontro fatto di pensiero e di azione, di idea e di realtà, mai identificabili, ma sempre caratterizzati da rapporti complessi e problematici, nasce questo progetto in cui l'idea è la problematica del reale (che deriva dalla problematicità della vita e dalle sue linee di progressività dinamica, nel cui mutevole equilibrio si regge quell'armonia del vivente che l'uomo non è destinato a godere, ma a cui è destinato a collaborare) e l'azione, l'atto stesso di questa vita che, per essa, da sé, si sviluppa e si costruisce in un triplice rapporto con la persona, con la società degli uomini e con la realtà. L'azione non è nella sua più profonda essenza un esprimersi della persona, una sua astratta libertà, ma è un suo costruirsi e un costruirsi insieme della società umana e della realtà e, quindi, è moralità, politicità, tecnicità, ma come continuo rischio e tensione dialettica. Quella definizione banfiana coincide anche con quella del principio di esteticità che si fa garante di quella manifestazione vitale della ragione che è l'arte. La necessità di passare dal piano astratto del pensiero a quello concreto, reale e vitale, dell'azione caratterizza ogni attimo della nostra vita sociale: non possiamo evitarla, pena l'agonizzante ostaggio di un pensiero, di un'idea e di un progetto i quali non riusciranno mai a godere di un'effettiva realizzazione. Il passaggio obbligato contribuirebbe a dare forma ai propri pensieri, a pianificare le proprie azioni, a sviluppare le diverse fasi utili al raggiungimento dell'obiettivo, ossia di un prodotto fruibile e funzionale a tutti per il compimento del bene comune. Il talento naturale non basta: risulta necessaria l'esperienza continuativa nel mondo, in cui quella capacità innata viene costantemente esercitata e, quindi, subisce un'evoluzione sua propria, originalissima e straordinaria, unica e inconfondibile. A questo punto quel pensiero, divenuto azione riconoscibile, può essere intercettato, percepito, capito, compreso e, pronto

per un'ulteriore elaborazione, mutato finalmente in eccellente fonte per altre vie di ricerca e di approfondimento nella conoscenza del reale.

4. *Esperienza “nel” mondo. Tentativo di tornare alle origini e di seguire attentamente questi passaggi. Esempio concreto e modello antropologico esclusivo offerto dall’opera di Luis Devin La foresta ti ha (2012) nell’ambito della convivenza con i pigmei Baka del Camerun nella foresta pluviale dell’Africa centrale.* [lettura di estratti dell’opera di Devin e visione e ascolto di materiale documentario (fotografico e sonoro) raccolto dallo stesso Devin nel 2000 nel corso della sua esperienza sul campo; visione di Fusion, *performance* dell’artista Ludwig Kaspar dell’Accademia di Basilea].

L’arrivo di Luis al villaggio dei Baka (lo zaino) – Non sapendo quale sarà la sistemazione finale, ho riempito lo zaino di sardine e riso e bottiglie d’acqua. In mezzo alle sardine ci sono altre cose che al momento sembrano indispensabili, il materassino autogonfiabile con *kit* di riparazione incluso, la bussola professionale in bagno d’olio e base in gomma antisdrucciolo. Tutta roba che sono convinto mi servirà, la pomata per le scottature equatoriali, il coltellino svizzero con una quantità di utilissimi accessori come il cavatappi e lo stuzzicadenti [...]. Ho anche i fiammiferi impermeabilizzati [...] le cartine super-dettagliate dell’Institut Géographique National comprate a Parigi [...] la siringa a decompressione, quella per aspirare il veleno di ragni e serpenti (pp. 11-12).

La capanna – La capanna è un bozzolo verde, un guscio di foglie rotondo e compatto troppo piccolo per starci in piedi [...] la ventilazione è ottima anche senza finestre. E poi è robusta, non c’è tempesta che tenga [...] la chiamano *mongulù*. Accogliente, protettiva, ci entri dentro e ti viene voglia di chiudere gli occhi, di metterti per terra in posizione fetale. Sei dentro ma è come non esserci, la capanna ti rende invisibile. Nel senso che è fatta tutta di foresta, foglie, rami, di cose vive. Passano gli animali e la scambiano per un cespuglio (p. 20).

La gente dei villaggi – Grandi neri che disprezzano i Baka e li impiegano per manodopera nelle piantagioni, che all’occorrenza li prendono a legnate sulla schiena, tanto per fargli capire chi comanda. Questi coltivatori bantu non potrebbero mai comprendere il senso di un *mongulù*, con le loro capanne gigantesche di terra e lamiera (p. 21).

Accoglienza e l’*aita*, l’arpa arcuata – Un tizio mi viene incontro, mi abbraccia come se fossi il suo migliore amico. Altri mi stringono le mani. Mi viene anche offerto del cibo, una banana e delle arachidi calde. Sono tutti molto gentili. E poi un uomo dice. «Nella capanna». Indica una costruzione rettangolare di cortecce, invitandomi poi a seguirlo. Nella capanna mi fanno sedere su un ceppo levigato. Con le arachidi in una mano. Con la banana nell’altra mano. Con delle bambine che ripuliscono il terreno tutto intorno con uno scopino di paglia, ricoprendomi di nuovo di polvere rossa come se non fossi mai andato al torrente a lavarmi [...]. Ma la vera sorpresa è questo ragazzo seduto di fronte a me. Ha uno strumento musicale in braccio, un’arpa arcuata a sette corde [...]. E questa *aita* [...] è così

perfetta, così deliziosamente irregolare alla maniera pigmea, con i suoi cavicchi storti e la cordicella di liana intrecciata per il trasporto a spalla. Con i suoi piccoli occhi scuri su un lato della cassa armonica e sul manico, i suoi buchi circolari e anneriti dal fuoco, segno che è stata forata a caldo con un ferro rovente. Di assoluta etnomusicologica bellezza. Il suono delle corde è limpido e cristallino come ti immagineresti quello di uno strumento mitologico. Uno Stradivari della foresta (pp. 24-25).

Il fiume-confine e il segnale d'emergenza – Oltre il fiume, non sai. Finora nessuno ha mai avuto il coraggio di attraversarlo e vedere cosa c'è di preciso dall'altra parte. Il fiume qui è come un confine. Più in là c'è la zona controllata da un altro gruppo, e oggi non è proprio giornata da conflitti territoriali [...]. A volte capita che mentre cerchi qualcosa di commestibile senti un richiamo, uno di quei segnali acustici convenzionali. Succede tutti i giorni. È qualcuno che ti avverte della presenza di questo o di quell'animale. Un branco di scimpanzé, magari. O un leopardo. O un'aquila coronata che si sta avvicinando troppo (p. 36).

La vita nel villaggio – Il sole è ancora basso quando le donne prendono i cestini traforati e vanno a pescare al torrente. I bambini si siedono per terra. Battono le mani. Cantano [...]. Ogni tanto arriva una mamma e deposita a terra la creatura, ci si stringe per fare posto al nuovo arrivato. Il cerchio si allarga. Certi bambini invece vengono da soli, è difficile capire cosa dicono tanto storpiano le parole. Inciampano, perdono il moccio dal naso. Poi è chiaro che quando si tratta di cantare nessuno sbaglia una nota, nessuno perde il tempo. Questi bambini sanno esprimersi a malapena, bevono latte umano, eppure nessuno ha un'esitazione a sovrapporre un ritmo ternario a un ritmo binario, a fare le microvariazioni delle linee melodiche (p. 104).

La sera prima del rito d'iniziazione – [...] la foresta è tranquilla, c'è più movimento sulle nostre stuoie. La luna filtra dal tetto abbastanza da vedere che il pavimento della capanna si muove. Sfrigola. Dappertutto c'è roba che striscia, roba nera che esce da sotto le stuoie e si mette a correre, con gli aculei retrattili, con la forbicina al posto della coda, le pinze incastonate in testa. Altra roba ancora che sbatte freneticamente le ali. Altra roba ancora che ti sale addosso e va a nascondersi nella peluria sotto le ascelle. Hai la schiena bagnata. Sono scarafaggi spappolati, insetti attratti dall'olio di palma e dal sangue che senza accorgertene hai schiacciato girandoti nel letto. Non riesci a dormire neanche volendo (p. 124).

Un avvertimento – Un tuono fortissimo. E rami che si spezzano intorno. Il cielo precipita all'improvviso sulla foresta e sulla gente che si infila nelle capanne e chiama i bambini gridando. Lo spirito Jenghi scompare nella zona segreta [...]. Il dio Komba non vuole questa iniziazione (p. 143).

Fratelli – Il grande Maestro dice: «Ho lasciato che entrassi in questa capanna e nella zona segreta e che facessi i rituali con gli altri ragazzi, perchè tu sei venuto da me con cuore buono. Qualsiasi cosa sentirai d'ora in avanti, devi ricordarti che siamo fratelli, tu ed io, siamo dello stesso clan» (pp. 167-168).

	<p>La foresta – Ti stringe a sé, ti protegge. Ti striscia sui piedi e ti vola addosso, ti graffia. Ti nuota intorno quando entri nell’acqua. Ovunque tu sia, senti la sua voce. Il suo odore. Il suo respiro. Anche a volerlo non puoi nasconderti, perché i suoi occhi sono dappertutto. E un po’ alla volta ti trasforma. Ti inghiotte e comincia ad assorbirti. Senza che tu te ne accorga, ti digerisce. La foresta. Alla fine fai parte del suo organismo, come le antilopi e i ruscelli. Le piante e i bruchi delle palme. Sei diventato una sua appendice. Sei suo [...]. Ti riempie di sé, la foresta. Ti nutre. Ti passa il cibo dalla sua bocca. Per come la vedono i Baka, ogni animale cacciato, pesce pescato o frutto raccolto è come un’offerta. Un sacrificio che la foresta fa di se stessa, un dono di cui devi essere grato (p. 180).</p> <p>Metamorfosi durante il rito d’iniziazione - Il mondo non è più lo stesso, nella zona segreta, e noi non abbiamo più un nome, non abbiamo uno scopo. Stiamo scomparendo, ma al tempo stesso possiamo prendere qualsiasi forma. Diventare qualsiasi cosa. Siamo come l’acqua. Siamo argilla appena raccolta in un buco scavando con le mani e con il <i>machete</i>. Siamo metallo fuso in attesa di colare in uno stampo (p. 6).</p> <p>Ludwig Kaspar, <i>Fusion</i> (2016), vimeo.com</p> <p>5. <i>Riflessione sul rapporto uomo-natura e poi sulla relazione tra individuo-natura-collettività, sulla base teorica di Dewey ed esistenziale-concreta di Devin; mettiamo in atto delle modalità di confronto con la contemporaneità.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Come potresti definire il rapporto tra l’uomo e la natura emerso dal racconto fotografico e sonoro di Luis? Perché? - Cosa tende a rilevare Luis dalla sua esperienza di convivenza con i pigmei Baka? - E tu, alla luce di quanto hai ascoltato dell’esperienza di Luis, come definiresti il tuo rapporto con la natura? <p>6. <i>Rilevazione di elementi tra positività, criticità e possibilità di rinnovamento. [osservazioni, proposte, progetti]. [realizzazione di due cartelloni: rapporto io e natura; civiltà? – in allegato]</i></p> <p>7. Bibliografia.</p> <p>Luis Devin, <i>La foresta ti ha. Storia di un’iniziazione</i>, Castelvecchi Editore, Roma 2012.</p> <p>John Dewey, <i>Esperienza e Natura</i> (1925), Introduzione e note di Nicola Abbagnano, Paravia Editore, Torino 1952.</p>
<p>La lente del filosofo: l’esperienza sul mondo</p>	<p>1. <i>Approfondimento del rapporto io-mondo sulla base degli interventi dei ragazzi sulla scheda operativa.</i></p> <p>I contenuti della scheda vengono letti, analizzati, condivisi evidenziandone le analogie e le differenze. In particolare, a seguito dell’attività di <i>brainstorming</i> sul significato di “io” e di “mondo”, gli studenti vengono</p>

orientati a riflettere su tre concetti, simmetricamente contrapposti, che conducono alla formulazione dell'io, pensiero-idea-progetto, e a quella del mondo, realtà-azione-realizzazione (produzione e creazione).

Recuperando i principi di Dewey sul testo *Esperienza e natura* (riportati nella prima scheda programmatica come interazione, metodo di ricerca e storia), l'esperienza viene studiata come interazione mai pura, mai logica, mai organizzata tra l'io e il mondo, ma sempre stimolante. L'esperienza presentata nell'opera del 1925 incuriosisce, spinge l'io a esplorare, a capire e a comprendere, mettendo in gioco il proprio io nella realtà. Si tratta di un partecipare a un avere, attivando la consapevolezza di appartenere a una dimensione di esperienza di vita.

Anche l'apprendimento è esperienza. In particolare l'apprendimento nel popolo dei pigmei Baka avviene rispettando tre principi:

- la libertà di imitare gli adulti;
- l'iniziativa di partecipare alle attività degli adulti;
- la responsabilità di rispondere degli errori commessi attraverso sanzioni e pene che anche la natura non risparmia: la mancata conoscenza delle leggi della natura conduce l'ingenuo pigmeo alla morte.

2. *Riflessioni antropologiche.*

Per capire meglio l'origine di questi principi (la tradizione e i costumi del popolo) e la loro contestualizzazione (la foresta equatoriale), è necessario servirsi di qualche riflessione antropologica riportata da Luis Devin nel suo libro.

Pertanto si ritorna nella foresta pluviale del Camerun in Africa Centrale attraverso le immagini e i suoni del villaggio Baka registrate da Devin e si leggono insieme le parti del libro indicate nella prima scheda.

L'intervista di Licia Colò a Luis Devin per la trasmissione televisiva della RAI *Alle falde del Kilimangiaro* (18 marzo 2012) offre ulteriori spunti di riflessione sui quali si discute insieme. Vedi <https://www.youtube.com/watch?v=zWA6KXmTfJo> visionato l'ultima volta il 12.12.2016.

3. *L'esempio del popolo Bambuti.* Proprio per sottolineare il valore antropologico di quei principi esperienziali, si offre anche un altro esempio di società ancora allo stato primitivo. Si tratta del popolo pigmeo Bambuti della Repubblica Democratica del Congo la cui documentazione fotografica e filmica viene registrata da Roberto Giovannini, sempre per la RAI, dall'8 al 14 gennaio del 1991.

Con i ragazzi si avvia il confronto tra le tradizioni dei Baka e dei Bambuti soprattutto nella costruzione delle capanne, dei villaggi, della sepoltura, delle tecniche di caccia e di approvvigionamento del cibo e di lavorazione dello stesso, ma anche tra lo sguardo offerto da Devin nei confronti dei Baka e quello di Giovannini per i Bambuti. La modalità di comunicazione è differente: sentita, appassionata e coinvolgente quella di Devin che mostra delicatezza e rispetto per i suoi fratelli Baka, distaccata e asettica quella di Giovannini, obiettivamente documentaristica. Vedi [https://vimeo.com/Roberto GIOVANNINI/Videos](https://vimeo.com/Roberto_GIOVANNINI/Videos) visionato l'ultima volta in data 12.12.2016

4. *Ideazione e realizzazione di cartelloni.* Progettazione condivisa di due cartelloni sulla differenza tra il rapporto uomo-natura vissuto dai Baka nella foresta e nelle relazioni sociali all'interno del villaggio e il nostro rapporto con la natura e la socialità nell'ambito dei nostri contesti relazionali [la bozza schematica del progetto condiviso in allegato].
5. *Il passaggio da esperienza "nel" mondo a esperienza "sul" mondo: la civiltà di Rapa Nui.* Al modello positivo di rapporto uomo-natura, vissuto nel rispetto della foresta e di tutto ciò che da essa deriva, nell'ambito di un'esperienza "nel" mondo, si aggiunge un'altra modalità di relazione. La storia di Rapa Nui racconta la vicenda di un popolo ormai estinto che ha tradotto quel rapporto, non nei termini di un arricchimento e crescita reciproci nella piena comprensione del legame di dipendenza che lega la vita dell'uomo al suo ambiente, ma nelle linee di uno sfruttamento di risorse non prevedendone le drammatiche conseguenze. La vicenda viene raccontata attraverso immagini e brevi filmati e la riflessione viene mediata dal contenuto dell'ultimo libro di Gustavo Zagrebelsky (*Senza adulti*, Einaudi, Torino 2016, pp. 67-77) con cui avviene il passaggio dall'esperienza nel mondo all'esperienza "sul" mondo. Dalla sperimentazione autentica, vera, concreta, in cui l'individuo si pone in prima linea, all'esperienza pensata, ipotizzata e teorizzata, non meno valida, non meno forte e, forse, più piena del nostro essere uomini. Da qui nasce la ricerca, la linea di confine, la demarcazione proprio grazie a questo altro modello di esperienza io-mondo.
6. *Il modello negativo del rapporto uomo-natura. La scienza alla ricerca delle cause dell'estinzione della civiltà di Rapa Nui.* Dallo studio delle gigantesche statue Moai, del fondale lacustre e delle rocce vulcaniche dell'isola Rapa Nui in ambito storico, archeologico, antropologico e sociologico, e anche genetico e biologico, si avvia, con i ragazzi, una riflessione sul rapporto tra il popolo di Rapa Nui e la natura dell'isola. Viene evidenziato il concetto di sfruttamento delle risorse prima per la civiltà di Rapa Nui e poi nel confronto con la nostra attuale. L'esperienza "sul" mondo permette di assistere al passaggio dall'analisi dell'esperienza nel mondo, dalle origini della storia dell'uomo attraverso i Baka e i Bambuti con un rapporto simbiotico uomo-natura, nelle sue fasi di evoluzione e nei suoi riti di iniziazione, alle ipotesi teoriche sul mondo con un rapporto mancato, non-equilibrato offerto da Rapa Nui e dai suoi abitanti in cui si manifesta non solo un disastro ecologico, ma anche un dissesto umanitario, in cui l'uomo ha mancato di rispetto per la cultura dell'altro popolo, per l'altro uomo, tradotto in una mancanza di spazio, di ruoli, di cura dell'altro. Vedi <https://www.youtube.com/watch?v=7vQCEMhnNb8> visionato l'ultima volta in data 31.01.2017.
7. *L'esperienza "per il" mondo. L'uomo e il suo spazio vitale.* Alla prima crisi sociale di Rapa Nui, derivata dalla scarsità di risorse alimentari e dall'indebolimento dell'energia divina dei Moai, l'uomo risponde con l'arte. Incide sulla roccia della scogliera dell'isola l'immagine dell'Uomo-Uccello, l'unico in grado di volare via da una realtà ormai in degrado per offrire nuove opportunità di salvezza in nuovi spazi vitali. Qui entra in

	gioco l'artista Giorgio Vicentini e l'arte con tutte le sue potenzialità risolutive. Se l'arte è sintesi della cultura di una società e promotrice di nuove possibilità, il Maestro Vicentini è pronto, ancora una volta, a lavorare con gli spazi rendendoli conformi alle nostre esigenze relazionali.
La lente del filosofo: l'esperienza per il mondo	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Brainstorming del significato della parola "spazio"</i>. Analisi delle sue funzioni nella vita dell'uomo. Lo spazio è vivo e permette l'incontro tra l'io e il mondo, lo scambio di esperienze-conoscenze-emozioni e la comunicazione delle stesse, pertanto deve essere difeso, tutelato e valorizzato. Queste situazioni possono essere vissute nei laboratori per lo sviluppo creativo della personalità in sintonia con le teorie di Dewey e di Arnheim e con l'educazione estetica di Munari. 2. <i>Il modello progettuale di Bruno Munari</i>. Per il noto <i>designer</i> le pareti diventano la continuazione della tela: l'arte esplose al di fuori dei limiti spaziali. I suoi obiettivi consistono nello sviluppare la capacità di vivere lo spazio con tutti i sensi e nello stimolare il pensiero progettuale, creativo, attraverso l'azione nell'arte. In questo contesto la fantasia viene intesa come movimento di pensiero, capacità di combinare cose concettualmente e spazialmente lontane, capacità di metterle in relazione, e l'arte viene definita come un mondo di esplorazione e messa in atto dei processi della mente caratterizzati dal "cambiamento" o <i>de-placement</i> cognitivo. 3. <i>L'individuo "creativo" di Munari</i>. L'individuo creativo è una persona che, di fronte ai problemi, sarà capace di vederli con occhi diversi, escogitando diverse soluzioni. Un individuo creativo ha un'intelligenza elastica, affronta ogni circostanza, stimola e fa crescere la comunità in cui vive, non smette di conoscere e confrontarsi con i più svariati campi d'indagine. La creatività per Munari supera l'infrazione della regola attraverso un'azione, che risulta coordinata all'interno di un laboratorio, in cui si confrontano quegli sguardi inesorabilmente responsabili del cambiamento nel metodo di apprendimento. Qui importante non è il risultato finale, pensare i concetti e assegnare loro certi ruoli, ma svelare relazioni attraverso l'atto della percezione come conoscenza, capace di scoprire una struttura in cui la percezione coincide con la conoscenza. L'attività produttiva di immagini – scrive Munari in <i>Il laboratorio per bambini a Brera</i> (1981) – serve a dar senso al mondo. 4. <i>La figura del docente in questo nuovo scenario d'apprendimento</i>. Una specie di "assistente tecnico" che non indica al giovane "cosa" fare, ma aiuta a capire "come", superando gli stereotipi figurativi, maturando la capacità creativa, usando il linguaggio visuale in modo consapevole e personale; un suggeritore nelle problematiche tecniche, ma non artistiche.
Relazioni di gruppo al Festival della Filosofia dei	<p><i>Introduzione</i></p> <p>Qual è l'elemento che unisce l'uomo e il mondo? L'esperienza. Cos'è l'esperienza? Un metodo di ricerca. È storia: la storia dell'uomo nel mondo.</p>

<p><i>Giovani Pensatori</i></p>	<p>L'uomo e il mondo costituiscono un'unità. L'esperienza è la storia di questa unità. Ogni attività umana è produttiva e operativa: coinvolge il mondo e l'uomo nella loro azione reciproca.</p>
<p>11.05.2017</p>	<p>Da questa riflessione siamo partiti alla ricerca della storia di questa unità e l'esperienza di Luis Devin ci ha aiutato a capire.</p>
	<p><i>Luis Devin e i Baka</i></p>
	<p>Luis Devin è un ricercatore italiano, attualmente vive a Torino e lavora presso la facoltà di Antropologia della Università di Torino. Nel corso della sua vita ha affrontato molti viaggi, come quello dai Pigmei Baka, dove si reca abitualmente ogni anno.</p>
	<p>Nel 2011 è andato nella foresta equatoriale del Camerun e ha vissuto un'immersione totale nella vita degli indigeni di questo luogo, i pigmei Baka.</p>
	<p>Questa popolazione vive, ancora oggi, come vivevano gli uomini primitivi. I pigmei Baka sono motivo di studio per molti ricercatori di tutto il mondo. Interessante è il loro rapporto con la natura, basato sull'esperienza che porta alla conoscenza e costruisce la storia. La natura, infatti, è parte integrante della loro vita: i Baka non potrebbero esistere senza la foresta e la foresta non potrebbe esistere senza i Baka: tra loro c'è simbiosi. La simbiosi si vede soprattutto negli ambienti isolati. Le popolazioni isolate vivono in simbiosi, cioè in stretto rapporto con la natura che dà loro la vita ed essi, i Baka o le popolazioni come loro, danno alla natura gratitudine e rispetto. Senza gli indigeni la foresta o il deserto non potrebbero esistere. Tra natura e popolazioni indigene c'è, dunque, aiuto reciproco. A questo punto è stato facile il confronto con un'opera letteraria, quella di Marlo Morgan, analizzata durante le ore di italiano. L'affinità tra le esperienze di Devin e Marlo Morgan sono emerse chiare. Ma chi è questa autrice? Marlo Morgan è una scienziata statunitense, che si avventura in un misterioso viaggio all'interno dell'infinito Outback Australiano, accompagnata dai membri della tribù della «Vera Gente», custodi di una inestimabile cultura e tradizione, tramandate da secoli, in un viaggio che le ha cambiato la vita. Come ogni romanzo di formazione, questo testo può darci molti spunti e può cambiare il nostro modo di pensare e rapportarci con gli altri, in un modo più «puro» e unico che ci rende veramente esseri umani. Questo romanzo ci ha permesso di capire che non dobbiamo pensare che non diamo mai niente all'altro, ma che anche il nostro più piccolo gesto può condizionare l'esito della giornata e la vita delle persone che ci vogliono bene. Una storia che deve essere conservata e tramandata alle generazioni future come esempio di vita. È stato facile, a questo punto, il confronto tra le due popolazioni che hanno in comune un rito d'iniziazione, vivono in simbiosi con il luogo in cui si trovano, condividono tutta la loro vita con i compagni, non fanno distinzioni tra di loro e sono accoglienti. Il rito d'iniziazione per i Baka consiste nel cercare di sopravvivere alcuni giorni nella foresta, nella natura selvaggia, dopo i quali si viene valutati dagli anziani che decidono se si può essere degni di partecipare alla vita adulta. Il rito d'iniziazione per la Vera Gente è una parte molto importante del percorso per entrare nella società. Questo rito consiste nello spogliarsi di tutto quello che si ha, per entrare in simbiosi con la natura che, per loro, è più importante di qualsiasi cosa. La lettura del libro <i>E venne chiamata due cuori</i> e lo studio della natura dei Pigmei Baka sono stati importanti per la riflessione sulla nostra vita, perché ci hanno dato degli spunti per vivere al meglio il nostro tempo. Ci insegnano a non badare troppo a quello di superficiale che ci circonda, ma ad andare veramente alla ricerca di esperienze e di emozioni significative. Allora emerge chiaramente come non possiamo resistere alla nostra natura di esseri umani, che</p>

va sempre alla ricerca del senso profondo della vita. Anche noi abbiamo voluto provare a fare un'esperienza di immersione nella natura, così con parole poetiche ciascuno di noi ha raccontato quello che ha provato.

La poesia della natura

Passeggiando

Vorrei tanto passeggiare in un bosco tranquillo
e con la mente pensare solo al canto del vento
tra le foglie ormai stanche.
Il cinguettare di uccelli colorati sui rami ormai spogli,
mi fanno sentir felice
e non sai quanto mi piace.
Rosse e gialle sono le foglie cadute
e le calpesto a passo veloce.
Starei qui per ore ad ammirar il sole,
che mi scalda il viso
con un timido sorriso.
Penso a quando questo bosco tornerà a nuova vita
e di fiori si riempirà,
vorrei tanto ritornare
in questo bosco a passeggiare.

Natura e vita

Ora, siamo qui
Nella natura,
Soli nel cuore e nel corpo.
Pensiamo
A quello che facciamo
E la bellezza
Della vita.
Sento il vento sulla pelle
Freddo
Della notte, buia
E del cielo le stelle
Che si muovono
E io le contemplo.
Il freddo, il freddo del cuore
Dove piove
Nella fredda vita degli uomini
Quando senti fuori da te
Il canto del mondo che passa e vive
E lascia indietro
Il mondo, la vita
Che vive.

Il pensiero di John Dewey e il Black Mountain College

During the English lessons we focused on the ideas of a famous American philosopher and intellectual who lived between the 19th and the 20th century: John Dewey.

He was Professor in the Universities of Michigan, Minnesota, Chicago and at the Columbia University in New York.

According to him education plays a great role in a person's life. He said that "Education is a social process, education is growth; education is not preparation for life, but it is life itself". "Education" in English means "istruzione" and and it is a process that goes on during all our life.

Dewey spent a lot of time writing many books regarding democracy, which can be obtained thanks to the role of school and of our society.

So school and education are really important in Dewey's reflections.

School is a social place, where reforms should take place.

School is not a place where a person receives only knowledge, but it is a place where a person learns how to live, how to be a good citizen, how to behave correctly.

Moreover school should make every student aware of their potential and their abilities, to use them in their everyday life.

So, teachers and educators play a great role: they have to understand the differences between the students and to support their way of living and learning. Teachers should be guides for their students and help them to become effective members of our society. but this can't happen theoretically, but thanks to real experience.

So, education should respect the freedom of every student, joining it to the order and the experience given by teachers! It is a combination of freedom, order and experience.

Thanks to many years as a teacher, Dewey understood that personal experience teaches more than delivered and theoretic knowledge, that you learn if you do something concretely and that you learn from the other people around you and their experience.

Art was very important for him, he wanted his students to be fully awake on the world around them, considering art as a way of interaction with real world.

According to him school should create individuals rather than individualists, that means create original people, with their own point of view, instead of selfish people who care only about their personal interests, without considering other people's needs.

In the end, what we have learnt from Dewey is that education involves our whole person, because education regards our head, our heart and our body.

So to become effective citizens and to create a real and democratic society we have to combine what we think (so our knowledge), what we love (so our passions) with what we do everyday (so our practical activity).

Life doesn't give you gifts, so go and take them!

Always follow your dreams, even if they can be fool for other people!

Tammam Azzam: l'arte come protesta e speranza

Esperienza è riconoscere il bello.

Ciò che favorisce lo sviluppo delle nostre potenzialità e progettualità, attraverso una forma educativa promossa dall'arte.

Tammam Azzam è un artista siriano che interviene graficamente su fotografie digitali, aggiungendo particolari di opere d'arte conosciute. Come ambientazione dei suoi lavori utilizza foto della sua città natale distrutta dai bombardamenti e paesaggi siriani devastati dalla guerra civile.

Azzam riscuote grande successo in tutto il mondo quando i suoi «Freedom Graffiti» diventano virali. «Volevo creare un parallelo tra le più grandi conquiste dell'umanità e la distruzione che l'uomo è in grado di infliggere. 'Il Bacio' mostra l'amore e il rapporto tra le persone e l'ho contrapposto a un simbolo, come un muro distrutto, che rappresenta la capacità del popolo di odiare». «*L'arte non può salvare la Siria. [...] L'arte serve a far mantenere la speranza per un futuro migliore e aiuterà la ricostruzione della Siria, a farla vivere*» (Tammam Azzam).

Anche noi abbiamo voluto riflettere su cosa significa fare esperienza attraverso la bellezza che nasce dall'arte, partendo da un evento drammatico come può essere la guerra. Il lavoro presentato è di Edoardo che scrive: «Ho scelto di affiancare a questa foto l'opera *Ta matete* di P. Gauguin per evidenziare il contrasto tra quella che può essere la vita tranquilla di un paese non in guerra e la Siria». Il lavoro presentato è di Federico che scrive: «Secondo me c'è sempre speranza, anche se il proprio paese e la propria casa vengono distrutte; ho voluto rappresentarla con la crescita delle piante e dei fiori presi dall'opera *Iris* di Van Gogh». Il lavoro presentato è di Giovanni che scrive:

«Le bambine sono di fronte ad un muro di macerie, la loro città è stata distrutta dalla guerra, ma la vita continua: insieme si danno la forza per andare avanti. Ho scelto l'opera di Van Gogh *Terrazza del caffè la sera, Place du Forum, Arles* per la serenità che trasmette. Ora c'è una casa e la mamma, alla finestra, le aspetta». Il lavoro presentato è di Alice che scrive: «Ho scelto di inserire *L'albero della vita* di G. Klimt perché spero che questa città distrutta possa tornare a vivere e a crescere come cresce un albero, forte e rigoglioso».

Il lavoro presentato è di Aurora che scrive: «Il bambino nella foto mi sembra triste e solo, abbandonato ai pensieri di una guerra che pare non finire più. Ho scelto l'opera *La musica* di H. Matisse affinché il suono del violino e la voce del canto gli portino gioia».

Ringraziamo per il lavoro svolto con noi la professoressa Barile e l'artista Giorgio Vicentini, che hanno creduto in noi e nelle nostre capacità. Un grazie sincero anche alle nostre professoressa di arte, inglese, italiano e scienze.

Progetto Giovani Pensatori
Libri Liberi. Un viaggio dall'esperienza alla conoscenza di sé e del mondo
Primo incontro 28.11.2016 - L'esperienza «nel» mondo



Stefania Barile

Centro Internazionale Insubrico «Carlo Cattaneo» e «Giulio Preti»
Università degli Studi dell'Insubria

1. Come potresti definire il rapporto tra l'uomo e la natura emerso dal racconto fotografico e sonoro di Luis? Perché?

Definirei il rapporto tra l'uomo e la natura raccontato da Devin speciale: diretto, immediato e simbiotico. Perché l'uomo vive nella natura e per la natura stessa e anche la natura vive grazie all'uomo che la rispetta e se ne prende cura.

2. Cosa tende a rilevare Luis dalla sua esperienza di convivenza con i pigmei Baka?

Luis ha rilevato che nonostante lo stato di arretratezza, i pigmei Baka hanno compreso il vero valore del vivere civile: per ogni cosa collaborano, raccontano e confrontano le loro esperienze, condividono l'organizzazione della formazione dei giovani (dalla più tenera età al momento in cui si trovano ad affrontare il passaggio all'età adulta attraverso il rito d'iniziazione) e poi la realizzano giorno dopo giorno.

3. E tu, alla luce di quanto hai ascoltato dell'esperienza di Luis, come definiresti il tuo rapporto con la natura?

Alla luce di quanto ho ascoltato, letto e visto nelle immagini sonore di Luis, il mio rapporto con la natura è ancora tutto da scoprire. Io, che ho sempre vissuto in città, sentivo la natura come una cosa distante da me. Ora, grazie alla lettura del libro di Luis Devin, è nato in me il desiderio di esplorarla e di trovare nella natura un'altra parte di me.

LABORATORIO SULLA LEGALITÀ
Sintesi dei Progetti
2014-2016

<p>Attività svolte Progetti di educazione alla legalità</p> <p>Obiettivi</p> <ul style="list-style-type: none"> - Apertura del Laboratorio sulla Legalità; - sviluppo del pensiero critico; - lettura e analisi dei testi dei classici della filosofia; - lettura e studi di testi sul problema della legalità; - discutere di legalità con avvocati, magistrati, giornalisti investigativi; - confronto con giovani provenienti da altre scuole superiori; - progettazione di percorsi interdisciplinari; - creazione di performance utilizzando diversi linguaggi. 	<p>Anni scolastici</p> <p>2013-2014</p> <p>2014-2015</p> <p>2015-2016</p>
<p><i>Laboratorio sulla Legalità: come educare alla legalità?</i></p> <p>Da Kant al libro di Adriano Patti <i>Perché la legalità? Le ragioni di una scelta</i> all'intervista a un collaboratore di Don Pino Puglisi: cinque gruppi di lavoro per educare l'infanzia, la fanciullezza, l'adolescenza e l'età adulta, e per la formulazione di un questionario per capire cosa i giovani conoscono in fatto di legalità (dai termini ricorrenti, ai comportamenti leciti/illeciti, all'intenzionalità).</p> <p>[presentazione dei progetti 27 febbraio 2015 dalle ore 9 alle 13 nell'<i>Aula Magna</i> di via Ravasi 2 dell'Università degli Studi dell'Insubria con interventi di Adriano Patti (magistrato), Stefano D'Ancona (diritto amministrativo) e Fabio Minazzi (filosofo)]</p> <p><i>Diventa ciò che sei.</i></p> <p>Tre incontri seminariali [da gennaio a maggio 2014: quello di marzo si è tenuto a Villa Toeplitz (60 posti)] con gli studenti delle Classi Quarte e Quinte del Liceo Manzoni in collaborazione con la pedagogista clinica Rita Bartolini. Da una base antropologica si sviluppa l'esigenza di apprendere. Ma come? Cosa? Perché? Con chi? Il ruolo della famiglia e dell'<i>agorà</i> per i giovani nell'età della crisi.</p>	<p>Sedi</p> <p>Liceo Socio-psicopedagogico "A. Manzoni" di Varese</p> <p>Istituto Commerciale "Daverio-Casula" di Varese</p> <p>Istituto Tecnico "Keynes" di Gazzada</p> <p>Università degli Studi dell'Insubria di Varese</p> <p>Destinatari</p> <p>Classi del Triennio</p> <p>Studenti coinvolti nel progetto: 75</p> <p>Totale presenze alla presentazione del progetto (in due momenti maggio 2013 e febbraio 2014): 310+310 = 620</p> <p>Studenti coinvolti nel progetto: 120</p> <p>Totale presenze alla presentazione del progetto (nei tre incontri): 120+60+120 = 300</p>

Legalità e Ambiente.

Da un approfondimento di Pedagogia Ecologica o Pedagogia Verde sono nati cinque gruppi di lavoro per approfondire il rapporto tra Educazione alla Legalità e Ambiente:

1. dalla regola alla buona pratica (flusso diretto: formazione <-> pratica) - *Gli scout: come educare al rispetto dell'ambiente?*
2. dalla regola alla buona pratica (flusso indiretto: formazione -> pratica -> controllo) - *Raccolta differenziata: il Comune di Cassano Magnago un esempio sostenibile?*
3. dalla regola all'evitamento della regola (l'effetto boomerang) - *Comunicazione: pro e contro*
4. no regola-no cura (assenza normativa) - *Alla ricerca del "nostro" lago*
5. no regola-impegno globale nella creazione di una condizione in cui normatività'-emotività' e razionalità' tornino a dialogare

Protocollo di Parigi e normativa globale

e ulteriori approfondimenti:

- una riflessione sulle ecomafie e sulla legge per i reati ambientali (legge n. 68/22 maggio 2015);
- inquinamento: casi di Borsano e Fagnano Olona + disastro fiume Lambro;
- traffico e abbandono di materiale ad alta radioattività: casi di Varese e Ispra;
- abusivismo edilizio: casi di Golasecca e Castellanza;
- traffico illegale di animali: Busto Arsizio, Malpensa, Linate, Sesto San Giovanni
- archeomafie nel nostro territorio.

[presentazione dei progetti: 18 dicembre 2015 dalle ore 9 alle 13 nell'*Aula Magna* Granero-Porati con interventi di Maurizio Cafagno, Roberta Bettinetti (biologa), Amedeo Dordi (geologo), Nicola Poliseno (Sindaco di Cassano Magnago) e Tiziana Zanetti (esperta di beni culturali)]

Studenti coinvolti nel progetto: 100

Totale presenze alla presentazione del progetto (in due momenti maggio e dicembre 2015): 300 + 250 = 550

<p><i>Arte e Territorio</i></p> <p>In linea con gli obiettivi del Laboratorio sulla Legalità, nel 2015 sono stati avviati il <i>Seminario Arte e Territorio</i> (16 aprile 2015 <i>Le radici della creatività</i> con interventi di Gabriele Scaramuzza (docente ordinario di Estetica, Università degli Studi di Milano), Erasmo Silvio Storace (ricercatore di Estetica, Università degli Studi dell’Insubria), Chiara Pasetti (esperta di letteratura francese e drammaturga), Eliot Kinsley Kaye (musicista), Ignazio Campagna (scultore) e Marco Testa (curatore d’arte contemporanea); 21 aprile 2016 <i>Alla luce del talento creativo</i> con interventi di Andrea Minidio (attore e regista teatrale), Ignazio Campagna (scultore), Constantin Migliorini (pittore), Eleonora Moro (attrice e regista teatrale della Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi” di Milano) e Sergio Giacon (scenografo “Grandi Eventi” per Mediaset) per far convergere le energie creative del Liceo Artistico “A. Frattini” e del Liceo Musicale “A. Manzoni” verso un progetto comune. Il 17 dicembre 2016 è stata presentata agli studenti delle scuole superiori e poi alla cittadinanza, con replica il 13 gennaio 2017 sempre presso l’Aula Magna di via Ravasi 2 dell’Università degli Studi dell’Insubria a Varese, la rappresentazione teatrale <i>Migranti: Duna-Nuda-Unda</i>, nata dalla Scuola di Teatro e dal Dipartimento di Scenografia del Liceo “A. Frattini” e da un gruppo di studenti del Liceo Musicale Statale “A. Manzoni”.</p> <p><i>La ragion critica della tolleranza tra filosofia e arte.</i> <i>Voltaire, Molière e la satira.</i></p> <p>Lettura e analisi dell’opera <i>Traité sur la tolérance</i> (1763) di Voltaire; individuazione delle seguenti linee-guida per la ricerca e l’approfondimento: 1. origine dei pregiudizi <i>dell’Ancient Regime</i>, origine dell’intolleranza religiosa (ambito storico); 2. elementi e caratteri della vignettistica satirica (ambito psico-sociale); 3. reazione razionale all’intolleranza religiosa (ambito filosofico); lettura e analisi dell’opera <i>Le Misanthrope</i> (1666) di Molière: attraverso la musicalità dello stile si legge la critica al costume dell’epoca; visione e analisi del film in lingua francese <i>Alceste à bicyclette</i>, riguardante un progetto per una messa in scena de <i>Le Misanthrope</i>; confronto tra la satira di Molière, lo sguardo filosofico di Voltaire e la vignettistica per rilevare da un lato la coscienza critica, dall’altro lato l’atteggiamento intollerante attraverso l’immagine dello stereotipo; riflessione sul ruolo della vignettistica nella contemporaneità, analizzando anche il caso <i>Charlie Hebdo</i>; ideazione del copione, della scenografia (in collaborazione con gli studenti di Figurazione del</p>	<p>Seminario 16 aprile 2015</p> <p>Studenti coinvolti nel progetto: 40</p> <p>Totale presenze alla presentazione del progetto (Aula Magna Collegio Cattaneo): 120</p> <p>Seminario 21 aprile 2016</p> <p>Studenti coinvolti nel progetto: 34</p> <p>Totale presenze alla presentazione del progetto (Aula Magna Collegio Cattaneo): 120</p> <p>Spettacolo teatrale <i>Migranti: Duna-Unda-Duna</i></p> <p>Studenti coinvolti nel progetto: 80</p> <p>Totale presenze in Aula Magna nelle due giornate: 600</p>
---	--

<p>Liceo Artistico per la realizzazione di una serie di vignette da proiettare sullo sfondo), dell'accompagnamento musicale.</p>	<p>Studenti coinvolti nel progetto: 45</p>
<p>[filosofia, storia ESABAC, lingua e letteratura francese, conversazione francese]</p>	<p>Totale presenze alla presentazione del progetto: 250</p>
	<p>Totale presenze: 494 studenti formati, 2.560 studenti del pubblico.</p>

LABORATORIO SULLA LEGALITÀ
LE TRE FASI

Prima fase

Laboratorio sulla Legalità

*Itinerari educativi per un'educazione alla convivenza democratica*¹

Questo mio modesto contributo intende rendere partecipe il lettore di un'esperienza unica, emozionante e carica di consapevolezza condivisa. Pertanto il presente documento risulta copia fedele di quanto è stato relazionato nella tavola rotonda organizzata, nell'ambito del Progetto dei *Giovani Pensatori*, dal *Centro Internazionale Insubrico "Carlo Cattaneo" e "Giulio Preti"* il 27 febbraio 2015 nell'*Aula Magna* dell'Università degli Studi dell'Insubria, proprio per valorizzare il lavoro sull'educazione alla legalità di questi miei straordinari studenti, ai quali sono particolarmente legata da stima e profondo affetto, anche per la fiducia e la dedizione mostrata nei confronti di un'idea nata tra una lezione sul pensiero di Immanuel Kant e una sulle procedure metodologiche della ricerca scientifica.

A ogni lavoro di gruppo è seguita una riflessione, una scheda di approfondimento, un ulteriore stimolo per la ricerca e lo studio, con indicazioni bibliografiche di riferimento².

Naturalmente non è mancata la musica che, accanto a elaborati capaci di promuovere consapevolezza e lucida rappresentazione della realtà sociale contemporanea, proprio attraverso la creatività ha amplificato lo sguardo sulla realtà di quello che è ancora possibile fare, in un contesto in cui è possibile intervenire, ciascuno con il proprio ruolo, per dare un senso collettivo condiviso al proprio agire nel mondo.

Benvenuto ai presenti e premessa alla giornata di studio.

In apertura *Occhio non vede cuore non duole*, musica e testo in scorrimento da *L'albero* di Jovanotti Lorenzo, 1997:

Il nemico si nasconde si mimetizza tra le pieghe della coscienza
la sua violenza è subdola il suo passo di gatto
difficile davvero coglierlo sul fatto
il nemico è tra noi è dentro di noi
per farlo fuori occorre rinunciare ad una parte di noi stessi
se un tempo era più facile lottare contro ciò che non andava
perché il nemico una faccia ce l'aveva
una voce, una bandiera
sapevi dove andare a prenderlo in giro la sera
aveva nomi e facce, ma non è più
così adesso non si vede ma lui è ancora lì più forte che mai
e sotto sotto spinge col suo dai e dai

¹ Università degli Studi dell'Insubria, 27 febbraio 2015 dalle 9 alle 13, *Aula Magna* di Via Ravasi 2 a Varese. Il progetto è stato ideato nell'ambito delle attività di ricerca e di approfondimento del Progetto dei *Giovani Pensatori* (progetto di didattica e metodologia dell'insegnamento della filosofia ideato e promosso dal *Centro Internazionale Insubrico "Carlo Cattaneo" e "Giulio Preti"*).

² Bibliografia utile per docenti e studenti che desiderano approfondire il valore del pensiero critico nell'ambito della formazione civica: Norberto Bobbio, *Il futuro della democrazia*, Einaudi, Torino 1991-2005, pp.8-28; Adriano Patti, *Perché la legalità? Le ragioni di una scelta*, Vita e Pensiero, Milano 2013; Gustavo Zagrebelsky, *Il «Crucifige!» e la democrazia*, Einaudi, Torino 1995 e 2007, e *Imparare democrazia*, Einaudi, Torino 2007 e *Intorno alla legge*, Einaudi, Torino 2009; tra i classici Hanna Arendt, *Che cos'è la politica?*, Einaudi, Torino 2001, pp. 30-40; Cicerone, *De Re Publica*, Libro I; Charles Louis de Montesquieu, *Lo spirito delle leggi*, a cura di Sergio Cotta, UTET, Torino 2005, Libro III; Alexis de Tocqueville, *La democrazia in America*, a cura di Vivanti, Einaudi, Torino 2006, Libro I. I testi riportati sono stati selezionati per la realizzazione delle segnalazioni di approfondimento.

e ha stipulato un patto con le coscienze addormentate
nella pubblicità di una realtà falsificata
a migliaia di chilometri di distanza da questa
stanza uomini e bambini schiavizzati, sottopagati
diritti rubati derubati dell'infanzia in qualche capannone dell'estremo oriente
lavorano e producono le griffes dell'occidente
e qui non si sa niente perché sta bene a tanti
tacere verità che sono atroci e allucinanti
pilastri di un'economia vincente dal volto appariscente
che crea la sua ricchezza con la sofferenza di un sacco di gente
e quanti dovranno soffrire quante mucche impazzire
quanta aria velenosa bisognerà respirare
quanti cibi avvelenati bisognerà divorare
quante malattie ancora per interesse non si potranno curare
prima che qualcuno pensi che così non va bene
ma il nemico si è infiltrato dentro al sangue che ci scorre nelle vene
nei sorrisi compiacenti di politiche fatte di parole
all'insegna di "occhio non vede cure non duole"
il nemico ha il volto sorridente cravatta e doppio petto
intorno a grandi tavoli fa incetta di rispetto e di sorrisi
strette di mano accordi tra potenti che non guardano lontano
e approvano la produzione di mine anti uomo
di tutti gli armamenti necessari perché questo sistema
si mantenga bello saldo sui binari di sangue dove viaggia
cosicché anche il coraggio più coraggio si scoraggia
di fronte a questo gioco dove tutti hanno ragione
e i peggiori criminali sono tenuti in alta considerazione
e viaggiano in corsia preferenziale
rimbalzano sull'ammortizzatore sociale e non si fanno mai male
e cambiano i governi ed il nemico gli sorride in silenzio
protetto dalla logica del tacito consenso di chi gode
di questa situazione che fa comodo a tanti
tenere alto il livello di paura e le coscienze ignoranti
paura della povertà paura dell'ignoto
paura di trovarsi di fronte al grande vuoto di se stessi
con la coscienza critica in stato di assoluta catalessi
sconfiggere il nemico è guardarsi dentro
cercare il proprio centro e dargli vita
come a un fuoco quasi spento
renderlo vivo dargli movimento
il nemico si nasconde spesso in quello che crediamo
nei moralismi ipocriti
e nelle trasgressioni controllate e organizzate
nelle droghe illegali e sottobanco ben distribuite
il nemico crea falsi nemici per farsi scudo e apparir perbene
modellerà il suo aspetto e prenderà la forma di ciò che lo contiene
spacciandosi per libertà ti legherà con le sue catene
conservare il controllo di ciò che vediamo
conservare il controllo di ciò che sentiamo
verificare se sotto l'aspetto invitante di un'esca non sia nascosto un amo.
*sconfiggere il nemico è guardarsi dentro
cercare il proprio centro e dargli vita come a un fuoco quasi spento renderlo vivo
e dargli movimento.*

Benvenuti tutti voi – qui – oggi

per alzare lo sguardo e vedere la realtà così come è e non come dovrebbe essere,

per ascoltare come è possibile realizzare un percorso educativo per voi, i nostri giovani, e per noi adulti, magari pieni di buone intenzioni, ma non sempre capaci di agire nel pieno rispetto delle regole, per rendere concreto il desiderio di legalità a cui noi tutti aspiriamo,

per dare il coraggio della propria dignità,

per progettare insieme un nuovo futuro per il nostro paese, partendo da una grande storia, quella offerta dalla nostra cultura, dalla storia del nostro pensiero.

Come sarebbe bella l'Italia se ciascuno realizzasse un piccolo sogno e lo offrisse agli altri – diceva Paolo Borsellino, perché è dalle piccole cose che comincia ogni grande cambiamento. Per farlo dobbiamo ri-innamorarci di noi stessi: riconoscendoci nelle nostre qualità e nei nostri limiti e valorizzandoci per ciò che siamo, nei nostri valori, nei nostri ideali, nei nostri sogni; e dobbiamo ri-innamorarci degli altri per poi ri-innamorarci del nostro paese, inserirlo tra le priorità dei nostri pensieri e delle nostre azioni, dobbiamo ritornare ad essere cittadini, uomini/donne capaci di compiere in tutta consapevolezza delle scelte e di farci carico eventualmente dei nostri errori. Il cittadino è consapevole della propria responsabilità e per questo mostra quella cura che ciascuno sa di dover avere quando si trova tra le mani qualcosa di prezioso, di estremo valore come la vita dei propri figli, il futuro del paese in cui i propri figli continueranno a vivere.

Qui oggi cercheremo di rendervi partecipi di una riflessione che non vuole fermarsi alla critica sterile della nostra realtà socio-politica, ma che risulti capace di spiegare come si costruisce la legalità, perché distrugge chi non sa come si costruisce. Non ci vuole la forza violenta e aggressiva, ci vogliono la testa e il cuore.

Ecco la nostra testa e il nostro cuore: la storia della nostra squadra di studio, di ricerca, di progettazione e di lavoro. Quattro progetti ideati e sviluppati dagli alunni della ex-5F (oggi tutti studenti universitari) del Liceo Socio-psicopedagogico “Alessandro Manzoni” di Varese³ a seguito dell'analisi del volume di Adriano Patti *Perché la legalità? Le ragioni di una scelta* per costruire itinerari di educazione alla legalità per tutte le fasce d'età:

- *The power of the law*⁴ - con la presentazione del Legal game per gli studenti della scuola primaria;
- *GTA o Costituzione?*⁵ - con la presentazione di un videogioco per gli alunni della scuola secondaria di primo grado;

³ Il Laboratorio sulla Legalità è stato avviato nel mese di ottobre del 2013, nelle ore di Metodologia della Ricerca, in occasione della lettura e dell'analisi del libro di Adriano Patti, allora magistrato torinese e oggi giudice della Corte di Cassazione a Roma, *Perché la legalità? Le ragioni di una scelta* (Vita e Pensiero Editore, Milano 2013) per la presentazione del 21 novembre 2013 alla Libreria Feltrinelli a Varese alla quale i ragazzi di 5[^]FS del Liceo Socio-psicopedagogico “A. Manzoni” di Varese erano stati chiamati a collaborare e a promuovere, a seguito della loro partecipazione al *Festival della Filosofia* del maggio scorso, con una relazione molto apprezzata e valorizzata dallo stesso Patti. Dalle attività di Laboratorio però oltre alle riflessioni storico-filosofiche e giuridiche sulla nostra contemporaneità sono emersi anche quattro interessanti progetti educativi: *The power of the low*, *La legge vale per tutti*, *GTA o Costituzione?*, *Diritto: incomprensibile ai più?*

⁴ *The power of the low* propone una riflessione che, a partire dalle parole di Patti e incontrando le teorie di psicologi e pedagogisti come Piaget, Kohlberg e Vigotskij, permette di elaborare un *Legal Game*, un gioco per i bambini del secondo ciclo della scuola primaria, utile a rilevare, anche nei più piccoli, il valore delle regole e l'efficacia della loro applicazione.

⁵ *GTA o Costituzione?* Questo progetto è finalizzato alla creazione di un videogioco per favorire l'educazione alla legalità tra i giovani adolescenti. Le basi teoriche e pratiche per l'ideazione e la realizzazione del videogioco s'ispirano alla *Game Art* ed a *Neoludica Game Art*. Attraverso l'attività ludica, preferita ad un puro nozionismo asettico e poco coinvolgente, il gruppo di lavoro ha pensato che si possa accedere ad un strumento di sensibilizzazione più efficace per l'apprendimento del senso della legalità. Da una specifica ricerca svolta in questi mesi su vari siti internazionali, in particolare www.gamesforchange.org e www.icivics.org, il gruppo di lavoro ha selezionato un videogioco americano “We the Jury”, che è diventato la musa ispiratrice per la realizzazione del progetto. Questo gioco è il 17° di iCivics, un'organizzazione che mira ad aiutare i giovani americani a diventare esperti impegnati, cittadini del XXI secolo, e serve, attraverso il

- *La legge vale per tutti*⁶ - con la proposta di una riflessione collettiva sul valore della responsabilità del cittadino attraverso un'intervista e un video realizzato dai ragazzi;

- *Diritto: incomprensibile ai più?*⁷ - con la realizzazione di un questionario sulla legalità e dell'analisi dei dati a seguito della somministrazione a tutti gli studenti dei Licei Manzoni e di 150 ragazzi del ENAIP Lombardia di Varese.

Ogni progetto sarà seguito da una riflessione di approfondimento.

È solo un pezzetto di bellezza, certo, in un mondo che ci espone costantemente a contrasti, violenze e contraddizioni, ma se oggi ciascuno di voi riuscirà ad avvertire la profondità di questo nostro intervento, allora non potrà non desiderare quel pezzetto di bellezza. Solo così il potere illecito, la sopraffazione e la violenza possono trovare un ostacolo: il coraggio di non barattare quel pezzetto di bellezza con il comodo fatalismo del "tanto nulla cambierà", di non barattare la Bellezza con il Compromesso.

Torniamo allora a vedere, ad accendere quel fuoco della conoscenza che scalda le nostre menti e le nostre anime: torniamo a lavorare insieme per il nostro comune futuro.

Allora alziamo lo sguardo e bramosi di sapere osserviamo, ascoltiamo, pensiamo – oggi – qui.

Seguono i primi 24 secondi di *Il sale della terra* di Ligabue da *Mondovisione*, 2013.

Siamo la sorpresa dietro i vetri scuri;
Siamo la risata dentro il tunnel degli orrori;
Siamo la promessa che non costa niente;
Siamo la chiarezza che voleva molta gente.

percorso di giochi precedenti, a fornire un ricco insieme di risorse supplementari e strumenti per gli insegnanti per incorporare iCivics nei materiali in classe. *We The Jury* è *single-player* e mette gli studenti nei panni di un giurato fornendo una finestra nell'aula di deliberazione di una causa civile. Il giocatore deve esaminare le prove e usarle per decidere se schierarsi con l'attore o il convenuto. Ancora più importante risulta l'opinione della giuria: i membri della giuria hanno opinioni contrastanti sul caso in esame. È compito del giocatore utilizzare le prove per convincere la giuria. Il giocatore ha cinque giorni di tempo per condurre la giuria a un accordo per deliberare una sentenza definitiva. Partendo dall'idea di *We The Jury* il gruppo di lavoro ha espresso il desiderio di creare un gioco che ne riprenda la struttura generale, ma che illustri il nostro sistema giuridico e che faccia riferimento a casi realmente accaduti in Italia. Nel pomeriggio del 3 maggio, in occasione della V Edizione del *Festival della Filosofia*, i ragazzi hanno presentato il videogioco, tradotto in italiano, nelle sue linee essenziali per mostrare il prototipo del lavoro che si potrebbe realizzare. Risulterebbe davvero interessante poterlo realizzare con il contributo dell'esperienza e della professionalità del Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dei ricercatori della Facoltà di Giurisprudenza. Un videogioco per adolescenti, volto a educare alla legalità, potrebbe garantire una promozione straordinaria sul territorio provinciale e non solo. Attraverso la rete accademica potrebbe valorizzare il lavoro filosofico-giuridico-sociale e naturalmente, altamente tecnologico di una giovane e brillante Università come l'Insubria.

⁶ *La legge vale per tutti* presenta un altro aspetto della convivenza civile, quello dell'uguaglianza di fronte alla legge. Il diritto è di tutti certamente, ma tutti devono essere in grado di comprenderlo e applicarlo nella loro vita quotidiana. Per questo risulta necessaria una 'formazione alla legalità': le leggi non possono bastare a se stesse, ma devono essere interiorizzate e percepite da ciascuno come bene comune. Questo tipo di educazione è formante solo se avviene dal di dentro e non solo dal di fuori. L'intervista a Don Stefano Cucchetti, testimone diretto dell'opera di Don Pino Puglisi nel quartiere di Brancaccio a Palermo, ha offerto agli studenti la motivazione per la realizzazione di un video sul significato di 'essere cittadino nella nostra contemporaneità', aprendo una riflessione sull'educazione permanente.

⁷ *Diritto: incomprensibile ai più?* Questo progetto ha visto l'ideazione e la realizzazione di un Questionario sulla Legalità on-line, la somministrazione agli studenti dei Licei Manzoni e a 150 discenti della sede varesina dell'Enaip Lombardia, la raccolta dei dati, l'analisi comparata e una relazione finale corredata dalla registrazione puntuale dei dati relativi all'effettiva conoscenza dei nostri giovani in fatto di legalità e all'eventuale promozione di una campagna a favore dell'educazione alla legalità nelle scuole, ancora così poco diffusa. Dall'analisi del questionario è emersa una scarsa conoscenza dei giovani in fatto di legalità e la mancanza di fiducia nelle Istituzioni (Stato, scuola, assistenza e intervento pubblico). Gli studenti coinvolti nel progetto riflettono sulla possibilità di offrire ai giovani del Duemila una scuola capace di educarli al senso di responsabilità, corresponsabilità, convivenza civile, democrazia e legalità, in modo tale che poi si possa godere di un'educazione indiretta, quella sociale, sui gruppi più a rischio, quelli senza punti fermi, quelli privi di un approdo sicuro.

*Primo progetto*⁸.

The power of the law: ideato e realizzato da Federica Annoni, Francesca Barbesino, Laura Boldetti, Chiara Castiglioni, Martina Genovese. Relazionano Chiara Castiglioni e Miriam Lamhader.

La nostra attenzione si è soffermata su un estratto del secondo capitolo del libro:

«Pensare ad una comunità (e ad uno stato) retta da un principio di legalità implica un ulteriore passaggio: dalla legge della forza alla forza della legge, vale a dire un ordinamento che non si riduca a un “governo degli uomini per mezzo delle leggi”, da fare o disfare liberamente secondo l’arbitrio del momentaneo detentore del potere ma che sia un governo delle leggi per mezzo degli uomini assoggettati alla legge. La costituzione rappresenta lo strumento per la riconciliazione della legge (regola) con il diritto (legge come espressione della giustizia): nel suo significato più generale, essa viene prima di ogni concreta manifestazione attiva di cui è la condizione preminente e permanente».

Legalità significa “soggezione alla legge” o anche “rispetto della legge”. Nel nostro ordinamento giuridico il principio della legalità è sancito dall’articolo 25 della *Costituzione*, secondo cui nessuno può essere punito se non in forza di una legge che sia entrata in vigore prima del fatto commesso, nonché dell’articolo 1 c.p., per il quale nessuno può essere punito per un fatto che non sia espressamente ritenuto reato dalla legge, né con pene che non siano da essa stabilite.

Successivamente abbiamo cercato di capire la differenza tra forza della legge o legge della forza. Non si tratta, infatti, di un semplice gioco di parole, ma, piuttosto, è il cuore di quello che in ambito giuridico è un vecchio dilemma che cerca di far muovere l’atto del legiferare (promulgare leggi) dai giusti presupposti. L’aspetto più problematico non è fare una legge, ma fare in modo che risponda al giusto “padrone”: la forza o la democrazia (giustizia). Se risponde alla forza, allora diventa un limite della libertà, una prevaricazione su chiunque è dissenziente, un mezzo feroce per imporre, con violenza, posizioni e valori così deboli che con la sola forza ideologica non riuscirebbero ad attecchire e ad essere condivisi. Se, invece, risponde ad un ideale di giustizia (e già questo non è di per sé semplice, dato che non esiste una giustizia assoluta) allora c’è una qualche probabilità che, muovendosi nel rispetto dell’equilibrio democratico, difenda, in egual misura, i diritti di chiunque secondo un rispetto civile. Nel primo caso i destinatari della legge non sono uomini, ma sudditi obbligati al rispetto di una legge che non sentono propria, mentre nel secondo caso (in cui è la forza della legge a prevalere) i destinatari della legge sono i cittadini che comprendono la legge, cioè la fanno propria e la condividono.

Il nostro progetto si muove su due binari: quello teorico e quello pratico.

Lo sviluppo della moralità consiste nella conformità ad una serie di regole: *regole convenzionali* (salutare, ringraziare,...) apprese all’interno della *routine* quotidiana del bambino, *regole morali* (non rubare...) valide per tutti e aventi valore indipendente dal contesto. L’acquisizione di una norma morale è un processo che contiene tre diverse dimensioni: 1. significato affettivo-emotivo, fornisce indicazioni su come sentirsi quando si rispetta o si viola una norma; 2. guida per la condotta, prescrizione di comportamenti socialmente desiderabili e sanzione di quelli non desiderabili; 3. conoscenza delle norme, comprensione del significato implicito ed esplicito delle norme, favorito dallo sviluppo intellettuale. Lo studio delle forme e dello sviluppo del comportamento morale sono stati oggetto di indagine in contesti teorici molto differenti. Uno dei contesti principali è certamente quello relativo alla prospettiva cognitiva, i cui massimi esponenti sono Jean Piaget con *Il giudizio morale nel fanciullo* e Lawrence Kohlberg.

Attraverso il metodo clinico e l’osservazione diretta, Piaget descrive lo sviluppo morale in termini di pratica della morale (comportamento) e coscienza delle regole (ragionamento e consapevolezza delle regole). A suo parere l’azione morale precede il ragionamento morale e per questo individua tre stadi dello sviluppo della moralità:

- Anomia (0-4 anni) assenza di regole;

⁸ Per presentare il *Primo progetto* mi avvalgo della lettura della p.31 del libro di Adriano Patti, *Perché la legalità? Le ragioni di una scelta*, Vita e Pensiero Editore, Milano 2013. Il contenuto è già inserito in questa relazione.

- Realismo morale (4/5 – 8/9 anni) sviluppo della morale eteronoma: la validità dei principi dipende dalla autorità di chi li ha emanati. Ciò che conta nel giudicare sono le conseguenze dell'azione e la gravità di una trasgressione viene valutata in rapporto al potere dell'autorità che ha emanato la norma;

- Relativismo morale (dopo 8 anni) sviluppo della morale autonoma: i principi non sono più considerati immutabili, ma fondati e mantenuti dal rispetto reciproco. Tale morale è legata anche alle esperienze di reciprocità e di cooperazione nelle interazioni, l'obbedienza ai principi non è più subordinata solo al rispetto dell'autorità, ma anche ai bisogni e al benessere degli altri: mentire è immorale perché danneggia i rapporti interpersonali e la fiducia reciproca.

Poiché il nostro lavoro è stato pensato per una fascia di età compresa tra i 9 e i 10 anni abbiamo analizzato in particolare il terzo stadio, chiamato anche cooperativo-incipiente, in cui la regola è frutto del consenso reciproco e, quindi, modificabile. Sostanzialmente il fanciullo passa da una morale più primitiva della costrizione e dell'eteronomia, ad una morale più complessa ed evoluta della cooperazione e dell'autonomia, da una morale del dovere ad una morale del bene. Nell'ipotizzare due morali, Piaget polemizza apertamente con Durkheim, che pochi anni prima aveva affermato la natura essenzialmente sociale della morale: «non solo la società è un'autorità morale, ma si ha motivo di credere che essa è il tipo e la fonte di ogni autorità morale».

Proprio a causa di questa visione così polarizzata, secondo il pensiero di Vygotskij, gli impedisce di cogliere gli elementi di normatività e socialità già presenti nel gioco simbolico di gruppo, persino tra bambini molto piccoli e animali non umani. Lo psicologo russo infatti ribalta completamente il punto di vista piagetiano, arrivando a sostenere che tutti i giochi con situazioni immaginarie sono necessariamente anche giochi di regole e viceversa: «Non esiste gioco senza regole. La situazione immaginaria di qualsiasi forma di gioco già contiene delle regole di comportamento, sebbene possa trattarsi di un gioco senza delle regole poste in partenza».

Se l'analisi proposta da Vygotskij ha il merito di sottolineare la necessità di un superamento dello schematismo piagetiano, tuttavia le conclusioni appaiono difficilmente accettabili. Si considera la prima tesi, secondo cui ogni situazione immaginaria proietta un sistema di regole sull'interazione ludica: qui lo psicologo sembra scambiare delle mere regolarità comportamentali per delle regole vere e proprie. Per quanto sia vero che il gioco simbolico tra bambini spesso avvia schemi di azione ritualizzati e questi, in parte, contribuiscono a definire i confini del simbolismo condiviso, ciò non deve indurci a confondere queste regolarità comportamentali con le regole di giochi più strutturati, quali il gioco dell'oca, quello delle biglie o, ancora, quello del nascondino, poiché queste ultime implicano un senso di obbligatorietà che manca alle prime. Le definizioni di Vygotskij, dunque, sui rapporti fra gioco simbolico e gioco di regole risultano utili per rompere lo schematismo della classificazione piagetiana, ma insufficienti a proporre una teoria alternativa coerente, adeguata alle evidenze empiriche. Si delinea, quindi, la necessità di elaborare un nuovo modello di analisi, capace di rendere conto dei complessi rapporti tra simbolo e regole.

Fortemente influenzato dalle idee di Piaget, Kohlberg formula una visione teorica stadiale, secondo la quale lo sviluppo del pensiero morale si realizza secondo una sequenza di sei stadi di sviluppo che progrediscono dalla media infanzia fino all'età adulta. Tali stadi, atti a descrivere corrispondenti modalità di relazione tra il sé dell'individuo e le regole e le aspettative della società, sono costitutivi di tre livelli di orientamento morale. Il primo livello, la cui comparsa tipica è rintracciabile nelle persone dai 4 ai 10 anni circa, è nominato preconvenzionale. In questo livello il bambino, basandosi sulle regole culturali che indicano ciò che è bene e ciò che è male, tende ad evitare possibili punizioni ed a ricevere ricompense. In tale livello sono inclusi i primi due stadi. Nel primo stadio, chiamato "orientamento alla punizione e all'obbedienza", il bambino pensa che è giusto solo ciò che è permesso e tende ad evitare la punizione. Nel secondo stadio, definito "orientamento relativista strumentale o relativistico", per il bambino è buono ciò che soddisfa i propri interessi e, pertanto, la reciprocità è vista in funzione di un guadagno derivante dal fatto che, ad esempio, se si aiuta si viene aiutati. Anche se Kohlberg parla di livelli e stadi, questi vanno intesi in modo flessibile. Di fatto, lo sviluppo del pensiero morale non è obbligato, anche se tutti gli individui in un modo o

nell'altro possono avere una qualche percezione o idea rispetto a ciò che è eticamente giusto o deviante. In questo senso, molti individui adulti possono benissimo essere rimasti bloccati a stadi inferiori, mostrando così di aver maturato un basso livello di capacità di ragionamento morale e, per questo, restano particolarmente sensibili ad un discorso incentrato sui premi e sulle punizioni. Inoltre, è possibile che il pensiero morale sia buono per una determinata area (ad esempio per quanto riguarda il ripudiare l'omicidio da arma da fuoco o la rapina), ma non sia altrettanto buono in altre aree poco familiari o poco convenienti rispetto al proprio stile di vita (ad esempio lo scorretto smaltimento di rifiuti tossici, il turismo sessuale a danno di minori, ecc.).

Queste riflessioni teoriche offerte da Piaget, Kohlberg e Vygotskij ci hanno permesso di elaborare il *Legal Game*.

Abbiamo sviluppato il nostro progetto realizzando appunto il *Legal Game*, un gioco da tavolo, ideato per educare alla legalità bambini delle Classi Quarte e Quinte della Scuola Primaria, avviando una vera e propria formazione al rispetto delle regole, partendo dalle più semplici, fino a regole più complesse, che comportano una maggiore interazione con gli altri e, dunque, la delineazione di una consapevolezza utile alla formazione del cittadino responsabile.

Il *Legal Game*⁹ si presenta come un tradizionale *Gioco dell'Oca*, formato da 24 caselle in ognuna delle quali è scritto un comportamento corretto come "dire grazie" o "fare la raccolta differenziata" oppure un comportamento scorretto come "urlare" o "fare il bullo".

Lo scopo del gioco consiste nello stimolare i bambini alla riflessione, partendo dalla frase scritta nella casella: il loro vissuto personale, diretto o indiretto, favorisce l'avvio di un pensiero che si muove sui binari della razionalità e della criticità nei confronti delle relazioni interpersonali e del contesto sociale di appartenenza.

Come nel *Gioco dell'Oca* anche nel *Legal Game* sono presenti caselle con la scritta "ALT! Fermo un turno", caratterizzate, rispettivamente, dalle parole "tribunale" o "presidenza", per indicare i luoghi in cui viene fatta rispettare la legge e viene sanzionato colui che non segue le regole della buona convivenza civile.

Abbiamo ideato e realizzato alcuni giochi sempre riguardanti il tema della legalità corredati alle caselle che riportano le seguenti indicazioni: fare un *puzzle*, un cruciverba, un cruci-puzzle.

Il gioco è stato proposto inizialmente (marzo-aprile 2014) alla classe Quarta A della Scuola Primaria Morandi di Varese. Dall'esperienza effettuata il *Legal Game* ha dato ottimi risultati:

- immediatamente i bambini si sono mostrati curiosi e pronti a mettersi in gioco di fronte ad un'esperienza nuova. Si è subito instaurato un buon rapporto con noi tanto che hanno ascoltato attentamente, in perfetto silenzio, la spiegazione del gioco;

- la divisione in squadre è stata effettuata direttamente dai bambini stessi nominando quattro capisquadra che, a loro volta, hanno scelto i propri compagni di gioco;

- il momento del gioco che li ha visti più partecipi si è manifestato durante la sfida tra le squadre poiché tutti i componenti erano motivati ad offrire il loro personale contributo;

- le domande poste ai bambini inizialmente ricevevano risposte prevedibili: erano corrette, ma scontate, quasi costruite artificialmente per non deludere l'insegnante presente al gioco. Poi, durante la discussione, le risposte si sono caratterizzate e accanto alle affermazioni più prevedibili hanno fatto la loro comparsa anche piccoli esempi di trasgressione da loro commessi, pur consapevoli della non-correttezza di questi comportamenti;

- alla fine dell'esperienza abbiamo chiesto ai bambini una valutazione del *Legal Game* e la loro risposta è stata "10 e lode". Abbiamo offerto loro delle caramelle in premio per la loro partecipazione e per l'impegno dimostrato;

- abbiamo dimostrato la possibilità di avvicinare i bambini ad un rispetto consapevole delle regole (in alcuni casi le stesse che la scuola impone) e delle leggi per una buona convivenza civile attraverso il gioco e, dunque, in modo divertente.

⁹ Le ragazze presentano il *Legal Game* al pubblico.

Da questa esperienza abbiamo capito che i bambini percepiscono e capiscono il valore delle regole, ma incontrano non poche difficoltà ad applicarle nelle situazioni concrete. A nostro parere i giovanissimi allievi necessitano di modelli adulti positivi ed esperienze altrettanto stimolanti e positive, funzionali allo sviluppo di comportamenti responsabili.

Interessante è risultata anche l'esperienza nelle Classi Quarte A e B della Scuola Primaria Fermi di Varese. A seguito degli incontri dei bambini e delle insegnanti con la prof. ssa Stefania Barile, in cui sono stati presentati brani tratti dalla letteratura per l'infanzia di David Grossman¹⁰ e dalle pagine più emozionanti dei dialoghi platonici, in particolare l'*Apologia di Socrate*¹¹ e il *Critone*, abbiamo presentato il *Legal Game*. I bambini si sono dimostrati disponibili all'interazione con noi, propositivi nel delineare nuove proposte per il gioco e molto partecipi durante le riflessioni sulle tematiche incontrate durante lo svolgimento dell'attività. Durante l'ultimo incontro è stato riproposto il gioco con le modifiche suggerite dai bambini (per esempio mimare la situazione presente nelle caselle ALT, oppure tornare indietro di due caselle quando non venivano rispettate le regole). Questo, secondo noi, è risultato veramente propositivo: i bambini si sono sentiti protagonisti del gioco, facendolo proprio. Alla fine degli incontri, chiedendo ai bambini cosa fosse rimasto loro di questa esperienza, molti hanno confermato la comprensione dell'importanza del rispetto delle regole per una convivenza pacifica, soprattutto in prospettiva futura: "loro-adulti" in una società di adulti. Di particolare interesse sono stati gli interventi di alcuni bambini che ci hanno fatto riflettere molto sulla loro idea di rispetto della regola e sulla loro interpretazione di situazioni negative proposte. Per esempio alla domanda "Perché alcuni bambini fanno i bulli?" uno dei presenti ha risposto "Per avere il rispetto degli altri". Allora noi, per indurlo alla riflessione su ciò che aveva affermato, gli abbiamo chiesto se fosse meglio avere il rispetto degli altri per aver compiuto un'azione positiva, oppure per il fatto di incutere paura e timore nell'altro, come fa il bullo. La sua risposta è stata: "è migliore il rispetto per aver fatto un'azione giusta, ma è più facile ottenerlo facendo il bullo". Su questa affermazione abbiamo riflettuto molto e ci siamo poste ulteriori domande su ciò che la società mostra di sé per indurre questi bambini a formulare questi pensieri tanto negativi, quanto veritieri. Qui abbiamo pensato di continuare a lavorare sull'educazione alla legalità, affinché i bambini possano avere esempi positivi di conquiste, lecitamente raggiunte, attraverso l'impegno e la tenacia di chi desidera vivere in un mondo in cui la libertà, l'uguaglianza e la solidarietà non vengano mai a mancare.

Segnalazione di approfondimento: Cosa significa Laboratorio sulla legalità?

Per darne una definizione chiara ed esaustiva è bene specificare cosa s'intende qui per società, per cultura e per legalità.

La società non è la mera somma di molti rapporti bilaterali concreti, di persone che si conoscono reciprocamente, ma un insieme di rapporti astratti di persone che si ri-conoscono come parte di una stessa realtà, senza che gli uni sappiano chi gli altri siano. In ogni vita, che noi chiamiamo con il termine di "sociale", i soggetti vivono in una medesima realtà, senza conoscersi personalmente. Ma come può esserci vita comune, cioè società tra perfetti sconosciuti? Qui entra in gioco la cultura.

La cultura è un fatto sociale, contribuisce allo stare insieme, alla formazione di una società. Cultura e coltura hanno la stessa radice comune alla voce verbale *cōlere* (agri-coltura; socio-coltura). In agri-coltura la coltura è nell'ambiente, la terra; in socio-coltura la cultura è quel terreno di vita comune, la società. Fino a quando non si istituisce un rapporto con gli altri e non si crea un ambiente di relazioni, non c'è cultura e nemmeno ce n'è bisogno. Riconoscersi senza conoscersi è la condizione di una società fatta di grandi numeri: per i piccoli numeri di persone non esiste il problema perché a tenerli insieme possono esserci sentimenti, affetti e interessi. Ma se non ha legami concreti per un soggetto

¹⁰ David Grossman, *Ruti vuole dormire e altre storie*, trad. it. di Alessandra Shomroni, Mondadori Editore, Milano 2012; David Grossman e Rovner Michal, *L'abbraccio*, trad. it. di Alessandra Shomroni, Mondadori Editore, Milano 2010.

¹¹ Platone, *Apologia di Socrate. Critone*, Testo greco a fronte, trad. it. Manara Valgimigli, Laterza Editore, Bari-Roma 2008.

che vive in una società dai grandi numeri, risulta più difficile sentirsi parte di un'unità, sviluppare un senso di appartenenza. Allora serve un valore, una visione della vita, una dedizione, un compito, un ideale che si presenti come elemento comune tra due soggetti che non si conoscono e non si conosceranno mai, ma si ri-conosceranno in un terzo elemento comune ad entrambi, e da cui deriva il senso di appartenenza che fa della società ciò che è. Questa triangolazione virtuosa, che consente il riconoscimento e il senso di appartenenza, è la cultura.

La legalità in questo caso rappresenta l'ideale, il terzo elemento, a cui aspiriamo e per cui lavoriamo oggi, qui. Non è nulla di trascendente, ma di immanente, fortemente immanente nella realtà e nelle nostre singole e in questo modo interattive esistenze. La cultura della legalità è immanente nell'uomo, in ogni uomo che si riconosce parte di una società, ma va attentamente curata, come un campo che possiamo definire produttivo solo a seguito di un attento lavoro di dissodamento e di concimazione prima e di semina e di competente accudimento poi.

In questo contesto il *Laboratorio sulla Legalità è bene comune*: appartiene a tutti coloro che vivono una vita sociale e che trovano nella cultura della legalità un elemento di riconoscimento e di appartenenza.

*Secondo gruppo*¹².

GTA o Costituzione?: ideato e realizzato da Alice Abbiati, Jessica Calitri, Francesca Cortellari, Denys Guante Henriquez, Debora Illini, Francesco Varsallona. Relazione Denys Guante Henriquez.

Il progetto *GTA o Costituzione?* gravita attorno alla costruzione di un videogioco che permetta l'interiorizzazione del concetto/senso di legalità tramite l'attività ludica.

La nostra base teorica è la concezione del prof. Ivo Colozzi, docente di Sociologia e Politica Sociale all'Università di Bologna, il quale sottolinea gli aspetti positivi del videogioco in un'intervista a cura di Claudia Di Lorenzi. Per Colozzi il gioco è una dimensione fondamentale per la crescita e la formazione di un individuo. Nonostante questo, però, il gioco può diventare un fattore di rischio per lo sviluppo fisico e la formazione umana e culturale del ragazzo soprattutto quando il suo uso «diventa eccessivo fino a comprimere o addirittura ad impedire le altre attività». In questo caso si parla di "abuso del gioco". Inoltre, sottolinea che i videogiochi violenti non sono da sottovalutare, perché possono veicolare valori etici e morali; questo, ovviamente, solo nel momento in cui si fa capire al bambino che quella *non è la realtà*. Per questo motivo il bambino deve essere aiutato dall'adulto nell'apprendimento attraverso il gioco. Nell'elaborazione del nostro videogioco che deve educare alla legalità, per decidere la fascia di età a cui orientarlo, abbiamo utilizzato il metodo di classificazione fornito dalla PEGI (*PanEuropeanGameInformation*). Il nostro videogioco è rivolto a un pubblico di età superiore ai dodici anni. Secondo la teoria piagetiana degli stadi dello sviluppo, l'intelligenza operatoria astratta si sviluppa dagli undici anni ed è pensiero formale o ipotetico-deduttivo: essa dipende dallo sviluppo delle capacità di astrarre dal contesto (concreto o ingenuamente simbolico) le operazioni logiche e di coordinarle in un sistema globale di relazioni. Quest'operazione prevede, in sequenza, la formulazione, appunto, di un'ipotesi, la deduzione delle relative conseguenze sul piano teorico e sperimentale, infine l'esecuzione dell'esperimento per verificare l'ipotesi suddetta. In questo gruppo di età, seguendo la PEGI, rientrano i videogiochi che mostrano violenza leggermente esplicita,

¹² Per presentare il *Secondo progetto* mi avvalgo della lettura delle pp. 7 e 8 del libro di Adriano Patti, *Perché la legalità? Le ragioni di una scelta*, Vita e Pensiero Editore, Milano 2013. Qui di seguito il contenuto essenziale: «utilizzando un diritto 'dotto' per sua natura inaccessibile ai più, il potere italiano si costituì come qualcosa di naturalmente lontano dal popolo, così come il linguaggio del suo comando era lontano e diverso dalla lingua quotidiana. La legge si staccò dalla vita; divenne un fatto di specialisti, tanto intellettualmente raffinato e coerente, magari, quanto improntato a un elevato coefficiente di astrattezza. Credo che il diritto sia patrimonio non solo di pochi tecnici, ma di tutti. Esso esprime, infatti, le regole che innervano la trama dei rapporti sociali [...] La sfida è allora quella di riuscire a trovare un linguaggio che renda agevole la comprensione, per cercare un confronto serio, attraverso una divulgazione non banale [...] Il discorso sulla legalità appartiene davvero a tutti, perché da essa dipende la qualità del convivere civile: il punto è cercare di metterne a fuoco le radici e di esplorarne le ragioni di convenienza, per fare sì che si trasformi in una pratica condivisa. Per questo occorre certamente un'educazione alla legalità».

rivolta a personaggi di fantasia e/o violenza non esplicita rivolta a personaggi dall'aspetto umano o ad animali riconoscibili, nonché i videogiochi che mostrano scene di nudo leggermente esplicite. Le espressioni volgari non devono essere forti e non devono contenere imprecazioni a sfondo sessuale. Quello che vogliamo proporre è un videogioco basato sulla tematica "azione e avventura" che, però, a differenza di tutti i precedenti, abbia un fine educativo. Il giocatore controlla un personaggio che deve risolvere enigmi o combattere; il gioco sarà innovativo: non vi è un personaggio principale, ma figure diverse nelle quali il bambino può identificarsi per agire moralmente e secondo i termini della *Costituzione*. Durante il gioco il personaggio si trova a dover scegliere tra due percorsi differenti. Il poliziotto, per esempio, deve scegliere se arrestare il cattivo o accettare i soldi che gli offre e lasciarlo libero; il cattivo, invece, può scegliere se costituirsi o continuare a fuggire. I giocatori non sanno però che ogni loro scelta avrà delle ripercussioni sul cammino di gioco: scegliendo l'azione moralmente e legalmente scorretta il personaggio non riuscirà ad evitare la punizione e la sconfitta. Il gioco sarà ambientato in una cittadina immaginaria dominata dal crimine; i diversi protagonisti saranno uomini comuni chiamati a compiere grandi azioni per cercare di ripristinare l'ordine attraverso le azioni quotidiane e lavorative della loro sfera sociale.

A nostro parere, nel nostro paese manca il senso della legalità, perché persiste un'annosa incomunicabilità tra le norme e i cittadini: le leggi risultano incomprensibili e, dunque, lontane anni luce dal cittadino e dalla sua realtà socio-relazionale.

La sfida è allora quella di riuscire a trovare un linguaggio che renda agevole la comprensione, per cercare un confronto serio, attraverso una divulgazione non banale, secondo una tecnica espressiva modulata su semplice registro, come scrive Adriano Patti in Perché la legalità? Le ragioni di una scelta. Quindi la legge, per essere compresa, deve essere interiorizzata. Tutto ciò è possibile, come afferma ancora lo stesso Patti, attraverso «una conoscenza più profonda e critica della carta costituzionale». Questa educazione alla legalità deve partire dall'infanzia per essere realmente efficace. La nostra intenzione consiste nell'utilizzo di un codice nuovo, quello informatico e multimediale, amato e immediatamente inserito nella vita quotidiana di ciascuno in modo ludico e interattivo, per giungere alla trasmissione di valori di legalità da condividere e da realizzare.

Ma perché abbiamo scelto proprio il GTA, quale riferimento della nostra ricerca? GTA è un videogioco d'azione/avventura, sviluppato dalla *Rockstar Games*, che mette il giocatore nei panni di tre personaggi altamente instabili e violenti, il cui unico scopo è la ricchezza, ottenuta in ogni modo. Il gioco, proprio per la dissolutezza dei personaggi la cui condotta è svincolata da ogni regola morale e giuridica, è molto popolare tra gli adolescenti (il titolo infatti ha registrato numerosi incassi) e ha suscitato molte critiche per il suo alto valore diseducativo. Quello che invece abbiamo voluto fare, con questo nostro percorso di approfondimento, è stato pensare a una proposta di gioco alternativa che possa educare i giovani a diventare cittadini consapevoli, tramite l'utilizzo dello strumento multimediale e la *Game Art*, per attirare gli adolescenti verso una tematica molto complessa come può essere quella della legalità. Il gioco rappresenta una delle migliori modalità di apprendimento per bambini e ragazzi, fondamentale per la crescita e la formazione di un individuo. Il nostro progetto si basa sulle recenti teorie della Neoludica, che individuano nell'educazione attraverso i videogiochi, un valido metodo educativo. Un videogioco educativo (*edugame*) tratta, intenzionalmente, di temi educativi e possiede, potenzialmente, degli effetti positivi:

- rappresenta uno stimolo ad alcune abilità manuali e di percezione;
- stimola la comprensione dei compiti da svolgere abituando a gestire gli obiettivi;
- allena all'autocontrollo e sviluppa diversi aspetti della personalità;
- favorisce apprendimenti specifici su alcune tematiche, su terminologie tecniche e modalità procedurali;
- offre un apprendimento di nozioni basato sulla passione.

Un contributo che abbiamo ritenuto importante e, per questo abbiamo deciso di selezionare in questa ricerca, è offerto da *iCivic*, un'organizzazione americana *no-profit* volta a rafforzare l'apprendimento civico mediante forme multimediali interattive e coinvolgenti. Ha inoltre lo scopo

di sensibilizzare gli insegnanti e di preparare la prossima generazioni di studenti a diventare cittadini consapevoli ed impegnati. Fondata e guidata dal giudice Sandra Day O'Connor, *iCivics* fornisce agli studenti gli strumenti necessari per la partecipazione attiva e l'azione democratica, e agli insegnanti offre i materiali e il supporto per raggiungere questo obiettivo. I giochi *iCivics* mettono gli studenti in diversi ruoli civili e offrono loro la possibilità di affrontare i problemi e le questioni del mondo reale. Sono radicati in obiettivi di apprendimento chiari e integrati con piani di lezione e materiali di supporto. Il loro intento consiste nel formare una nazione dove tutti i giovani americani risultino preparati per vivere una cittadinanza attiva e intelligente. A sostegno di questa visione, *iCivics* offre giochi coinvolgenti ed efficaci *on-line* e materiali didattici curriculari per studenti e insegnanti. Il modello per il nostro progetto è il gioco *We the jury* che è *single player*, mette infatti il soggetto nei panni di un giurato permettendogli di presenziare alle deliberazioni e influire sulla decisione del giudice di condannare o assolvere l'imputato. Partendo da questa idea noi vorremmo creare un gioco che ne riprenda la struttura, ma che abbia alla base l'ordinamento giuridico italiano per sensibilizzare gli adolescenti al concetto di legalità. Gli obiettivi di apprendimento consistono nel simulare il compito di un giurata per sviluppare una responsabilità di cittadinanza, dimostrare il ruolo della giuria, valutando le prove, al fine di determinare i fatti in un caso e distinguere fra realtà, opinione, e motivato giudizio in un testo. Gli studenti trarrebbero beneficio dal capire la differenza tra una causa civile e penale. È chiaro che gli studenti apprenderebbero di più dal gioco se avessero già una certa conoscenza di base del processo in un tribunale. Comunque, sono necessarie poche regole per comprendere il gioco: scegli il caso, scegli il personaggio, leggi la tesi di chiusura, scopri ciò che pensano gli altri giurati, delibera con gli altri giurati, esamina le prove e vota, emettendo il verdetto finale.

Segnalazione di approfondimento: il valore della cultura.

La cultura è una delle tre funzioni sociali accanto all'economia e alla politica. I loro rapporti cambiano secondo le epoche e secondo le concezioni politiche, ma sono sempre presenti.

La *Costituzione* è l'organizzazione di questa triade (economia, politica e cultura): l'economia ha la funzione specifica di assicurare beni materiali, la politica quella di provvedere all'ordine e alla sicurezza e la cultura quella di creare il senso di appartenenza. Mentre economia e politica generano conflitti per acquisire proprietà e potere, la cultura, nella sua specifica autonomia intellettuale rimane l'elemento di conciliazione.

Nelle società contemporanee secolarizzate, nelle quali la condizione del cittadino non corrisponde più a quella di appartenente a una religione e, tanto meno, a un'unica religione, a una fede comune, la questione del terzo elemento unificante rimane fondamentale, soprattutto per i presupposti costituzionali di libertà e uguaglianza, i pilastri delle concezioni politiche del nostro tempo.

Le democrazie contemporanee risultano combinazioni di dosi variabili di pretese di libertà e di aspirazioni all'uguaglianza.

*Terzo progetto*¹³.

¹³ Per presentare il *Terzo progetto* mi avvalgo della lettura delle pp. 48-49 del libro di Adriano Patti, *Perché la legalità? Le ragioni di una scelta, op.cit.*. Qui di seguito il contenuto essenziale: «l'impegno nella costruzione della legalità mi pare la via sulla quale riprendere e completare un percorso di unificazione che tenga conto delle aspettative e delle esigenze di tutti, in un'equilibrata reciprocità di diritti e doveri. Per la maturazione di un senso di cittadinanza più consapevole [...] c'è bisogno della collaborazione di tutti, del coinvolgimento critico e responsabile di ciascuno nel posto che occupa, nella ferma pretesa della garanzia dei diritti assicurati, ma dell'altrettanto leale contributo agli oneri e ai doveri derivanti dalla partecipazione alla comunità statale [...]. Credo che un'educazione alla legalità possa essere esigenza condivisa, su cui riflettere insieme perché effettivamente si inveri la sovranità popolare, oggi immiserita a vuoto slogan, spesso strumentalmente evocata proprio contro la legalità stessa, e perché effettivamente lo Stato venga sentito come appartenente a tutti, per il pieno sviluppo della personalità di ciascuno [...]. La *Costituzione* indica la strada: occorre soltanto avviarsi insieme e (cor) responsabilmente su di essa [...] il primo passo deve essere allora la tensione a una

La legge vale per tutti: Federica Bassetto, Lorenzo Bertoni, Giulia Dominioni, Camilla Frascoli, Noemi Menegon, Elisa Porrini. Relazione Silvia Bellineto.

«Educazione è il momento che decide se noi amiamo abbastanza il mondo da assumercene la responsabilità e salvarlo così dalla rovina, che è inevitabile senza il rinnovamento, senza l'arrivo di esseri nuovi, di giovani».

H. Arendt, *Tra passato e futuro*

Pensiamo che l'educazione debba durare tutta la vita, in particolare, però, deve essere rivolta alle nuove generazioni, poiché loro devono essere formate in preparazione a un'azione futura che servirà a migliorare il mondo. Ognuno, infatti, può agire individualmente nella propria quotidianità, perché, come scrive Patti, *il diritto è di tutti* e non solo dei politici. Il diritto è di tutti, ma tutti devo essere in grado di comprenderlo e applicarlo nella loro vita quotidiana; per questo motivo è necessaria una "formazione alla legalità": le leggi non posso bastare, ma esse devono essere interiorizzate e percepite come bene proprio personale. Questo tipo di educazione è formante solo se avviene "dal di dentro" e non solo "dal di fuori". Negli studi che abbiamo affrontato per ideare questo progetto, ci siamo trovati dinanzi a due possibili linee di approfondimento:

- Prospettiva macro, orientata allo studio della norma come un prodotto derivante all'individuo dall'esterno: il suo obiettivo consiste nel cogliere le funzioni sociali, di vincolo, gli scopi e il valore che esse esprimono.

- Prospettiva micro, analizza le rappresentazioni mentali delle norme, ovvero i meccanismi interni all'individuo che mediano l'esistenza, il valore, l'effetto e le regole sui comportamenti e sulle azioni sociali.

Noi ci siamo posti a metà: abbiamo lavorato per rilevare come la norma arrivi all'individuo dalla società a cui appartiene, per poi penetrare nel nucleo della propria esistenza. Ma partiamo dalle basi, ossia dalle fasi di sviluppo dell'individuo, in rapporto alla sua percezione delle regole.

Il rapporto con le regole tende a evolversi in funzione della crescita del bambino e dell'acquisizione di nuovi schemi, conoscenze e competenze che caratterizzano lo sviluppo e la maturazione individuale.

Nei primi anni della scuola primaria i bambini conoscono determinate regole, intese come abitudini, attribuiscono all'autorità la fonte di tali regole e ritengono che la loro infrazione possa portare a una punizione da parte dell'autorità.

Tra gli 8-9 anni i bambini sarebbero in grado di differenziare tra "regole generali", ossia che la loro trasgressione venga punita con severità (es: furto) e "regole meno diffuse", la cui infrazione comporta lievi punizioni (es: modo di vestire).

Tra i 10 e 11 anni potrebbero capire l'esistenza di queste norme sociali e le rispetterebbero non per un eventuale conseguente punizione, ma perché servono per un buon funzionamento sociale.

L'elemento della responsabilità è sempre presente, ma si sviluppa principalmente nell'adolescenza.

I ragazzi devono rispondere alle aspettative della famiglia, della scuola e della società.

Gli adolescenti rispondono positivamente a queste richieste di prestazione, cioè rispettano e obbediscono alle regole che gli vengono imposte solo se capiscono e credono fermamente nell'importanza di tali regole e nella loro funzione.

La scuola in tutto questo ha il compito di rendere i ragazzi capaci di sviluppare dei giudizi morali rispetto a ciò che li circonda.

Proprio lavorando intorno a questa prospettiva, proprio per garantire ai giovani come noi (e non solo) lo sviluppo di un pensiero critico funzionale alla comprensione del ruolo di ciascuno nell'ambito della propria realtà sociale, il gruppo di lavoro ha deciso di intervistare un testimone della legalità,

conoscenza più profonda e critica della *Carta Costituzionale*, attuata con animo libero e sguardo limpido e non inquinata da pregiudizi né interpretazioni ideologiche».

Don Stefano Cucchetti, il quale ha collaborato per un certo periodo con Don Pino Puglisi nel famoso quartiere Brancaccio di Palermo.

Dal racconto della sua esperienza abbiamo capito che Don Pino Puglisi fu ucciso perché dava fastidio, in quanto era l'unico che, nel quartiere, svolgeva il ruolo a cui era predisposto, senza lasciarsi mai imporre ciò che, secondo la mafia, avrebbe invece dovuto fare.

L'atteggiamento di rassegnazione che serpeggiava in quel quartiere palermitano ha stimolato la nostra riflessione: ci siamo resi conto che un atteggiamento simile non è proprio solo dei gruppi sottoposti a sistemi di criminalità organizzata, ma è oramai comune a quasi tutti noi.

Spesso si sente dire "il mondo va così", "non si può fare niente" oppure "lo fanno tutti": tipiche frasi che segnalano l'adattamento rassegnato a un mondo che, in realtà, non ci piace e di cui vediamo il mal funzionamento.

Quello che con questo progetto vogliamo dichiarare è che, in realtà, un modo per cambiare c'è: la nostra proposta è quella di un atteggiamento diverso, conforme al nostro ideale di legalità.

La legalità, seguendo le preziose riflessioni di Don Stefano Cucchetti, è agire in ogni situazione, anche nella più banale quotidianità, con l'idea che *la legge abbia la presunzione della verità*. Noi pensiamo che la più grande dignità per un uomo stia nella sua capacità di darsi delle regole nel rispetto degli altri e in una visione del mondo più lungimirante, con la volontà di creare un mondo migliore di quello in cui viviamo oggi e di cui spesso ci lamentiamo.

Non serve giudicarle scorrettezze che ci circondano, se non siamo noi i primi ad agire secondo le regole.

Questo progetto è stato articolato in due fasi:

1. la ricerca di esperienze di vita (dirette, indirette, interpretate) funzionali all'attivazione di una riflessione critica sulla realtà e l'ideazione di uno strumento utile alla registrazione d'informazioni (un'intervista) capaci di trasformarsi in pensieri propositivi;

2. la realizzazione di un video, corredato di musica, estratti di filmati, di *performance* teatrali e momenti significativi dell'intervista stessa.

Per il primo punto le esperienze di vita sono quelle di Don Stefano Cucchetti (diretta), Don Pino Puglisi (indiretta), Ficarra e Picone (interpretata).

Qui di seguito viene riportato il testo dell'intervista.

Intervista a don Stefano Cucchetti, collaboratore di don Puglisi nella lotta contro il comportamento mafioso tra i giovani.

1. È stato invitato a parlare di legalità, qui tra i giovani. Ma se le chiedessimo di fare una presentazione di sé proprio in questo ambito, le come si definirebbe?

2. Come ha conosciuto Don Puglisi e perché ha deciso di lavorare con lui?

3. Qual è stata la sua prima impressione su di lui?

4. Cosa le è rimasto di questa esperienza?

5. In base alla sua esperienza, cosa ha imparato e quale insegnamento trasmetterebbe ai giovani, come noi?

6. Secondo lei, quale qualità di Don Puglisi attraeva i ragazzi?

7. Può parlarci dei ragazzi con cui avete lavorato?

[video della *performance* di Ficarra e Picone sulla figura di don Pino Puglisi conosciuta al *Centro Padre Nostro* a Brancaccio]

8. Ci hanno impressionato due concetti espressi in questo video: il difetto di amare troppo e il parto per uccisione. Lei come li interpreta, alla luce della sua esperienza?

9. Cos'è per lei la legalità?

10. Come si concilia la vita religiosa con la problematica della legalità?

11. Per lei la legalità coincide con la moralità?

Per il secondo punto, la realizzazione del video è riuscita a ridurre il discorso di Don Cucchetti ai concetti essenziali (il significato di essere un cittadino, il valore eroico dell'esistenza, la lotta contro il brutto/il negativo, la visione della legge, il parto per uccisione) esplicitandoli in modo vivace ed originale.

In chiusura un estratto dalle ultime scene del film *Benvenuto Presidente!*¹⁴ che lascia a tutti la possibilità di riflettere sull'assurda modalità di delegare agli altri la responsabilità di pensare e mostrare un comportamento rispettoso degli altri, che, in realtà, è di ciascuno di noi, quella di educare alla convivenza civile per una cittadinanza attiva e attenta alle problematiche sociali che riguardano l'uguaglianza e la solidarietà.

Segnalazione di approfondimento: la fraternità.

Se Don Pino Puglisi ri-nasce da *un parto per uccisione*¹⁵, la *fraternité* nasce dal parto cesareo della Rivoluzione Francese.

La straordinarietà della Rivoluzione del 1789, dal punto di vista storico, giuridico e sociale, rovesciava il fondamento del legame sociale, scalzandone i presupposti di natura teologica e li poneva esclusivamente nella libertà e nell'uguaglianza, quali presupposti dell'agire sociale entro un quadro di relazioni totalmente secolarizzate.

L'*allons enfants de la Patrie* della Marsigliese sembra sottoscrivere un atto proiettato nel futuro dell'Europa e non solo: la Patrie era il nuovo terzo; i *citoyens* erano i suoi figli, i suoi *enfants* e dunque fratelli tra loro; i *patriotes* erano i nuovi credenti che si riconoscevano tra loro per mezzo dei loro simboli politici, dopo avere abbattuto quelli teologici dell'*Ancient Regime*.

La fraternità prende il suo posto nella triade rivoluzionaria: *liberté, égalité e fraternité*. Nell'entusiasmo della Rivoluzione i patrioti potevano, effettivamente e spontaneamente, sentirsi legati da un afflato fraterno così forte da non ammettere deroga: *fraternité ou la mort*, fraternità per chi stava dentro la cerchia e la morte per chi stava fuori dalla cerchia dei fratelli (gli *aristocrates*, gli *émigrés*).

La *Patrie* era un ideale, quel terzo che garantiva la socialità e il senso di appartenenza, un soggetto spirituale da costruire e che chiamava alla cooperazione. Ma il futuro rivoluzionario non è stato così positivo: è la storia di molte rivoluzioni, nelle quali quelli che erano amici diventano i *camerati*, e dove i compagni diventano *burocrati*. Nascono promettendo soluzioni e si risolvono in oppressione. Dalla spontaneità dei rapporti fraterali è facile scivolare alla caserma, oppure alla gerarchia di partito.

Anche nella Rivoluzione il terzo cambia natura e si cristallizza: la *Patrie* diventa la Dea Ragione, l'Essere Supremo, l'onnipotente protettore che tutto poteva giustificare, anche il dispotismo della libertà di Robespierre.

Certo, la cultura tiene insieme, è il terzo elemento, ma può farlo nella libertà, se ci si socializza autonomamente, oppure nella soggezione, se si è socializzati autoritariamente. È possibile giungere ad una socializzazione autonoma solo grazie allo sviluppo di un pensiero critico capace di discriminare, di scegliere nella direzione di un'evoluzione in consapevolezza, responsabilità e cura.

*Quarto progetto*¹⁶.

Diritto: incomprensibile ai più?: Silvia Bellineto, Silvia Cervini, Miriam Lamhader, Alessia Lorusso, Justina Pellumbi, Lorenzo Traini. Relazione Justina Pellumbi.

¹⁴ Regia di Riccardo Milani con Claudio Bisio, Kasia Smutniak, Beppe Fiorello, Remo Girone, Italia 2013.

¹⁵ L'affermazione è quella della *performance* di Ficarra e Picone, i quali, raccontando la storia di Don Pino Puglisi e della sua uccisione per mano della mafia, si soffermano sulla sua non-morte rappresentandola come ri-nascita per uccisione.

¹⁶ Per presentare il *Quarto progetto* mi avvalgo della lettura della p. 6 del libro di Adriano Patti, *Perché la legalità? Le ragioni di una scelta*, op. cit. Qui di seguito il contenuto essenziale che spiega l'origine del problema: «la tendenza al rifiuto della legalità è [...] cifra della stessa identità nazionale [...] ravvisandone come prima causa una pratica del diritto come strumento di potere per pochi, incomprensibile ai più».

«Purtroppo però, la tendenza al rifiuto della legalità è stata addirittura individuata, in una prospettiva di analisi storica, quale cifra della stessa identità nazionale; per giunta, ravvisandone come prima causa una pratica del diritto come strumento di potere per pochi, incomprensibile ai più».

Questo è un estratto del libro *Perché la legalità?* di Adriano Patti sul quale abbiamo costruito il nostro progetto che abbiamo chiamato *diritto: incomprensibile ai più?*

Ciò che si cerca è, dunque, un cambiamento del modo di concepire la legalità delle fasce più giovani. È stata proprio questa riflessione, fondamentale nell'opera di Patti, che ci ha stimolato a pensare: quanto veramente le fasce destinate al cambiamento conoscono e comprendono il diritto e, più in generale, il concetto di *legalità*? Abbiamo riflettuto sull'importanza della conoscenza della legalità perché solo con la conoscenza e la comprensione del diritto si può arrivare ad una interiorizzazione delle norme e quindi ad una consapevolezza sull'importanza del valore della legalità per un corretto funzionamento della società. Risulta dunque necessario ricevere l'effettivo grado di conoscenza dei ragazzi, compresi tra i 14 e i 18 anni, cioè proprio quei giovani che possiedono già la consapevolezza, almeno in parte, di cosa significhi vivere in questo paese. Lo strumento di ricerca che abbiamo considerato opportuno per raggiungere il nostro obiettivo è il questionario, perché ci permette di estendere l'indagine a un campione numeroso di ragazzi, di ricavare dati statistici il più possibile precisi. Il questionario è stato somministrato a tutti gli studenti dei Licei Manzoni di Varese (Liceo delle Scienze Umane, Liceo Linguistico, Liceo Economico Sociale e Liceo Musicale) e a 150 studenti dell'Enaip Lombardia, con sede a Varese, per un totale che ha superato le 1000 unità. La compilazione del questionario, in formato digitale (grazie alla collaborazione del docente di Matematica e Informatica, prof. Tommaso Peluso), ha richiesto una ventina di minuti. Il questionario, a risposta multipla, è stato suddiviso in due sezioni tematiche: le domande proposte nella prima parte sono finalizzate a rilevare la conoscenza, in fatto di termini e comportamenti riguardanti la legalità, nella seconda parte si è cercato di rilevare se e quando la legalità fosse concepita come valore in cui credere, applicabile nella quotidianità.

Nel primo caso le domande sono state strutturate in questo modo: (esempio)

- La signora Giulia lavora senza aver mai firmato un contratto come badante di nonno Arturo:
- È legale;
- È illegale;
- È legale solo se Giulia viene pagata in contanti.

Nel secondo caso è stato prima proposta una circostanza in cui il valore legalità doveva essere ricondotto ad altri valori assimilabili e più consueti. Successivamente sono state presentate domande riguardanti il senso di giustizia, basate su esempi tratti dalla quotidianità più vicina alla fascia di età (esempio):

- Luigi esce con gli amici al sabato sera e sa che dopo dovrà guidare, anche se per un breve tratto completamente rettilineo:
- È giusto che Luigi beva con gli amici perché la strada è breve;
- Luigi deve bere solo analcolici a costo di rimanere isolato dagli amici che si divertono;
- Luigi dovrebbe bere moderatamente.

Il nostro obiettivo è stato quello di comprendere la conoscenza della legalità e della considerazione di quest'ultima come valore fondamentale nella vita di ogni cittadino.

Dai risultati ottenuti, inoltre, abbiamo avuto la possibilità di individuare gli ambiti nei quali intervenire con un corretto percorso educativo e sui quali gli insegnanti dovrebbero concentrare la loro attenzione, in modo che la legalità diventi un valore insito e fondante in ogni persona.

Questionario sulla Legalità.

1. Sei :

- Maschio
- Femmina

2. Qual è la tua età? :
 - 14
 - 15
 - 16
 - 17
 - 18 o più

3. Qual è la tua cittadinanza?
 - Italiana
 - Comunitaria
 - Extracomunitaria

4. Quale indirizzo scolastico frequenti? :
 - Sociopsicopedagogico
 - Linguistico
 - Scienze umane
 - Musicale
 - Economico-sociale

5. Quale classe frequenti? :
 - Prima
 - Seconda
 - Terza
 - Quarta
 - Quinta

6. In quale ambito ti piacerebbe lavorare ultimati i tuoi studi?
 - Educativo-scolastico
 - Socio-assistenziale
 - Economico-amministrativo
 - Giuridico
 - Artistico/musicale
 - Relazioni internazionali
 - Politico

7. Come ti vedi tra dieci anni?
 - Un affermato professionista
 - Un ricco imprenditore, ambizioso e potente
 - Un politico furbo
 - Un avvocato famoso
 - Un insegnante appassionato
 - Un artista di successo
 - Una persona responsabile e rispettosa
 - Un educatore affidabile e stimato

8. Cosa significa per te responsabilità o essere responsabile? (Dare due risposte):
 - Obbligo

- Serietà
- Coscienziosità
- Diligenza
- Implicazione
- Credibilità

9. Cosa significa per te “legale”?

- Rispetto per gli altri
- Libertà
- Furbizia
- Coraggio
- Istruzione e cultura
- Uguaglianza
- Giustizia
- Pace
- Imposizione
- Onestà

10. Cosa consideri legale/illegale? Compila con una crocetta.

	Legale	Illegale
Sfruttare posizioni di potere per ottenere favori personali		
Rubare oggetti di poco valore		
Prostituirsi		
Compiere piccole infrazioni del codice stradale		
Manifestare intolleranza verso le minoranze etniche (stranieri e nomadi)		
Non richiedere lo scontrino		
Viaggiare saltuariamente senza biglietto		
Sporcare luoghi pubblici o scrivere sui muri		
Consumare erba		
Comprare merce non originale		
Fare a botte, con i tifosi dell'altra squadra, per autodifesa, nello stadio		

Lavoro in nero		
Non contribuire alle entrate dello stato		
Non denunciare chi si è visto rubare		
Compiere, in macchina o in motorino, brevi tratti sotto l'effetto di una piccola quantità di alcool		

11. Ti aggiorni sui fatti che avvengono quotidianamente nel nostro paese? (telegiornali, quotidiani, *facebook*...)

- Sì, tutti i giorni
- Sì, saltuariamente
- Sì, ma solo su *gossip* e moda
- No

12. Ti soffermi sulle notizie che sottolineano atti di illegalità?

- a. Sì, non è possibile evitarle
- b. Sì, sempre
- c. No, mai
- d. Talvolta, quando ci sono eventi eclatanti

13. Contrassegna la definizione che ritieni adeguata:

- **RICICLAGGIO DI DENARO :**
 - nascondere la provenienza illegale dei soldi.
 - riutilizzare a lungo la stessa quantità di denaro causando inflazione
 - sfruttare le differenze di valuta per guadagnare
- **USURA**
 - Grado di logoramento oltre cui monete e banconote non devono essere utilizzate perché ritenute illegali;
 - Interesse esorbitante o eccessivo pagato per un prestito;
 - Fenomeno storico tipico dei banchieri ebrei dell'alto medioevo.
- **CONTRABBANDO**
 - Importazione o esportazione di merci senza pagamento delle tasse doganali;
 - Rivendita di merce rubata;
 - Vendita sottobanco di alcolici e sigarette.
- **LAVORO NERO**
 - Attività lavorativa pagata in contanti;
 - Compiere un'attività lavorativa avendo le partite iva;

- Insieme di mansioni svolte da un lavoratore sconosciuto alla pubblica amministrazione perché non registrato.
- SMALTIMENTO ILLEGALE DI RIFIUTI
 - Eliminazione di rifiuti al di fuori del regime di sicurezza ambientale e sanitaria;
 - Eseguire scorrettamente la raccolta differenziata;
 - Abbandono di rifiuti in aree non preposte (boschi, strade...)
- ABUSIVISMO EDILIZIO
 - Intervento edilizio senza permesso di costruire o senza dichiarazione di inizio attività;
 - Costruzione di ville in prossimità della costa;
 - Abitare case costruite illegalmente.
- INTIMIDAZIONE
 - Minaccia tesa a intimorire qualcuno per imporgli un determinato comportamento
 - Incoraggiare qualcuno a fare beneficenza
 - Punire qualcuno per aver compiuto una cattiva azione.
- GIOCO D'AZZARDO
 - Scommettere beni, per esempio denaro, sull'esito di un evento futuro.
 - Gioco che ha come scopo la vincita di somme di denaro
 - Attività che si basa sulla capacità del giocatore di prendere decisioni basandosi su una propria strategia
- SANZIONE
 - Deterrente sancito dalla *Costituzione* affinché non vengano compiuti gravi reati
 - E' la conseguenza della trasgressione della norma giuridica attraverso la predisposizione di una pena.
 - Imposizione da parte delle autorità di un determinato comportamento al fine di evitare un reato
- PENA
 - punizione pecuniaria o restrittiva della libertà ad un cittadino maggiorenne
 - condanna afflittiva scelta dall'autorità giudiziaria nel rispetto di precise norme processuali
 - minaccia giudiziaria inflitta a criminali colpevoli solo di reati gravi (in violazione del codice penale)

13. Scegli fra i seguenti motivi quelli per i quali compiresti un'azione illegale (massimo tre):

- Perché mi piace rischiare
- Per ripicca verso i miei genitori
- Per divertirmi
- Perché vorrei provare almeno una volta
- Per seguire le scelte del mio gruppo
- Per avere attenzioni
- Perché non conosco bene le norme

- Perché penso che le norme non siano giuste e non mi riconosco in esse
- Per l'influenza dell'ambiente e le cattive frequentazioni (contesto sociale)
- Per desiderio di guadagno facile

15. Cosa penseresti se un tuo amico si comportasse in questo modo?

	Mi chiederei se lo conosco davvero	Era prevedibile, vista la sua storia personale	Cercherei di capire i motivi che l'hanno portato ad agire così
Guidare dopo aver assunto alcolici			
Scaricare musica e video da <i>internet</i> senza autorizzazione			
Gioco d'azzardo			
Consumare droghe leggere			
Consumare droghe pesanti			
Estorsione/usura Acquistare un capo di abbigliamento contraffatto			
Danneggiare oggetti di pubblica utilità			
Imbrattare edifici pubblici			
Salire nei mezzi pubblici senza biglietto			
Commettere piccoli furti			

16. Quali motivi potrebbero spingerti ad agire illegalmente?

- Immaturità
- Contesto familiare
- Gruppo di amici
- Ignoranza
- Guadagno facile
- Apparire

17. Compila con una crocetta la seguente tabella:

	Sono d'accordo	Non sono d'accordo
Osservare le leggi è la strada più comoda		

Le leggi difendono solo gli interessi di certi gruppi sociali		
Disobbedire a una legge è spesso l'unico modo per cambiarla		
Le leggi vanno rispettate sempre, anche quando le si considera sbagliate		
Il modo per cambiare una legge è attraverso i meccanismi istituzionali		
Le leggi difendono gli interessi della collettività		
Se si può fare senza conseguenze, conviene trasgredire le leggi contrarie ai propri interessi		

18. Come la scuola potrebbe sensibilizzare i giovani alla legalità?

- Progetti interdisciplinari annuali
- Testimonianze dirette
- Visite a carceri e comunità di recupero
- Incontri con educatori e specialisti (avvocati, magistrati, giudici)

19. Quali materie vedresti coinvolte in un progetto sulla legalità?

Filosofia	
Lingue e letterature straniere	
Antropologia	
Sociologia	
Pedagogia	
Psicologia	
Metodologia della ricerca	
Storia	
Diritto ed economia	
Latino	
Italiano	
I.R.C.	
Matematica	
Informatica	

20. Quali strumenti riterresti idonei per promuovere un progetto sulla legalità?

- Canzoni
- Rappresentazioni teatrali
- *Spot* pubblicitari
- Presentazioni in *Power Point*
- Video
- Cicli di conferenze
- Giochi di ruolo

Relazione sugli esiti del Questionario.

Nell'analizzare i dati del questionario, suddivisi per fasce d'età, ci siamo accorti che, complessivamente, non esiste una disomogeneità nelle risposte date alle domande proposte, benché ovviamente, nel rispondere ad alcuni quesiti una fascia d'età ha avuto più difficoltà delle altre. Per quanto riguarda la parte del questionario che mirava a individuare le conoscenze dei ragazzi strettamente connesse al tema della legalità, nella tabella 10 per esempio, abbiamo riscontrato una grande difficoltà nel rispondere correttamente alla domanda sulla legittimità o l'illegittimità della prostituzione, così come sul manifestare intolleranza verso altre religioni.

Per quanto riguarda la parte del questionario finalizzata a comprendere quali siano le competenze dei *tester*, come per esempio nella domanda 13, in cui si chiede di scegliere la definizione corretta di alcuni termini o di alcune attività, risulta chiaro che i ragazzi di 14 anni abbiano avuto numerose difficoltà nel trovare le risposte corrette. Arduo è risultato definire cosa fosse il gioco d'azzardo, lo smaltimento dei rifiuti, il riciclaggio di denaro e l'usura, termini che si sentono quotidianamente in televisione, alla radio o si leggono nei giornali, ma di cui i nostri adolescenti non hanno idea di quale sia il significato. La difficoltà nel rispondere diminuisce con l'aumentare dell'età dei *tester*, che ipotizziamo, grazie alla scuola e all'educazione familiare, si sono fatti un'idea dei mali che affliggono il nostro paese. Benché la percentuale diminuisca, questa tuttavia non si estingue e rimane ugualmente relativamente alta. Particolarmente problematica è risultato individuare la definizione di gioco d'azzardo, fenomeno assai problematico, nel nostro paese che, a lungo andare, diventa una vera dipendenza e una piaga sociale. Traspire, dunque, che una percentuale non indifferente degli studenti non solo non conosce il significato di alcuni termini chiave nella nostra società legati alla tematica della legalità e dell'illegalità, ma può persino essere spinta a trasgredire le norme giuridiche a causa della propria ignoranza. Infatti nella domanda 14, in cui viene chiesto quale motivo potrebbe spingere a commettere un atto illegale, è altissima la percentuale, specialmente nei ragazzi di diciassette e diciotto anni, che dichiara che l'ignoranza delle norme potrebbe un motivo che li spingerebbe a compiere atti illegali. Sorprende, invece, che di fronte alla medesima domanda i *tester* più giovani di quattordici, quindici e sedici anni rispondano che trasgredirebbero per divertimento o per provare almeno una volta.

La maturità degli studenti diciassetenni e diciottenni traspare anche nella domanda 19, nella quale si chiede di esprimere il proprio accordo o disaccordo di fronte alle affermazioni:

“le leggi difendono gli interessi della collettività” e “le leggi vanno rispettate sempre anche quando le si considera sbagliate”. Infatti, la percentuale dei ragazzi di diciassette e diciotto anni in disaccordo con queste affermazioni è decisamente più bassa rispetto agli studenti di quattordici, quindici e sedici anni i quali, invece, non sono affatto d'accordo che le leggi difendano gli interessi della collettività e che queste debbano essere rispettate nonostante le si consideri sbagliate. Ci si domanda, dunque, se il desiderio di trasgressione e di ribellione delle prime fasce d'età sia mosso da un'immaturità legata all'età oppure se questa ribellione venga sempre più oppressa da parte della società stessa che trasforma i suoi futuri cittadini, attraverso le sue istituzioni, in soggetti che si accomodano al senso comune, alla passività come si potrebbe pensare sia successo nelle ultime due fasce d'età a cui è stato proposto il questionario.

Ovviamente queste sono solo delle ipotesi, ma ciò che a nostro parere risulta fondamentale è quello di portare i ragazzi a riflettere su ciò che la legalità significa per loro, sul senso che essi le attribuiscono nella loro vita. Ciò che traspare dai nostri dati è che la conoscenza riguardo a questa tematica è precaria e fragile ed è necessario che ogni studente, ogni futuro cittadino riesca comprendere la necessità di questo termine, che non deve rimanere solo una parola che racchiude numerosi significati da molti ritenuti utopici, ma che questi significati possano essere concretizzati e possano, dunque, materializzarsi nella nostra società se ognuno fa di essi un principio fondante da adottare per approcciarsi all'altro.

Noi dunque, sosteniamo che le istituzioni sociali più vicine al ragazzo che si sta formando siano la scuola e la famiglia e che esse stesse diano avvio ad un percorso che porti il giovane a maturare una propria idea di legalità, intrisa del significato che la società le attribuisce, ma pur sempre personalizzata e applicata, senza perdere la propria identità di singolo, con la consapevolezza che legalità è anche, e soprattutto, vivere in comunanza e nel rispetto del prossimo. Tale progetto potrebbe sembrare eccessivamente utopico e irrealizzabile, ma un cambiamento globale della società, volta al miglioramento, può essere attuato solo se l'uomo non approfittasse della propria libertà ma la gestisse razionalmente. L'invito non è quello di educare al formalismo puro della morale kantiana del "tu devi", piuttosto ad una responsabilità sartriana che invita l'uomo, condannato ad essere libero, a prendere visione delle conseguenze delle proprie azioni nel mondo. Il concetto di *responsabilità* nei confronti del mondo, non può essere appreso all'età di diciassette o di diciotto anni, come traspare nei dati da noi raccolti, in cui i ragazzi confessano la propria ignoranza delle leggi, e, di conseguenza, talvolta anche la propria incapacità a comportarsi conformemente alle regole, ad essere responsabili. L'educazione alla legalità è una delle molte lacune di cui l'istruzione odierna soffre, ed è per questo che attraverso i nostri dati vogliamo sensibilizzare la scuola, a partire da quella primaria e a terminare a quella di secondo grado, a formare cittadini consapevoli della legge, cittadini responsabili.

Segnalazione di approfondimento: Come agire per promuovere la cultura della legalità?

C'è un principio base della *Costituzione*: «l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento» – art. 33, primo comma.

Come esiste una costituzione politica e una costituzione economica, ciascuna delle quali contribuisce, per la sua parte, alla costruzione della tri-funzionalità su cui si regge la società (ricordate: economia, politica, cultura), esiste anche una *costituzione culturale* e la parola costituzione senza alcun aggettivo risulta la sintesi di queste particolari costituzioni.

Per Zagrebelsky la cultura ha una sua funzione e una sua responsabilità sociale: una funzione che esige libertà. Qui il verbo essere che troviamo nel comma costituzionale assume il significato non di una definizione, ma di una prescrizione: la cultura è libera significa la cultura *deve essere libera*. La difficoltà nasce dal fatto che deve essere libera ma non può vivere isolata. Il servizio, la strumentalità e il conformismo insidiano l'autonomia della funzione intellettuale nel suo rapporto con l'ambiente socio-politico.

La nostra sostanza culturale ha il respiro della democrazia: dopo la sconfitta delle dittature totalitarie di destra della seconda guerra mondiale, la democrazia riceveva il riconoscimento di unica definizione ideale di tutti i sistemi di organizzazione politica e sociale. Certo fu una reazione a una reazione: i regimi totalitari che avevano preparato la guerra (scatenata e perduta) si erano affermati in opposizione alle tendenze democratiche e all'organizzazione politica delle masse popolari che andavano diffondendosi in Europa. Da qui la costruzione di un assetto costituzionale, politico e sociale in cui alle decisioni collettive potesse effettivamente, liberamente e responsabilmente, prendere parte il popolo, tutto intero, attraverso opportune forme di organizzazione dei cittadini e per mezzo di efficaci procedure di partecipazione. Un regime politico caratterizzato da tre elementi: l'effettività dei poteri popolari, la libertà e la maturità politiche necessarie, tutti e tre costituenti una rivincita rispetto a un passato di semplice adesione al capo.

Proprio oggi, nel momento della massima diffusione della democrazia, nel momento della sua vittoria su ogni altro tipo di sistema di governo, sembra essere venuta meno l'esigenza di insegnarne lo spirito, lasciando prevalere il luogo comune dell'ideologia democratica.

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale la scienza politica americana si è occupata di educazione alla cittadinanza. Doveva servire da strumento di affermazione e consolidamento della democrazia nei paesi che si erano messi facilmente nelle mani di dittature totalitarie, con il consenso, della maggioranza della popolazione, abituata a tenere atteggiamenti di passiva e acritica sottomissione (Germania) o di scettica sfiducia nei confronti dello Stato (Italia). Non sembra però che un'educazione civile di questo tipo abbia lasciato tracce, quanto meno da noi.

In Italia, al tempo del Ministro della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero arriva un allievo di John Dewey, l'ideatore della *Scuola di Winnetka* Carleton Washburne, il quale, come primo intervento, propone di ripristinare l'equilibrio psico-fisico ed emotivo dello studente a garanzia di un apprendimento funzionale allo sviluppo della sua personalità¹⁷.

Nella migliore delle ipotesi è prevalso un luogo comune dell'ideologia democratica: che sia necessario e sufficiente diffondere i diritti di partecipazione (i diritti politici e il diritto di voto) affinché lo spirito democratico si radichi, alimenti e diffonda da sé. Una volta messa in moto, la democrazia potrebbe risultare perfettamente autosufficiente e andrebbe da sé. La trasformazione dei sudditi in cittadini avrebbe garantito la virtù politica degli italiani. Illusione? Sì. L'indifferenza politica, definita da Norberto Bobbio come il fenomeno dell'*apatia politica*, si è abbattuto sul nostro paese in modo pesante, testimoniata dalla scarsa partecipazione o dalla partecipazione egoisticamente interessata basata, sul *do ut des*, il voto di scambio, il voto di chi fa uso personalmente interessato di uno strumento politico.

Risulta sempre più necessaria un'opinione pubblica consapevole, perché, in democrazia, è la *conditio sine qua non* e, di conseguenza, il pensiero si rivolge a una pedagogia democratica, al grande mondo della scuola e alla sua responsabilità civile e culturale. L'insegnamento della democrazia deve essere rivolto a tutti, conformemente all'ideale democratico di una comunità di individui politicamente attivi.

I classici insegnano che non bastano buone regole, ma occorrono anche uomini buoni, che agiscano nello spirito delle regole, che siano capaci di aprire un dialogo paritario, deponendo finalmente pressioni materiali e morali, che siano rispettosi di se stessi e degli altri. La democrazia non promette nulla a nessuno, ma richiede molto a tutti: un ideale corrispondente a un'idea di dignità umana. La sua ricompensa sta nello stesso agire per realizzarlo.

La democrazia deve credere in se stessa e nei suoi principi di uguaglianza e di libertà: consente a tutti di far valere i propri valori, quindi è relativistica, perché, tranne i principi da cui è nata, non sposa fini e valori assoluti, ma contribuisce a promuovere ideali, programmi, utopie collettive. In questo consiste l'orgoglio dell'Occidente democratico. Per questo deve curare, con attenzione, l'originalità di ciascuno dei suoi membri e combattere la passiva adesione alle mode, alimentando le capacità e le vocazioni personali dei giovani ad affrontare, democraticamente, i problemi che la società presenta ogni giorno.

¹⁷È il 28 luglio 1944 quando Carleton Washburne è chiamato a presiedere la Commissione Alleata per l'Educazione, insediata nell'Italia centromeridionale per redigere nuovi programmi scolastici bonificati da ogni elemento di cultura fascista. Washburne sintetizza così gli obiettivi educativi fondamentali che la scuola italiana post-fascista deve perseguire: 1. Favorire un buon sviluppo psico-fisico, intellettuale ed emotivo del bambino; 2. Facilitare l'esplicazione delle attitudini individuali; 3. Agevolare l'acquisizione delle doti di saggezza e praticità; 4. Coltivare sentimenti di solidarietà e fratellanza. I nuovi programmi del 1945 risentono dunque dell'attivismo americano e della tradizione umanistica e positivista europea: essi affidano alla scuola elementare il compito di combattere non solo l'analfabetismo strumentale (l'incapacità di leggere e scrivere), ma anche quello spirituale (la mancanza di sensibilità sociale), formando sia l'uomo sia il cittadino. Vengono valorizzati dunque la ricerca metodologica, gli studi scientifici, l'educazione civica e tutte quelle discipline che si collegano all'esperienza e agli ambienti di vita dell'uomo. Per approfondimenti sulla *Scuola di Winnetka* e sul metodo di Washburne: Ugo Avalor-Michele Maranzana, *Pensare ed educare. Storia, testi e laboratorio di pedagogia*, Vol. 3, Paravia Editore, Torino 2005, pp. 137-139.

Democrazia implica la reversibilità di ogni decisione, proprio perché è dialogica e aperta, deve imparare costantemente dalle conseguenze delle proprie azioni. Le parole sono condizione di democrazia: è solo la lingua che fa eguali. Eguale è chi sa esprimersi e intende l'espressione altrui. Che sia ricco o povero importa di meno – scriveva Don Milani. Ecco perché la scuola ugualitaria è condizione di democrazia.

Segue *L'essenziale* (1 minuto e 14 secondi) di Marco Mengoni in *Pronto a correre*, 2013.

Sostengono gli eroi
"Se il gioco si fa duro, è da giocare!"
Beati loro poi
se scambiano le offese con il bene
Succede anche a noi
di far la guerra e ambire poi alla pace
e nel silenzio mio
annullo ogni tuo singolo dolore
per apprezzare quello che
non ho saputo scegliere

Mentre il mondo cade a pezzi
io compongo nuovi spazi e desideri che
appartengono anche a te
che da sempre sei per me
l'essenziale

Non accetterò
un altro errore di valutazione,
l'amore è in grado di
celarsi dietro amabili parole
che ho pronunciato prima che
fossero vuote e stupide

Mentre il mondo cade a pezzi
io compongo nuovi spazi e desideri che
appartengono anche a te
*Mentre il mondo cade a pezzi
mi allontanano dagli eccessi
e dalle cattive abitudini
tornerò all'origine*
torno a te che sei per me
l'essenziale.

Concludendo con qualche idea più chiara in testa.

Il fine di questi interventi mira allo sviluppo di un'identità civica.

Ma chi ha un'identità civica?

La risposta più semplice potrebbe essere, coerentemente con quanto abbiamo ascoltato, il soggetto che ha interiorizzato le norme e gli obblighi della convivenza sociale, riprendendo la riflessione contenuta in un saggio di Peter Levine¹⁸.

E come si sviluppa questa identità civica?

¹⁸ Peter Levine, *L'azione collettiva, l'impegno civile e i beni comuni della conoscenza*, in Charlotte Hess e Elinor Ostrom (a cura di) *La conoscenza come bene comune. Dalla teoria alla pratica*, trad. it. di Ilaria Katerinov, edizione italiana a cura di Paolo Ferri, Bruno Mondadori, Milano 2009.

È complicato rispondere in modo lineare, ma una cosa è certa: raramente un'identità civica si sviluppa in modo automatico.

Risulta necessario che qualcuno insegni ad avere senso civico, proprio perché non ne siamo dotati dalla nascita.

Ogni generazione deve trasmettere alla successiva la preoccupazione morale per i beni comuni quali fiducia, reciprocità, orizzonti a lungo termine, ottimismo sulle possibilità dell'azione collettiva volontaria e impegno personale.

Ai giovani bisogna fornire competenze particolari, tecniche e principi operativi per gestire i beni condivisi. In merito, sicuramente, la scienza dell'associazione assolve una funzione proficua della cultura di cittadinanza democratica. Le associazioni di successo reclutano i propri membri guardando al futuro, cercando, per esempio, dei giovani che possano sostituire, nei prossimi decenni, gli attuali membri e l'attuale *leadership*.

Un'idea civica durevole si sviluppa nell'adolescenza, perché proprio in questa fase della vita raggiungono una visione del sé particolare: membri efficaci e vincolati e critici di una comunità, oppure no. Una volta formatasi nell'adolescenza questa identità è difficile da modificare.

La teoria di Karl Mannheim, che risale alla fine degli anni Venti del secolo scorso, sosteneva che siamo costretti a sviluppare una posizione nei confronti del mondo pubblico fatto di notizie, problemi e governi quando incontriamo queste cose per la prima volta, di solito intorno ai diciassette anni.

La nostra posizione può essere di disprezzo o di disinteresse, oppure tradursi in una qualche forma di impegno, critico o conservatore che sia. Questa posizione tende a perpetuarsi per tutta la vita adulta.

Per questo le generazioni hanno caratteri politici e sociali durevoli che si sono formati proprio nei primi anni dell'età giovanile. Gli adolescenti hanno più probabilità di sviluppare senso civico se percepiscono di essere delle *risorse*, anziché dei *potenziali problemi*: se si sentono importanti per un gruppo. Ed è anche utile fornire loro esperienze dirette di lavoro civico o pubblico.

Più volte è stato evidenziato il forte aumento dell'apprendimento mediante il servizio, cioè la combinazione di servizio alla comunità e lavoro accademico, a tutti i livelli d'istruzione, dall'asilo nido alla scuola superiore. Coinvolgere i giovani in ricerche d'interesse pubblico usando i nuovi media digitali, sembra davvero promettente sia per il fascino che *Internet* esercita sugli adolescenti, sia per la loro maggior dimestichezza con il *computer* e le tecnologie digitali.

Internet è nata come bene comune, come un tipo particolare di risorsa pubblica. Un bene comune può fornire benefici alla società civile e alla democrazia, soprattutto perché permette alle persone di essere creative in quanto cittadini, di contribuire alla ricchezza comune con risorse di valore. Sicuramente internet in questo senso risulta un antidoto a forme passive di cittadinanza.

Inoltre, la ricerca su temi pubblici può essere motivante e può influenzare identità e atteggiamenti, non solo la conoscenza. Chiedendo agli studenti di studiare le proprie comunità, possiamo aiutarli a fare esperienza e apprezzare i valori del servizio pubblico, rigore empirico e ricerca critica.

Dal questionario sulla legalità si rileva il declino di fiducia nella società, nella scuola e nel mondo adulto. Perché la fiducia è così importante?

Perché è una funzione dell'ottimismo. Come afferma Eric Uslaner¹⁹ le persone che credono che il mondo migliorerà (ossia ci saranno beni comuni per tutti) sono disponibili a fidarsi degli altri e a cooperare, mentre le persone che credono che la torta si stia riducendo adottano un approccio a somma zero, dando la priorità a se stessi. Qualsiasi ne sia la causa, un declino di fiducia mette in pericolo tutte le forme di beni comuni.

A cosa è dovuto un calo di fiducia generalizzato nella figura dell'adulto?

Il calo della fiducia e di altri atteggiamenti e capacità favorevoli ai beni comuni non sono imputabili ai ragazzi. Peter Levine attribuisce la colpa al fallimento di istituzioni mediatrici come sindacati, partiti politici e organizzazioni nel reclutare i giovani per contribuire a sostenere i beni

¹⁹ Erik Uslaner è professore di Governo e politica presso l'Università del Maryland, College Park, dove insegna dal 1975.

pubblici. Non è un caso che Elinor Ostrom, premio Nobel per la scienza politica nel 2009, abbia osservato che nei primi anni Trenta circa il 4% delle famiglie americane partoriva al suo interno il membro di un consiglio o comitato di governo locale che poteva discutere questioni di partecipazione democratica e azione collettiva con i propri figli. Nel 1992 il numero totale di tali figure era calato della metà, mentre la popolazione era notevolmente aumentata.

Un'ultima considerazione. Se desideriamo davvero che il nostro intervento in fatto di educazione alla legalità risulti propositivo, sarebbe opportuno che la somministrazione dell'ottimismo ai giovani prenda avvio attraverso la conoscenza effettiva della realtà sociale in cui vivono e la valorizzazione convinta dei talenti, delle idee e dei progetti dei nostri ragazzi, affinché le loro menti siano impegnate nella costruzione del loro futuro, anziché nella distruzione di quello altrui.

Segue *Sono sempre i sogni a dare forma al mondo* di Ligabue in *Mondovisione*, 2013

Io non lo so
quanto tempo abbiamo
quanto ne rimane
io non lo so
che cosa ci può stare
io non lo so
chi c'è dall'altra parte
non lo so per certo
so che ogni nuvola è diversa
so che nessuna è come te

Io non lo so
se è così sottile
il filo che ci tiene
Io non lo so
che cosa manca ancora
Io non lo so
se sono dentro o fuori
se mi metto in pari
so che ogni lacrima è diversa
so che nessuna è come te

Sono sempre i sogni a dare forma al mondo
Sono sempre i sogni a fare la realtà
Sono sempre i sogni a dare forma al mondo
e sogna chi ti dice che non è così
e sogna chi non crede che sia tutto qui

Io non lo so
se è già tutto scritto
come è stato scritto
Io non lo so
che cosa viene dopo
Io non lo so
se ti tieni stretto
ogni tuo diritto
so che ogni attimo è diverso
so che nessuno è come te

E a giornata finita
a stanchezza salita
a salute brindata
provi a fare i conti

A giornata finita
alla fine capita
a preghiera pensata
tu ti prendi il tempo che

Sono sempre i sogni a dare forma al mondo
Sono sempre i sogni a fare la realtà
Sono sempre i sogni a dare forma al mondo
e sogna chi ti dice che non è così
e sogna chi non crede che sia tutto qui.

La seconda fase
*Legalità e Ambiente*¹



Legalità e Ambiente rappresenta la seconda fase del percorso di educazione alla legalità che il *Centro Internazionale Insubrico* ha sviluppato nell'ambito del Progetto dei *Giovani Pensatori* e segue la prima fase, *Laboratorio sulla legalità*, che è servita agli studenti del Liceo Manzoni e del Keynes di Gazzada, coinvolti nel progetto, per definire la *Legalità*, come un agire "consapevole" dell'uomo nel rispetto delle leggi, un'azione che nasce dalla riflessione critica, capace di porre la libertà e la responsabilità individuale alla base di qualsiasi forma di condivisione e di proficua collaborazione per la salvaguardia e la conservazione del bene comune.

Il Laboratorio *Legalità e Ambiente* è nato dall'esigenza, manifestata dagli studenti, di applicare questa definizione in un contesto specifico da osservare in modo sistematico con la lente del filosofo e con gli strumenti che la scienza mette a disposizione in tutti i settori di ricerca. I protagonisti sono, ancora una volta, gli studenti che presentano i contenuti delle loro ricerche a rappresentanti del mondo giuridico, scientifico, filosofico. Le scuole superiori coinvolte sono il Liceo delle Scienze Umane "A. Manzoni" con la 5 CS, che propone delle riflessioni critiche sul nostro territorio provinciale sviluppate da una serie di interventi sulla *Pedagogia Ambientale* e sull'*Educazione Sostenibile* (a cura della coordinatrice del progetto prof. ssa Stefania Barile), e l'Istituto Superiore "Daverio-Casula" con la 5 AM, che presenta le ricerche sulle Ecomafie nel territorio provinciale e regionale (a cura della prof. ssa Mirella Binda).

Gli esperti Maurizio Cafagno (docente ordinario di Diritto Pubblico), Amedeo Dordi (pianificazione e geologia - Ordine dei Geologi della Lombardia), Roberta Bettinetti (docente di

¹ Le ricerche svolte nel laboratorio *Legalità e Ambiente* sono state presentate venerdì 18 dicembre 2015 nell'Aula Magna Granero-Porati dell'Università degli Studi dell'Insubria nel *Campus Universitario* di Bizzozero, in via Dunant 3 a Varese. L'immagine della locandina, qui riportata, come le foto dei video trasmessi nella mattinata di *Legalità e ambiente*, sono state realizzate dalla studentessa di 5CS Alessia Lauriero.

Ecologia Applicata), Nicola Poliseno (Sindaco della Città di Cassano Magnago-Va) e Fabio Minazzi (docente ordinario di Filosofia della scienza) sono invitati ad aprire un dibattito con i giovani proprio sulla base delle linee di ricerca svolte nel laboratorio.

Discorso in apertura dei lavori di Legalità e ambiente

Un caro benvenuto ai giovani relatori, ai professori e ai professionisti qui presenti e a voi tutti per la vostra sempre appassionata partecipazione. È sempre un piacere accogliervi ed è sempre un piacere offrirvi degli spunti di riflessione, di ricerca e di approfondimento sulla tematica riguardante il rapporto tra l'uomo e la legge, tra la società e la legge, tra un mondo globalizzato come è il nostro e una regolamentazione che dovrebbe rendere sostenibile la convivenza tra gli individui, alla luce di un patrimonio comune da tutelare e da salvaguardare per il bene di tutti: la vita individuale e collettiva, il ruolo sociale, gli obiettivi del contributo che ciascuno può dare, offrire, garantire all'altro come individuo e come "mondo relazionale, sociale appunto, e mondo naturale".

Questo evento, a cui stiamo per dare l'avvio, è speciale per due motivi:

- il primo: è il secondo incontro in un anno sulla legalità, a seguito di quello del 27 febbraio scorso nell'Aula Magna di via Ravasi, organizzato dal *Centro Internazionale Insubrico "Carlo Cattaneo" e "Giulio Preti"* negli spazi istituzionali dell'Università degli Studi dell'Insubria e fino ad oggi non si sono mai ripetuti due eventi di questo tipo a distanza di così poco tempo. Questo ha un significato interessante: gli spunti e i contenuti dei cinque percorsi di approfondimento sull'*Educazione alla Legalità* presentati dagli studenti della ex-5FS dei Licei Manzoni probabilmente sono stati accolti e indagati;

- il secondo motivo riguarda proprio i contenuti di questa mattinata, contenuti che si presenteranno come approfondimenti nati dalla richiesta, manifestata in chiusura dell'evento del 27 febbraio scorso da alcuni studenti che chiedevano di poter continuare a lavorare sul significato della *Legalità*, termine per il quale avevamo trovato una degna "traduzione", ossia un agire nel rispetto delle leggi nella piena consapevolezza che la libertà e la responsabilità individuale stanno alla base di qualsiasi forma di condivisione e di proficua collaborazione per la salvaguardia e la conservazione del bene comune. Avevamo sottolineato come il *Laboratorio sulla Legalità* rappresentasse un bene comune a cui tutti potessero fare riferimento per confrontarsi sulle problematiche sociali e come riuscisse a rilevare il ruolo di ciascuno valorizzandone i punti di vista, ma anche le azioni a sostegno di una figura di cittadino consapevole e responsabile di sé, nel contesto a cui appartiene e nelle molteplici interazioni nelle quali si esprime ogni giorno. Da queste osservazioni degli studenti in sala, dai loro *post-it* (come quelli che vi verranno distribuiti oggi), contenenti domande così desiderose di condividere una soluzione che non fosse "la" soluzione, ma "una" possibilità di uscire da questo stato di intorpidimento sociale, è nato il Laboratorio *Legalità e Ambiente* di oggi.

Prima di dare avvio a questa mattinata, che spero possa risultare interessante e stimolante per tutti, desidero ringraziare Fabio Minazzi il direttore scientifico del *Centro Internazionale Insubrico* e tutti i miei colleghi e collaboratori di questo prezioso Centro Speciale per la Ricerca dell'Università degli Studi dell'Insubria (Marina Lazzari, Paolo Giannitrapani, Veronica Ponzellini e Rossana Veneziano).

L'avvio è musicale, corredato dalle fotografie scattate da Alessia Lauriero di 5CS del Liceo delle Scienze Umane "A. Manzoni" di Varese, utili all'indagine sul lago di Comabbio, in seguito spiegata dal suo gruppo. La colonna sonora alle immagini è *Earth Song*, scritta, composta e registrata da Michael Jackson, nel 1995, e inserita, originariamente, nell'album *History past, present and future. Book I*. Si tratta della prima composizione con cui l'artista desiderava condividere la preoccupazione sui danni che l'uomo infligge all'ambiente (deforestazioni, inquinamento, brutale sterminio di animali per fini economici). *Earth Song*, di cui ascoltiamo la prima parte, è stata riconosciuta ufficialmente da una nomination ai *Grammy Awards* del 1997 e dalle organizzazioni ambientali di

tutto il mondo, raggiungendo la *Top-Five* nelle classifiche di molti paesi europei, rimanendo, per ben sei settimane consecutive alla prima posizione della *UK Singles Chart*, con una vendita complessiva di 1.100.000 copie, diventando, così, il singolo di Jackson con il maggior successo di sempre nel Regno Unito.

Earth Song by Michael Jackson 1995

What about sunrise
What about rain
What about all the things
That you said we were to gain...
What about killing fields
Is there a time
What about all the things
That you said were yours and mine
Did you ever stop to notice
All the blood we've shed before
Did you ever stop to notice
This crying Earth, these weeping shores?
Chorus
What have we done to the world
Look what we've done
What about all the peace
That you pledge your only son...
What about flowering fields Is there a time
What about all the dreams
That you said was yours and mine
Did you ever stop to notice
All the children dead from war
Did you ever stop to notice
This crying earth, these weeping shores?
Chorus
I used to dream

Il Laboratorio *Legalità e Ambiente* prevede la presentazione di progetti attivati sul rapporto tra la legge e l'ambiente della 5CS del Liceo Statale delle Scienze Umane "A. Manzoni" di Varese e della 5AM dell'Istituto Superiore Statale "Daverio-Casula" di Varese.

La 5CS ha articolato, con me, il progetto in cinque percorsi di approfondimento sul rapporto legalità e ambiente nel nostro territorio; la 5AM ha lavorato con la prof. ssa Mirella Binda (membro dell'*Associazione Libera. Associazioni, nomi e numeri contro le mafie*). Il loro lavoro si è focalizzato sul problema delle *Ecomafie* spingendosi oltre la provincia di Varese e inoltrandosi nel bacino regionale. I crimini ambientali sono una delle aree di maggior profitto nell'ambito della criminalità organizzata: in Italia il rapporto *Ecomafia 2009 e Legambiente* hanno messo in evidenza come il 20% circa del fatturato mafioso risulti da delitti commessi nell'ambito ambientale. La prof. ssa Mirella Binda ci aiuta a riflettere sui contenuti della Legge 68 del 22 maggio 2015, la legge sui delitti contro l'ambiente, sugli ecoreati.

Ecoscienza ha dedicato un servizio, sul numero 2/2015 (disponibile su www.ecoscienza.eu), al percorso e alle riflessioni che hanno condotto all'approvazione della legge sugli ecoreati (L. 68/2015). Trasformare comportamenti illeciti sanzionati in reati puniti penalmente rappresenta un impegno di assoluto rilievo nella lotta contro i delitti ambientali, per un paese che ha vissuto Seveso, l'impatto dei petrolchimici, dell'amianto, del traffico illecito di rifiuti e le "terre dei fuochi". Tuttavia, la punibilità e l'entità della pena non costituiscono l'unico elemento di giudizio. L'inasprimento della lotta agli ecoreati rappresenta anche un salto culturale di cui il paese ha bisogno, per promuovere la cultura della legalità, ma anche per assicurare alle imprese sane e innovative ed ecosostenibili, la possibilità di stare sul mercato a parità di condizioni. Il lavoro per approdare alla nuova legge è stato enorme, con la convergenza, determinante e anche appassionata, di politici, ambientalisti, magistrati,

giuristi e forze dell'ordine e del controllo ambientale. Questa intensa attività ha condotto a una sostanziale unanimità politica, fatto per nulla scontato. Il giudizio che molti, soprattutto esperti, danno del provvedimento è positivo, anche se nessuno nasconde che possa essere migliorato. Sul numero 4/2015 ha poi dedicato un'ampia sezione sui nuovi reati ambientali².

Tutto il lavoro esposto è radicato su una tesi coraggiosa ed attuale per una nuova etica della cittadinanza. Per il significato di "coraggiosa" vi rimando a un libretto di poco più di un centinaio di pagine di Umberto Ambrosoli edito da Il Mulino all'inizio di quest'anno e intitolato ovviamente *Coraggio* in cui vi spiega il significato di responsabilità, di antipolitica, di coraggio e di paura. Per la nuova etica della cittadinanza invece desidero segnalare due brevi riflessioni tratte da *Il dovere di avere doveri* di Luciano Violante del 2014 (una risposta al libro di Stefano Rodotà pubblicato un anno prima intitolato *Il diritto di avere diritti*):

la prima - «Senza diritti non c'è democrazia. Ma serve il concetto di dovere per far vivere pienamente la forza della democrazia...specifica il senso complessivo della cittadinanza, come obbligo politico e come rete di rapporti civici».

«Le democrazie si sviluppano attraverso l'affermazione dei diritti ma si consolidano attraverso la pratica dei doveri».

la seconda - «La garanzia dei diritti è apparentemente semplice da assicurare perché ciascuno tende a esercitarli autonomamente. L'adempimento dei doveri, comportando limitazioni, deve essere invece sollecitato e richiede comunque un senso morale, un'etica della responsabilità, una educazione al vivere sociale, valori che non possono essere imposti dall'esterno, ma devono essere sentiti dagli stessi cittadini come acquisizioni necessarie per un vivere comune. Nessuno stato possiede gli strumenti per garantire legalmente il successo dei vincoli democratici derivanti dalla solidarietà».

Gli studenti di pedagogia presenti in questa sala hanno studiato che la virtù non si può imporre con le leggi e i comportamenti virtuosi di una comunità non nascono per caso: sono frutto, invece, di un complesso di scelte educative, dei valori trasmessi dai comportamenti delle classi dirigenti, dai simboli dell'identità nazionale, dalla capacità di ciascuno, singolo o comunità, di cogliere il valore di comportamenti ispirati al senso di responsabilità e al rispetto dell'altro. La virtù individuale deriva, perciò, dal senso civico di una comunità più che dalle leggi. Come? Attraverso *la buona pratica dei doveri* che comporta una riduzione dello spazio di ciascuno in nome di un ordine sociale e di un benessere comune e, quindi, a differenza dell'esercizio dei diritti che dà un risultato immediato, ha bisogno di una motivazione più matura che vada oltre il contingente. L'adempimento dei doveri educa alla necessità del *senso del limite* per garantire la convivenza civile. Chi è consapevole dei propri doveri sa che le proprie aspirazioni non hanno un valore assoluto, ma devono rispettare le aspirazioni degli altri cittadini e le regole che disciplinano la vita della comunità.

La riflessione della 5CS, strutturata sulla base della ricerca pedagogica in ambito ecologico-ambientale, è stata avviata con la lettura di un saggio di Marina Lazzari *Abitare l'aperto. Riflessioni su paesaggio e moralità* pubblicato nel volume *Insubria rurale* (2013), un libro molto interessante contenente saggi di ricerca e corredato dalle fotografie di Carlo Meazza, a sostegno delle pratiche agronomiche biologico-sostenibili per una nuova immagine della natura. A seguire l'estratto sul quale i ragazzi hanno concentrato l'attenzione:

«La bellezza del paesaggio naturale va salvaguardata non solo per motivi di equilibrio ecologico, economico, di tutela della salute ma anche come esperienza originaria di ciò che non abbiamo costruito ma in cui abitiamo. Abitare non è

²http://www.arpa.emr.it/cms3/documenti/_cerca_doc/ecoscienza/ecoscienza2015_4/Ecoreati_ES4_15.pdf
<http://www.arpat.toscana.it/attivita/controllo-ambientale/reati-ambientali-ecoreati/altre-novita/altre-novita-introdotte-dalla-legge-68-2015#ripristino-luoghi> consultati l'ultima volta il 16 dicembre 2015.

semplicemente disporre di un luogo ma averne rispetto. Solo se abbiamo rispetto del luogo in cui abitiamo possiamo dare dignità allo spazio, agli spazi del nostro agire nel e sul paesaggio».

Qui l'organigramma del lavoro di ricerca del Laboratorio al Liceo Manzoni e la WebQuest, nella formula essenziale delle indagini affrontate nel web³, dell'Istituto Daverio-Casula che spiegano il processo di sviluppo della tematica relativa al rapporto tra legalità e ambiente nei due contesti scolastici. È risultato davvero interessante la collaborazione nel lavoro di ricerca, soprattutto nei momenti di confronto, in cui si assisteva alla presentazione del problema da diversi punti di vista utilizzando differenti metodologie didattiche, e si riconosceva all'unanimità ai 50 ragazzi coinvolti, il valore scientifico di un intervento di riflessione critica sulla realtà ambientale particolarmente significativo.

Laboratorio sulla Legalità del Liceo "A. Manzoni" di Varese:

GRUPPI - PROGETTO	CONTENUTI	NOMINATIVI STUDENTI	ORGANIZZAZIONE
1 DALLA REGOLA ALLA BUONA PRATICA (FLUSSO DIRETTO: dalla formazione alla pratica, rapporto basato sulla fiducia -> si regola, si pratica)	GLI SCOUT: COME EDUCARE AL RISPETTO DELL'AMBIENTE? Ricerca pedagogica sperimentata con un gruppo di Lupetti-Scout. Relazione + <i>slides</i>	Arianna Verdi Alessia Brogгинi Sara Soffientini Francesca Penati Federica Narsini Martina Belletti Francesca Frigo	Introduzione: Federica Narsini, Martina Belletti, Francesca Frigo Lupetti: Alessia Broggini e Francesca Penati Report: Sara Soffientini Noviziato e <i>clan</i> : Arianna Verdi
2 DALLA REGOLA ALLA BUONA PRATICA (FLUSSO INDIRETTO: dalla formazione alla pratica "vigilata"->si regola, si pratica ma fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio)	RACCOLTA DIFFERENZIATA: IL COMUNE DI CASSANO MAGNAGO UN ESEMPIO SOSTENIBILE? Ricerca sociologica nell'Archivio e nella Biblioteca del Comune di Cassano Magnago. Relazione+ <i>slides</i>	Tommaso Lampisti Simone Borsoi Elisa Brugnoli Alessia Lovato	Simone Borsoi relazione supportato dal contenuto delle <i>slides</i> con grafici e tabelle
3 DALLA REGOLA ALL'EVITAMENTO DELLA REGOLA (L'EFFETTO BOOMERANG: si regola, no pratica – diffusione mediatica negativa: la regola c'è, ma non si vede)	COMUNICAZIONE: PRO E CONTRO Ricerca in ambito delle Scienze della Comunicazione con l'ideazione, la progettazione e la realizzazione di un video.	Veronika Khabarova Gerity Rodriguez Paola Santambrogio Francesca Bramanti	Video tg24 e relazione sul valore della comunicazione per orientare il comportamento sociale

³ Dei due tabulati presentati in questa relazione alla Conferenza è stata riportata una *slide* sintetica che le docenti hanno spiegato ai 250 studenti presenti in sala. La *slide* conteneva le informazioni essenziali per consentire ai giovani del pubblico di seguire i lavori dei loro colleghi senza difficoltà. Gli studenti dei Licei Manzoni hanno poi relazionato il prodotto del loro lavoro di ricerca, quelli dell'Istituto Daverio-Casula invece hanno proiettato e letto gli articoli, corredati di immagini, sulle Ecomafie che hanno ritenuto più significativi.

	Relazione+Video		
4 NO REGOLA-NO CURA (ASSENZA NORMATIVA): la regola non c'è e si vede	ALLA RICERCA DEL NOSTRO LAGO Ricerca sociologica e biologica con la realizzazione di un percorso multimediale articolato e ricco di preziose informazioni sul territorio. Video+relazione+percorso multimediale	Valentina Alferano Syria Tamagnini Alessia Lauriero Caterina Lanza Michaela Morriello	Relazionano Valentina Alferano, Syria Tamagnini e Caterina Lanza Alessia Lauriero e Michaela Morriello al pc
5 NO REGOLA- IMPEGNO GLOBALE NELLA CREAZIONE DI UNA CONDIZIONE IN CUI NORMATIVITA' - EMOTIVITA' E RAZIONALITA' TORNINO A DIALOGARE PER IL BENE COMUNE: IL NOSTRO PIANETA	PROTOCOLLO DI PARIGI E NORMATIVA GLOBALE Ricerca giuridica nella normativa globale in fatto di tutela ambientale concentrata sugli ultimi accordi internazionali stipulati a Parigi. Relazione+slides	Letizia Clerici Lidia Borello Sharon Di Palma Laura Biotti Nicole Scalia	Raccolta di informazioni dai media in una relazione da esporre per fasi di lavoro internazionale per fare il punto della situazione sul problema dei cambiamenti climatici

Progetto *Eco-mafie* dell'Istituto "Daverio- Casula" di Varese:

Scheda di progettazione *WebQuest* condivisa con la collega Mirella Binda (docente di Diritto)

Titolo del WebQuest	Le ECOMAFIE in Lombardia?
Obiettivo	Conoscere il depauperamento delle risorse naturali che l'uomo ha causato in particolare in questi ultimi anni e reagire, con senso di responsabilità, nelle proprie azioni di fronte alla bellezza della natura.
Contenuto	- smaltimento illecito dei rifiuti particolarmente diffuso nel nostro Paese e mancanza dei controlli - disastro ambientale e dell'omessa bonifica - traffico e abbandono di materiale ad alta radioattività - settore dei traffici clandestini di opere d'arte rubate e di animali esotici
Modalità di presentazione	Il lavoro si presenta suddiviso in due parti: 1. Conoscenza degli argomenti; 2. Preparazione di un lavoro in <i>Power-Point</i> da presentare sulla <i>Lim</i> , anche con l'indicazione di <i>link</i> utili, specifici per potere effettuare i relativi collegamenti con la rete.
Fasi della programmazione	Descrizione della Programmazione

<p>Introduzione: introduce l'attività o la lezione agli studenti. Lo scopo dell'introduzione è quello di preparare il lettore e di tenere vivo il suo interesse. Possono essere previsti ruoli e scenari.</p>	<p>Il termine <i>Ecomafia</i> è un neologismo coniato da <i>Legambiente</i> e indica quei settori della criminalità organizzata che hanno scelto il traffico e lo smaltimento illecito dei rifiuti, l'abusivismo edilizio e le attività di escavazione come nuovo grande <i>business</i> in cui sta acquistando sempre maggiore peso anche il settore dei traffici clandestini di opere d'arte rubate e di animali esotici.</p> <p>Per capire meglio, proviamo a immaginare l'impresa che scarica i liquami della sua produzione, illegalmente, in un corso d'acqua e che questi liquami velenosi raggiungano la falda acquifera.</p> <p>Proviamo a immaginare un'altra impresa che, invece, li immette negli impianti di irrigazione e scarica direttamente nell'aria sostanze inquinanti fuori-legge.</p> <p>Proviamo a immaginare discariche abusive con residui speciali interrati, velenosi per l'ambiente, per la salute, una cava abusiva, saccheggiate, dove magari si costruiscono case abusive per accumulare profitti illegalmente.</p> <p>Proviamo a immaginare che tutto ciò è accaduto ed accade non solo nella Terra dei fuochi, ma anche in Lombardia. Come è stato possibile?</p> <p>I fatti appena descritti non sono scene tratte da un <i>film</i>, in realtà sono veramente accaduti e continuano ad accadere. Recentemente sono stati configurati dalla Legge n. 68 del maggio 2015 come “reati ambientali”, intendendosi per tali le attività criminali in danno di un ambiente che invece è da tutelare.</p>
<p>2. Compito: descrive quale sarà il risultato delle attività degli studenti. Se il prodotto prevede l'utilizzo di alcuni strumenti (come ad esempio, Word, PowerPoint o Internet), in questa sezione ne troverai un'utile descrizione.</p>	<p>Il risultato dell'attività che vi accompagnerà per varie lezioni, vi porterà a conoscere il depauperamento delle risorse naturali che l'uomo ha causato in particolare in questi ultimi anni e a reagire con senso di responsabilità nelle proprie azioni di fronte alla bellezza della natura.</p> <p>Affronterete quindi il problema:</p> <ul style="list-style-type: none"> - dello smaltimento illecito dei rifiuti particolarmente diffuso nel nostro Paese e della mancanza dei controlli - del disastro ambientale e dell'omessa bonifica - di traffico e abbandono di materiale ad alta radioattività - del settore dei traffici clandestini di opere d'arte rubate e di animali esotici.
<p>3. Processo: sono i passaggi attraverso i quali gli studenti portano a termine il compito. Qui dovrebbero essere indicate anche le risorse (ad esempio, i siti web). Se gli studenti lavoreranno in gruppi, vanno elencati i passaggi che ciascun gruppo dovrà compiere.</p>	<p>Il compito proposto a gruppi di quattro alunni si articolerà in vari incontri (da settembre a metà dicembre).</p> <p>Lavoro di coppia, o individuale, di lettura di documenti quali la Legge n. 68 del maggio 2015 sui reati ambientali, il Rapporto eco-mafie 2015, il libro di Marta Chiavari la <i>Quinta Mafia</i>, l'Enciclica di Papa Francesco <i>Laudato si</i>.</p> <p>Si individueranno i ruoli che ognuno avrà all'interno del gruppo per potere svolgere l'argomento ed esporlo agli altri gruppi.</p> <p>In una seconda fase tutti dovranno conoscere il contenuto dell'unico documento da loro preparato e dovranno ripeterlo presentandolo su <i>slides</i> e con l'utilizzo della <i>Lim</i>.</p> <p>Il lavoro finale di presentazione avrà le seguenti parti:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Una copertina con il titolo dell'esperienza • Un menù-indice con l'indicazione delle pagine e degli argomenti trattati • Lo svolgimento dell'argomento <p>L'attività di ricerca prevede l'utilizzo di strumenti quali: <i>Power Point</i>, <i>Word</i>, <i>Internet</i>, <i>you-tube</i> per <i>video-clip</i>.</p>

<p>4. Risorse: sono soprattutto i siti <i>web</i> trovati in anticipo dall'insegnante, ma anche altre risorse come un documento, un libro, un <i>film</i> o il classico CD, dei <i>partners</i> distanti raggiungibili in video conferenza.</p>	<p>TITOLO: ALLARME ECOMAFIE CENTO SEGNALAZIONI AL GIORNO https://www.youtube.com/watch?v=NN4GSd-c2ow Ecomafia 21 reati al giorno contro il cibo: (pubblicato il 06 giugno 2015) https://www.youtube.com/watch?v=32H9XSujNGY a seguire Inchiesta Terra dei Fuochi: i volti e le aziende dell'ecomafia https://www.youtube.com/watch?v=deqef7aU79g Rifiuti Connection https://www.youtube.com/watch?v=w7wa3BcHV8 Appalto confermato alla Maltauro da -Il giorno Milano-cronaca- del 21 aprile 2015 http://www.ilgiorno.it/milano/appalto-expo-maltauro-perregrini-1.875173 Intervista a Pietro Grasso su mafia capitale http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/12/05/mafia-capitale-grasso-ci-tutti-i-presupposti-per-aggregazione-mafiosa/1251749/ INTERVENTO DI PIERO GRASSO ALLA TRASMISSIONE VIENI VIA CON ME del 29 Novembre 2010 http://www.vieniviaconme.rai.it/dl/portali/site/page/Page-76419cb2-24b9-43ff-9e95-d7985deb6a3a.html?q=Piero+Grasso&x=17&y=6&ricerca=&client=rainet_frontend&output=xml_no_dtd&getfields=* GIUSEPPE PIGNATONE PROCURATORE CAPO DI ROMA NUOVE MAFIE http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/12/04/giuseppe-pignatone-linvestigatore-nuove-mafie-don-vito-capitale/1248812/DISCARICA_ABUSIVA_NEL_LUINESE su youtube.it https://www.youtube.com/watch?v=oAOWvmYz4ds Presentazione Rapporto Ecomafia 2015 https://www.youtube.com/watch?v=ZLCoLDmkvT8 FAUSTO FERRUZZA SU RAPPORTO ECOMAFIA – dichiarazione https://www.youtube.com/watch?v=XHXt0edjHiE</p>
<p>5. Valutazione: descrive il metodo di valutazione del risultato ottenuto dagli studenti. Specifica se il voto assegnato agli studenti sarà unico per tutto il gruppo oppure individuale. L'utilizzo di una rubrica è un modo efficace per valutare l'operato degli studenti.</p>	<p>Si farà riferimento alla griglia di valutazione della <i>WebQuest</i> .</p> <p>Oltre alle competenze individuali riguardanti gli obiettivi cognitivi, verranno valutate le competenze sociali quali la comunicazione efficace, la risoluzione di problemi, il sapere prendere decisioni.</p> <p>Il voto assegnato agli studenti sarà, comunque, individuale, tenuto conto anche del maggiore o minore impegno avuto all'interno del gruppo.</p>

<p>6. Conclusione: riepiloga l'attività portata a termine o ciò che gli studenti hanno appreso completando questa specifica attività. Si possono aggiungere delle domande di approfondimento o ulteriori collegamenti per incoraggiare gli studenti ad andare oltre il mero contenuto della WebQuest.</p>	<p>Con questa attività imparerete a fare ricerca <i>on-line</i>, a valutare l'attendibilità e la qualità di un sito <i>web</i>. Vi eserciterete nella scrittura e svilupperete o rafforzerete, tra le altre cose, le capacità di sintesi, analisi, valutazione, collaborazione e progettazione.</p>
---	---

Sintesi degli interventi della Classe 5[^]CS del Liceo Manzoni di Varese.

In questa sede si è scelto di sintetizzare i contenuti degli interventi, ricchi di informazioni e particolarmente articolati, per evidenziare con maggior efficacia la linea di ricerca comune, caratterizzata dall'applicazione della metodologia interdisciplinare a matrice filosofica del progetto dei *Giovani Pensatori*.

Primo gruppo. Gli scout: come educare al rispetto dell'ambiente?

I ragazzi condividono con il pubblico le basi teoretiche da cui hanno avviato la loro riflessione. Oltre all'estratto del saggio di Marina Lazzari, anche Pierluigi Malavasi (*Pedagogia verde. Educare tra ecologia dell'ambiente e ecologia umana*, La Scuola, 2008 e *Per abitare la terra, un'educazione sostenibile*, EDUCatt, 2003) e Pietro Roveda (*Tra aggressività, violenza e altruismo in Progetto esistenziale e ricerca di significato*, Education, 2005).

Introducono l'argomento raccontando una loro esperienza con i Lupetti-Scout e poi spiegano l'organizzazione internazionale degli *Scout*, le fasi della formazione (8-11 anni: lupetti-coccinelle; 12-15: esploratori-guide; 16-20: rovers-scolte) e la condivisione di criteri (contatto con la natura, fiducia, autogoverno nella vita associata) volti a un'educazione alla sensibilizzazione delle coscienze. Con l'obiettivo di educare i giovani quali coscienze sensibili al vero significato di "signoria sulle cose": non padroni avidi, ma attenti e scrupolosi curatori del bene comune.

Secondo gruppo. Raccolta differenziata: il Comune di Cassano Magnago un esempio sostenibile?

Il lavoro di questo gruppo si articola in tre ambiti: teoretico filosofico, archivistico e statistico. Se la base teoretica consiste nella riflessione di Levinas, quale risposta umana alla formalità della morale kantiana, la ricerca nell'archivio e nella biblioteca della città di Cassano Magnago ha offerto ulteriori spunti d'indagine per riconoscere l'efficacia di un percorso ad alta sostenibilità ambientale. A seguire la relazione dei ragazzi.

L'educazione sostenibile

Il termine "sostenibile" è stato proposto dall'inglese Stephen Sterling. Esso indica un'educazione che, oltre ad assicurare un pieno sviluppo delle persone, le attrezza ad affrontare, in modo critico e creativo, le difficoltà e le sfide della vita e sostiene cambiamenti che portino ad una società migliore e ad un mondo più pacifico.

Pienamente pertinente nel caso di scuole ed università (che devono essere improntate in tutti i loro aspetti a principi di coerenza e sostenibilità ecologica), il termine è adatto anche ad indicare un modello per qualsiasi organizzazione o attività che svolga funzioni educative, anche di tipo informale, in tutte le età della vita.

Con l'avvertenza, inoltre, che il termine "educazione" non va inteso nel senso restrittivo che ha assunto nella lingua italiana, ma in quello più ampio e polisemico che ha, ad esempio, *education* nella lingua inglese, che comprende istruzione, formazione, pensiero pedagogico, educazione, ovvero il dare o il ricevere un'istruzione in campo intellettuale, morale o sociale, la teoria e pratica dell'insegnamento (pedagogia), l'informazione o la formazione su specifici argomenti, in questo caso il rispetto dell'ambiente e l'abilità nel trovare nuove soluzioni per un vero sviluppo per l'umanità.

In questo contesto, un contributo importante lo ha dato Riccardo Massa, introducendo un nuovo significato per il termine *formazione*, che unisce i significati di *educazione*, intesa con il significato di adattamento al contesto sociale, e *istruzione*, con l'idea di puro apprendere contenuti. Con questo termine Massa vuole indicare un completo sviluppo della persona.

Per perseguire un modello corretto di educazione sostenibile è necessario che i paesi si impegnino ad applicare regole che insegnino il rispetto per la società e l'ambiente.

In tal senso riteniamo utile riprendere il significato vero del termine *rispetto*, partendo dalla filosofia di Levinas, filosofo del primo Novecento, che parlava di amore e di una relazione con gli altri che non può mai essere di puro possesso, ma deve andare oltre. Nessun essere vivente può possedere qualcosa di un altro ente, non esiste possibilità di arrivare all'essenza dell'altro per possederla, ma è solo possibile crearne una *relazione di interazione*. Per questo, anche nel rapporto con la natura, dobbiamo renderci conto che non la possediamo e non abbiamo il diritto di entrare in un rapporto di sfruttamento con essa. Da qui il significato di rispetto: comprendere che non possediamo la natura e che non abbiamo il diritto di sfruttarla e di avvantaggiarci nei confronti degli altri, ma è necessario comprendere che questo amore ci deve portare in armonia con la realtà e con noi stessi, dimostrando che si tratta anche di una questione di salute fisica e psicologica.

Solo chi comprende questo, capisce davvero il significato che ha per noi il mondo attuale, ma anche il futuro dell'uomo. Un esempio in questo ambito è sicuramente il Comune di Cassano Magnago, anticipatore e precursore della campagna della raccolta differenziata, risultato *Comune Riciclone* per diverse edizioni, offrendo ottimi risultati nei suoi differenti interventi:

- dalla preventiva e motivazionale sensibilizzazione domiciliare "porta a porta" di tutta la cittadinanza con le locali associazioni ambientali;
- alla istituzione della raccolta sistematica della frazione organica (dal dicembre 1995);
- alla istituzione di una completa raccolta differenziata domiciliare (dal gennaio 1996);
- all'attivazione della *Tariffa di Igiene Ambientale* con un sistema puntuale (dal luglio 2000) mediante l'utilizzo del "sacco viola a pagamento";
- alla continua ricerca di soluzioni per l'incremento qualitativo e puntuale del servizio di igiene ambientale nelle diverse forme: introduzioni e di servizi integrativi a chiamata e a pagamento; domiciliare e facchinaggio a domicilio; raccolta frazione vegetale a domicilio con apposito contenitore carrellato (servizi di pulizia manuale e meccanizzata a richiesta di aree private); introduzione e distribuzione di nuovi contenitori per la raccolta differenziata, anche per tipologie minori; aggiornamento dei servizi di pulizia meccanizzata stradale, mediante servizi notturni del centro cittadino e delle altre zone del territorio comunale (meno impattanti sull'ambiente in aree già congestionate veicolamente); servizi innovativi di salatura delle strade cittadine nel periodo invernale con nuovo sistema "a umido"; introduzione della raccolta domiciliare della frazione materiale leggero; incremento periodico delle raccolte domiciliari degli imballaggi leggeri e degli imballaggi in vetro.

La crescita ambientale, in tema di gestione ottimale dei rifiuti della Città di Cassano Magnago, è ormai un fatto storico. Esso rappresenta una condivisione di finalità, comportamenti ed obiettivi di tutti gli attori interessati (cittadini, attività produttive e commerciali, società gestore del servizio, forze politiche locali) e, conseguentemente, rappresenta un patrimonio di tutti i cittadini che hanno

dimostrato una forte aspirazione ad una qualità di vita sempre migliore, improntata a finalità ecologicamente corrette.

Questo Comune, per primo, ha messo in pratica il principio secondo il quale il suolo, l'aria e l'acqua sono *beni comuni* a tutta a collettività e la loro difesa è compito di istituzioni competenti e specifiche, non che di tutti i cittadini. Viene infatti sottolineato come tutti i settori debbano collaborare per affrontare tale problematica. Viene anche anticipata l'importanza di una corretta sensibilizzazione civica, presa in considerazione ancor prima del carattere economico. Questo aspetto è stato studiato anche dagli altri gruppi di ricerca della classe, con particolare riferimento alle esperienze con il gruppo degli *Scout* e dell'alternanza scuola-lavoro.

Il Comune propone, quindi, in anticipo di vari anni rispetto al resto d'Italia, quattro momenti per raggiungere questo obiettivo:

- un momento “culturale” volto a formare una specifica *cultura ambientale*, per fornire una maggiore informazione sulla globalità del problema ed indicare, in particolare, alcuni modelli comportamentali;

- un momento “scientifico” attraverso il quale, per mezzo di personale competente e strutture adeguate, si rileva l'esatto stato di degrado dell'ambiente, permettendo di approntare la successiva fase di intervento;

- un momento “propositivo e gestionale” in cui, partendo dalle analisi e dai dati ottenuti, si formulano proposte ed atti concreti da mettere in pratica sul territorio;

- un ultimo momento di “controllo”; che impedisce l'espandersi del degrado, colpendo, con gli indispensabili provvedimenti, tutti quei fenomeni contrari alla logica degli interventi assunti a salvaguardia dell'ambiente.

A nostro avviso quest'ultimo momento assume un'importanza tale da rendere necessaria un'interazione di persone preparate, tali da impedire qualsiasi forma di interesse o speculazione in ambito ambientale.

Sono infatti ben noti gli scandali riguardanti lo smaltimento dei rifiuti: un traffico di denaro e corruzione da diversi miliardi di euro: per questo bisogna stare molto attenti.

A Cassano Magnago un ente che, collaborando fattivamente con il Comune, si occupa di “educazione sostenibile” è la SIECO (*Servizi Intercomunali Ecologici srl*), leader di risultati in Lombardia ed in Italia nel campo della gestione integrata dei rifiuti in ambito comunale. Essa vanta un'esperienza ultra-ventennale, nel campo dei servizi connessi alla gestione dei Rifiuti Solidi Urbani, che parte dalla progettazione del sistema di raccolta rifiuti più idoneo ed adeguato alle esigenze ed alle necessità del Comune e prosegue nella gestione operativa dei vari servizi (dalla raccolta domiciliare a “porta a porta”, al trasporto dei Rifiuti Solidi Urbani; dalla pulizia manuale del suolo pubblico alla pulizia meccanizzata dello stesso; dalla custodia alla gestione operativa dei Centri Raccolta Rifiuti; dalla predisposizione, alla programmazione e gestione del sistema tariffario di pagamento dei rifiuti di ogni singola utenza). La strategia operativa è focalizzata sulla crescita, sia mediante la collaborazione con le imprese locali, sia tramite l'ottimizzazione dei processi produttivi, nonché nella ricerca di sistemi di trattamento/recupero del rifiuto raccolto che rispettino l'ambiente e propongano le condizioni economiche contenute il più possibile, orientando la loro politica aziendale, confermando e consolidando le indubbe capacità di gestire le diverse tipologie di raccolta rifiuti, al fine di inviarne al recupero la maggior quantità possibile.

Gli ultimi significativi risultati raggiunti dalla loro Società sono così riassumibili:

- Raccolta media societaria su tutti Comuni serviti anno 2014: 70,54%;
- Raccolta di punta in un Comune servito anno 2014: 80,32%;
- Riduzione di rifiuti su tutti Comuni serviti nel triennio 2010 – 2012: -10,49%;
- Riduzione di rifiuti di punta in un Comune servito nel triennio 2010 – 2012: -22,70%.

Dalle nostre indagini, attentamente monitorate dalla prof. ssa Stefania Barile, abbiamo scoperto un altro Comune virtuoso: il Comune di Parma. Questo, con un leggero ritardo rispetto a Cassano Magnago, rappresenta un altro esempio importante per ciò che riguarda l'educazione sostenibile e la raccolta differenziata.

Evidenziamo, inoltre, come l'esperienza di questo Comune dimostra che l'informazione dei cittadini è indispensabile e fondamentale per l'ottenimento di ottimi risultati di raccolta e, quindi, il loro impegno sociale offre e realizza collaborazione in materia di sensibilizzazione della popolazione con specifiche campagne di coinvolgimento ed educazione, nonché con specifiche attività didattiche con gli studenti che saranno i cittadini del futuro.

Per tutti coloro che, a differenza di Cassano Magnago, ancora faticano a comprendere il significato pratico di sviluppo sostenibile e cittadini del futuro, si è espresso anche Papa Francesco, ponendo il problema nell'enciclica *Laudato si* su che tipo di mondo intendiamo trasmettere.

Non si può più parlare, infatti, di "sviluppo sostenibile" senza pensare a una solidarietà tra le generazioni: entriamo in un'altra logica, quella del *dono gratuito* che riceviamo e comunichiamo, e se la terra ci è donata non è di conseguenza possibile pensare di partire da un criterio utilitarista di efficienza e produttività per il profitto individuale. L'idea del Papa è quella di un'*ecologia integrale* che comprenda, in sé, le diverse dimensioni dell'ecologia: ambientale, economica e sociale. L'ecologia di per sé, infatti, studia le relazioni tra gli organismi viventi e l'ambiente in cui si sviluppano, ma essa esige anche di fermarsi a pensare e a discutere sulle condizioni di vita e di sopravvivenza di una società, con l'onestà di mettere in dubbio modelli di sviluppo, produzione e consumo. In quest'ottica non è quindi superfluo insistere ulteriormente sul fatto che tutto sia connesso.

Quando parliamo d'ambiente ci riferiamo a una particolare relazione: quella tra la natura e la società che la abita. Questo ci impedisce di considerare la natura come qualcosa di separato o come una semplice cornice della nostra vita. Le ragioni per cui un luogo viene inquinato, richiedono un'analisi del funzionamento della società, della sua economia, del suo comportamento. Data l'ampiezza dei cambiamenti, non è più possibile trovare una risposta specifica e indipendente per ogni singola parte del problema ed è, logicamente, fondamentale cercare soluzioni integrali, che considerino le interazioni dei sistemi naturali tra loro e con i sistemi sociali. D'altra parte, la crescita economica tende a produrre automatismi e ad omogeneizzare, al fine di semplificare i processi e ridurre i costi. Per questo è necessaria un'*ecologia economica* capace di indurre a considerare la realtà in maniera più ampia.

La protezione dell'ambiente, infatti, dovrà costituire parte integrante del processo di sviluppo e non potrà essere considerata in maniera isolata. Per concludere che, se tutto è in relazione, anche lo stato di salute delle istituzioni di una società comporta conseguenze per l'ambiente e per la qualità della vita umana.

In tal senso, l'ecologia sociale è necessariamente istituzionale e raggiunge, progressivamente, le diverse dimensioni che vanno dal gruppo sociale primario, la famiglia, fino alla vita internazionale, passando per la comunità locale e la nazione. All'interno di ciascun livello sociale e tra di essi, si sviluppano le istituzioni che regolano le relazioni umane: tutto ciò che le danneggia comporta quindi effetti nocivi, come la perdita della libertà, l'ingiustizia e la violenza.

Terzo gruppo. *Comunicazione: pro e contro*

Il terzo gruppo esordisce con un video intitolato *Tg24* con sigla e modalità comunicative volutamente riprese dell'omonima rassegna televisiva con contenuti relativi al rapporto tra legalità e ambiente. Contestualizzato nella città di Varese e comuni limitrofi, il video comprende un momento introduttivo sul problema dell'inquinamento acustico, del suolo e delle acque del territorio provinciale, con foto e interviste a persone che vivono e abitano nella zona in esame. A seguire la relazione dei ragazzi.

Una riflessione sulla comunicazione

Grazie al video che vi abbiamo appena mostrato, abbiamo approfondito le nostre conoscenze sullo sviluppo sostenibile, ma, soprattutto, ci siamo immedesimate in giornaliste ed inviate, cercando di creare un vero e proprio telegiornale, ovviamente anche divertendoci.

Ciò che abbiamo notato è che è molto difficile approfondire e presentare in pochi minuti le informazioni fondamentali su un determinato argomento. Infatti, noi abbiamo dovuto tralasciare alcuni particolari. Dunque, è proprio questo il lavoro del giornalista; ovvero cercare di presentare notizie di attualità in un tempo limitato, avendo come scopo quello di informare le persone.

Purtroppo, la maggior parte dei telegiornali sono diventati uno strumento per trasmettere solo determinate informazioni, con l'aggravante che esse possano anche essere mal interpretate.

Un'altra analisi interessante in cui ci siamo imbattute, proprio nello sviluppo di questo lavoro di ricerca, è stata quella relativa al libro *Understanding media* (1964) di McLuhan, in cui viene presentata una classificazione dei media in "caldi" e "freddi". I primi sono quelli chiusi che saturano la nostra mente con un messaggio che tende a potenziare un solo senso: c'è un'emittente che stimola e un destinatario che cerca di raggiungere il massimo grado di astrazione. I secondi ci mandano messaggi confortanti nei quali non sentiamo la necessità di attivare ulteriori competenze. Per esempio la radio, il cinema e la stampa sono media caldi, perché offrono un'estensione ad altissima definizione, mentre la televisione è un *medium* freddo.

Nella nostra società, la televisione ha ipnotizzato sempre più il proprio pubblico, soprattutto i soggetti più giovani, facilmente condizionabili. Ovviamente, anche i telegiornali possono facilmente influenzare, non solo il pubblico giovanile, ma anche quello adulto. Infatti, essendo un media di grande importanza, tutte le informazioni che vengono trasmesse possono essere percepite come "verità assolute", quindi, le persone risultano non avere più una mente critica e curiosa, ma preferiscono ascoltare il telegiornale, invece di approfondire una notizia per conto proprio. Inoltre, i telegiornali tendono ad oscurare molte notizie, ovviamente per mancanza di tempo o per scopi secondari, che però sono altrettanto importanti, su cui poi le persone non possono più riflettere, non essendone a conoscenza.

Inoltre si può aggiungere che i programmi sono tendenzialmente omogenei, hanno carattere cumulativo, incidono sulla personalità dei giovanissimi, sulla loro visione del mondo e sulla percezione che hanno di se stessi e delle relazioni sociali. Un altro effetto negativo della tv, è che i bambini apprendono da essa un linguaggio povero e scarno, accompagnato da una condotta spesso labile e superficiale. Simile fenomeno non riguarda peraltro solo i bambini e gli adolescenti, ma anche il mondo adulto. Negli ultimi 20 anni la televisione ha fatto di tutto per aumentare la platea dei propri utenti con prodotti di scarsa o pessima qualità, e così si è creato un pubblico che premia con indici di ascolto sempre più elevati, cattivo gusto e banalità.

Non dimentichiamo che queste nuove tecnologie (televisione, *computer*, *social network*...) ci danno la possibilità di accorciare le distanze, perché ci permettono di essere presenti in ogni luogo in ogni momento e di avere, in tempo reale, ma, soprattutto, a portata di mano, qualunque informazione. A tal proposito, possiamo citare quanto avvenuto recentemente a Parigi; in particolare al *Bataclan*, dove un ragazzo di nome Benjamin Cazenoves nel momento stesso dell'attacco, grazie all'efficienza dei *social network* come *twitter*, è riuscito a divulgare e ad informare immediatamente dell'accaduto il mondo intero. Queste le sue parole «Vivo. Solo dei tagli... una carneficina... cadaveri ovunque». È proprio da questi messaggi, purtroppo in questo caso sconvolgenti, che capiamo l'assoluta importanza di avere a portata di mano un telefono per lanciare l'allarme e chiedere aiuto.

Ovviamente, oltre agli aspetti positivi dei *social network*, non si possono oscurare quelli negativi: bisogna tenere presente che nel momento in cui si vuole instaurare un legame solido con l'altro, non ci si può limitare al semplice rapporto virtuale, in quanto non è sufficiente per conoscere la persona a fondo. Infatti, nel mondo virtuale, è comune creare profili falsi per celare la propria identità, che si pensa non venga accettata nel mondo reale.

Dovremmo fare una scelta: accontentarci di un mondo virtuale o uscire dalla nostra "bolla di vetro" per vivere realmente?

A conclusione dell'intervento degli studenti, ho inserito un approfondimento degno di nota, relativo all'indagine di un caro amico che avrebbe dovuto prendere parte alla conferenza, ma che è venuto a mancare prematuramente il 6 luglio 2015. Tra coloro che hanno deciso di fare della propria professione di giornalista un lavoro di seria ricerca sociale, non si può dimenticare infatti Luca Rastello, giornalista torinese de «la Repubblica» specializzato in economia criminale e relazioni internazionali. Egli è stato recentemente fautore di una ricerca di interesse giornalistico, pubblicata nel libro *Binario morto. Alla scoperta del Corridoio 5 dell'alta velocità che non c'è* (Chiarelettere, 2013), che si pone dalla parte di chi, non accontentandosi delle informazioni mediatiche, desidera scoprire la verità dei fatti di cui si discute da diversi anni sul problema del TAV (*Treno Alta Velocità*). Si tratta del progetto promosso dall'Unione Europea, denominato *Corridoio 5*, che ipotizza la costruzione di una linea ferroviaria ad alta velocità (oltre i 250 chilometri orari) per il trasporto delle merci (e non dei passeggeri), capace di mettere in comunicazione l'Europa Occidentale con quella Orientale, unendo Lisbona a Kiev e di questo corridoio il segmento Torino-Lione costituisce il nucleo più centrale e controverso, sul quale, da oltre due decenni ormai, si contrappongono in Italia fautori e detrattori dell'alta velocità.

Luca Rastello, con il giornalista *freelance* Andrea De Benedetti e con una confezione sottovuoto di 250 grammi di caffè (per dimostrare la durabilità della merce in un viaggio di 4200 chilometri), ha intrapreso un viaggio, da un capo all'altro del vecchio continente, per verificare di persona lo stato di avanzamento dei progetti e dei lavori per la realizzazione del *Corridoio 5*. Parte per vedere i luoghi di quello che è stato più volte interpretato come un sogno tecnologico, per raggiungere Kiev nel minor tempo possibile e scopre che, differentemente da quanto era stato divulgato, non solo non è necessario, ma anche che nel resto dell'Europa il progetto è ancora molto embrionale, addirittura nemmeno inserito tra le opere in previsione di realizzazione e, quindi, dimostra che l'Italia non corre alcun rischio di venire esclusa da alcun piano di innovazione tecnologica nei trasporti e nelle comunicazioni. Verifica, inoltre, che la sostenibilità del progetto si regge su previsioni a lunghissimo termine (2035) già ampiamente disattese a causa della crisi del 2008.

Quarto gruppo. *Alla ricerca del nostro lago*

Questo gruppo ha svolto un'indagine ambientale sulle rive del lago di Comabbio. Tale ricerca è partita dalla forte motivazione di due studentesse, un'atleta della squadra di canottaggio e un'appassionata della vita lacustre che abita proprio in prossimità del lago, che hanno sviluppato una vera e propria ricerca attraverso il confronto di fotografie scattate dal 1950 ad oggi, di testimonianze degli anziani del posto, di ricerche d'archivio riguardanti la salute del lago e degli animali e delle persone che vi vivono attorno. Per meglio esprimere ai colleghi presenti la loro preoccupazione per la tutela di quest'ambiente hanno realizzato un video in cui si assiste agli allenamenti di Valentina e alla pulizia dello scafo della canoa completamente ricoperto di liquame oleoso nero-verdastro, una relazione puntuale sul rapporto tra lo stato d'inquinamento lacustre e il cementificio che domina sul lago e un percorso multimediale, con un programma innovativo, in cui ogni elemento della ricerca risulta collegare lo situazione limite del lago proprio all'azienda.

A seguire la relazione dei ragazzi.

A difesa del nostro lago

Valentina abita a Biandronno, Syria a Osmate. Entrambe sono cresciute nella zona dei laghi, principalmente vicino al Lago di Comabbio, ed è proprio per questo che oggi sono in uno stato di allerta nei confronti di una problematica molto grave: l'inquinamento del loro lago.

Syria e Valentina hanno avuto fin da piccole un'intima connessione con esso, infatti questa relazione così intensa ha creato in loro un atteggiamento emotivamente ecologico.

Valentina, inoltre, facendo canottaggio, ha attivato il suo corpo come soggetto di percezione per cercare una relazione sensoriale con il mondo circostante, e grazie al suo contatto con il lago ha notato

il suo cambiamento vivendolo sulla sua pelle. Ha paura di cadere in acqua, poiché non è balneabile e vi sono delle alghe che infastidiscono e ostruiscono il passaggio.

Valentina si sente quindi “natura che scruta la natura”: il rapporto sensoriale con il mondo circostante le consente di annullare quel senso di separazione e sradicamento nei confronti della realtà naturale.

I problemi del lago sono i problemi di ciascuno di noi, l'ecologia perciò non è semplicemente un atto eticamente giusto come il “fare la raccolta differenziata”.

«Valorizzare l'esperienza sensoriale significa riscoprirsì corpo fra i corpi, corpo vivente che si nutre dell'energia che circola nel più vasto organismo di cui di è parte, ed è per questo viverci come sé corporeo che provocherebbe l'emergere della consapevolezza di essere parte della natura» – scrive Luigina Mortari nel libro *Per una pedagogia ecologica* (La Nuova Italia, 2001).

Ognuno di noi, fin da piccolo, dovrebbe quindi sviluppare un atteggiamento interamente etico nei confronti della Natura, proprio perché ne fa parte, così come l'educazione alla legalità ci permette di far parte della società: “giusto” è “ecologico”. La scelta della HOLCIM, cementeria di proprietà svizzera situata nel comune di Comabbio-Ternate, di trasformare in combustibile vecchi rifiuti non è più un comportamento “ecologico”, poiché, in realtà, libera gas nocivi, provocando l'inquinamento del lago. Così Valentina e Syria hanno cominciato ad indagare sulla cementeria Holcim includendo anche me, Michaela e Alessia, in questo progetto: la nostra è un'osservazione emotivamente partecipante, di chi ha vissuto o conosce il lago.

L'obiettivo non è di raccogliere informazioni fine a se stesse, ma di prenderne dolorosa coscienza.

Il nostro progetto, finalizzato alla sensibilizzazione dei problemi ambientali del nostro territorio, parte proprio dall'industria del cemento Holcim, situata tra i due laghi: il lago di Comabbio e il lago di Monate (in provincia di Varese). Essa ha una considerevole ricaduta non solo sull'ambiente del lago, ma anche sull'aria che avvolge il lago. Così come in ogni tipo di industria, la produzione di cemento comporta il consumo delle risorse naturali, il consumo di risorse energetiche, la produzione di scarti, fastidiosi rumori così come un impatto visivo alterato e la contaminazione del suolo. La preoccupazione più grande è rivolta alle emissioni di fumi nell'aria circostante che respiriamo e l'eccessiva escavazione nella Cava Faraona (quella, appunto, situata a Comabbio, ma di volumi talmente considerevoli da interessare anche i comuni limitrofi).

La fuoruscita di polveri inquinanti come l'ossido di azoto, l'anidride solforosa, l'acido cloridrico inquinano l'atmosfera, ma ciò che è davvero dannoso per la nostra salute, come per il nostro territorio, è la concentrazione nell'aria di diossine e metalli pesanti, derivati sia dalla produzione del cemento, che dall'uso di rifiuti combustibili. La Holcim, in accordo con il decreto *Sblocca Italia*, potrà utilizzare questi combustibili solidi secondari (CSS) per la produzione del cemento. Da un lato è una soluzione che permette di facilitare lo smaltimento, dall'altro non possiamo non sottolinearne gli effetti, perché anche se controllate, queste emissioni rimangono preoccupanti. Infatti “essere a norma di legge” non significa che un'azienda non nuoce alla salute. Molti di coloro che detengono più potere economico o politico sembrano concentrarsi soprattutto nel mascherare problemi o nascondere i sintomi, cercando solo di ridurre alcuni impatti negativi. La cura degli ecosistemi richiede uno sguardo che va al di là dell'immediato e del profitto, infatti l'attuale livello di intervento fa sì che la terra in cui viviamo diventi sempre meno bella e ricca.

Il lago di Comabbio si trova in una conca naturale e dal punto di vista floristico è ricco di piante rare, soprattutto galleggianti; è anche molto pescoso ed è zona di rifugio e nidificazione di molte specie di uccelli acquatici e anatre. Possiede un unico immissario e un solo emissario: il primo è un torrente sotterraneo proveniente dal lago di Monate, il quale si alimenta solo attraverso le piogge meteoriche; il secondo è il canale Brabbia che lo collega al lago di Varese. Ha una superficie di solo 3,4 chilometri quadrati e una profondità massima di 7 metri. La richiesta della Holcim di ampliamento della cava prevede che l'escavazione vada ad intaccare una parte considerevole del bacino imbrifero del lago di Monate, deviando le indispensabili acque piovane. Questo minor apporto avrà come conseguenza un aumento del tempo di ricambio dell'acqua e quindi una progressiva diminuzione del livello del lago nel tempo. Bisogna considerare anche il grado di inquinamento, infatti, il lago di

Comabbio di recente è stato definito *eutrofo*. Il termine designa una condizione di eccesso di sostanze nutritive (azoto, fosforo e zolfo) provenienti da fonti naturali o antropiche. Esse causano la proliferazione di alghe, che, non essendo smaltite dai consumatori primari, determinano una maggiore attività batterica; aumenta così il consumo di ossigeno, e la sua mancanza provoca, alla lunga, la morte dei pesci. È importante ricordare che le fonti di acqua dolce riforniscono i settori sanitari, agropastorali e industriali.

Gli anziani ricordano, con nostalgia, i paesaggi d'altri tempi, che ora appaiono sommersi di spazzatura. Noi indagando, ci siamo imbattuti in alcune testimonianze di persone che ricordano il lago e il territorio limitrofo in tutto il suo splendore:

«Io sono una cittadina di Comabbio e sono seriamente preoccupata per la situazione del lago. Solitamente ogni mattina porto i miei cani in un bosco, che è limitrofo a una favolosa villa con un parco munito di alberi secolari, ora abbattuti per mettere una rete necessaria per ampliare la cava. Circa 25 anni fa abbiamo provato a fermarli, ma il vecchio proprietario ha ceduto l'impresa a una multinazionale svizzera. Ho provato anche di recente a telefonare e a mandare due e-mail ma senza ricevere alcuna risposta, poiché gli scavi hanno provocato la moltiplicazione delle processionarie del pino, insetti altamente distruttivi che privano l'albero del fogliame. Oltretutto la loro peluria risulta urticante sia per animali che per uomini».

«Caro direttore,

Varese News tempo fa si è occupato dell'ampliamento della cava di ternate della Holcim. Dopo che la regione ha approvato lo *Studio d'impatto Ambientale* presentato dalla Holcim, verranno scavati quasi 4 milioni di metri cubi di calcare in circa venti anni. Se si può comprendere che si cerchi di sfruttare a fondo un giacimento già aperto, per evitare di aprirne nuovi, è però discutibile che i fabbisogni di cemento vengano calcolati senza tener conto dell'enorme cementificazione del nostro territorio. Io mi chiedo se sia ragionevole, per un interesse gran parte privato, oltretutto di una multinazionale straniera, rischiare di compromettere un equilibrio ambientale millenario che i nostri antenati hanno difeso dalle industrie "a spada tratta"». (Lettera di un lettore)

L'attenzione verso il nostro territorio ha sempre avuto un ruolo molto importante, perché non è mai venuta meno l'attenzione all'escavazione della cava della Holcim. La protezione del nostro lago richiede che il suo bacino venga tutelato, poiché le acque piovane penetrano nel terreno limitrofo, alimentando le sorgenti che ci permettono di avere tutti i giorni l'acqua potabile nelle nostre case. L'attività escavatoria nella cava è regolata dal *Piano cave provinciale* che stabilisce dei limiti alle quantità di materiale da scavare. Il Consiglio regionale ha ridotto la potenzialità estrattiva a 4,8 milioni di metri cubi per ventennio. L'azienda Holcim ha presentato un ricorso per l'annullamento di tale delibera e il giudice, accogliendo la richiesta, ha alzato a 6,8 milioni di metri cubi la possibilità di escavazione (Comune di Travedona Monate).

Nel corso dello svolgimento del progetto ci siamo resi conto di quanto le ricadute dei cementifici siano subdole, perché lente e tardive! Le informazioni che si possono facilmente trovare in *Internet* (sito Comune di Travedona, relazione ARPA Lombardia) sono però contrastanti e noi, in quanto cittadini comuni, faticiamo a comprendere cosa stia succedendo davvero all'aria che respiriamo, al suolo in cui camminiamo e lo stesso lago in cui nuotiamo! La nostra preoccupazione è sincera, perché nonostante l'inquinamento sia diminuito negli ultimi anni, speriamo ancora che si possa provvedere a un monitoraggio, se non continuo, periodico. Possiamo essere sicuri di continuare a vivere tranquilli vicino alla Holcim? Perché non dovremmo preoccuparci dei gas cancerogeni emessi nell'atmosfera? Molto facilmente l'interesse economico arriva a prevalere sul bene comune e a manipolare l'informazione per non vedere colpiti i suoi progetti.

Quinto gruppo. *Protocollo di Parigi e normativa globale*

L'ultimo gruppo si è impegnato a ricostruire la normativa globale riguardante i *Cambiamenti Climatici*, dalla Conferenza di Stoccolma del 1972 al recentissimo *Protocollo di Parigi*, la Conferenza mondiale sui Cambiamenti Climatici che si è svolta nella capitale francese dal 30 novembre all'11 dicembre 2015. Anche in quest'indagine la parola d'ordine rimane "sostenibilità" e la proposta

consiste sempre in un impegno condiviso da tutti gli stati del pianeta a stabilire un regolamento per la realizzazione di una dimensione civile in cui normatività, emotività e razionalità siano in grado di avviare un dialogo costruttivo per la tutela e la salvaguardia dell'ambiente in cui viviamo.

In questa ricerca si tenterà di applicare quella modalità di promozione della sostenibilità, avviata con i ragazzi del secondo gruppo con il modello eco-sostenibile offerto dalla Città di Cassano Magnago, all'intero pianeta attraverso i contenuti delle Conferenze Mondiali sui Cambiamenti Climatici che dal 1992⁴ ci forniscono i dati ottenuti dalle indagini scientifiche svolte in ogni settore: in Italia il Ministero dell'Ambiente mette a punto, nel 1993 il piano nazionale per lo sviluppo sostenibile "compatibile con la salvaguardia dell'ambiente"; in Europa si tengono le Conferenze sulle città sostenibili ad Aalborg (1994), a Lisbona (1996), a Hannover (2000), Johannesburg (2002) e, ancora, ad Aalborg (2004); l'ONU proclama il DESS (decennio dell'educazione allo sviluppo sostenibile) 2005-2014 e affida all'UNESCO il compito di coordinarne e di promuoverne le attività (già nel Vertice Mondiale sullo sviluppo sostenibile di Johannesburg del 2002).

Inoltre, nel 2009, a Copenaghen (COP15) si raggiunge un accordo sulla necessità di porre un limite al riscaldamento globale, ma non sulle modalità e sugli impegni reciproci per la riduzione delle emissioni di gas serra. In preparazione al COP21 di Parigi 150 paesi (dal Sudan al Suriname, dalle Kiribati al Kirghistan) hanno scritto i loro impegni in un documento INDC (*Intended Nationally Determined Contributions*) nel quale ciascun paese dichiara come, quando e di quanto intenda ridurre le emissioni di anidride carbonica nei decenni a venire.

Interessante il sito delle *United Nations. Framework Convention on Climate Change* in cui i ragazzi hanno trovato il *Subsidiary Body of Scientific and Technological Advice delle Conference of the Parties* dalla prima, a Berlino nel 1995 con il *Mandato di Berlino* appunto in riferimento alla *Convenzione Quadro 1992* di Rio de Janeiro, alla ventunesima, a Parigi 2015 con il suo *Protocollo*, che speriamo più fortunato di quello di Kyoto.

Ma giunti fin qui, ormai a *Protocollo* concluso, siamo in grado di spiegare cosa s'intende per "educazione sostenibile"?

Dall'analisi degli sviluppi della normativa globale, tra i quali non possiamo dimenticare il *Protocollo di Kyoto* del 1997 (169 nazioni coinvolte e impegnate a ridurre almeno del 5% i gas serra rispetto ai livelli del 1990, Stati Uniti assenti) e la pubblicazione della norma ISO 26000 *Guida sulla responsabilità sociale* del novembre 2010, potremmo definirla come una formula educativa caratterizzata dai seguenti elementi: interdisciplinarietà, cioè inserimento nell'intero programma didattico; acquisizione di valori; sviluppo del pensiero critico e ricerca della risoluzione dei problemi coadiuvando la formazione di un individuo consapevole ed in grado di rispondere, con strumenti concreti, alle sfide e ai problemi posti dallo sviluppo sostenibile; decisioni condivise e partecipate, stimolando la partecipazione attiva degli studenti nella pratica e nella programmazione dell'apprendimento; importanza del contesto locale con riferimento alle problematiche locali, inserite in un contesto globale.

La relazione dei ragazzi ricostruisce la normativa soffermandosi sugli ultimi incontri tra i potenti della Terra (*Symposium Romae* del 25-27 maggio 2015 e il *Protocollo* di Parigi del 30.11-12.12.2015) per una regolamentazione delle emissioni di gas tossici e dannosi per la salute del nostro pianeta, che si sta surriscaldando in maniera preoccupante.

In particolare, attraverso la proiezione di grafici reperiti nel sito delle Nazioni Unite, il gruppo relaziona i punti tematici del Simposio di Roma: valutazione dello stato reale e dei pericoli del cambiamento climatico; individuazione di punti deboli nel processo di negoziazione in corso; proposta di politiche e misure necessarie per una rapida ed efficace azione per il clima, sottolineando rischi e costi di ulteriori ritardi. Poi, prendendo in esame le grandi trasformazioni necessarie per affrontare le cause e scongiurare i rischi dei cambiamenti climatici, i ragazzi rilevano i prerequisiti

⁴ Si tratta della conferenza ONU su *Ambiente e Sviluppo* che conferma i contenuti della dichiarazione della conferenza di Stoccolma del 1972, in particolare il principio del *chi inquina paga*, per scoraggiare gli sprechi e per stimolare la ricerca e l'innovazione tecnologica al fine di attuare processi produttivi che minimizzino l'uso di materie prime, e che apre il programma d'azione *Agenda 21* e la *Convenzione quadro sui cambiamenti climatici* sottoscritta a New York.

per la buona riuscita di un accordo come COP 21 (*Conference Of the Parties the twenty-first*), quali strumenti utili per un'azione decisa ed efficace: sviluppo e diffusione di tecnologie e innovazione; rafforzamento delle capacità nazionali di intervento e resilienza; mobilitazione dei finanziamenti per un cambiamento programmatico; rilancio della cooperazione internazionale.

Infine presentano, commentandoli e collegandoli alla normativa presentata, i termini del *Protocollo* di Parigi, concluso tra tanti dubbi e perplessità, il 12 dicembre 2015: mantenere l'aumento di temperatura inferiore ai 2 gradi, e compiere sforzi per mantenerlo entro 1,5 gradi; smettere di incrementare le emissioni di gas serra il prima possibile e raggiungere, nella seconda parte del secolo, il momento in cui la produzione di nuovi gas serra sarà sufficientemente bassa da essere assorbita naturalmente; controllare i progressi compiuti ogni cinque anni, tramite nuove Conferenze; versare 100 miliardi di dollari ogni anno ai paesi più poveri per aiutarli a sviluppare fonti di energia meno inquinanti.

Il gruppo ha ringraziato e salutato il pubblico con una frase pronunciata dal presidente francese Françoise Hollande in apertura della conferenza mondiale sulla lotta ai cambiamenti climatici: *Legalità e ambiente*: «il mondo non ha mai affrontato una sfida così grande».

Terza Fase

*Legalità come prassi*¹



Legalità come prassi rappresenta la terza fase dello sviluppo del *Laboratorio sulla Legalità dei Giovani Pensatori*.

Alla sensibilizzazione al problema della legalità, svolto in modo sistematico nelle prime due fasi del *Laboratorio*, segue una vera e propria formazione civica e per questo risulta necessario un coordinamento di attività che vanno oltre la riflessione filosofica, sociale ed educativa, seppur importante e significativa per i nostri giovani. Si tratta di puntare al *civic engagement*, al coinvolgimento civile consapevole e attivo: all'impegno civico dentro e *per* la società in cui viviamo e in cui desideriamo crescere questa e le prossime generazioni.

Per realizzare tale progetto formativo, denominato, appunto, *Legalità come prassi*, centrato sulle pratiche e sugli incentivi capaci di stimolare i nostri giovani ad assumere un atteggiamento e un comportamento rispettoso propositivo e progettuale, il 21 marzo 2016 ho costituito una *Commissione Legalità*² composta da Dirigenti Scolastici, docenti, studenti universitari ed esperti in ambito

¹ La giornata studio *Legalità come prassi* si è svolta giovedì 17 novembre 2016 nell'*Aula Magna* dell'Università degli Studi dell'Insubria in via Ravasi 2 a Varese. In quella sede è stato presentato il progetto agli studenti e ai docenti dei licei cittadini. Qui viene riportata la locandina dell'evento, ideata e realizzata dalla Commissione Legalità *courtesy by Cybercoconut*.

² Componenti della *Commissione Legalità* (costituita il 21 Marzo 2016): Renata Ballerio (Dirigente Scolastico Istituto Superiore "Daverio-Casula" di Varese), Elma Bandiera (docente di Italiano e Latino, referente del progetto Cittadinanza e Costituzione, Liceo Sereni di Luino), Stefania Barile (ideatrice e coordinatrice della Commissione e del Progetto, docente di Filosofia e Scienze Umane, collaboratrice CII), Silvia Cervini (studentessa in Terapia della Neuro e Psicomotricità in età evolutiva, Università di Milano), Giovanna De Angeli (docente di Italiano, Storia e Geografia, Liceo Scientifico Geymonat di Tradate), Danjel Delishi (leader spin-off innovativa USI), Debora Ferrari (fondatrice Neoludica Game Art), Rosanna Galeani (docente di Filosofia e Storia, Liceo Manzoni di Varese), Monica Iori (docente di Filosofia e Storia, Liceo Ferraris di Varese), Miriam Lamhader (studentessa di Pedagogia, Università Cattolica di Milano), Eleonora Lega (dottoranda in Diritto e Scienze Umane, USI e Université de Bordeaux), Giovanna Lo Cicero (docente di Filosofia

filosofico, giuridico, storico, artistico e della comunicazione. A tale gruppo di lavoro ho descritto le linee strutturali del progetto e delineato il profilo di possibili contenuti didattici suddivisi in tre momenti formativi: diritto dell'arte, storico-filosofico, pratico-multimediale. In questo modo sono stati costituiti un laboratorio sul diritto dei beni culturali della dott. ssa Tiziana Zanetti, uno storico-filosofico della dott. ssa Elisabetta Scolozzi e uno pratico sul *video games conscius* coordinato da Debora Ferrari e Luca Traini, con la collaborazione di giovani *video artists teams*. A questi contesti laboratoriali, distribuiti nel corso dell'anno scolastico, si aggiunge il laboratorio sulla gestione dei beni confiscati alla mafia che ho progettato per la collega di Filosofia del Liceo Scientifico Ferraris di Varese. Insieme costituiscono una risorsa importante per rispondere alle indicazioni ministeriali in ambito di formazione alla legalità durante il periodo di Alternanza scuola-lavoro per un minimo di 65 ore annuali a partire dalla classe di Terza Liceo per un progetto Triennale davvero unico nel suo genere, che conduce all'acquisizione di competenze per la realizzazione di siti-*web*, *blog*, *app*, *videogames* e materiale multimediale per campagne *social media* sulla Legalità e per la Legalità.

Le scuole che hanno aderito sono il Liceo Sereni di Luino (scuola pilota del progetto), il Liceo Manzoni e il Liceo Ferraris di Varese. Inoltre sono stati coinvolti in questa impresa di valorizzazione dei beni culturali anche sei Musei del nostro territorio provinciale: MIDeC (Museo Internazionale del Design e della Ceramica) di Cerro di Laveno, Museo Archeologico di Sesto Calende, Museo Floriano Bodini di Gemonio, Museo Castiglioni di Varese, Museo Civico d'Arte Contemporanea del Castello di Masnago di Varese e il Museo Parisi Valle di Maccagno.

Il progetto di formazione civica.

Legalità come prassi, la terza fase del *Laboratorio sulla Legalità*, è centrata non più solo sulla teoria e non più solo su una riflessione condivisa su quella teoria ma sulle pratiche e sugli incentivi capaci di stimolare i nostri giovani ad assumere un atteggiamento e un comportamento rispettoso propositivo e progettuale: *rispettoso* degli altri e del contesto di appartenenza; *propositivo* in quanto capace di rilevare il valore della responsabilità individuale e della corresponsabilità collettiva per la salvaguardia dei beni comuni materiali, immateriali e collettivi; *progettuale*, in quanto il pensiero critico, allenato dalla filosofia, diventa creativo e capace di favorire quel passaggio virtuoso dall'esperienza alla conoscenza attraverso il fare (progettare, agire, creare).

«E il principio di razionalità sembra non avere più origine nell'immensa profondità dell'essere e nemmeno nell'immensa profondità del mondo ma preme dirompe e spumeggia fuori dal calice dell'esistenza, in cui l'io e il mondo s'incontrano», secondo una celebre definizione banfiana di "ragione". Da questo incontro, fatto di pensiero e di azione, di idea e di realtà, mai identificabili, ma sempre caratterizzati da rapporti complessi e problematici, nasce questo progetto, in cui l'idea è la problematica del reale (che deriva dalla problematicità della vita e dalle sue linee di progressività dinamica, nel cui mutevole equilibrio si regge quell'armonia del vivente che l'uomo non è destinato a godere, ma a cui è destinato a collaborare) e l'azione, l'atto stesso di questa vita, che, per essa, da sé si sviluppa e si costruisce in un triplice rapporto con la persona, con la società degli uomini e con la realtà. L'azione non è nella sua più profonda essenza un esprimersi della persona, una sua astratta libertà, ma è un suo costruirsi e un costruirsi, insieme, della società umana e della realtà e, quindi, è

e Storia, ricercatrice CII), Fabio Minazzi (docente ordinario di Filosofia della scienza, USI e direttore scientifico CII), Maria Luisa Patrizi (Dirigente Scolastico Liceo Sereni di Luino), Justina Pellumbi (studentessa Servizio Sociale, Università di Milano), Maria Letizia Piccini (docente di Filosofia e Scienze Umane, Liceo Economico Sociale Manzoni di Varese), Andrea Ronco (docente di Filosofia e Scienze Umane, referente del progetto Alternanza scuola-lavoro, Liceo Manzoni di Varese), Antonella Rudi (docente di Filosofia e Scienze Umane, referente del progetto Alternanza scuola-lavoro, Liceo Manzoni di Varese), Giuseppina Sabella (docente di Storia dell'arte, Licei Manzoni di Varese), Silvia Sonnessa (docente di Italiano e Latino, referente progetto Alternanza scuola-lavoro, Liceo Sereni di Luino), Elisabetta Scolozzi (docente di Filosofia e Storia, ricercatrice CII), Luca Traini (fondatore Neoludica Game Art), Tiziana Zanetti (esperta in diritto dei beni culturali, collaboratrice CII).

moralità, politicità, tecnicità, ma come continuo rischio e tensione dialettica. Quella definizione banfiana coincide anche con quella del principio di esteticità che si fa garante della manifestazione vitale della ragione.

Legalità come prassi come progetto è nato nell'ambito delle attività di ricerca del *Laboratorio sulla Legalità* del *Centro Internazionale Insubrico*, di una ricerca specifica, quella didattico-metodologica interdisciplinare di matrice filosofica, mirata a sviluppare nell'allievo (il giovane studente) il pensiero critico e la costruzione del sé individuale e sociale.

Una ricerca, dunque, orientata alla definizione di un senso di responsabilità civica, di un senso morale e attivo nel presente, in vista di un futuro da costruire con le risorse migliori di cui possiamo disporre, i giovani, capaci di avvertire quell'impegno civile che veste ciascuno di un ruolo fondamentale, quello di cittadino, di una persona cosciente della sua presenza, fattiva e operativa, nella società, e civilmente impegnata a condividere, con gli altri, problematiche e risorse, preoccupazioni e progetti.

In questo *frame* di studio, di ricerca, di attività volta alla costruzione e allo sviluppo della personalità nell'ambito puramente individuale e relazionale, la società risulterebbe composta, quindi, da tanti individui consapevoli del proprio ruolo, capaci di mettere a disposizione degli altri queste loro particolari e specifiche competenze per raggiungere scopi comuni per il benessere di tutti; come in un'attività laboratoriale in cui ogni figura, ogni strumento, ogni passaggio contribuisce alla buona riuscita del prodotto finale, frutto del lavoro e dell'impegno, mentale o manuale o entrambi, di ogni componente del gruppo di lavoro.

Possiamo allora pensare la nostra società come un grande laboratorio, un *laboratorio civile*, in cui ciascuno opera per il benessere di tutti, affinché ciascuno trovi il proprio senso nella ricerca del bene comune.

La finalità di questa fase progettuale consiste, dunque, nel *formare un giovane impegnato civilmente*. Per soddisfare questo ambizioso obiettivo generale è necessario lavorare tutti insieme alla costruzione di un percorso o di percorsi formativi, all'interno delle scuole, funzionali allo sviluppo di quelle capacità critiche in grado di discernere e di scegliere una posizione coerente con quello che siamo, per permetterci di diventare ciò che siamo, e di ascoltare la voce del *daimonion* socratico che non nega un'azione, ma interroga, che non impedisce, ma promuove, che non oscura, ma illumina strade, vie, canali di ricerca, aiutandoci a vedere, a scegliere, a prendere posizione.

Si tratta certamente di una svolta nell'ambito del *Laboratorio sulla Legalità*: risulta fondamentale mirare al *civic engagement*, all'impegno civile, innanzitutto nel riappropriarsi del proprio territorio, conoscendolo, riscoprendone i tratti peculiari, sia naturalistici, sia artistici, per prendersene cura per le future generazioni. Tra il pensiero e l'azione c'è la *cura* di ritrovare in quell'agito l'essenza del nostro pensare, coerentemente con ciò che siamo. La bellezza dei luoghi dell'arte, della cultura, risulta un meraviglioso *input*-stimolo-motivazione a muoverci *verso*, a fare *per*: attratti dalla bellezza, come ci insegna l'*eros* platonico, tendiamo verso e ci muoviamo per raggiungerlo. È qui che il nostro movimento diventa un *fare*, un agire, un progettare condiviso, perché tra un io e un tu si concretizza la libertà, in cui le regole diventano qualcosa di vivo, conducono a quel senso di responsabilità che conduce all'autonomia e al darsi regole da sé e non vengono fossilizzate nella carta o nel puramente convenzionale, perché a ciascuno non manchi mai quell'assoluta e infinita conquista del sé che, in questo percorso, da individuale si fa sociale.

All'analisi e alla sintesi dell'attività razionale viene affiancata la sua componente creativa, progettuale, innovativa che viene rilevata alla luce di un'idea vestita con i colori caldi e vitali dell'esperienza dell'esistenza.

Con *Legalità come prassi* il progettare sulla legalità non si ferma più ad un sentire, un avvertire o ad un interesse per, e dunque a una riflessione puramente teorica, ma la legalità, finalmente, è *pratica di vita*. Quella sensazione, quella percezione, quell'interesse prende forma e si sviluppa in qualcosa di concreto, di vero, di visibile e di condivisibile e si traduce e diviene azione.

Le testimonianze di buone prassi, buone pratiche di legalità presentate nella giornata studio (il filosofo, il politico, il magistrato, il ricercatore, gli esperti in comunicazione nell'ambito dei beni

culturali), hanno rappresentato per gli oltre 300 giovani presenti in aula, punti di riferimento, che possono diventare, per ognuno di noi, spunti di riflessione, progetti da pianificare, nuove emozioni da metabolizzare, tante situazioni da creare.

Legalità come prassi prende forma di progetto inseribile nel PTOF d'Istituto da due indicazioni offerte dalla riforma scolastica della legge n.107 del 13 luglio 2015, quella riforma che noi conosciamo come *La Buona Scuola*: l'indicazione riferita all'educazione alla *Cittadinanza e Costituzione* e l'indicazione riferita al progetto di *Alternanza scuola-lavoro*. Mentre quest'ultima ha una matrice fondativa che risale alla Riforma Moratti del 2003 legge n.53 e poi confermata nel 2005 con decreto legislativo n.77, la prima viene inserita nelle norme in materia di adempimento dell'obbligo d'istruzione nel 2007 con il D.M. 22.08.2007 e poi diffusa con la legge n. 169 del 30.10.2008.

Legalità come prassi soddisfa entrambe queste indicazioni e risulta particolarmente efficace negli istituti a formazione liceale, in quanto tende a ottimizzare tempi e spazi e ad offrire nuove competenze nell'ambito del settore giuridico relativo al diritto dei beni culturali, storico-filosofico con le basi teoretiche e modelli di ricerca inerenti allo sviluppo del nostro pensiero occidentale e, in particolare, dell'illuminismo lombardo, artistico-performativo nella realizzazione di strumenti di comunicazione della legalità, tratti dalle ultime generazioni di tecnologie digitali (*app, blog, videogames*) utili a diffondere l'attenzione, l'interesse e la cura per il patrimonio di beni culturali del nostro territorio. La metodologia è *laboratoriale*: a una presentazione introduttiva seguono due laboratori guidati dall'esperto.

Pertanto tale progetto favorisce i giovani coinvolti nell'acquisizione di nuove competenze e nella fruizione immediata delle stesse con una campagna come quella che Debora Ferrari e Luca Traini fondatori di *Neoludica Game Art Gallery* hanno definito *C4Legality* (le quattro C per la legalità): conosco-capisco-conservo-comunico= *civic engagement* e *art engagement* dai giovani per il territorio.

La testimonianza come motivazione ad agire.

La giornata studio del 17 novembre 2016 ha offerto ai giovani quattro testimonianze di buone pratiche di legalità in ambito politico, della magistratura, della ricerca e della comunicazione culturale.

Per quanto riguarda la figura del politico, tale evento ha goduto della partecipazione dell'avv. Alessandra Clemente, figlia di Silvia Ruotolo (vittima di un attentato camorristico nel 1997) e Assessore ai Giovani, Politiche Giovanili, Creatività e Innovazione del Comune di Napoli. Ciò che mi ha affascinato del suo operato politico è stato il suo progetto propositivo sui giovani, perfettamente in linea con la mia prassi nell'ambito della legalità già prima che la incontrassi di persona e poi, quando ho avuto l'onore di conoscerla, il suo sguardo fiero, pronto, da combattente, in prima linea nella battaglia a difesa della legalità, mi ha letteralmente conquistata.

Ho voluto che anche i nostri giovani conoscessero la sua storia e Alessandra mi ha chiesto di raccontarla ed eccola qui come l'ho scritta per quella giornata che, proprio grazie alla testimonianza di Alessandra Clemente, ha acceso la speranza, di poter contribuire al cambiamento della nostra società, in molti giovani che ora mi sostengono nella progettazione di attività di *peer to peer* per una diffusione capillare di formazione civica nelle scuole superiori.

«Napoli – 11 giugno 1997

Una bambina di dieci anni è sul balcone di casa, all'Arenella, un quartiere tranquillo di Napoli. Guarda la strada insistentemente. Aspetta la mamma, Silvia, che è uscita per andare a prendere il suo fratellino Francesco di 5 anni alla scuola materna. Ora li vede, stanno tornando: la mamma tiene per mano Francesco e stanno rincasando, sono ormai arrivati a casa. Improvvisamente sente un rumore sconosciuto, sono spari, sono tanti (si scoprirà che si trattava di 40 pallottole). Per la prima volta proprio all'Arenella era in atto un agguato camorristico ordito dal clan Cimmino contro un componente del clan Alfieri. Viene ucciso l'affiliato al clan Alfieri e ferito Luigi Filippini che poi collaborerà con la polizia. Ma quei proiettili purtroppo raggiungono anche quella mamma che sta tornando dalla sua bambina e che ha la

mano stretta in quella del piccolo Francesco. Uno di quei proiettili la colpisce alla tempia e la uccide. Il nome della sua bambina, di quella bambina che stava sul balcone attendendo il suo rientro, è Alessandra.

Da quell'agguato camorristico, da quel tragico fatto di cronaca sono trascorsi quasi vent'anni. Alessandra ha continuato a vivere in quel quartiere a Napoli, ha frequentato il liceo classico e si è laureata in Giurisprudenza ed è diventata avvocato. Dal 2013 lavora accanto al Sindaco di Napoli, Luigi De Magistris nel ruolo di Assessore ai Giovani, Politiche Giovanili, Creatività e Innovazione è sta mettendo in atto un piano di rinnovamento per i giovani della sua città, di quella città che le ha portato via per sempre la sua mamma, ma che ora sembra riscattarsi proprio con lei. Ho l'onore di presentare a tutti voi Alessandra Clemente».

Sono seguiti applausi di commozione e di ammirazione per Alessandra Clemente che, guidata dalle mie domande, ha spiegato la sua forte motivazione e il suo fattivo intervento a Napoli: il sostegno dell'Associazione di Don Luigi Ciotti, *Libera. Associazioni, nomi e numeri contro le mafie*; l'incremento del PLG, *Piano Locale sui Giovani* approvato con il DGM n. 1092 del 2008 per una nuova concezione delle politiche giovanili intese come politiche dell'autonomia, rivolte a strutturare azioni che consentono ai giovani di emanciparsi e di diventare leva di sviluppo della comunità; l'amplificazione della RCGI, la *Rete dei Centri Giovanili* per la promozione e lo sviluppo della componente giovanile della cittadinanza, uno degli elementi essenziali per lo sviluppo sociale, economico, ambientale e civile di tutta la città; la collaborazione dell'OTG, l'*Osservatorio Territoriale sui Giovani*, promosso dal Comune di Napoli con la Facoltà di Sociologia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, che si occupa di monitorare la condizione giovanile a Napoli e fornisce gli strumenti necessari per leggere e interpretare i bisogni, le risorse e le problematiche del territorio al fine di individuare interventi e servizi a favore del mondo giovanile. In particolare, da questi studi si evince che i giovani per molti aspetti anticipano i processi di cambiamento in corso, in quanto più di ogni altra categoria sociale, sono in grado di reinterpretare la modernità a partire da una maggiore dimestichezza con i mezzi e le tecnologie offerte dalla società contemporanea; la scelta di candidare Napoli come città europea dei Giovani 2018 (tra le 20 città in gara, Napoli è l'unica italiana). Tutto per offrire una centralità alle politiche giovanili, mettere in rete il capitale di creatività o innovazione presente nei ragazzi per migliorare la qualità della vita, la capacità attrattiva della comunità e del territorio, attivando un processo di osmosi tra territorio, capitale umano e artistico.

Nell'ambito della magistratura, la preziosa e fattiva collaborazione di Adriano Patti (magistrato dal 1985, prima alla *Corte d'Appello* di Torino ora alla *Corte di Cassazione* a Roma), mentore del *Laboratorio sulla Legalità* fin dagli esordi, ha garantito sempre un sostegno autorevole al progetto. Nel corso dell'ultimo anno ha organizzato convegni e seminari tra Genova e Mazara del Vallo su *Il valore sociale dei beni confiscati alla mafia* in collaborazione con Nicola Clemenza (Imprenditore agricolo di Castelvetro e Presidente dell'*Associazione Antiracket Libero Futuro*), Edi Regaglia (Magistrato consulente della Commissione Bicamerale Antimafia), Dante Benzi (Associazione dei Commercialisti della Liguria) e Don Francesco Fiorino (Sacerdote della Diocesi di Mazara del Vallo e già Presidente della *Fondazione San Vito onlus*). La sua attività si allinea con l'impegno della regione Lombardia (la quinta in Italia, dopo Sicilia, Campania, Calabria e Puglia per numero di proprietà confiscate alla mafia) nel recupero di beni immobili confiscati alla criminalità organizzata.

Per quanto riguarda il contesto della ricerca universitaria, la dottoranda Eleonora Lega (laureata in Storia Contemporanea e iscritta al II anno del Corso di dottorato in *Diritto e Scienze Umane* dell'Università degli Studi dell'Insubria) risulta un punto di riferimento nell'ambito della ricerca sul terrorismo internazionale condotta con i suoi colleghi del XXXI ciclo di dottorato. La dott. ssa Lega alla giornata studio di *Legalità come prassi* ha portato, infatti, la sua indagine sulle *Reti Estremiste*, quali gruppi non strutturati con la particolarità di essere estremisti nel manifestare comportamenti che propugnano obiettivi radicali e metodi di lotta intransigenti. Esse sono posti al limite di ciò che il senso comune ritiene politicamente accettabile, alla frontiera tra legalità e illegalità, rendendo così difficile, se non impossibile, la legalità come prassi: la pratica della legalità da parte degli individui che le compongono.

In riferimento alla testimonianza sulla comunicazione culturale Debora Ferrari e Luca Traini rappresentano trent'anni di storia di attività promozionali sul territorio nazionale, soprattutto tra la

Lombardia, il Piemonte e la Valle d'Aosta. Dal 2009, con la fondazione di *Musea_Game Art Gallery e Neoludica* e con la collaborazione di Emanuele Cabrini di *Gamesearch.it*, operano nel contesto, innovativo, dei *conscious games*, quali migliori alleati per la diffusione del patrimonio artistico culturale tra i giovani. Il loro obiettivo per *Legalità come prassi* consiste, con la collaborazione dei sei musei provinciali, precedentemente ricordati, nel realizzare un sito *C4Legality: conosco+capisco+conservo+comunico=civic engagement e art engagement* dai giovani per il territorio.

Le fasi del progetto "Legalità come prassi"

Prima fase.

Ambito	Diritto dell'arte
Formatore	Tiziana Zanetti (esperta in diritto dell'arte e tutela del patrimonio artistico)
Titolo	Furti d'arte: il "caso della Gioconda"
Sede	Scuola di appartenenza
Periodo	novembre-dicembre 2016; gennaio-febbraio 2017
Ore	8 di lezione frontale + 8 tra lavoro individuale e di gruppo
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Garantire una formazione civica relativa alla tutela del patrimonio culturale materiale e immateriale del nostro territorio; - Sviluppare la consapevolezza nei giovani dell'esistenza di un nesso fondamentale tra arte e legalità; - Offrire un interessante percorso giuridico nei casi più famosi di furti d'arte; - Attivare l'interesse ad avviare, autonomamente, percorsi di ricerca relativi ad azioni illecite sul comune patrimonio culturale.
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Sensibilizzare gli studenti nei confronti del patrimonio culturale e della sua fragilità; - Definire e approfondire alcuni dei concetti fondamentali in materia di tutela del patrimonio culturale; - Conoscere e sperimentare un metodo di analisi tratto dalla scienza del diritto e dalla storia dell'arte con immediata applicazione ed esercizio di lettura; - Avviare un percorso di riflessione sui principi e sulle norme applicabili ad un caso concreto di illecito penale contro il patrimonio storico-artistico.
Metodologia	Lezione frontale e assegnazione esercizio di ricerca da svolgere in piccoli gruppi.
Strumenti	Pc e videoproiettore
Materiale	Quaderno per appunti
Contenuto	<p>Il percorso di natura multidisciplinare si concentra sull'analisi di un celebre episodio di furto, quello della <i>Gioconda</i>, avvenuto nel 1911. Il caso, ampiamente studiato con la produzione di una vasta ed eterogenea letteratura, viene esaminato con un'attenzione particolare volta agli elementi interessanti sul piano della disciplina giuridica in materia di beni culturali, in particolare i profili penali.</p> <p>Agli studenti, a seguito della presentazione del caso corredata da opportuni rinvii e suggerimenti di approfondimento, si chiede una rilettura critica e creativa dell'episodio che deve ricorrere a una ricerca bibliografica e sitografica mirata. Il risultato del lavoro è un prodotto multimediale da progettare con il gruppo di lavoro.</p>

	<p>Primo incontro: introduzione al patrimonio culturale (nozione, significati); analisi di momenti significativi e interventi regolativi tratti dalla storia della sua salvaguardia (2 ore);</p> <p>Secondo incontro: presentazione del “caso <i>Gioconda</i>” tra narrazione e analisi tecnica dell’evento; segnalazione di elementi rilevanti in materia di diritto e di beni culturali (3 ore);</p> <p>Terzo incontro: confronto in aula; indicazioni per la ricostruzione e la rilettura dell’episodio da parte degli studenti, attraverso ricerche mirate ed un’elaborazione critica e creativa dell’episodio nel rispetto del rigore scientifico delle nozioni introdotte negli incontri precedenti (3 ore).</p>
--	--

Seconda fase.

Ambito	Storico-filosofico
Formatori	Elisabetta Scolozzi (ricercatrice, CII) Rosanna Galeani (docente di Filosofia e Storia, Licei Manzoni, Varese)
Titolo	La Guerra Civile Spagnola (1936-39)
Sede	Scuola di appartenenza
Periodo	dicembre 2016-gennaio 2017
Ore	3 di lezione frontale e 3 ore di attività di ricerca individuale Inoltre agli studenti sono stati offerti due contributi fondamentali per la loro formazione storico-filosofica sull’evento: -una conferenza in data 9 gennaio 2017 dalle 14,30 alle 16 sulla storia della Guerra Civile Spagnola presentata dal prof. Antonio Orecchia (storico) e dal prof. Minazzi (filosofo); -una conferenza di presentazione alla mostra <i>Catalogna Bombardata</i> in data 3 febbraio 2017 dalle ore 9 alle 13 con gli interventi di: Fabio Minazzi, Antonio Orecchia, Dorian Maglione, Antonio Barberini e Stefania Barile.
Finalità	- Acquisire competenze funzionali a coprire il ruolo di guida alla mostra fotografica <i>Catalogna bombardata</i> organizzata dal <i>Centro Filippo Buonarroti</i> di Milano (responsabile prof. Dorian Maglione) e dall’ <i>Associazione Memoria Altra-Italia Barcellona</i> (responsabile prof. ssa Ida Mauro).
Obiettivi	- Ricostruire la genesi e gli sviluppi di un evento storico in un’ottica critico-problematica; - Comprendere, analizzare, riflettere e mettere in relazione i significati; - Sviluppare la problematizzazione e il confronto in un contesto laboratoriale; - Comprendere e interpretare le diverse tipologie di fonti
Metodologia	Lezione frontale e assegnazione esercizio di ricerca da svolgere in piccoli gruppi.
Strumenti	- Sussidio didattico <i>Catalogna Bombardata</i> , a cura di Dorian Maglione e Ida Mauro; - George Orwell, <i>Omaggio alla Catalogna</i> (1938), Mondadori, Milano 2002;

	<ul style="list-style-type: none"> - Gabriel Jackson, <i>La repubblica spagnola e la guerra civile (1931-1939)</i> (1967), Il Saggiatore, Milano 2009; - Mika Etchebehere, <i>La mia guerra di Spagna</i> (1976), Alegre, Roma 2016.
Materiale	Quaderno per appunti
Contenuto	Agli studenti viene presentata la storia della Spagna dalla Repubblica alla Guerra Civile, dal 1931 al 1939, seguendo le indicazioni del sussidio didattico fornito da Dorian Maglione e Ida Mauro ai docenti di <i>Legalità come prassi</i> interessati a lavorare in classe su questa vicenda della storia del Novecento che non viene normalmente approfondita sui manuali in dotazione nelle Quinte. I ragazzi possono approfondire ulteriormente, consultando i siti selezionati dai curatori della mostra che raccolgono tutta una serie di fonti (articoli di giornale, fotografie, video, disegni di bambini raffiguranti i bombardamenti in terra spagnola, testimonianze,...).

Terza fase

Ambito	Artistico-tecnologico
Formatori	<p>Debora Ferrari e Luca Traini (<i>Musea_Game Art Gallery</i> e <i>Neoludica</i>) Emanuele Cabrini (<i>Gamesearch.it</i>) Ambra Bonaiuto (<i>E-ludo Lab</i>) Francesco Toniolo (PhD UniCatt Milano - filologo e critico dei videogames) Davide Caio (<i>Global Game Jam</i>, autore di <i>The Way of Life</i>) Lorenzo Migliarini (<i>Comingtools</i>) Carlo Gioventù e Biancamaria Mori (<i>MenteZero</i>) Mirco Ferrari (<i>MF Labs</i>) Stupidi pixel (videogioco <i>Quadri e ladri</i>)</p>
Titolo	Neoludica Lab
Sede	Scuola di appartenenza e musei selezionati
Periodo	febbraio-marzo-aprile e restituzione entro la prima settimana di maggio 2017
Ore	<p>40 ore di formazione e 6 di visita ai musei (ogni scuola ha il compito di visitare, studiare ed elaborare testi, immagini e video di tre collezioni museali)</p> <p>Inoltre agli studenti sono state offerte visite guidate con i direttori museali del MIDEc (<i>Museo Internazionale di Design e Ceramica</i>) di Laveno (dott. ssa Maria Grazia Spirito), <i>Museo Archeologico di Sesto Calende</i> (dott. ssa Silvia Fantino), <i>Museo Bodini</i> (dott. ssa Sara Bodini) di Gemonio, <i>Museo Castiglioni</i> (dott. Marco Castiglioni), Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea Castello di Masnago (dott. Daniele Cassinelli) di Varese, Museo Parisi Valle (dott. ssa Clara Castaldo) di Maccagno.</p>
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> - Stimolare i giovani a sviluppare il pensiero critico e il senso di responsabilità civica nei confronti del patrimonio storico-artistico del proprio territorio; - Acquisire un metodo d'intervento funzionale per la valorizzazione di tale patrimonio;

	- Acquisire competenze funzionali a realizzare un sito e testi, immagini e video da postare attraverso i <i>social networks</i> come <i>Facebook</i> , <i>Twitter</i> e <i>Instagram</i> .
Obiettivi	<ul style="list-style-type: none"> - Conoscere il patrimonio culturale del territorio di appartenenza; - Capire il valore di testimonianza storico-artistica della cultura di un popolo; - Comprendere le potenzialità dell'utilizzo dei <i>social network</i> per la diffusione dei valori legati alla cultura storico-artistica di un territorio; - Progettare modalità di conservazione e tutela del patrimonio materiale e immateriale di una civiltà; - Comunicare i risultati di tale ricerca attraverso i new media e i <i>social network</i>; - Produrre: un sito per raccontare e promuovere i luoghi; foto con app VR <i>Goofy</i> per la valorizzazione immersiva della documentazione raccolta; una campagna promozionale social media; una formazione sui <i>videogame</i> e sulle collezioni museali per avviare la formula educativa <i>peer to peer</i>.
Metodologia	Lezione frontale, interazione via <i>Skype</i> , simulazione di attività di elaborazione e assegnazione esercizio di ricerca da svolgere in piccoli gruppi.
Strumenti	<ul style="list-style-type: none"> - pc e videoproiettore; - collegamento <i>Internet</i>; - <i>smartphone</i>, <i>Ipad</i>.
Materiale	Quaderno per appunti
Contenuto	<p>Agli studenti vengono presentati i seguenti contenuti:</p> <ul style="list-style-type: none"> - la storia, la filologia e la critica del videogioco; - le potenzialità di <i>Facebook</i>, <i>Twitter</i> e <i>Instagram</i> per la promozione della legalità attraverso la tutela e la valorizzazione della cultura del proprio territorio; - la programmazione informatica creativa; - come si progetta e si realizza un videogioco; - come si crea una <i>app</i>; - come si crea un sito. <p>Nelle ore di permanenza ai Musei selezionati, gli studenti:</p> <ul style="list-style-type: none"> - vengono guidati dai rispettivi direttori museali a visitare le collezioni; - fotografano e registrano ciò che reputano importante comunicare e condividere sui social e raccolgono materiale utile per il sito (foto, video, informazioni da inserire nel testo descrittivo); - vivono il museo in modo interattivo attraverso i dispositivi di realtà aumentata e la app di VR con <i>Goofy</i>.

Il progetto di gestione dei beni confiscati alla mafia.

Ambito	Storico-sociale
Formatori	Monica Iori (docente di Filosofia e Storia, Liceo Scientifico Ferraris di Varese) su progetto di Stefania Barile con intervento di Fabio Minazzi, Adriano Patti, Nicola Clemenza, Dante Benzi e Stefania Barile nella conferenza del 13 gennaio 2017 presso l' <i>Aula Magna</i> del Liceo Ferraris di Varese.

Titolo	Gestione di beni confiscati alla mafia
Sede	Scuola di appartenenza
Periodo	da dicembre 2016 a giugno 2017
Ore	70 ore distribuite in 20 ore di formazione, tra conferenze e lezioni frontali, e 50 ore presso la <i>Libera Masseria</i> di Cisliano (bene confiscato alla mafia nei pressi di Milano) con formazione e attività lavorativa.
Finalità	<ul style="list-style-type: none"> -Offrire un percorso di formazione dall'idea al mercato attraverso il <i>business plan</i>, lo statuto, gli organi societari, il bilancio in cui alle conoscenze vengono affiancate le competenze. -Sostenere un pensiero innovativo e creativo volto al rinnovamento del modo di pensare l'imprenditoria. -Costruire virtualmente il progetto di una realtà imprenditoriale con beni confiscati alla mafia come modello di rinascita e di riavvio di un Paese.
Obiettivi	<p>Prima Fase: Consapevolezza. Legalità e Illegalità.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Leggere in modo analitico il testo di Adriano Patti, <i>Perché la legalità? Le ragioni di una scelta</i> (Vita e Pensiero, Milano 2013); - Affrontare la problematica e comprenderne le articolazioni socio-economiche sul territorio nazionale; - Avviare percorsi di approfondimento in ambito giuridico, economico e sociologico; - Porre dei quesiti specifici inerenti queste linee di ricerca nell'ambito della problematica affrontata; - Cercare delle risposte a tali quesiti sulla base di quanto letto e analizzato attraverso confronti e discussioni in classe. <p>Seconda Fase: Riflessione sull'illegalità mafiosa e sul possibile contrasto. Il caso di Castelvetro. Cos'è una realtà imprenditoriale con beni confiscati alla mafia?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Comprendere la diversità dei ruoli per una struttura imprenditoriale più consapevole e più solida; - Valorizzare il lavoro di condivisione delle idee e dei progetti all'interno del gruppo di lavoro; - Condividere le decisioni in merito alla pianificazione e alla distribuzione del lavoro; - Promuovere l'attività imprenditoriale e i suoi prodotti: modalità e strategie di mercato; - Garantire relazioni con e sul territorio di appartenenza per costituire una rete di servizi o di opere funzionali allo sviluppo della società; - Ideazione di un'attività imprenditoriale con beni confiscati alla mafia. <p>Terza fase: operare in un'impresa nata su un bene confiscato alla mafia.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fare esperienza di contrasto all'illegalità; - Gestire la vendita dell'olio extra-etico nella scuola; - Prestare lavoro volontario nella <i>Libera Masseria</i> di Cisliano (Mi).
Metodologia	Lezione frontale, lavoro di gruppo per l'analisi dei testi selezionati per l'approfondimento, per l'organizzazione delle vendite e per la collaborazione alla <i>Libera Masseria</i> .
Strumenti	Adriano Patti, <i>Perché la legalità? Le ragioni di una scelta</i> , Vita e Pensiero, Milano 2013;

	<p>Antonio La Spina, <i>Il mondo di mezzo. Mafie e Antimafie</i>, Il Mulino, Bologna 2016;</p> <p>Nando Dalla Chiesa, <i>Manifesto dell'Antimafia</i>, Einaudi, Torino 2014;</p> <p>Nando Dalla Chiesa, <i>L'impresa mafiosa. Tra capitalismo violento e controllo sociale</i>, Cavallotti University Press, Milano 2012;</p> <p>Nando dalla Chiesa, <i>Passaggio al Nord. La colonizzazione mafiosa</i>, Gruppo Abele, Torino 2016.</p>
Materiale	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Smartphone</i> per foto e video; - Quaderno per appunti.
Contenuto	<p>Un progetto innovativo, per ricerca metodologia e qualità dei risultati, per formare i giovani al <i>civic engagement</i> nell'ambito del percorso di alternanza scuola-lavoro, ottimizzando tempi, spazi e risorse, <i>Legalità come prassi</i> propone un percorso di formazione, capace di condurre gli studenti all'acquisizione di competenze nell'ambito della ricerca, dell'ideazione e della progettazione di una simulazione d'impresa con beni confiscati alla mafia. Riferimenti fondamentali, per giungere ad un obiettivo che risulti conforme a quanto programmato, sono le imprese nate intorno a <i>LiberoFUTURO</i> una rete di produttori impegnati nella valorizzazione del circuito del consumo critico, nella realizzazione di punti vendita dedicati e nell'accesso alle reti commerciali. La gestione del marchio <i>ExtraEtico</i>, dedicato ai prodotti di qualità provenienti da aziende sequestrate o confiscate, rappresenta una conquista fondamentale per il mercato del consumo critico, ma anche per i giovani che si arricchiscono di nuove e feconde prassi di legalità accanto alla gestione di immobili sequestrati alla mafia, ristrutturandoli, arredandoli e riconvertendoli in case vacanza e alla gestione di terreni, uliveti e vigneti abbandonati per renderli produttivi. Promuovere un luogo di economia libera per essere liberi di fare impresa è il motto di <i>Spazio libero</i> che sorge sulle fondamenta di <i>Libero FUTURO</i> e che attraverso la cooperativa <i>SpazioLibero Community</i> realizza le attività economiche e commerciali mettendo in rete le imprese e i produttori <i>Antiracket</i> per il consumo critico e collaborando con lo Stato nella gestione dei beni sequestrati o confiscati alla mafia.</p>

Risultati

Gli esiti del *civic engagement-lab* di *Legalità come prassi* hanno soddisfatto ogni aspettativa della Commissione Legalità, che dal 21 marzo 2016 si riunisce una volta al mese al fine di pianificare e organizzare percorsi formativi relativi alle tre linee progettuali presentate.

L'attivazione di ricerche orientate ad approfondire le problematiche relative al diritto dell'arte per prendersi cura del patrimonio artistico locale, la gestione delle visite guidate multilingue alla mostra storica itinerante *Catalogna Bombardata*, la collaborazione alla promozione dei Musei del territorio, l'ideazione e la realizzazione del sito *C4Legality*, l'attività lavorativa presso la *Libera Masseria* di Cisliano e, ancora, la partecipazione a registrazioni radiofoniche, la stesura di relazioni e di percorsi multimediali mirati a presentare il *civic-lab* dei *Giovani Pensatori* a chi ancora non ne conosce le

straordinarie potenzialità formative rappresentano solo la parte visibile del progetto, quella che tutti, compreso chi non sa, possono apprezzare del lavoro dei giovani coinvolti.

Ma assolutamente interessante risulta anche la parte meno esposta allo sguardo del mondo.

Si tratta di quell'operazione formativa profonda che dialoga con il desiderio di ricerca di un posto, con un ruolo adatto ad ogni sé, nella società di cui si cerca di essere parte attiva, riconosciuta, funzionale al suo sviluppo e, al tempo stesso, alla sua stabilità. Nei *civic-lab* ogni studente trova attività in cui esprimere le proprie capacità e, attraverso di esse, acquisire nuove competenze da spendere nella quotidianità: nella propria vita personale, nei compiti di studente e nella dimensione della socialità.

Con *Legalità come prassi* si cresce insieme per un triennio nella formazione del senso di responsabilità e nell'impegno civico attraverso la passione per la ricerca, il valore di un lavoro condiviso in ogni dettaglio, l'entusiasmo di partecipare ad un progetto comune generato dal dialogo ed evoluto in una progettualità creativa capace di dare senso a ciò che si fa insieme e di farsi garante di un futuro migliore in una realtà che risulti più propositiva per tutti.

Indispensabile per la piena realizzazione del progetto risulta la collaborazione fattiva dei docenti del Consiglio di classe, indipendentemente dalla materia d'insegnamento. Per formare al senso di responsabilità civica nessuna disciplina curricolare può pretendere di sentirsi esonerata. Come, del resto, non esistono materie formative d'eccellenza.

In questa circostanza, di per sé innovativa dal punto di vista di una metodologia didattica interdisciplinare, proprio il *team* docente è chiamato a proporsi quale modello di attività condivisa volta al successo scolastico dei propri studenti nell'ambito dell'acquisizione delle competenze "trasversali", quelle utili alla vita, quelle funzionali al superamento delle difficoltà e delle sfide che la quotidianità pone costantemente sul cammino di ciascuno. Eliminando le barricate disciplinari e attivando il dialogo tra le differenti materie curricolari intorno ad una tematica comune, appositamente selezionata per consentire alla maggior parte di intervenire e di proporre nuovi percorsi adatti ai propri studenti, si favorisce la costituzione di un contesto stimolante, interattivo, aperto alla sperimentazione di tentativi d'intervento e di attività caratterizzati dall'originalità e da una formula innovativa che nasce dal desiderio di coinvolgere i giovani per contribuire a costruire il loro *essere cittadini*.

Lavorare insieme, docenti e studenti, alla realizzazione dell'*universalità della cittadinanza* consentirebbe di operare nella possibilità stessa di costruire un'Europa non solo dei mercati³, ma dei cittadini pienamente inseriti in un flusso di relazioni *solidali*, di fatto nella ricostruzione di *interdipendenze*, che sfidano le logiche della separazione attraverso il *prendersi cura* del proprio territorio (a partire da quello locale fino a quello nazionale ed europeo), delle persone che in esso abitano e vivono e del patrimonio dei beni immateriali che delineano l'identità etica e socio-politica di ciascuno nella società di appartenenza. Non è un caso se l'attenzione per i beni comuni rientri in quella «nuova ondata di beni ad alto contenuto relazionale»⁴ che connota il nostro presente, valorizzando, in questo modo, condivisione, socialità e interazione.

³ Interessante in questo contesto il contributo intellettuale di Martha Nussbaum nel volume *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (Princeton University Press, Princeton 2010), trad. it. di Rinaldo Falcioni, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Introduzione di Tullio De Mauro, il Mulino, Bologna 2014: «[...] i partigiani della crescita economica non si limitano a ignorare le arti. Essi le temono. Infatti, la sensibilità simpatetica coltivata e sviluppata è un nemico particolarmente pericoloso dell'ottusità, e l'ottusità morale è necessaria per realizzare programmi di sviluppo economico che ignorano le disuguaglianze. È più facile trattare le persone come oggetti da manipolare se non ci è mai stato insegnato a considerarle sotto un altro punto di vista. Come disse Tagore, il nazionalismo aggressivo ha bisogno di annebbiare la coscienza morale, quindi ha bisogno di persone che non apprezzano l'individualità, che ripetono gli slogan del gruppo, che si comportano, e che vedono il mondo, come docili burocrati. Le arti sono un grande nemico dell'ottusità, e gli artisti (a meno che non siano del tutto sottomessi o corrotti) non sono i servi fidati di alcuna ideologia, neppure di una fondamentalmente buona: essi chiedono, sempre, all'immaginazione di superare i confini, di vedere le cose in modo nuovo» (pp. 40-41).

⁴ Ministero della Giustizia, *Commissione per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici*, «Politica del diritto», 3, 2008, pp. 531-550.

Legalità come prassi intende operare in questo contesto per formare cittadini impegnati civilmente, attivi, capaci di agire per assicurare a ogni altro la possibilità concreta di godere di un determinato bene *comune*, il quale comporta la possibilità che comune e solidale sia la sua tutela attraverso molteplici strumenti. Tale progetto rappresenta una realtà laboratoriale *aumentata*, in continua costruzione attraverso l'azione comune e, appunto, solidale di diversi soggetti che condividono finalità, obiettivi, metodologia e, soprattutto, l'impegno di rispondere alla necessità formativa della nostra contemporaneità.

Conclusione

Legalità come “prassi continua”

Alla luce dell’esperienza, etica ed estetica, di *Legalità come prassi*, gli studenti coinvolti hanno colto il valore polisemantico di *Legalità come prassi* puntualizzato come segue:

- legalità come azione coordinata e mirata a un obiettivo preciso;
- legalità come lavoro volto al progresso spirituale e materiale della collettività che vive e opera in un determinato territorio;
- legalità come oggetto di questo progresso;
- legalità come fine di tale progresso;
- legalità come manifestazione vitale e libera, nel pieno rispetto degli altri e del contesto, del sé individuale, creativo e progettuale nella socialità;
- legalità come “arte” che diventa promotrice di legalità attraverso un nuovo alfabeto, una tecnologia innovativa intuitiva ed autoesplicativa, come sono le sue regole, capace di diffondere tra i giovani e per i giovani, allenati al pensiero filosofico dei classici, altri contesti di riflessione, altre attività da progettare, altri interventi da mettere in atto in un mondo da rinnovare, perché conoscere il passato serve a vivere il presente. Infatti le uniche armi di cui disponiamo, contro coloro che per ignoranza, e non per qualsiasi altra ragione o religione, perseguono distruzione e orrore, sono la civiltà, la cultura e la bellezza.

Risulta necessaria, dunque, un’espansione etica e, nello stesso tempo, estetica per raggiungere l’obiettivo di riconoscere all’arte il suo ruolo di promotrice di legalità, in grado di cercare e cogliere quei prerequisiti funzionali alla formazione di una cittadinanza attiva, consapevole, responsabile e disponibile a condividere e collaborare con gli altri per risolvere le situazioni più spinose della storia della società a cui appartiene e di rilevare, in mezzo all’inferno, ciò che inferno non è - come scriveva Italo Calvino nel *Le città invisibili* del 1972 - e dargli il tempo necessario e spazio utile per una dignitosa evoluzione.

Tale meta, tanto ambita quanto essenziale per il futuro di un progetto come *Legalità come prassi*, volto a utilizzare il sistema di studi umanistici per potenziare le capacità di pensiero e l’immaginazione, è cruciale per alimentare una formazione che abitui la mente a diventare competente e critica verso le complessità del mondo e per consentire, quindi, alla democrazia, che da questa mente riassume vigore, di affrontare i problemi e le sfide contemporanee.

In particolare, quell’immaginazione narrativa, traducibile nella capacità di pensarsi nei panni di un’altra persona, di essere un lettore intelligente della sua storia, di comprenderne le emozioni e le aspettative, che fa dell’arte una sintesi dinamica e dialettica della cultura del tempo e della filosofia, la fiamma che illumina tale scenario per permettere allo sguardo di analizzare le potenzialità e le fragilità del pensiero del suo artefice, nasce nella straordinaria mente creativa di colui che, considerando ambiti di riflessione e approfondimento, progetta comportamenti che conducono al confronto pacifico e al dialogo per la ricerca di soluzioni alternative alle grandi questioni sociali, etiche e politiche della nostra contemporaneità.

Coltivare e sviluppare la sensibilità simpatetica, riaccendere la coscienza morale e adottare lo sguardo dell’immaginazione proprio attraverso il contatto con le opere di letteratura, musica, arti figurative, danza e teatro, consente di realizzare un modello di sviluppo umano capace di ragionare sui problemi politici e di esaminare, riflettere e giudicare senza delegare alla tradizione o all’autorità; capace di riconoscere gli altri cittadini, con pari diritti, e guardare a loro con rispetto; in grado di cogliere politiche significative per la collettività, di pensare al bene comune e, ancora, di ottenere la libertà autentica, formando i propri *standard* di giudizio e producendo i propri ragionamenti.

Incoraggiando questo paradigma viene promossa la presa di posizione attiva di ciascuno e la *cultura della responsabilità*. Infatti, quando le persone si sentono responsabili delle proprie idee, vivono con maggiore consapevolezza anche le azioni che da quelle derivano.

Se Dewey e Banfi portano Socrate rispettivamente nel *Laboratory School* di Chicago e nelle aule universitarie milanesi della Facoltà di Filosofia, l'obiettivo non si limita a insegnare la storia della filosofia ai giovani o ai giovanissimi allievi, ma insegue il *télos* di accendere in loro l'attenzione e il pensiero critico per riflettere, ragionare e porre domande per una partecipazione energica e vivace in un contesto di relazione con gli altri, condividendo progetti e risolvendo insieme problemi in uno spirito rispettoso, ma critico. Per entrambi l'attività cooperativa o laboratoriale, per Dewey nell'ambito della sua scuola progressiva e per Banfi nelle differenti realtà editoriali, in particolare in quella della Casa Editrice Minuziano garantisce il rispetto del lavoro di ciascuno e una forma di vita condivisa alla ricerca della comprensione dei problemi del mondo reale e di progetti a cui lavorare concretamente, modellando e apprendendo la cittadinanza attraverso il dialogo e il rispetto reciproco. Da qui la formazione di intelligenze flessibili, aperte e creative, capaci di riflessione critica e fantasia, utili ad un'azione che comprende la realtà e, mentre ne coglie le criticità, progetta sulle potenzialità e s'impegna a realizzare l'avvio di un futuro mirato a rispondere alle necessità di un presente in crisi.

In questa dimensione, si trova chiara dimostrazione dell'intenzione formativa del circolo banfiano già nell'aprile 1940, sulla pagina introduttiva del primo numero della rivista «Studi filosofici», con un riferimento attuale, in cui Banfi scrive:

«Il grave momento che l'Europa sta attraversando non può trovare la filosofia indifferente: se la filosofia è un fatto umano, ed anzi tende ad essere il centro dell'esperienza umana, non può essere indifferente all'umana cultura e per cultura s'intende ogni avvenimento storico che abbia un significato spirituale - di fronte ad essa ha una responsabilità ed una posizione. Responsabilità e posizione centrali: grave compito cui la filosofia può adempiere in tanto, e quanto più, essa è veramente filosofia, ricerca strettamente scientifica, universale, teoreticamente pura - ricerca che sia sottile profonda e spregiudicata interpretazione dell'esperienza tutta»⁵.

Questa sottile, profonda e spregiudicata interpretazione dell'esperienza colta in tutta la sua complessità muove il processo del cambiamento di quella mentalità che stava minando la sicurezza in Europa e riduceva all'inibizione qualsiasi tipo d'iniziativa personale o collettiva contro una situazione drammaticamente irrigidita in un *format* socio-politico riconosciuto a livello internazionale: il fascismo. La filosofia coglie e accetta la sfida della sua contemporaneità: riportando responsabilità e posizione, divenendo coscienza critica di tutto il sapere, insegnando a pensare e discutere con metodo filosofico.

«Ciò che importa è che io insegni concretamente a filosofare di fronte alla massa delle esperienze e delle forme di riflessione. Im[m]aginate ora la confusione di quelle povere menti giovanili a cui fosse data un'enciclopedia sconnessa, le cui parti si trovano su piani e hanno prospettive diverse a cui nessuno insegna l'unica cosa che importa: a pensare e discutere con metodo filosofico. [...] non credo ci sia bisogno di ripetere che la scienza e la filosofia in ispecie vivono e producono solo in funzione della loro libertà. Una facoltà filosofica che misconoscesse questo principio o lo piegasse a qualsiasi compromesso sarebbe la peggior offesa alla filosofia»⁶.

Il pensare e il discutere con metodo filosofico sui fenomeni problematici, che ben rappresentano le contraddizioni della società, consentono di inserire tanta energia personale, tanta vita in nuove forme adatte alle forze attuali, con le quali però, citando Simmel, non si fa altro che «eliminare un problema mediante un nuovo problema e un conflitto mediante un altro»⁷. Eppure tale contributo, all'interno del processo dinamico e dialettico che conduce anche alla formulazione di un ulteriore quesito e alla delineazione di un'altra apparentemente insanabile contraddizione, rappresenta il risultato, tanto discusso quanto implicitamente riconosciuto nella sua funzione interlocutoria, di un atto di coraggio morale:

⁵ Antonio Banfi, *Parole d'introduzione*, «Studi filosofici. Rivista trimestrale di filosofia contemporanea», anno I, aprile 1940, n. 1, pp. 1-3. La citazione si legge a p. 1.

⁶ Antonio Banfi, *Per una facoltà filosofica*, «Studi filosofici. Rivista trimestrale di filosofia contemporanea», anno II, gennaio-marzo 1941, n. 1, pp. 81-87. Le citazioni riportate nel corpo di testo si leggono a p. 84.

⁷ Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur*, 1918, *GSG* 16 pp. 181-208, Monaco e Lipsia 1921, trad. it. di Giuseppe Rensi, *Il conflitto della civiltà moderna*, Prefazione di Giuseppe Rensi, Immanenza, Napoli 2014, p. 42.

«Ci vuole coraggio per dire la verità, per pensare, per agire, per vivere, per essere fedeli, umili, generosi. Coraggiosa dunque non è l'azione eroica, la sfida del nemico in battaglia, bensì la capacità di dare inizio a qualcosa, di rendere efficace e operante una scelta di valore, una decisione»⁸.

Occorre dunque lavorare sul coraggio. Lavorare insieme per registrare ciò che, di questa realtà sociale, sembra non funzionare, per mettere in atto strategie propositive, per impegnarsi a ricomporre la discrasia tra realtà e desiderio di bene, che continua a manifestarsi nella vita morale.

Per una maggiore resa funzionale di tale contesto, caratterizzato dall'azione collaborativa, questa ricerca ha considerato il laboratorio di estetica civile nei suoi molteplici aspetti: come luogo d'incontro, di confronto e anche di scontro, di pensieri impegnati sì nella tutela e nella conservazione, ma anche nella promozione e nella valorizzazione di teorie, di posizioni intellettuali, di un patrimonio culturale indicativo di un cammino da compiere per la conquista di un'identità democratica autentica, libera e responsabile; come proficua modalità applicativa di una metodologia d'indagine filosofica all'ambito etico-estetico; e, ancora, come paradigma estetico-filosofico per la formazione civica e il *civic engagement*. Proprio nell'ambito di questa poliedricità, in tempi difficili per i giovani, la scuola, la società tutta, nasce la proposta, tanto coraggiosa quanto ambiziosa, di un *civic-lab* come *Legalità come prassi*.

Recuperando la sfida banfiana, *ficcando gli occhi nel segreto fecondo del negativo*, e riscoprendo le esperienze di studio e di ricerca dei suoi allievi, vengono individuati talenti, qualità, competenze e risorse vitali, specifiche di riscatto, pronti per essere messi in gioco, certamente rinnovati nelle modalità comunicative, ma straordinariamente identici nella formula intenzionale che conduce all'avvio dell'azione, che motiva all'agire libero, interrompendo ogni tipo di rapporto segnato da automatismi totalmente impersonali, scollegati dalla vena pulsante della consapevolezza.

«Il coraggio diventa così la virtù moderna dell'interruzione, della breccia che si apre nel tempo, della nascita del nuovo. In questa luce, i suoi criteri non saranno né le motivazioni, né le finalità, ma solo l'orgoglio e la dignità proprie di colui che abbandona la sicurezza e la protezione di ciò che è familiare, conforme all'abitudine e, affrontando il rischio della vita pubblica dimostra di essere più preoccupato per il mondo che per se stesso, afferma che esiste qualcosa di più importante dello scorrere abituale delle cose, della propria esistenza individuale»⁹.

Se l'incontro con il mondo, lo sguardo su di esso e l'interazione con il medesimo risultano inseribili nella dimensione estetica, che agisce attraverso una ragione *altra* «fondata sul sensibile» (riprendendo la suggestiva definizione di Elio Franzini) per costruire forme, di cui alcune, le opere d'arte, risultano dotate di senso proprio, funzionale allo sviluppo di un sapere capace di articolare «le sue visioni sugli orizzonti possibili - visibili e invisibili - offerti dall'esperienza»¹⁰, la volontà di quell'azione e della modalità di trasmissione, che da essa ne deriva, conduce ad un impegno etico. Se l'apertura al mondo è, per sua stessa natura, estetica, volgere l'azione individuale al bene, alla giustizia e alla partecipazione al destino degli altri risponde alla ricerca di un senso. Recuperare il senso del proprio agire su un terreno di manifestazione di sé e di apertura agli altri, piuttosto che su quello della prestazione e del consumo, dominanti nella nostra società attuale, diviene, nel contesto globale dell'esperienza umana, «un valore non puramente operativo e pratico, bensì espressivo dell'umanità»¹¹ di ogni individuo.

A questo valore espressivo, frutto di un agire libero e consapevole messo in campo dalla sensibilità e dall'immaginazione di una ragione *altra*, caratterizzata dalle notevoli qualità empatiche ma anche critiche, metodologiche ed epistemologiche che questa ricerca ha evidenziato, punta l'operazione culturale del laboratorio di estetica civile della Minuziano e di *Legalità come prassi*. Mosse da un intento pragmatico, caratterizzato dall'attività di studio e di intervento mirato al sostegno del bene

⁸ Laura Boella – Marc Augé, *Etica civile: orizzonti*, op. cit., p. 38.

⁹ Ivi, pp. 41-42 con chiari riferimenti ai contenuti di *Vita activa. La condizione umana* di Hanna Arendt.

¹⁰ Elio Franzini, *L'altra ragione*, op. cit., pp. 18-19.

¹¹ Laura Boella, *Il coraggio dell'etica*, op. cit., p. 73.

comune inteso come patrimonio culturale immateriale, saldamente ancorato a un fondamento teoretico e assiologico d'eccezione, tali attività rappresentano l'eredità banfiana nell'ambito di una dimensione attiva della vita individuale, «in cui si gioca la rivelazione di ciascun individuo nella sua unicità sulla scena del mondo, in presenza di altri»¹².

In questo spazio, in cui l'individuo si rivela e si pone in relazione diretta e spontanea con l'altro, «senza vie traverse e indugi e senza scarico di responsabilità»¹³, in contrasto con la facile via della resa, nasce il coraggio di non agire mai *contro*, ma sempre *per* qualcuno e *per* qualcosa.

Tale coraggiosa azione, che rappresenta un nuovo tentativo per l'avvio del rinnovamento culturale, si esprime nel *civic engagement*, in quell'impegno civile, concreto e consapevole, alimentato dall'entusiasmo dell'intelligenza e dall'energia positiva di una vita-più-che vita, nel suo divenire *virtù* straordinaria di *abitudine alla progettualità* per la giovane generazione, che si appresta a formarsi, sviluppando il pensiero critico attraverso l'apporto teoretico e pragmatico dell'esperienza estetica, quale *sentinella di civiltà e di legalità* del nostro presente.

¹² Hanna Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. di Sergio Finzi, introduzione di Alessandro Dal Lago, Bompiani, Milano 1989, p. 132.

¹³ L. Boella - M. Augè, *Etica civile: orizzonti*, op. cit., p. 47.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

Aristotele, *L'anima*, traduzione, introduzione e commento a cura di Giancarlo Movia, Luigi Loffredo, Napoli 1979.

Aristotele, *Poetica*, introduzione traduzione e commento di Manara Valgimigli, Terza edizione riveduta, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1946.

Victor Basch, *Essays d'esthétique de philosophie et de littérature*, Alcan, Paris 1934.

Victor Basch, *La maître problème de l'esthétique*, «Revue philosophique de la France et de l'étranger», n. 7-8, juillet-août (XLVI^e année), 1921, p. 51.

Henry Bergson, *Matière et mémoire*, in *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris 1959, pp. 159-379.

Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Bucarest 1944.

Edmund Burke, *A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Dodsley, London 1757 consultato in *Collection of California Digital Library* archive.org/details/enqphilosophical00burkrich

Émile-Auguste Chartier, detto Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris 1931.

Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, Lathias, Paris 1848.

Waldemar Conrad, *Der aesthetische Gegenstand* (1908-1909), «Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft», anno III, n. 4, pp. 401-455, traduzione parziale e note di Gabriele Scaramuzza, *L'oggetto estetico. Estetica fenomenologica I*, Liviana, Padova 1972.

Waldemar Conrad, *Bühnenkunst und Drama*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1911, VI, pp. 249-277 e pp. 355-404, traduzione di Pietro Conte, *Scena e dramma. Per una fenomenologia del teatro* (1911), a cura di Chiara Cappelletto, CLUEB, Bologna 2008.

Benedetto Croce, *Breviario di estetica, Aesthetica in nuce* (1912-1928), Adelphi Edizioni, Milano 1990.

Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero. Poesia e Letteratura. Vita morale*, Giuseppe Laterza & figli Editori, Bari 1929.

Benedetto Croce, *La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo*, Giuseppe Laterza & Figli Editori, Bari 1934.

Benedetto Croce, *La storiografia senza problema storico*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», anno XXXV, 20 novembre 1937, fasc. III, pp. 412-433.

Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1966 (1938¹).

Benedetto Croce, *Intorno all'estetica del Dewey*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», anno XXXVIII, 20 novembre 1940, fasc. VI, pp. 348-353.

Benedetto Croce, *Storia dell'Estetica per saggi*, Giuseppe Laterza & figli Editori, Bari 1942.

Benedetto Croce, *Nota finale a una raccolta intorno all'opera del Croce*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», anno XLI, 20 luglio 1943, fasc. IV, pp. 227-229.

Benedetto Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari 1954.

René Descartes, *Le passioni dell'anima*, a cura di Eugenio Garin, in R. Descartes, *Opere filosofiche*, trad. it. di Gallo Galli, Eugenio Garin, Maria Garin, Adriano Tilgher, Laterza, Roma-Bari 1986, vol. IV.

John Dewey, *Psychology*, Harper & Brothers, New York 1887.

John Dewey, *Outlines of a critical theory of ethics*, Greenwood Press, New York 1891.

John Dewey, *Scuola e società* (1899), traduzione e curatela di Ernesto Codignola e Lamberto Borghi, La Nuova Italia Edizioni, Firenze 1949.

John Dewey, *Studies in logical theory*, University of Chicago Press, Chicago 1903.

John Dewey, *How we think*, Heath and Company, Boston 1910.

John Dewey, *Democracy and education*, Macmillan Company, New York 1916.

John Dewey, *Essays in experimental logic*, University of Chicago Press, Chicago 1916.

John Dewey, *The Need for a Social Psychology* (Address given on the occasion of the celebration of the twenty-fifth anniversary of the American Psychological Association, New York, December 28, 1916), «Psychological Review», vol. XXIV, 1917, pp. 266-277.

John Dewey, *Reconstruction in philosophy*, Henry Holt and Company, New York 1920.

John Dewey, *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, Henry Holt & Co., New York 1922; *Introduction* (1930), The Modern Library, Inc., New York.

John Dewey, *Natura e Condotta dell'uomo. Introduzione alla Psicologia Sociale* (1922), Presentazione di Lamberto Borghi, trad. it. di Giulio Preti e Aldo Visalberghi, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1958.

John Dewey, *Experience and nature*, Open Court, Chicago 1925.

John Dewey, *Esperienza e natura*, traduzione e cura di Pietro Bairati, Mursia Editore, Milano 2014.

John Dewey, *Esperienza e natura*, Introduzione e note di Nicola Abbagnano, G.B. Paravia & C., Torino Milano Padova Firenze Roma Napoli Palermo 1952.

John Dewey, *Experience, nature and art*, «The Journal of Barnes Foundation», I, ottobre 1925, n. 3, pp. 4-10.

John Dewey, *Esperienza, natura e arte*, traduzione e introduzione di Dario Cecchi, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014.

John Dewey, *Affective thought in logic and painting*, «The Journal of Barnes Foundation», II, aprile 1926, n. 2, pp. 3-9.

John Dewey, *Individuality and experience*, «The Journal of Barnes Foundation», II, gennaio 1926, n. 1, pp. 1-6.

John Dewey, *Characters and events (Popular essays in social and political philosophy)*, Henry Holt and Company, New York 1929, 2 voll.

- John Dewey, *The quest for certainty*, Minton, Balch & Co., New York 1929.
- John Dewey, *Construction and criticism (The first Davies Memorial Lectures)*, Columbia University Press, New York 1930.
- John Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Co., New York 1934; trad. it. *Arte come esperienza*, traduzione e cura di Corrado Maltese, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1967³ (1951¹).
- John Dewey, *Experience and Education*, International Honor Society in Education, Kappa Delta Pi, New York 1938; trad. it. *Esperienza e Educazione*, a cura di Francesco Cappa, traduzione Ernesto Codignola, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.
- John Dewey, *Problems of men*, Philosophical Library, New York 1946, *Problemi di tutti*, trad. it. di Giulio Preti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1950.
- John Dewey, *Saggi pedagogici*, traduzione e curatela di Maria Teresa Gentile, Vallecchi Editore, Firenze 1950.
- John Dewey, *Educazione e arte*, traduzione e cura di Luciana Bellatalla, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1977.
- John Dewey, *Arte come esperienza e altri scritti*, a cura di Alberto Granese, trad. it. di Corrado Maltese, La Nuova Italia, Firenze 1995.
- Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Neaulme, Utecht 1732, 2 voll.
- Valentin Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, Félix Alcan, Paris 1936.
- Johann Gottlieb Fichte, *Lezioni sulla missione del dotto* (1794), trad. it. Emilio Casseti, Laterza, Bari 1948.
- Konrad Fiedler, *Die Kunsttheorie*, Erster Band 1, München, 1909, opera consultata in https://archive.org/stream/konradfiedlerssc01fied/konradfiedlerssc01fied_djvu.txt
- Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, Erster Band 1, R. Piper & Co., München 1914, opera consultata in https://archive.org/stream/konradfiedlerssc01fied/konradfiedlerssc01fied_djvu.txt
- Henri Focillon, *Vie des formes*, Ernest Leroux, Forme et Style, Paris 1934.
- Henri Focillon, *Vie des formes, suivie de l'Eloge de la Main*, Félix Alcan, Paris 1939.
- Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, trad. it. di Sergio Bettini (*Vita delle forme*) e Elena De Angeli (*Elogio della mano*), Einaudi Editore, Torino 2002.
- Roger Eliot Fry, *Giotto*, «Monthly Review», XII, 1901, n. 152, pp. 156-157.
- Roger Eliot Fry, *Three pictures in tempera by William Blake*, «The Burlington Magazine», II, marzo 1904, n. 12, pp. 204-211, Vol. 4.
- Roger Eliot Fry, *Aubrey Beardsley's drawings*, «The Athenaeum», LXXVII, 5 novembre 1904, n. 6, pp.627-628.
- Roger Eliot Fry, *Claude*, «The Burlington Magazine», VI, agosto 1907, n. 53, pp. 438-486, vol. 11.

- Roger Eliot Fry, *An essay in aesthetics*, «New Quarterly», II, 2 aprile 1909, n. 6, pp. 171-190.
- Roger Eliot Fry, *The art of the Bushmen*, «The Burlington Magazine», IX, 1910, pp. 334-337.
- Roger Eliot Fry, *The Munich exhibition of Mohammedan art*, «The Burlington Magazine», IX, settembre 1910, n. 89, pp. 283-290 e 327-333, vol. 17.
- Roger Eliot Fry, *Art and socialism*, «The Athenaeum», LXXXV, 1912, pp. 55-78; ristampato con notevoli modifiche come *The artist of the Great State*, ed. Wells et al. pp. 249-272, New York.
- Roger Eliot Fry, *Drawings at the Burlington fine arts club*, «The Burlington Magazine», XI, 1912, n. p. 346, vol. 20.
- Roger Eliot Fry, *The Jacquemart-Andre collection*, «The Burlington Magazine», XII, maggio 1914, n. 134, pp. 78-81 e pp. 84-85, vol. 25.
- Roger Eliot Fry, *Paul Cézanne*, «The Burlington Magazine», XVI, 1917, pp. 52-60, vol. 31.
- Roger Eliot Fry, *A possible domestic architecture*, «Vogue», XXVII, marzo 1918, n. 324, p. 66.
- Roger Eliot Fry, *Ancient American art*, «The Burlington Magazine», XVII, novembre 1918, n. 188, pp. 154-157, vol. 33.
- Roger Eliot Fry, *Jean Marchand*, «The Athenaeum», XCII, 11 aprile 1919, pp. 178-179.
- Roger Eliot Fry, *Art and science*, «The Athenaeum», XCII, 6 giugno 1919, pp. 434-445.
- Roger Eliot Fry, *The ottoman and the whatnot*, «The Athenaeum», XCII, 27 giugno 1919, pp. 529-530.
- Roger Eliot Fry, *The artist's vision*, «The Athenaeum», XC, 11 luglio 1919, pp. 47-54.
- Roger Eliot Fry, *The art of Florence*, Catalogo Esposizione di pitture fiorentine al Club delle Belle Arti di Burlington, pp. 7-14, 1919.
- Roger Eliot Fry, *El Greco*, «The Athenaeum», XCII, 1920, n. 146, p. 57, Vol. 27.
- Roger Eliot Fry, *Negro sculpture*, «The Athenaeum», XCIII, 20 agosto 1920, pp. 247-248.
- Moritz Geiger, *Die ästhetische aufwertung*, «Zeitschrift für Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft», anno VI, 1911, pp. 1-42.
- Moritz Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1913.
- Moritz Geiger, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico*, trad. it. di Pietro Conte, a cura di Andrea Pinotti, CLUEB, Bologna 2012.
- Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Rudolph Weigel, Leipzig 1854.
- David Hume, *The Standard of Taste*, in Id., *Essays Moral, Political and Litterary*, Ed. Green and Grose, London 1898.

Edmund Husserl, *Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), «Husserliana», Band XXIII, hrsg. von Eduard Marbach, Nijhoff, Den Haag 1980.

Edmund Husserl, *Fantasia e immagine*, trad. it. di Claudio Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.

Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica. Libro primo: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, trad. it. di Vincenzo Costa, Introduzione di Elio Franzini, Einaudi, Torino 2002.

Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, a cura di Eduard Marbach, XXIII «Husserliana», Nijhoff, Den Haag 1980 (prodotti per l'edizione Meiner, Hamburg 2006).

Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1726), Knapton & co., London 1726 opera consultata in edizione digitale Liberty Fund, ed. Wolfgang Leidhold, Indianapolis 2004.

William James, *The Principles of Psychology*, Henry Holt and Co., New York 1890.

William James, *The Principles of Psychology* [1890], in *Classics in the History of Psychology*, an internet resource developed by Christopher D. Green, York University, Toronto, Ontario <http://psychclassics.yorku.ca/James/Principles/>.

William James, *The Principles of Psychology* [1890], in *Collection University of Toronto* (Internet Archive Book), Robart Library, <https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft> (uploaded 5.09.2006).

William James, *The Principles of Psychology* [1890], MacMillan & Co. Ltd., London, 1901, 2 voll.

William James, *Principii di Psicologia*, traduzione italiana con aggiunte e note di Giulio Cesare Ferrari, diretta e riveduta da Augusto Tamburini, Società Editrice Libreria, Milano 1909³ (1900¹).

William James, *Principi di psicologia*, Introduzione, versione e note di Giulio Preti, Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano-Messina 1950.

William James, *The Will to believe and other Essays*, in *Popular Philosophy*, Longmans, Green and Co., New York-London, 1897.

William James, *Talks to teachers on psychology and to students on some of life's ideals*, Henry Holt and Co., New York 1899.

William James, *Discorsi agli insegnanti e agli studenti sulla psicologia e su alcuni ideali di vita* (1899), a cura di Flavia Stara, Armando Editore, Roma 2003.

William James, *Abitudine* (1890), in *Abitudine* (1890) e *Poteri degli esseri umani* (1907), traduzione e curatela di Luca Mori, Italian Edition, Edizioni Mnemosyne, Edizione del Kindle, 31 agosto 2014.

William James, *Pragmatism, a new name for some old ways of thinking* (1842-1910), Longmans, Green, and co., New York 1907, trad. it. di Sergio Franzese, *Pragmatismo*, Il Saggiatore, Milano 1994.

William James, *The Meaning of the Truth: A Sequel to Pragmatism*, Longmans, Green & Co., New York 1909.

William James, *Morale e religione* (1842-1910), traduzione di Antonietta Caroli, Introduzione e commento Bruno Widmar, Cesare Marzioli Editore, Roma 1960.

William James, *Habit*, Henry Holt and Co., New York 1914.

William James, *Essays in Radical Empiricism*, Longmans, Green & Co., New York 1958.

Immanuel Kant, Immanuel Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des schönen und erhabenen*, Johann Jakob Kanter, Königsberg 1764), trad. it. di Laura Novati, Introduzione di Guido Morpurgo-Tagliabue, Rizzoli, Milano 1996³ (1989¹). Tale traduzione è condotta sull'edizione a cura di Wilhelm Weischedel (Immanuel Kant, *Werke in sechs Bänden*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1960, I, pp. 825-884).

Immanuel Kant, *Critica della ragion pura* (*Kritik der reinen Vernunft*, Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1781), traduzione e curatela di Costantino Esposito, Bompiani, Milano 2004.

Immanuel Kant, *Critica della ragione pura*, Introduzione, traduzione e note di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1976.

Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friederich, Berlin und Libau 1790), trad. it. e curatela di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.

Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. Valerio Verra, Laterza, Roma-Bari 1959.

Immanuel Kant, *Scritti politici*, a cura di Norberto Bobbio, Luigi Firpo, Vittorio Mathieu, trad. it. di Gioele Solari e Giovanni Vidari, UTET, Torino 1965².

Immanuel Kant, *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, Friedrich Nicolovius, Königsberg 1798.

Immanuel Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, Introduzione e note Michel Foucault, trad. it. Mauro Bertani e Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2010.

Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften (Band 1-22), von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Band 23), von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (a partire dal Band 24), Georg Reimer – Walter de Gruyter, Berlin (per un periodo Berlin und Leipzig) 1910 e seguenti, 29 voll. Questa edizione è segnalata nel testo con la sigla AA [Akademie Ausgabe] seguita dall'indicazione del volume (numero romano) e della pagina (numero arabo). Per la *Critica della ragion pura* e per la *Critica della facoltà di giudizio* si fa riferimento alle sigle *KrV* (A per la prima edizione e B per la seconda edizione) e *KU* seguite dal numero arabo indicante la pagina di riferimento.

Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di Domenico Omero Bianca, UTET, Torino 1976.

Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Massimo Mugnai e Enrico Pasini (a cura di), *Scritti Filosofici*, UTET, Torino 2001, voll. 3.

Vladimir o Nikolaj Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov), *Imperializm, kak novejsij etap Kapitalizma*, Shisn i Snanije, Petrograd 1917, trad. it. di Luciano Santoni, *L'imperialismo, ultima fase del capitalismo*, Casa Editrice Minuziano, Milano 1946.

John Locke, *Saggio sull'intelletto umano (An Essay concerning Humane Understanding*, Thomas Bassett, London 1690), a cura di Nicola Abbagnano, UTET, Torino 1971.

Karl Marx, *Il Capitale (Das Kapital Kritik der politischen Oekonomie*, Verlag von Otto Meissner, Hamburg 1867), trad. it. di Ruth Meyer, a cura di Eugenio Sbardella, Newton Compton Editori, Roma 2008.

Karl Marx, *Le Capital*, Libro III, Parte II, Edizione Giard et Brière, Paris 1904.

Karl Marx, *Le Capital*, III, T. IX-X-XI-XII, Ed. Costes, Paris 1924.

Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza*, in Friedrich Nietzsche, *Idilli di Messina. La Gaia Scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, Volume V Tomo II, *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi Editore, Milano 1965 [Aforisma 54 *La coscienza dell'apparenza*, Aforisma 55 *L'ultimo sentimento di nobiltà*].

Friedrich Nietzsche, *Il Crepuscolo degli Idoli ovvero come si filosofa con il martello*, trad. it. di Ferruccio Masini con nota introduttiva di Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1983, (pp. 86-87).

Friedrich W. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Introduzione di Aldo Venturelli, trad. it. di Silvia Bortoli Cappelletto, Newton Compton, Roma 1993.

George Santayana, *Il senso della bellezza* (1896), trad. it. e curatela di Giuseppe Patella, Aesthetica, Palermo 1997.

Max Scheler, *Il valore della vita emotiva* (1913-1916), trad. it. di Giancarlo Caronello, con un'Introduzione di Laura Boella, Guerini Studio, Milano 2004.

Max Scheler, *Die Idole der Selbsterkenntnis*, in Id., *Gesammelte werke*, Bd. III, *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, hrsg. Von M. Scheler, Francke Verlag, Bern-München 1955, pp. 213-292, trad. it. di Giancarlo Caronello, *Gli idoli della conoscenza di sé*, in Max Scheler, *Il valore della vita emotiva (1913-1916)*, con un'Introduzione di Laura Boella, Guerini Studio, Milano 2004.

Max Scheler, *Zur Rehabilitierung der Tugend*, in Id., *Gesammelte werke*, Bd. III, *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, hrsg. Von M. Scheler, Francke Verlag, Bern-München 1955, pp. 13-31, trad. it. di Giancarlo Caronello, *Riabilitare la virtù*, in M. Scheler, *Il valore della vita emotiva (1913-1916)*, con un'Introduzione di Laura Boella, Guerini Studio, Milano 2004.

Max Scheler, *Über Scham und Schamgefühl*, in *Gesammelte Werke*, Bd. X, *Schriften aus dem Nachlaß*, vol. I, Bouvier, Bonn 1986, trad. it. di Maria Teresa Pansera, *Max Scheler. Pudore e sentimento del pudore*, Milano-Udine 2012.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Über das verhältniss der bildenden künste zu der natur*, Philipp Krüll, München 1807.

Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, «Neue Thalia», 2. Jg., Heft 2, Leipzig 1793.

Friedrich Schiller, *Grazia e dignità*, a cura e trad. it. di Davide Maio e Salvatore Tedesco, Studio Editoriale, Milano 2010.

Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, «Die Horen, ein Monatsschrift», Tübingen 1795.

Friedrich Schiller, *Kallias o della bellezza e altri scritti di estetica*, trad. it. e Introduzione di Cesare De Marchi, Mursia, Milano 1993.

Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo*, cura e trad. it di Guido Boffi, Bompiani, Milano 2007.

Arthur Schopenhauer, *Il mondo come Volontà e Rappresentazione*, tr. it. di Nicola Palanga, a cura di Ada Vigliani, con Introduzione di Gianni Vattimo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1989.

Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1713), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711): *Inquiry concerning Virtue and Merit* (1699) in <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/shaftesbury1711book1.pdf> Copyright ©2010–2015 all rights reserved. Jonathan Bennett; *The Moralists*, in <http://oll.libertyfund.org/titles/shaftesbury-characteristics-of-men-manners-opinions-times-vol-2>.

Georg Simmel, *La differenziazione sociale (Über soziale Differenzierung. Soziologische und psychologische Untersuchungen*, 1890, *GSG 2*), trad. it. di Bruno Accarino, Laterza, Roma-Bari 1998.

Georg Simmel, *Estetica sociologica (Soziologische Ästhetik*, «Die Zukunft», n. 17, 1896, *GSG 5*) in Id., *Brücke und Tür*, *GSG 12*, a cura di Margarete Susman e Michael Landmann, Koehler, Stuttgart 1957, pp. 178-186, trad. it. di Vincenzo Mele, in Antonio De Simone, *Leggere Simmel*, Quattroventi, Urbino 2004.

Georg Simmel, *Über die dritte Dimension in der Kunst* («Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», n. 1, 1906, pp. 65-69, *GSG 8*, pp. 9-14), trad. it. di Lucio Perucchi, *La terza dimensione dell'arte*, in Georg Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Istituto Editoriale Internazionale, Milano 1976.

Georg Simmel, *Filosofia del denaro (Philosophie des Geldes*, 1900¹/1907², *GSG 6*), a cura di Alessandro Cavalli e Lucio Perucchi, UTET, Torino 1984.

Georg Simmel, *Il problema dello stile (Das Problem des Stiles*, 1908, *GSG 8*, pp. 374-384), trad. it. di Ulrike Hoffmann e Vincenzo Mele, in Georg Simmel, *Estetica e sociologia. Lo stile della vita moderna*, a cura di Vincenzo Mele, Armando, Roma 2006.

Georg Simmel, *Sociologia (Soziologie Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Berlin, 1908, *GSG 11*), trad. it. di Giorgio Giordano, Introduzione di Alessandro Cavalli, Edizioni di Comunità, Milano 1989.

Georg Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia (Hauptprobleme der Philosophie*, 1910, *GSG 14*, pp. 7-157), traduzione e introduzione di Antonio Banfi con prefazione di Fulvio Papi, Istituto Librario Internazionale, Milano 1972.

Georg Simmel, *Michelangelo (Michelangelo. Ein Kapitel der Metaphysik der Kultur*, «Logos», I, 1910/11, pp. 207-227, *GSG 14*), trad. it. di Lucio Perucchi, Abscondita, Milano 2003.

Georg Simmel, *Rembrandt. L'arte religioso-creatrice (Rembrandts religiöse Kunst*, 1914, *GSG 13*, pp. 70-89), trad. it. di Edith Goldstein, Doxa, Roma 1931.

Georg Simmel, *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia (Grundfragen der Soziologie, 1917, GSG 16, pp. 59-149)*, trad. it. di Alessandro Dal Lago, Feltrinelli, Milano, trad. it. 1983.

Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur, 1918, GSG 16 pp. 181-208*, Monaco e Lipsia 1921, trad. it. di Giuseppe Rensi, *Il conflitto della civiltà moderna*, Prefazione di Giuseppe Rensi, Immanenza, Napoli 2014.

Georg Simmel, *Il conflitto della civiltà moderna (Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag, 1918, GSG 16, pp. 181-208)*, Duncker & Humblot, München und Leipzig, 1918, trad. it. di Giuseppe Rensi, SE, Milano 1999, anche nelle Edizioni Immanenza, Napoli 2014.

Georg Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici (Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel, 1918, GSG 16, pp. 209-425)*, trad. it. di Gabriella Antinolfi, ESI, Napoli 1997. Tale opera viene introdotta da Banfi, con la traduzione di Felix Sternheim, per Bompiani nel 1938.

George Simmel, *La filosofia della vita (Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel, Duncker & Humblot, München 1918, GSG 16, pp. 209-425)*, trad. it. di Gabriella Antinolfi, in Id., *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, ESI, Napoli 1997.

Georg Simmel, *Kant. Sedici lezioni berlinesi (Kant. Sechzehn Vorlesungen, gehalten an der Berliner Universität 1904¹/1918⁴, GSG 9, pp. 7-226)*, trad. it. di Alfredo Marini e Amedeo Vigorelli, Unicopli, Milano 1986.

Georg Simmel, *Frammenti sul naturalismo (Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre, Drei Masken-Verlag, Monaco, 1923, GSG 20)* in G. Simmel, *Saggi di estetica*, trad. it. di Massimo Cacciari e Lucio Perucchi, Introduzione e Note di Massimo Cacciari, Liviana, Padova, 1970.

Georg Simmel, *Sul problema del naturalismo (Zum Problem des Naturalismus, 1923, GSG 20, pp. 220-248)*, in G. Simmel, *Saggi di estetica*, trad. it. di Massimo Cacciari e Lucio Perucchi, Introduzione e Note di Massimo Cacciari, Liviana, Padova, 1970.

Georg Simmel, *Saggi di estetica*, trad. it. di Massimo Cacciari e Lucio Perucchi, Introduzione e Note di Massimo Cacciari, Liviana, Padova, 1970.

Georg Simmel, *Arte e civiltà*, trad. it. di Lucio Perucchi, a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Istituto Editoriale Internazionale, Milano 1976.

Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, a cura di Otthein Rammstedt, Heinz-Jürgen Dahme, David Frisby, Alessandro Cavalli et al., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989.

Etienne Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Alcan, Paris 1929.

Hyppolite Taine, *Philosophie de l'Art*, Hachette, Paris 1893.

Gabriel Tarde, *Lois de l'imitation*, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1890; trad. it. di Filippo Domenicali, *Le leggi dell'imitazione*, Rosenberg&Sellier, Torino 2012.

Gabriel Tarde, *Scritti sociologici*, a cura di Franco Ferrarotti, trad. it. di Vincenzo Pasquali, Unione Tipografica-Editrice Torinese, Torino 1976.

Léon Tolstoï, *Que 'ste-ce que l'Art?*, tradotto in francese da Teodor de Wyzewa, Perrin, Paris 1898, pp. 321-322; rééd. Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

Classici citati dagli esponenti della "scuola di Milano"

Camillo Artom, *La creazione musicale*, a cura di Massimo Mila, Casa Editrice Minuziano, Milano 1950.

Lucian Blaga, *Orizzonte e stile*, a cura di Antonio Banfi, Casa Editrice Minuziano, Milano 1946.

Edmund Burke, *Ricerca sull'origine delle idee del sublime e del bello*, a cura di Adelchi Baratono, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Waldemar Conrad, *L'oggetto estetico. Studio fenomenologico (1908-1909)*, trad. it. di Gabriele Scaramuzza, a cura di Gabriele Scaramuzza, Liviana, Padova 1972.

Valentin Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, a cura di Dino Formaggio, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Konrad Fiedler, *Aforismi sull'arte*, a cura di Antonio Banfi, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Henri Focillon, *Vita delle forme*, a cura di Adelchi Baratono, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Girolamo Fracastoro, *Il Naugerio ovvero Dialogo sulla poesia*, a cura di Giulio Preti, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Roger Fry, *Visione e disegno*, a cura di Electra Cannata, Casa Editrice Minuziano, Milano 1947.

Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, a cura di Fabio Fano, Casa Editrice Minuziano, Milano 1947.

Moritz Geiger, *La fruizione estetica. Estetica fenomenologica II*, trad. it. e note di Gabriele Scaramuzza, Liviana, Padova 1973.

Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di Luigi Rognoni, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

David Hume, *La regola del gusto*, a cura di Giulio Preti, Casa Editrice Minuziano, Milano 1946.

Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di Enrico Filippini, con prefazione di Enzo Paci e introduzione di Walter Biemel, il Saggiatore, Milano 1968.

Edmund Husserl, *Ricerche logiche*, trad. it. di Giovanni Piana, a cura di Giovanni Piana, Il Saggiatore, Milano 1968.

Francis Hutcheson, *L'origine della Bellezza*, a cura di Ermanno Migliorini, trad. it. di Valter Bucelli,

Immanuel Kant, *Critica del giudizio estetico*, traduzione, introduzione, commento e note a cura di Antonio Banfi, Mondadori Editore, Verona 1934.

Charles Lalo, *Esthétique*, Alcan, Paris 1927.

Nikolaj Lenin, *L'imperialismo, ultima fase del capitalismo*, a cura di Luciano Santoni, Casa Editrice Minuziano, Milano 1946.

Rosa Luxemburg, *L'accumulazione del capitale*, esposizione di Lucien Laurat con un'Appendice sulle controversie sorte dopo la morte di R. L. e un contributo alla teoria delle crisi; traduzione [dal francese] di Luciano Santoni, Casa Editrice Minuziano, Milano 1946.

Rosa Luxemburg, *Scritti politici*, a cura di Lelio Basso, Editori Riuniti, Roma 1967.

Thomas Mann, *Tonio Kröger*, trad. it. di Anna Rosa Azzone Zweifel, Rizzoli Editore, Milano 1977.

Karl Marx, *Il capitale*, esposizione di Gabriel Deville, a cura di Onorato Damen, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Anton Raphael Mengs, *Pensieri sulla bellezza*, a cura di Giuliano Faggin, Casa Editrice Minuziano, Milano 1948.

Guido Morpurgo-Tagliabue, *La nozione del gusto nel XVIII secolo: Shaftesbury e Addison*, «Rivista di Estetica», VII, 1962, n. 1, pp. 199-228.

John Henry Muirhead (a cura di), *Antologia di Filosofi inglesi contemporanei*, trad. it. di Daria Menicanti, Introduzione di Antonio Banfi, Valentino Bompiani Editore, Milano 1939.

Enzo Paci, *Il problematicismo positivo di J. Dewey*, «Il pensiero critico», I, 1950, pp. 63-73.

Pseudo-Longino, *Il sublime*, a cura di Antonio Banfi, Casa Editrice Minuziano, Milano 1949.

Henri Rochefort, *La Lanterna*, traduzione e a cura di Paolo Nalli, Casa Editrice Minuziano, Milano 1948.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Le arti figurative e la natura*, trad. it. di Giulio Preti, Introduzione di Giulio Preti, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945, anche nella recente riedizione di Abscondita, Milano 2002 con una nota di Fabio Minazzi.

Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la bellezza*, a cura di Giulio Preti, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Paul Tillich, *Lo spirito borghese e il Kairós: la situazione religiosa del presente e la crisi borghese nell'arte, nelle chiese, nella politica, nella scienza*, trad. it. di Antonio Banfi, Doxa, Roma 1929.

Alfred North Whitehead, *La scienza e il mondo moderno*, introduzione e traduzione di Antonio Banfi, Bollati Boringhieri, Torino 2015 (prima edizione è del 1945 presso Valentino Bompiani Editore nella collana "Idee nuove").

Heinrich Wölfflin, *Avvicinamento all'opera d'arte*, a cura di Umberto Barbaro, Casa Editrice Minuziano, Milano 1948.

Stefano Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, «aut aut», n. 131-132, settembre-dicembre 1972, pp. 80-94.

Testi dei filosofi della "scuola di Milano"

Anonimo, *Presentazione*, «Vita giovanile», anno I, n. 1, 1 gennaio 1938, p. 1.

Antonio Banfi, Andrea Caffi e Confucio Cotti, *Per il congresso del libero Cristianesimo*, «La Voce», II (1910), 39, pp. 389-391.

Antonio Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Paravia, Torino-Milano-Firenze-Roma-Palermo 1926.

Antonio Banfi, *Opere*, Volume I, *La filosofia e la vita spirituale e altri scritti di filosofia e religione* (1910-1929), a cura di Luciano Eletti con la collaborazione di Livio Sichirolo, Istituto Antonio Banfi, Regione Emilia Romagna, Reggio Emilia 1986.

Antonio Banfi, *Problemi di un'estetica filosofica* (parte I), «La Cultura», anno XI, aprile 1932, n. 4, pp. 750-774 e (parte II), «La Cultura», anno XII, n. 1, gennaio 1933, pp. 174-188.

Antonio Banfi, *La crisi* (1934-1935), prefazione di Carlo Bo, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1967; per edizione più recente si rimanda a A. Banfi, *La crisi*, Prefazione di Carlo Bo e Postfazioni di Fabio Minazzi e Fulvio Papi, Mimesis/Centro Internazionale Insubrico, Milano-Udine 2013.

Antonio Banfi, *La fenomenologia e il compito del pensiero contemporaneo*, in «Revue Internationale de Philosophie», vol. I, n. 2, 15 gennaio 1939, cc. 23.

Antonio Banfi, *Motive und Probleme der zeitgenössischen Aesthetic (Motivi dell'estetica contemporanea)*, «Die Tatwelt», XV, n. 3, settembre 1939, pp. 120-127 e n. 4, gennaio 1940, pp. 157-164.

Antonio Banfi, *L'esperienza estetica e La vita dell'arte*, «Studi filosofici», anno I, n. 4, dicembre 1940, pp. 353-387.

Antonio Banfi, *L'esperienza estetica e la vita dell'arte*, «Studi filosofici», I, n. 4, 1940, pp. 353-387.

Antonio Banfi, *Parole d'introduzione*, «Studi filosofici. Rivista trimestrale di filosofia contemporanea», anno I, aprile 1940, n. 1, pp. 1-3.

Antonio Banfi, *Per una facoltà filosofica*, «Studi filosofici. Rivista trimestrale di filosofia contemporanea», anno II, gennaio-marzo 1941, n. 1, pp. 81-87.

Antonio Banfi, *Idea e Azione* (1942), in *Annali 1986-1987*, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1988, pp. 17-29.

Antonio Banfi, *Moralismo e moralità* (1944), «Studi filosofici», anno V, gennaio-giugno 1944, XXII, n. 1-2, pp. 1-16.

Antonio Banfi, *Le due vie*, «Uomo. Quaderno di letteratura», a cura di Marco Valsecchi, Edizioni di Uomo, Milano dicembre 1945, pp. 8-16.

Antonio Banfi, *Vita dell'arte*, Casa Editrice Minuziano, Milano 1947.

Antonio Banfi, *Ripensando a Dewey*, «Rivista critica di Storia della Filosofia», anno VI, ottobre-dicembre 1951, fasc. IV, pp. 269-274.

Antonio Banfi, *La Ricerca della realtà*, Sansoni, Firenze 1959.

- Antonio Banfi, *Filosofi contemporanei*, a cura di Remo Cantoni, Parenti, Firenze, 1961.
- Antonio Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Editori Riuniti, Roma 1967.
- Antonio Banfi, *Spinoza e il suo tempo*, a cura di Livio Sichirollo, Vallecchi Editore, Firenze 1969.
- Antonio Banfi, *Scritti letterari*, a cura di Carlo Cordie, Editori Riuniti, Roma 1970.
- Antonio Banfi, *Opere*. Volume V. *Vita dell'arte, scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriele Scaramuzza con la collaborazione di Luciano Anceschi e Dino Formaggio, Istituto Antonio Banfi, Regione Emilia Romagna, Reggio Emilia 1988.
- Rodolfo Banfi, *Appunti sull'Accumulazione del capitale di Rosa Luxemburg*, «Rivista storica del socialismo», Anno III, maggio-agosto 1960, n. 10, pp. 551-562; *Per un'analisi della elaborazione marxista sull'imperialismo*, «Rivista storica del socialismo», anno X, gennaio-aprile 1967, n. 30, pp. 49-76.
- Adelchi Baratono, *Arte e letteratura*, «Studi filosofici», anno I, dicembre 1940, n. 4, pp. 327-336.
- Adelchi Baratono, *Arte e poesia*, Valentino Bompiani Editore, Milano 1945.
- Adelchi Baratono, *Concetto e programma della filosofia d'oggi*, Istituto di Studi Filosofici, Edizioni Bocca, Milano 1941.
- Adelchi Baratono, *Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica*, Casa Editrice Principato, Messina 1934.
- Giovanni Maria Bertin, *La formazione del pensiero di Banfi e il motivo antimetafisico*, «aut aut», anno VIII, gennaio-marzo 1958, n. 43-44, pp. 26-37. Questo saggio comprende una lettera dell'8 giugno 1942 (con il titolo *La formazione umana e filosofica*) e brani di lettere del 2 agosto 1935, del 21 ottobre 1937, 24 giugno 1940 e del 28 agosto 1947.
- Renato Birolli, *Note di Redazione* [N.d.R.], «Vita giovanile», Anno I, 31 luglio 1938, n. 13.
- Remo Cantoni, *La vita quotidiana. Raguagli dell'epoca* (articoli apparsi sulla rivista «Epoca» tra il 1950 e il '54), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1955.
- Remo Cantoni, *Editoriale*, «Il pensiero critico», nuova serie, IV, 1962, p. 3.
- Remo Cantoni, *Editoriale*, «Rivista di filosofia», LIV, 1963, p. 3.
- Mario Dal Pra - Fabio Minazzi, *Ragione e storia*, Rusconi, Milano 1992.
- Dino Formaggio, *L'arte come comunicazione. Fenomenologia della tecnica artistica*, Nuvoletti Editore, Milano 1953.
- Dino Formaggio, *L'idea di artisticità. Dalla «morte dell'arte» al «ricominciamento» dell'estetica filosofica*, Ceschina, Milano 1962.
- Dino Formaggio, *Arte come idea e come esperienza*, Arnoldo Mondadori, Milano 1981 (1973¹).
- Dino Formaggio, *Separatezza e dominio. Discorsi di impegno civile*, Edizioni dell'Arco, Milano 1994.

- Dino Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, Guerini & Associati, Milano 1996.
- Enzo Paci, *Arte esistenza e forme dello Spirito*, «Studi filosofici», anno I, n. 4, dicembre 1940, pp. 388-417.
- Enzo Paci, *Ascoltando Schönberg*, «aut aut», nuova serie, VIII, luglio-ottobre 1986, n. 214/215, pp. 21-26.
- Giulio Preti, *Il pragmatismo che cosa è*, «Il Politecnico», II, settembre-dicembre 1946, pp. 33-34.
- Giulio Preti, *La ricostruzione filosofica della società nel pensiero di J. Dewey*, «Studi filosofici», anno X, gennaio-aprile 1949, n. 1, pp. 36-74.
- Giulio Preti, *Dewey e la filosofia della scienza*, «Rivista critica di storia della filosofia», anno VI, ottobre-dicembre 1951, fasc. IV, pp. 286-303.
- Giulio Preti, *Saggi filosofici*, La Nuova Italia, Firenze 1976, vol. I.
- Giulio Preti, *In principio era la carne. Saggi filosofici inediti*, a cura di Mario Dal Pra, Franco Angeli, Milano 1983.
- Giulio Preti, *Lettere inedite di Giulio Preti ad Antonio Banfi*, a cura di Fabio Minazzi, «Rivista di storia della filosofia», anno XLII, 1987, fasc. I, pp. 75-81.
- Giulio Preti, *L'esperienza insegna. Scritti civili del 1945 sulla Resistenza*, a cura di Fabio Minazzi, Manni, Lecce 2004.
- Antonia Pozzi, *Diari*, a cura di Onorina Dino e Alessandra Cenni, Scheiwiller Editore, Milano 1988.

Testi sulla "scuola di Milano"

- Aa.Vv., *Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo*, Atti del Convegno di studi banfiani, Reggio Emilia, 13-14 maggio 1967, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- Aa.Vv., *Ad Antonio Banfi. Cinquanta anni dopo*, a cura di Simona Chiodo e Gabriele Scaramuzza, Unicopli, Milano 2007.
- Aa.Vv., *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di Sileno Salvagnini, Liguori, Napoli 2012.
- Aa.Vv., *Dino Formaggio e l'estetica*, a cura di Stefano Zecchi, Unicopli, Milano 1985.
- Aa.Vv., *Remo Cantoni, filosofia a misura della vita* (Atti del Convegno Nazionale "Remo Cantoni, filosofia a misura della vita", Milano, Università degli Studi, 5-6 dicembre 1988), a cura di Carlo Montaleone e Carlo Sini, Guerini & Associati, Milano, 1993.
- Aa.Vv., *Sul Bios theoretikós di Giulio Preti. Problemi aperti e nuove prospettive del razionalismo critico europeo e lombardo alla luce dell'Archivio inedito del filosofo pavese*, a cura di Fabio Minazzi, Atti del Convegno internazionale di Varese 28-29 ottobre 2011, Centro Internazionale Insubrico-Mimesis, Milano-Udine 2015, 2 voll.

- Aa.Vv., 1986. *Centenario della nascita di Antonio Banfi*, a cura di Luigi Rustichelli e Azio Sezzi, Istituto Banfi, Reggio Emilia 1986.
- Eridano Bazzarelli, *Remo Cantoni interprete di Dostoevskij*, «Materiali di Estetica», Milano 2003, n. 9, pp. 45-54.
- Italo Calvino, *Vittorini: progettazione e letteratura*, «Il Menabò», IX, 1967, n. 10, p. 2.
- Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.
- Massimiliano Cappuccio e Alessandro Sardi (a cura di), *Remo Cantoni*, CUEM, Milano 2007.
- Alice Crisanti (a cura di), *Banfi a Milano. L'università, l'editoria, il partito*, Edizioni Unicopli, Milano 2015.
- Franco Fortini, *Dieci inverni 1947-1957*, Feltrinelli Editore, Milano 1957.
- Franco Fortini, «*Il Politecnico*», *un discorso aperto*, intervista di Corrado Stajano, «Libri nuovi», VIII, 1976, n. 1, pp. 1-2.
- Elio Franzini, Riccardo Ruschi, *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Unicopli, Milano 1983.
- Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
- Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffello Cortina, Milano 2001.
- Elio Franzini, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, il castoro, Milano 2007.
- Caterina Genna, «*Il pensiero critico*» di Remo Cantoni, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2007.
- Ludovico Geymonat, *La società come milizia*, a cura di Fabio Minazzi, Marcos y Marcos, Milano 1989¹, seconda edizione ampliata e integrata, a cura di Fabio Minazzi, La Città del Sole, Napoli 2008.
- Fabio Minazzi, *Giulio Preti: bibliografia*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Fabio Minazzi, *Appunti per una storia del neopositivismo in Italia. Ludovico Geymonat e Giulio Preti*, «Bollettino del Centro Internazionale A. Beltrame dello Spazio e del Tempo», n. 3-4, settembre 1984, pp. 119-127.
- Fabio Minazzi, *Ragione, prassi e marxismo. Un contributo allo studio del rapporto tra Antonio Banfi e Giulio Preti*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», anno II, aprile 1986, n. 3, pp. 171-195.
- Fabio Minazzi, *Il pensiero di Giulio Preti nella cultura filosofica del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1990.
- Fabio Minazzi, *L'onesto mestiere del filosofare. Studi sul pensiero di Giulio Preti*, Franco Angeli, Milano 1994.
- Fabio Minazzi, *Eugenio Curiel e Giulio Preti: due intellettuali antifascisti della nuova generazione* in Aa.Vv., *Eugenio Curiel nella cultura e nella storia d'Italia*, a cura di Lino Scalco, Editoriale Programma, Padova 1997, pp. 145-208.

Fabio Minazzi, *La passione della ragione. Studi sul pensiero di Ludovico Geymonat, Prefazione* di Evandro Agazzi, Edizioni Thèlema-Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana, Milano-Mendrisio 2001.

Fabio Minazzi, *Il cacodemone neoilluminista: l'inquietudine pascaliana di Giulio Preti, Prefazione* di Fulvio Papi, Franco Angeli Editore, Milano 2004.

Fabio Minazzi, *Nota su Hume (e Marx)* in David Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di Giulio Preti, Abscondita, Milano 2006, pp. 115-124.

Fabio Minazzi, *La filosofia della morale nella riflessione di Giulio Preti. Appunti preliminari relativi ad un corso inedito del 1959-60* in Aa.Vv., *Forme di razionalità pratica. Atti della giornata di studio, Arezzo, 24 novembre 2007*, a cura di Mariano L. Bianca e Paolo Piccari, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo, Arezzo 2008, pp. 55-76.

Fabio Minazzi, *Giulio Preti: le opere e i giorni. Una vita per la filosofia quale onesto mestiere*, Presentazione di Renzo Dionigi, con una nota critica di Rolando Bellini, Mimesis, Milano-Udine 2011.

Fabio Minazzi, *Sul Bios theoretikós di Giulio Preti. Problemi aperti e nuove prospettive del razionalismo critico europeo e lombardo alla luce dell'Archivio inedito del filosofo pavese*. Atti del Convegno internazionale di Varese 28-29 ottobre 2011, Centro Internazionale Insubrico-Mimesis, Milano-Udine 2015, 2 voll.

Fabio Minazzi, *Giulio Preti. La Resistenza come rivolta etico-esistenziale*, «Humanitas», anno LXX, n. s. n. 1, gennaio-febbraio 2015, pp. 83-94.

Pietro Misuraca (a cura di), *Luigi Rognoni, intellettuale europeo*, Edizioni CRICD – Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione e Filmoteca regionale siciliana, Palermo 2010, voll. 3.

Carlo Montaleone, *Cultura a Milano nel dopoguerra. Filosofia e engagement in Remo Cantoni*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 1996.

Paolo Nalli, *Roma carcinoma. Curioso libello satirico della città dell'imminente dopoguerra*, Casa Editrice Minuziano, Milano 1945.

Guido Davide Neri, *Crisi e costruzione della storia*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 1984.

Guido Davide Neri, *Crisi e costruzione della storia. Sviluppi del pensiero di Antonio Banfi*, Bibliopolis Edizioni, Napoli 1988².

Fulvio Papi, *Il pensiero di Antonio Banfi*, Parenti Editore, Firenze 1961.

Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Guerini & Associati, Milano 1990.

Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, il Saggiatore, Milano 1979.

Emilio Renzi, *Alberto Mondadori e la scuola di Milano. Breve storia di una lunga fedeltà*, in «viaBorgogna3» Rivista bimestrale on line della Casa della Cultura dedicato alla Scuola filosofica di Milano, n. 1, febbraio 2016, pp. 37-43.

Emilio Renzi, *Scuola di Milano e editoria di cultura*, «Materiali di Estetica. Terza serie Online – 2/2015», gennaio 2016, p. 3.

Luigi Rognoni, *Ricordo di Antonio Banfi*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», II, aprile 1986, n. 3, pp. 231-238; 246-250.

Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi Editore, Torino 2005.

Gabriele Scaramuzza, *Nota sul manoscritto A VI 1 di Husserl e i primi sviluppi dell'estetica fenomenologica*, «aut aut», n. 131-132, settembre-dicembre 1972, pp. 95-101.

Gabriele Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976.

Gabriele Scaramuzza, *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», ottobre 1985, n. 2, pp. 203-207.

Gabriele Scaramuzza, *Crisi come rinnovamento*, Unicopli, Milano 2000.

Gabriele Scaramuzza, *L'estetica e le arti. La scuola di Milano*, Cuem, Milano 2007.

Elio Vittorini, «Il Politecnico», anno III, n. 33-34, 1947.

Elio Vittorini, *Siamo politici anche noi*, «Il Contemporaneo», XII, aprile 1965, n. 4, pp. 3-4.

Elio Vittorini, *Diario in pubblico (1957)*, Bompiani, Milano 1970.

Franco Volpi (a cura di), *Ars Majeutica. Scritti in onore di Giuseppe Faggin*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1985.

Franco Volpi, Emilio Renzi, Giangiorgio Pasqualotto, *Per Giuseppe Faggin 1906-1995*, Atti della commemorazione tenuta il 22 novembre 1996 al Liceo Ginnasio "Antonio Pigafetta" di Vicenza, I Quaderni dell'Accademia Olimpica n. 27, Vicenza 2001.

Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronache e strutture di una rivista*, Marsilio Editore, Venezia 1984.

Altri testi di approfondimento

Aa.Vv., *Croce filosofo: atti del Convegno Internazionale di studi in occasione del 50° anniversario della morte*, a cura di Giuseppe Cacciatori, Girolamo Cotroneo e Renata Viti Cavaliere, Napoli-Messina 26-30 novembre 2002, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

Aa.Vv., *Filosofi del dissenso. Il «Reale Istituto di Studi Filosofici» a Perugia dal 1941 al 1943*, a cura di Edoardo Mirri e Lino Conti con Introduzione di Averado Montesperelli, Foligno, Editoriale Umbra, 1986.

Aa.Vv., *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Laterza Editore, Roma-Bari 1985.

Aa.Vv., *Methodos. Un'antologia*, a cura di Felice Accame e Carlo Oliva, trad. it. di Nicoletta Colombini e Carlo Oliva, Odradek Editore, Milano 2009.

Aa.Vv., *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Feltrinelli Editore, Milano 1962.

Aa.Vv., *Un secolo di filosofia italiana attraverso le riviste 1870-1960*, a cura di Piero Di Giovanni, Franco Angeli Editore, Milano 2012.

Vittore Alemanni, *I nuovi programmi*, «Annali della Istruzione Media», VII, 1931, pp. 108-120.

Francesco Antinucci, *Parola e immagine. Storie di due tecnologie*, Laterza Editori, Roma-Bari 2011.

Hanna Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. di Sergio Finzi, introduzione di Alessandro Dal Lago, Bompiani, Milano 1989.

Laura Boella, Marc Augé, *Etica civile: orizzonti*, a cura di Lorenzo Biagi, Messaggero, Padova 2013.

Laura Boella, *Il coraggio dell'etica. Per una nuova immaginazione morale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

Ferruccio Boffi, *La Riforma scolastica e l'Ufficio stampa del Gabinetto Gentile*, Sandron Editore, Palermo-Roma 1925.

Jürgen Bolten, *Schiller Briefe über die ästhetische Erziehung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.

Valentino Bompiani, *Vita privata*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973.

Giuseppe Bottai, *La Carta della scuola*, Mondadori Editore, Milano 1939.

Michele Cangiani, *La rivoluzione russa nell'«apprezzamento critico» di Rosa Luxemburg*, «DEP (Deportate, Esuli, Profughe) Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», n. 28, 2015, pp. 48-64.

Delio Cantimori, *Conversando di storia*, Laterza Editore, Bari 1967.

William Benjamin Carpenter, *Of Habit*, in *Principles of Mental Physiology with their applications to the training and discipline of the mind, and the study of its morbid conditions* (1874), Henry S. King & Co., London 1875, pp. 337-375 consultato in *California Digital Library*, University of California, <https://archive.org/details/principlesofment00carprich>, uploaded 22.08.2008.

Pantaleo Carabellese, *Critica del concreto*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1940².

William Benjamin Carpenter, *Principles of Mental Physiology, with their applications to the training and discipline of the mind, and the study of its morbid conditions* (1874), Appleton, New York 1875.

Sabino Cassese, *Corporazioni e intervento pubblico nell'economia*, «Quaderni storici delle Marche», III, n. 9, 1968, pp. 402-457.

Michele Ciliberto, *Pensare per contrari: disincanto e utopia del Rinascimento*, Storia e Letteratura, Roma 2005.

Pio Colonnello-Giuseppe Spadafora (a cura di), *Croce e Dewey. Cinquanta anni dopo*, Bibliopolis, Napoli 2002.

Alessandro Conti, Roberto Cassanelli, Michael Ann Holly, Asalgisa Lugli (a cura di), *L'arte. Critica e conservazione*, Dizionario (ETA -Enciclopedia Tematica Aperta), Jaka Book Editore, Milano 1993.

Franco Crispini, *L'etica dei moderni: Shaftesbury e le ragioni della virtù*, Donzelli, Roma 2001.

Ruggero D'Alessandro, *La comunità possibile. La democrazia consiliare in Rosa Luxemburg e Hannah Arendt*, Mimesis Editore, Milano 2011.

Alessandro Dal Lago, *Hannah Arendt. Elogio di Rosa Luxemburg, rivoluzionaria senza partito*, «Micromega», n. 3, (luglio-settembre), Roma 1989, pp. 44-60.

Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di Giuseppe Guglielmi riv. da Giuliano Antonello e Anna Maria Morazzoni, Cortina Editore, Milano 1997.

Gilles Deleuze – Félix Guattari, Millepiani. *Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di Giorgio Passerone, Castelvecchi, Roma 2006.

Galvano Della Volpe, *Fondamenti di una filosofia dell'espressione*, Meridiani Editore, Bologna 1936.

Galvano Della Volpe, *Da un programma antiromantico*, «Studi filosofici», anno I, n. 4, dicembre 1940, pp. 337-352.

Marina De Stasio, Elena Pontiggia, *Angelo Del Bon. Omaggio per il centenario 1898-1998*, Galleria San Fedele, Milano 1998.

Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Bompiani Editore, Milano 1988.

Guido De Ruggiero, *John Dewey*, «La Critica», XXIX, 20 settembre 1931, pp. 341-357.

Ralph Waldo Emerson, *Antologia degli scritti politici*, a cura di Antonio Santucci, trad. it. di Piero Bertolucci e Vito Amoroso, Società editrice il Mulino, Bologna 1962.

Giancarlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi Editore, Torino 1992.

Paul Frölich, *Rosa Luxemburg: Her Life and Work*, Monthly Review Press, New York & London 1972, p. 251.

Giampiero Giani, *Angelo Del Bon*, Catalogo Edizioni della Conchiglia, Milano 1961.

Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2014.

Vittorio Gregotti, *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Einaudi, Torino 1994.

Augusto Guzzo, *Sguardi su la filosofia contemporanea: spunti e contrattacchi*, Perrella Editore, Roma 1940.

Nathalie Heinich, *La sociologia dell'arte*, trad. it. di Graziella Zattoni Nesi, il Mulino, Bologna 2002.

William Ernst Hocking, *Action and certainty*, «The Journal of philosophy», vol. XXVII, n. 9, 24 aprile 1930 New York City, pp. 225-238.

Alfonso Maurizio Iacono, *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

Otto Jeidels, *Das Verhältnis des deutschen Grossbanken zur Industrie mit besonderer Berücksichtigung der Eisenindustrie*, Leipzig, Duncker & Humblot Lipsia 1905, p. 108.

Margret Kaiser-El-Safti, *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001.

Elihu Katz, Paul Lazarsfeld, *Personal Influence*, Glencoe, Free Press, 1955; trad. it. di Gianni Statera con il titolo *L'influenza personale nelle comunicazioni di massa*, Roma 1968.

Karl Kautsky, *Die Revision des Programms der Sozial-Demokratie in Österreich*, «Die Neue Zeit», n. 3 (29), 1902, p. 80.

Karl Kautsky, «Die Neue Zeit», anno XXXII, 1913-1914, 11, p. 909 (11 settembre 1914), anche 1915-1916, 11, p. 107-109.

Nikolaj Lenin, *Il fallimento della II Internazionale e la lotta per la III Internazionale*, in Id., *La guerra imperialista*, trad. it. di Felice Platone, Rinascita, Roma 1950.

Nikolaj Lenin, *Schema di conferenza sulla Comune (1905)*, in *La Comune di Parigi*, a cura di Enzo Santarelli, Editori Riuniti, Roma 1974.

Ian Lubek, *Histoire des psychologies sociales perdues: le cas de Gabriel Tarde*, «Revue Française de Sociologie», XXII, 1981, pp. 361-395.

Renzo Margonari - Renzo Modesti, *Il chiarismo lombardo*, Vangelista, Milano 1986.

Roberto Michels, *Politica e economia*, UTET, Torino 1934.

Jean Milet, *Gabriel Tarde et la philosophie de l'histoire*, Vrin, Paris 1970.

John Milton, *Il Penseroso (1631?)*, in https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/penseroso/text.shtml

Ministero della Giustizia, *Commissione per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici*, «Politica del diritto», 3, 2008, pp. 531-550.

Ivana Mulatero e Rolando Bellini, *Il gruppo dei Sei e la pittura a Torino 1920/1940*, con testi di Rolando Bellini, Ivana Mulatero, Piero Mantovani, Giorgina Bertolino e Fabio Minazzi, G.A.M. Torino, Torino 2005.

Martha Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, a cura di Giovanni Giorgini, trad. it. Rosamaria Scognamiglio, il Mulino, Milano 2009.

Martha Nussbaum nel volume *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (Princeton University Press, Princeton 2010, trad. it. di Rinaldo Falcioni, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Introduzione di Tullio De Mauro, il Mulino, Bologna 2014.

Luigi Pareyson, *L'estetica di Kant*, Mursia, Milano 1968.

Cesare Pavese, «La Cultura», XII, gennaio-marzo 1933, n. 1, pp. 162-173.

Stephen Pepper, *Some Questions on Dewey's Esthetics*, in Aa.Vv., *The philosophy of John Dewey*, ed. Paul Arthur Schlipp, Evanston Chicago 1939.

Edoardo Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

Edoardo Persico, *Profezia dell'architettura* (testo di una conferenza tenuta nel 1935), Officina Grafica Muggiani, Milano 1945.

Edoardo Persico, *Oltre l'architettura*, a cura di Riccardo Mariani, Feltrinelli Editore, Milano 1977.

Susan Petrilli (a cura di), *Athanor. Lavoro immateriale*, Meltemi Editore, Roma 2004.

Irene Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, collana "Il Filarete", Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto dell'Università degli Studi di Milano, Milano 2007.

Armando Plebe, *Attualità del pensiero critico di Umberto Barbaro*, «Filmcritica», 1964, 149, pp. 423-35.

Elena Pontiggia, *I Chiaristi. Milano e l'Alto Mantovano negli anni Trenta*, Mazzotta Editore, Milano 1996.

Emilio Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Mursia Editore, Milano 1977.

Gian Piero Rabuffi (a cura di), *Chiarismo lombardo. I pittori della storia*, Edizioni COMED, Milano 2000.

Joseph Ratner, *The philosophy of John Dewey*, Henry Holt & co., New York 1928.

Giuseppe Ricuperati, *La scuola dell'Italia unita*, in *Storia d'Italia*, vol. 1, I documenti, tomo II, Einaudi Editore, Torino 1973.

Hugo Riemann, *Elemente der musikalischen Aesthetik*, Spemann, Berlin 1900.

Luigi Russo (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Centro Internazionale Studi di Estetica-Aesthetica preprint Supplementa, Palermo 2001.

Luigi Russo (a cura di), *L'esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007.

Eugenio Sbardella, *Marx. Il Capitale*, Newton Compton Editori, Roma 2008.

Gianni Scalia, *Per uno studio sulla cultura di sinistra del dopoguerra*, «Officina», IV, n. 12, aprile 1958, pp. 511-534.

Gianni Scalia, *L'esempio del «Politecnico»*, «Letterature moderne», X, 1960, n. 5, pp. 638-644.

Paul Arthur Schlipp, *The Philosophy of John Dewey*, The Library of Living Philosophers, I, Northwestern University, Evanston e Chicago 1939.

Herbert Schneider, *A history of American Philosophy*, New York 1946, p. 568; trad. it., *Storia della Filosofia Americana*, a cura di Alberto Pasquinelli, Il Mulino, Bologna 1962.

Angelo Silva, *Introduzioni. Valentino Bompiani*, «Corriere Emiliano», anno CLXXVI, domenica 22 novembre 1931, n. 217, p. 3, colonna 2.

Milton Halsey Thomas - Herbert Wallace Schneider, *A bibliography of John Dewey*, Columbia University Press, New York 1929.

Gianluca Valle, *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*, Firenze University Press, Firenze 2008.

Jean-Pierre Vernant, *L'universo, gli dei, gli uomini. Il racconto del mito*, trad. it. Irene Babboni, Einaudi Editore, Torino 2000.

Luciana Vigone, *L'etica del senso morale in Francis Hutcheson*, Marzorati, Milano 1954.

Amedeo Vigorelli - Marzio Zanantoni, *La filosofia italiana di fronte al fascismo*, Edizioni Unicopli, Milano 2000.

Heinrich Wölfflin, *Jacob Burckhardt*, in *Gedaken zur Kunstgeschichte*, II ed. Schwabe, Basel 1941, pp. 135-155.

Lucia Zani, *Una definizione dell'etica di Shaftesbury*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Vol. 46, No. 1 (gennaio-febbraio 1954), pp. 56-71 published by Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore in formato digitale consultato il 17 giugno 2017 https://www.jstor.org/stable/43067322?seq=1#fndtn-page_thumbnails_tab_contents .

Archivi

Archivio Antonia Pozzi, Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” dell'Università degli Studi dell'Insubria.

Archivio Segreto di Antonio Banfi, Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” dell'Università degli Studi dell'Insubria.

Archivio Rivista «Methodos» di Ceccato, Rossi-Landi e Vaccarino, Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” dell'Università degli Studi dell'Insubria.

Archivio Storico della Fondazione «Corriere della Sera» di Milano, Archivio Personale Valentino Bompiani.

Casa editrice Bompiani, *Archivio Storico*, Milano.

Fondazione Corrente, Milano.

Fondo Antonio Banfi e Daria Malaguzzi Valeri, Biblioteca di Filosofia dell'Università Statale degli Studi di Milano.

Fondo Clelia Abate, Istituto milanese per la storia della resistenza e del movimento operaio, Milano.

Fondo Luigi Rognoni, Archivio Sonoro Siciliano, Dipartimento Aglaia, Università degli Studi di Palermo.

Sitografia

<http://archive.org/details/enqphilosophical00burkrich>

<https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft>

https://archive.org/stream/konradfiedlerssc01fied/konradfiedlerssc01fied_djvu.txt

https://brocku.ca/MeadProject/Dewey/Dewey_1917.html

https://en.wikisource.org/wiki/Popular_Science_Monthly/Volume_30/February_1887/The_Laws_of_Habit

<http://oll.libertyfund.org/titles/shaftesbury-characteristics-of-men-manners-opinions-times-vol-2>

<http://portalevideo.unimi.it/embedmedia?mid=375&cid=1615&play=true>

<http://psychclassics.yorku.ca/James/Principles>

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/01/10/architetto-il-senso-di-un-mestiere.html>

<http://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/6724>

<http://socio.ch/sim/lebensanschauung/index.html>

<http://www.casadellacultura.it/viaborgogna3/n1.php>.

<http://www.cinquantamila.it/storyTellerThread.php?threadId=GARZANTI+Livio>

http://www.corriere.it/cultura/11_giugno_20/torno-novanta-anni-livio-garzanti_94474866-9b25-11e0-b9a7-5cbc176a671d.shtml

https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/penseroso/text.shtml

http://www.costruttivismoedidattica.it/teorie/teorie_introduzione.htm

https://www.jstor.org/stable/43067322?seq=1#fndtn-page_thumbnails_tab_contents

<http://www.marxists.org>

http://www.studiumanistici.unimi.it/files/_ITA_/Filarete/023.pdf

<http://www.unive.it/media/allegato/dep/n28-2015>