

NOTANDO che la ragione combatte sotto le forme dell'irrazionalismo «contro il razionalismo astratto», Banfi osservava che l'irrazionalismo deve essere pensato come un momento di vita della razionalità: «chi non ha occhi per l'irrazionale della realtà... non ha il senso della vita nella sua illimitata spontaneità e fecondità»; sicché una opposizione tra razionale e irrazionale non ha alcuna ragione d'essere. Perciò, se l'irrazionalismo significa spontaneità, movimento, attività, essa è proprio l'aspetto dell'esperienza in cui ha la sua garanzia l'autonomia della ragione». Questi luoghi dei *Principi* mostrano esemplarmente in quale misura Banfi fosse attento alla problematica dell'irrazionale che egli situava in stretto rapporto col tema della filosofia della vita; ma soprattutto rivelano quanto, per lui, sia stato decisivo l'incontro con Nietzsche, considerato tra gli spiriti più profondamente e amaramente veggenti nel fondo della nostra civiltà.

giunto il suo senso positivo: «essa è la forza creatrice che suscita i valori e incessantemente li rinnova».

La filosofia di Nietzsche si fa, dunque, per Banfi, il luogo nel quale è possibile «ridisporre» il potere della comprensione e l'irriducibilità del vivente nel lavoro della ragione, e, ad un tempo, «comprimerlo» il più efficacemente possibile l'ideologia della ragione.

All'interno di questo orizzonte - come è stato rilevato - è possibile cogliere la coerenza dei frequenti ritorni nietzschiani sul tema dell'arte, che esprime la tragicità della vita, relativizza nel suo proiettivo parziali, libera dalle ristrette valutazioni morali, rompe con ogni paradigma astratto, avvicina alla realtà. Bisogna, perciò, partire dal suo rapporto con Nietzsche e, insieme, dalla lunga frequentazione che seppa continuamente intrattenere con la cultura tedesca incontrata nei suoi anni giovanili a Berlino, per tentare una riflessione «attuale» su Banfi, di cui quest'anno si celebra il centenario della nascita in un grande convegno internazionale che si terrà nei prossimi mesi a Reggio Emilia.

Aperto, problematico, capace di misurarsi con le grandi correnti della filosofia e della cultura del nostro secolo, attento alle forme nuove dell'arte contemporanea, ai modi della politica, alla ricca fenomenologia del sociale, il pensiero di

Ricorre quest'anno il centenario della nascita di Antonio Banfi

Il "terzo incomodo" dopo Croce e Gentile

di ALDO TRIONE

Banfi si pose come una sorta di sistematicità di un sapere che «non prescrive nulla», ma «determina», le forme, il senso e il valore dei problemi concreti, richiamandosi, fondamentalmente all'uomo «come persona e come collettività, alle sue responsabilità concrete e precise, alla parte che non in genere come uomo, ma nella relatività della sua esistenza, gli spetta».

Ecco, dunque, il tema della *relatività*, che fu il nucleo centrale della sua riflessione. Questo «tema» gli derivava, tra l'altro, dalla lunga frequentazione che ebbe con l'empirismo anglosassone, che egli situò su un orizzonte di cultura attraversato

ad un tempo, dal marxismo, dalla fenomenologia.

«Tutto è relativo - scriveva - e, nell'estremo della sua relatività, tutto è assoluto. Ciò vale per tutti gli esseri e per la persona umana e per i suoi aspetti. Ciò vale nella storia dove ogni avvenimento... è un relativo a massima potenza, perché relativo è il fatto e le categorie in cui rientra e i valori che lo fondano e l'idea stessa del corso storico che lo abbraccia; ma è insieme sintesi nuova originale feconda del vivente. E perciò appunto, se nel primo senso lo comprendiamo, nel secondo lo viviamo, reagendo ad esso con tutta la nostra realtà, col giudizio e con l'

atto».

Non si tratta di una riflessione astratta, ma di una costruzione - su nuovi fondamenti - del mondo umano: il che non esige che si scoprano puri valori o puri doveri, ma che si realizzino «le condizioni di una vita che possa... creare a se stessa valori e doveri». In questa prospettiva, nella quale vengono a dissolversi antiche «suggestioni» metafisiche, Banfi, sulle tracce del pensiero di Galilei e di Socrate, delinea la sua idea trascendentale di moralità come organico equilibrio, rivolto a conferire il senso ideale della civiltà, in cui l'uomo, attraverso la tecnica e il lavoro, stabilisce il proprio mondo, all'interno - beninteso - del mondo della natura.

Quella di Banfi, per lo più è stata una continua interrogazione. Anche quando le sue scelte sul terreno della prassi sono state radicalmente decise (da non sottovalutare il suo impegno di militante comunista) la sua «lettura» del marxismo è da considerarsi tra i contributi più originali e anticipatori alla interpretazione del pensiero di Marx.

Vorrei ricordare inoltre la sua lotta per l'«organizzazione» della cultura democratica nel nostro Paese, che è ancora tutta da riscoprire, per l'assoluta apertura che la caratterizzò, per la pluralità degli interessi e delle intenzioni che seppa

insinuare.

Infine, vorrei qui fortemente sottolineare che egli, dopo Croce e Gentile, ha creato, forse, l'unica vera scuola filosofica e di alta cultura che abbia operato in Italia negli ultimi quaranta anni. Basti pensare solo a ciò che significò, tra il 1940 e il 1949, la sua rivista «Studi filosofici».

Ma - credo - il Banfi più originale, quello che ancora esercita una rilevante influenza sugli studi attuali, è il Banfi estetico lo studioso che ha saputo aprire la riflessione filosofica italiana sull'arte alle grandi prospettive del pensiero contemporaneo.

Nella nostra provincia culturale, dominata dall'idealismo crociano e gentiliano, le cui teorie dell'arte, di fatto, si erano ridotte a definire un astratto ideale estetico e a imporre come modello alla varietà artistica, Banfi riuscì ad indicare le vie per il superamento delle teorie essenzialistiche, normativistiche e pragmatizzanti, e, ad un tempo, delle estetiche empiristiche, spesso confuse nella «Critica per male intesa concretezza».

La sua estetica - ed è su questo terreno che è utile ritornare a riflettere - si pone come possibile scienza filosofica non metafisica, non più naturalistica, ma dialettica e autenticamente fenomenologica; infine, come teoria generale della sensibilità e dell'arte.

Incontro a Roma con Robert McKee: è uno "story editor", e nella sua vita ha letto copioni fino alla nausea. Ora è venuto ad insegnarci i segreti del cinema Usa: come far funzionare una sceneggiatura, e in quale modo...

Mettere le ruote a un film

dal nostro inviato ANTONIO FIORE

ROMA - A Hollywood circola una battuta. Sapete qual è la differenza tra un film europeo ed uno americano? Nel film europeo, si vede la prima inquadratura delle belle nuvole, nella seconda delle nuvole ancora più belle, nella terza delle nuvole meravigliose. Nel film americano, si vedono nella prima inquadratura delle nuvole meravigliose, nella seconda un Boeing 747 esce dalle nuvole, nella terza il Boeing che esplose.

Lo statunitense Robert McKee l'ha raccontata nel corso del seminario sulla sceneggiatura, organizzato dall'intraprendente International Forum del napoletano Lampo Calenda: appena conclusosi a Roma: ma, nonostante le apparenze, non si è trattato di una battuta sciovinista. Se l'ha detta, è stato per dare una scossa al suo uditorio romano fatto di sceneggiatori, ma soprattutto di aspiranti tali, di programmisti Rai e di una percentuale - sia pur minima - del tipo morettiano «parlo, vedo gente, mi dai una sigaretta?». Lui, McKee, non fuma affatto, anzi si stupisce nel trovarsi di fronte ad una platea che, più sale l'interesse per le sue sorprendenti analisi, più lavora di accendino. E tutto quel fumo è l'unica cosa che forse lo infastidisce: perché, messo alle strette, confessa che intuizioni e domande così pronte ed intelligenti non le aveva riscontrate in nessun'altra parte del mondo: e si che lui è docente alla Università della California del Sud, quella che ha sfornato gente come Spielberg, Lukas e C...

Per il momento il suo seminario intensivo sulla sceneggiatura non ha sortito analoghi effetti: ma - a parte il fatto che il tempo, in questi casi, è galantuomo - è pur sempre confortante vedere giovani leoncini di viale Mazzini prendere freneticamente appunti, Francesca Marciano (è quella che con Stefania Casini disse «Lontano da dove») alzare la manina e intervenire

dal posto, o Roberta Mazzoni prendersi metaforicamente a pugni sul cranio, perché «se avessi seguito prima questo corso, *Interno berlinese* lo avrei scritto diversamente...».

Non è certo questione di moda o di esteriorità: c'è una legittima e sana volontà - da parte di chi il mestiere del cinema vuole farlo sul serio - di impossessarsi dei benedetti ferri del mestiere. E - nella patria degli Age, Scarpelli, Maccari, Benvenuto, Sonogo, Guerra etc., etc. - le quattro ore e mezzo quotidiane offerte dall'uomo venuto da Los Angeles danno un'attendibile risposta. Quarantacinque anni, ben piantato, brizzolato, modi suadenti ma decisi, viene da Detroit - «un buon posto da cui andar via», confida - da un passato di attore e regista off-Broadway, ma soprattutto dai mitici Studios. Come story-editor ha letto e riletto copioni fino alla nausea (in USA vengono depositate oltre 60mila sceneggiature da film all'anno: ma se ne scrivono 300mila), redigendo un rapporto scritto per ognuno di essi. Alla fine, si è accorto che non faceva altro che variare all'infinito la medesima formula: «Egregio signore, il suo lavoro è scritto molto bene; dialogo ben costruito, descrizioni molto dettagliate, caratteri interessanti, contenuto allettante, però la storia è una vera m... non attira l'attenzione, è incoerente, e ripetitiva, non c'è progressione, e si affloscia come un soufflé. Ragione per cui siamo spiacenti ma ci vediamo costretti a respingerla». «Quel che avrei voluto scrivere era invece: "La sua storia mi ha lasciato senza respiro, mi ha fatto piangere, ridere, l'ho divorata e dopo il primo climax mi sono imbattuto in sviluppi imprevedibili, sono giunto ad un nuovo impensabile punto culminante. Non sapevo più come il protagonista della storia sarebbe riuscito a cavarsela; ma da questo apparente vicolo cieco è nata una terza parte assolutamente strepitosa, che mi

ha fatto di nuovo piangere e ridere; una rivelazione, una illuminazione, in una parola un'esperienza così sconvolgente che adesso mi trovo per terra e a stento riesco a scrivere queste righe».

La narrativa, vuol dire McKee, non è sufficiente per «scrivere cinema». Ad Hollywood - e in genere nel cinema come industria intelligente - basta sapere raccontare una buona storia. Certo, l'ideale è arrivare ad una buona storia ben raccontata: ma per far questo, quando lo sceneggiatore non ci arriva da solo, ci sono appunto McKee o quelli come lui. Dei sapienti «medici» dello script; o, meglio, dei carrozzieri che, con quattro colpi di martello ben assestati, sono in grado di rimettere in «forma» l'automobile. A patto che abbia poi le ruote per camminare: anzi, per correre. Ma non è solo un aspetto così triviale materiale che McKee ha messo in luce nel corso del suo seminario. Per arrivare ad una sceneggiatura che stia in piedi da sola - sostiene - c'è bisogno di compiere uno sforzo di astrazione e di smontaggio della struttura nei suoi elementi costitutivi non dissimile da quello di cui comunemente si sente il bisogno nel caso della creazione pittorica o musicale.

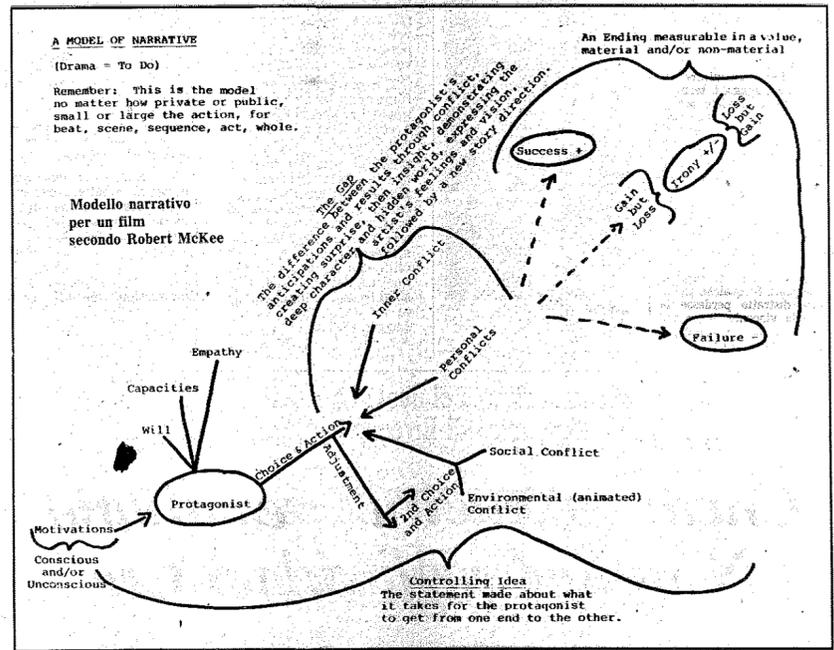
«L'esperienza plurimale mi ha insegnato che ci sono due tipi di sceneggiature sbagliate. Quelle che partono da una storia personale, dove l'autore compie l'errore di base di scambiare il verosimile con la realtà; e quella di puro intrattenimento, che cade nell'altra trappola: è fin troppo strutturata e non ha, quindi, nessun rapporto con la realtà. I problemi dell'uomo comune col padre, con la madre, con le donne, con il peso-forma, col capufficio, non interessano nessuno. L'avventura che prevede 47 personaggi con identità multiple che si conoscono fin dalla seconda guerra mondiale e che sono inseguiti da agenti doppi e tripli di USA e URSS fino ad un finale con raffiche, esplosioni e corpi dilaniati, lascia indif-

ferenti. Il movimento non è necessariamente divertimento».

Per McKee sceneggiatori, in un certo senso, si nasce: nel crocchio delle massie c'è sempre quella capace di rapire l'attenzione delle altre semplicemente raccontando come quella mattina ha accompagnato a scuola i bambini; mentre magari l'altra, che descrive la disperata agonia della madre nella notte precedente, provoca gli sbadigli e gli imbarazzati commiati delle amiche. Ma, in un altro senso, sceneggiatori si diventa: lo sono potenzialmente tutti quelli capaci di aggiungere la «tecnica» ad una storia. «È incredibile - sorride McKee - quanto si può fare con poco talento e una tecnica perfetta». La tecnica: quella ideale per un film McKee l'ha forgiata a partire da una formazione squisitamente europea: strutturalismo, semiologia. I testi - quelli accademici - di Umberto Eco erano il suo pane quotidiano. Ma anche l'antropologia rientrava nei suoi interessi, e la collaborazione l'ebbe studiando il trattato di un ricercatore francese sui processi cognitivi di una tribù del Borneo. «Ma non vuol dire che bisogna creare i nuovi sceneggiatori in Papuaia: semplicemente, ho cominciato ad applicare quello schema al cinema, e mi sono accorto che, tutte le volte che avevo a che fare con una sceneggiatura buona, lo schema funzionava, mi dava risposte. Mi sono reso conto che si trattava di uno schema mentale magari universale, ma che gli sceneggiatori applicano, se lo applicano, istintivamente e, soprattutto, sulla base di quello che l'esperienza suggeriva loro. Ma l'intuito arriva solo fino ad un certo punto. Ecco perché spesso uno sceneggiatore è in grado di scrivere una prima sceneggiatura eccellente; ma poi, quasi sempre, una seconda pessima. La tecnica è necessaria, e mi stupisce apprendere che in Italia questi aspiranti sceneggiatori vanno al cinema come spettatori qualsiasi, senza il

blocco per prendere appunti. Ci faccia caso: quando si parla con un artista veramente grande, si finisce sempre a discutere di tecnica. Il cinema - e quindi lo sceneggiatore - ha un grande compito ed un potere sconfinato, a volte terribile: prendere un'idea, avvolgerla in un'emozione, e affondarla nel cuore - vorrei dire nei visceri - del pubblico. Ogni volta che nella vita - o guardando un altro film - lo spettatore vivrà qualcosa di analogo, se noi siamo stati bravi quell'emozione, quell'idea, torneranno a galla in lui».

Per fare questo - ma soprattutto per mettere il centinaio di *seminaristi* che lo hanno seguito in questa settimana (prima dissidenti, poi irritati, infine conquistati) in grado di farlo - McKee disegna schemi vorticosi, divide la sceneggiatura in 120 pagine e in un grafico ascendente che (ci scherza un po' su per mettere in imbarazzo la furibonda traduttrice) somiglia molto al diagramma di un rapporto sessuale con tanto di orgasmo finale e poi vertiginosa caduta della tensione emotiva («ma intanto in queste due ore qualche cosa è successo, no?»), elenca generi, definisce logiche, prospetta alternative. Tra i cento della sala dell'Hotel Majestic ci sono i futuri Epstein o Koch, c'è il prossimo Brackett? Il Bene e il Male riprenderanno a lottare piacevolmente come nei «neri» Anni Quaranta? O il cinema - italiano e no - continuerà a perseguire quella che McKee definisce «l'orribile semplicità dei giorni nostri»? Oggi McKee esamina i soggetti-saggi di esame e domani ne discuterà cinque, di migliori. Poi farà letteralmente a brandelli *Casablanca* (la struttura per antonomasia) e *Come in uno specchio* (l'antistruttura per definizione), poi si vedrà. O anzi, si leggerà. Nei titoli di testa: sempreché si sia ben scritto. In caso contrario, non perdetevi la speranza: c'è sempre qualche tivù che vi aspetta a braccia (e ad antenne) spalancate.



L & A libri

Nuova destra e vecchi fantasmi. Terrae Motus, un nuovo scossone. L'intellettuale e il piccolo borghese. A Milano la giovane pittura straniera. Le sorprese della produzione libraria. Le nuove parole della lingua italiana. L'architettura dall'A alla Z. L'avventurosa ricerca di Iside. Tutto questo, e molto altro ancora, domani nell'ottavo numero del supplemento.

Paul Dibon a Palazzo Serra

NAPOLI - Oggi, alle 17, nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, in Palazzo Serra di Cassano (via Monte di Dio, 14) avrà inizio il corso del professor Paul Dibon sul tema «Spécificité du XVIIe siècle européen», con una lezione su «Limites et structure d'un siècle - charnière». Il corso proseguirà nei giorni successivi con le lezioni «Aspects fondamentaux du mouvement des idées; La crise du milieu de siècle»; «Correspondances et périodiques. Enseignements. Pérégrinations Académiques».

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

vetrina del design triveneto

12° SALONE DEL MOBILE TRIVENETO

20-24 MARZO 1986

FIERA DI PADOVA
35131 Padova - Via Tommaso 59
Tel. 049/840111
Telex 430051 FIERPD

Orario d'ingresso: 9-18

riservato agli operatori professionali

Premio «Hemingway»:
scelette le due terne

ROMA - La giuria del premio «Ernest Hemingway» - Lignano Sabbiadoro, organizzato dalla Azienda di soggiorno e turismo di Lignano Sabbiadoro e della Laguna di Marano, col concorso della Giunta della Regione Friuli-Venezia Giulia e di istituti di credito e gruppi imprenditoriali della regione, ha comunicato i nomi dei componenti le due terne, dalle quali saranno scelti i due vincitori per i settori del giornalismo e della narrativa. Per il giornalismo sono stati indicati: Gianni Letta, direttore del «Tempo» di Roma, Franco Cangiini, direttore del «Resto del Carlino» di Bologna, Luciano Lami, inviato speciale del «Giornale nuovo» di Milano.

Per la narrativa la giuria ha indicato: Italo Alighiero

Chiusano per il romanzo «Il vizio del gambero» (Rusconi), Mario Soldati per il romanzo «L'architetto» (Rizzoli), Dino Buzzati per la postuma raccolta epistolare «Lettere a Brambilla» (De Agostini).

I nomi dei due vincitori, ai quali andranno 4 milioni di lire mentre gli altri ternati riceveranno 2 milioni ciascuno, saranno scelti a Lignano Sabbiadoro il 18 maggio, quando sarà scelto anche un altro premiato per il settore dello spettacolo. Sono invece già stati resi pubblici i nomi dei vincitori dei premi speciali: due giornalisti (Salvatore Biamonte e Luca Di Schiavo), un editore (Edilio Rusconi), due testate («Il gazzettino» di Venezia e «La cittadella», supplemento settimanale satirico del «Piccolo» di Trieste).

«Il Bollettino della Vittoria», un periodico minimo destinato agli amanti dell'arazzeria

Notizie d'artigianato postindustriale

di ALBERTO ABRUZZESE

El'artigianato? In quest'epoca apparentemente freudiana del computer e apparentemente antiannua dell'elettronica, quale fine fanno i lavori che ancora hanno a che vedere con la nuda mano dell'artefice e la materia inerte che la serve? Ecco una risposta: «Giovane, robusto, sano, buon conversatore corrisponderebbe con giovane bellissima, ricchissima anche con «pensiero debole» per tuttofare. Scrivere presso «Bollettino della Vittoria», Via Carducci 84, Asti».

L'inserzione è apparsa sul primo numero del suddetto bollettino e non riguarda che perifericamente e ironicamente l'arte amatoriale, anche se in effetti la «piccola posta» a fini erotici è a suo modo un recupero in chiave artigianale delle relazioni umane «schiacciate» dagli standard collettivi. E il bollettino, dal canto suo, non pare avere nulla a che vedere con qualche localismo nazionalistico in vena di uscite avanguardiste, futuriste.

Il «Bollettino della Vittoria» è invece un periodico, per quanto assai «minimo» e inviato postalmente, destinato agli amanti dell'arazzeria. Ed ho detto amanti perché non vi si parla di problemi tecnici o commerciali di settore, bensì vi si parla il linguaggio dell'arte. Con tutto il passatismo che ne consegue ad onta della veste che, come si è detto, presceglie la linea dissacrante dell'avanguardia. Si ironizza sul «debole» Vattimo, alla ricerca evidente di un pensiero forte.

Ad una palese esigenza di recupero della totalità estetica, quel «tuttofare» dell'inserzione amorosa, corrisponde il virulento attacco alla critica d'arte: «Il vuoto come si sa è un'operazione mentale che solo un mago può far diventare dimostrazione, purché sia un maestro del «vuoto» mentale. Tra i critici abbondano. Riusciranno a dimostrare che l'opera d'arte non è l'opera d'arte?».

Vi è anche qualche puntualizzazione necessaria: «Non sempre la mappa non è il territorio». Nell'opera d'arte «la mappa è l'opera». E l'editoriale pone la questione di fondo: «Che cosa è un arazzo?», distinguendo, alla maniera di Benjamin, la creazione dalla copia, ma non in relazione al problema della riproducibilità tecnica, bensì in relazione al rapporto di subordinazione tra arazzo e pittura, secondo una tradi-