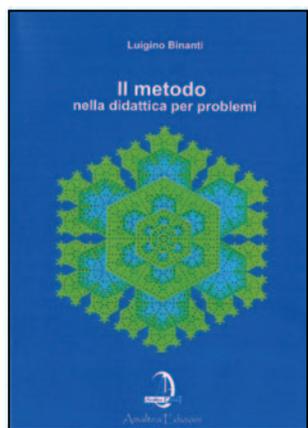


Luigino Binanti

Il metodo nella didattica per problemi



Amaltea, Castignano dei Greci, 2005,
pp. 140 (euro 15,00).

Il dibattito sulla didattica in questi anni in Italia, ed in generale anche in Europa, è un fiume in piena i cui affluenti sono ogni giorno sempre di più e densi. A prima vista, quindi, potrebbe sembrare ridondante se non inutile una ulteriore riflessione su questioni che, anche all'interno delle istituzioni scolastiche, hanno generato stanchezza e atarassia,

ma *Il metodo nella didattica per problemi* di Luigino Binanti, edito per i tipi di Amaltea edizioni, propone in un'ottica nuova la specificità della didattica per problemi. In queste pagine l'Autore richiama alla programmazione della prassi docimologica in una veste più scientifica, problematica; e, soprattutto, costruisce una riflessione attenta sulle possibilità offerte dall'applicazione del metodo scientifico alla pratica didattica.

Binanti, infatti, sulla scia della lezione popperiana e del pensiero del filosofo Dario Antiseri, rilegge la pratica didattica in chiave epistemologica e metodologica. Egli elabora un nuovo modello di scuola, contrapponendolo alla concezione classica, facendo notare l'importanza del nuovo approccio paideico. Dal punto di vista dell'Autore l'impegno didattico nella formazione degli uomini di quest'epoca complessa, aperta al digitale, al tecnologico, e alla soverchia abbondanza dell'informazione, va collocata non su un piano meramente "enciclopedico"; ma, al contrario, se si vuole pensare con Popper all'educazione, all'apprendimento, come a un progressivo processo di correzione dei propri errori, il piano ermeneutico da scegliere è quello 'enciclopaideico'. In questa direzione, ovviamente, occorre ripensare la prassi didattica così come le competenze dei docenti di scuola di ogni ordine e grado. E, proprio alla estenuante ricerca di un equilibrio di conoscenze e di competenze, è necessario, per Binanti, colmare il divario, ormai pluridecennale, tra il sapere disciplinare e l'educazione alla ricerca, aprendo la riflessione alla coscienza della condizione umana. Lo sforzo principale deve essere compiuto nella direzione di una sempre più serena presa di coscienza del nuovo ruolo del docente che non assume più il posto centrale nel setting di apprendimento, ma colloca la sua posizione decentrata nel continuo tentativo di esaminare meglio e facilitare le relazioni che si strutturano all'interno dell'ambiente didattico, cercando di far emergere e proliferare i collegamenti più proficui, e, d'altra parte, evitando di disperdere l'istinto creativo dei discenti lungo vuote e improduttive direzioni.

Tali considerazioni conducono l'Autore a sostenere che occorre una epistemologia della didattica che si collochi sul displuvio tra saperi e competenze, mescolando processi di acquisizione con coscienza critica, e tutto ciò è possibile grazie



all'applicazione della teoria unificata del metodo alla pratica didattica. Le considerazioni teoriche della prima parte del libro, per quanto non trovino un riscontro fattivo nell'esperienza scolastica quotidiana, non sono svincolate da un continuo discuterle sul campo della pratica che Binanti colloca tanto in ambiente scolastico quanto universitario. Esse, infatti, sono sviluppate lungo la consueta prassi delle classiche agenzie educative e attraverso una stringente serie di letture ermeneutiche, rendono manifesta l'*impasse* esistente sul terreno dell'insegnamento. Anche il tema dell'interdisciplinarietà è trattato secondo questa duplice chiave di lettura teoretico-prasseologica o se si vuole logico-operazionale, e viene vista sia come un caso specifico di applicazione del metodo, sia come un ulteriore richiamo a non temporeggiare ancora in una posizione di nozionismo più o meno sofisticato.

L'impegno civile dell'Autore, poi, lo porta a riflettere sulla politica scolastica italiana e pertanto conclude questo suo lavoro con un'appendice nella quale vengono riportate e discusse le "Indicazioni" del Liceo delle Scienze Umane. Egli mette in evidenza alcuni punti focali che renderebbero la scelta proposta come la più adatta alla realtà contemporanea, e la più in linea con una riforma della scuola che voglia essere riconoscente della tradizione e comunque in linea con gli sviluppi della contemporaneità.

Le questioni trattate e il linguaggio chiaro e accessibile rendono questo lavoro non soltanto un libro per addetti ai lavori, i quali potranno trovare suggestioni e stimoli per discutere e approfondire gli argomenti, ma si addice anche ad un pubblico più vasto che comunque sia interessato ad approfondire un discorso innovativo intorno all'insegnamento nella direzione di quanti vogliono dalla scuola e dall'università non una "industria" di specialisti, ma un luogo di formazione e di educazione di persone coscienti della loro condizione, forti della loro umanità, capaci di individuare i problemi e coraggiosi nel cercare tutti i modi possibili per risolverli.

Demetrio Ria



**Franco Ferrucci,
Il teatro della fortuna. Potere e destino in
Machiavelli e Shakespeare,**

Fazi editore, Roma, 2004, p. 199.

Si discute molto in questi mesi sulla spettacolarizzazione della politica e sul suo essere comunicazione televisiva tout court, ossia comunicazione fine a sé stessa, che non ha niente da comunicare, non ha alcun reale contenuto da portare all'attenzione di suoi potenziali interlocutori, i cittadini italiani. E' un agire politico, quello che stiamo vivendo, di tipo consensualistico che fonda tutto o quasi sull'immagine, l'apparire, e di

conseguenza sulle performance televisive, veri e propri show per raccogliere voti come fossero ascolti tv.

Eppure il primato di tutto questo non spetta al XXI secolo: scopriamo che il primo secolo ad essere definito mediatico fu il Rinascimento, e che la dimensione

spettacolare e rappresentativa del potere costituì un suo tratto caratteristico e distintivo.

Su queste tematiche viene condotto un attento studio da Franco Ferrucci, nel suo volume *Il teatro della fortuna*, in cui viene indagato il teatro del Cinquecento, in particolare quello inglese dell'età elisabettiana, approfondendo il legame stretto esistente tra Machiavelli e Shakespeare.

Due sono i temi centrali che attraversano tanto le opere del segretario fiorentino che quelle del drammaturgo inglese: Potere e Fortuna.

Durante l'età rinascimentale vi è la tendenza a vedere la vita come un evento teatrale, "la recitazione è l'anima di quel momento storico" (p. 94), tutto segue dei criteri di tipo scenico, l'attenzione alla dimensione dell'apparire e della scenograficità del proprio intervento, del proprio discorso, del proprio essere pervade ogni dimensione sociale, compresa quella religiosa e soprattutto politica. Shakespeare afferma che il mondo è un palcoscenico: la politica e l'esercizio del potere è nel Cinquecento la più teatrale tra le attività umane, tanto che è diffuso mostrare "il sovrano nelle vesti di un attore che recita se stesso" (p. 95).

La passione rinascimentale per la recita, l'apparire, la rappresentazione, sembra essere l'effetto della parabola discendente che stavano oramai subendo gli orizzonti intellettuali, estetici ed etici dell'umanesimo, quel tentativo energetico, ottimistico e vitale di attuare una trasvalutazione dell'uomo in un'ottica di tensione di perfezione, verso un ideale di uomo che più tardi Gabriel Harvey etichetterà con il neologismo di 'megalandro'.

In molti testi ed opere teatrali del tempo la vita di corte è paragonata ad una *performance* teatrale. Nel teatro elisabettiano l'attore assume grande importanza, perfino più del drammaturgo. Viene messo in scena il potere e le sue forme di azione, ed il culmine di tutto questo si raggiunge con le opere di William Shakespeare. D'altro canto l'aveva già detto Machiavelli nel *Principe*: il regnante deve avere vocazione teatrale. Il potere viene rappresentato spesso in atteggiamento di riflessione su se stesso: il re si auto-interroga e si scandaglia sul suo regnare, sul suo operato, e le sue parole sono dubbiose, spesso ironiche, aperte. A volte le riflessioni e le idee vengono anch'esse rappresentate in modo scenico, in azioni vere e proprie, facendo assumere ad esse carattere di personaggi in relazione tra loro. I monologhi spesso sono dei piccoli drammi nei drammi, completi di prologo, storia, epilogo, con una forte drammatizzazione. Ciò ribadisce la fiducia riposta dagli autori elisabettiani nell'efficacia della rappresentazione, dell'azione scenica, della teatralizzazione di tutto ciò che riguarda l'umano.

Tutta la letteratura elisabettiana subisce l'influsso di Machiavelli, sia quando ne condivide il pensiero, sia quando lo rifiuta. Spesso l'antimachiavellismo però è dovuto ad una sostanziale ignoranza degli scritti di Machiavelli e ad una sua stigmatizzazione a volte superficiale e dunque ad una conoscenza del suo pensiero di natura indiretta e semplificatoria.

L'influenza del nostro su Shakespeare è tangibile. Nella sua indagine sull'antropologia del potere, il teatro shakespeariano si dibatte in temi machiavellici, si interroga sulla politica, sul bene e sul male, su cosa accade quando il bene deve servirsi del male, quali sono i limiti a questo, se vi siano limiti o se valga sempre e comunque il fine che è quello del potere per il potere. Machiavelli non ha mai esplicitamente e perentoriamente affermato che "il fine giustifica i mezzi": tuttavia egli pone le questioni politiche dentro la cornice della politica stessa, senza individuarne al di fuori i criteri di regolazione, men che mai i limiti; per Machiavelli la politica è assoluta, autoreferenziale. Shakespeare invece si pone il problema della legittimità dell'agire politico, di ciò che possa considerarsi lecito e ciò che invece sia da ritenersi illecito da parte del potere.



Il problema del bene e del male nell'agire politico è strettamente connesso ad un concetto fondamentale per Machiavelli e dunque anche per Shakespeare: la fortuna.

L'idea di fortuna machiavellica è mutuata dall'umanesimo, ma senza lo slancio positivo ed ottimistico che da esso proveniva: come per gli uomini del '400 il termine assume non già il senso di provvidenza o di destino, vale a dire di una forza superiore che ha predestinato una sorte, secondo un disegno, che per quanto sconosciuto ed imperscrutabile all'uomo, opera e informa di sé ogni cosa. La fortuna è – nell'accezione machiavellica – il puro caso. In questo senso la fortuna è cieca, è un fiume che passa e che porta via tutto ciò che trova, in modo indiscriminato. Al concetto di fortuna è legata anche la 'natura umana', vale a dire i tratti caratteriali che entrano in gioco e determinano l'agire umano: essi non dipendono dalla nostra volontà e sono pertanto insuperabili, non si possono modificare e determinano le nostre inclinazioni. A tutto ciò che la fortuna ci presenta dinnanzi possiamo contrapporre la virtù, intesa come la capacità non di opporsi alla forza della fortuna, quanto piuttosto di incanalare tale forza, arginarla, gestirla ed orientarla a proprio favore. Essere virtuosi per Machiavelli significa saper volgere a proprio favore la fortuna. In questo egli supera il precedente significato che il cristianesimo medievale aveva assegnato al termine virtù, ovvero di resistenza passiva, di ritrazione, di preghiera; egli si riaggancia all'etimo latino della parola, derivante da 'vir', e dunque ad un senso precristiano di virtù come azione, forza, vitalità. Nel teatro shakespeariano non poteva mancare il tema della fortuna ed il ruolo che essa ha nella dimensione politica, nei termini consegnati da Machiavelli: ciò che viene rappresentato è il dilemma tra libertà umana e fortuna, tra l'imprevedibilità del caso e l'ambizione umana di dominare gli eventi, un contrasto tragico perché irrisolvibile.

L'idea di Fortuna alimenta sue rappresentazioni come Dea bendata, volubile, incostante, capricciosa e come femmina: "una donna dall'età giovanile, non legata ad alcuno, imprevedibile e libera, costantemente di buon umore" (p. 125). Shakespeare fa pronunciare ad Amleto parole di elogio per quegli uomini che sanno dominare le passioni perché essi non sono dei flauti che la fortuna può suonare a suo piacere: la fortuna tende a sopraffare chi non le opponga una forte virtù.

In uno scenario dominato dalla Fortuna entrano anche in gioco i concetti di ordine e disordine.

Se tutto è in balia della fortuna, l'uomo viene assalito da un'angoscia di disordine, preoccupazione questa che pervade gli scritti di Machiavelli e le opere di Shakespeare. Le riflessioni dei due sono diverse: Machiavelli rifiuta ogni idea che voglia combattere il caos ed il disordine con l'educazione morale del regnante e dei sudditi, così come pure quella che vede nelle leggi di natura il modello su cui esemplare il potere e l'azione politica, nel tentativo di controllare e mettere ordine. Per Machiavelli il potere umano è svincolato da leggi e parametri universali, è sostanzialmente arbitrario, e ha l'unico momento di riscontro e verifica nel successo dell'impresa. Shakespeare ribadisce la necessità di una distinzione tra comportamento lecito e comportamento illecito, in una tensione verso il giusto, dunque all'ordine. L'ordine è la monarchia britannica, che va preservata ad ogni costo, pena il caos e il disordine, ed in questo risiede la legittimità del suo potere. La questione tuttavia non è in Shakespeare risolta completamente; vi sono in lui contraddizioni, dubbi, specie sui modi attraverso cui il potere si preserva e si conserva. Ed ecco allora che tali contraddizioni ed ambiguità, non del tutto sciolte dalle parole e dalle azioni assegnate ai personaggi principali delle sue opere teatrali, prendono posto nella rappresentazione, in quanto affidate ai discorsi di folli o di figure in preda a vaneggiamenti. Personaggi non credibili quindi, ma che ciò nonostante

instillano il dubbio negli altri personaggi e nello spettatore, gettano un'ombra di disordine residuale contro cui il potere sembra 'potere' poco. A lettura conclusa viene provocatoriamente da chiedersi se non sia forse l'irrazionalità la miglior arma contro il potere.

Ada Manfreda



Alberto Burri. Gli artisti e la materia: 1945-2004.

Roma, mostra nel decimo anniversario della scomparsa di Alberto Burri (1995-2005). S. Cuderie del Quirinale. (16 novembre 2005 – 16 febbraio 2006). Catalogo: Silvana Editoriale, a cura di Maurizio Calvesi e Italo Tomassoni.

Il principale interesse della mostra è nell'aver voluto esplorare l'esperienza artistica di Burri negli interessanti nessi da essa intrattenuti con altre esperienze di italiani e di stranieri, che hanno motivi e ragioni di affinità con la sua estetica. Nel catalogo che accompagna la mostra, Enzo Siciliano sottolinea che il "realismo dirompente e nativo" di Burri, che è evidente nel "lavorio severo da artigiano" che lo porta a *bulinare* "rammendi, rattoppi su reali pezze di colore, stracci di sacchi, lacerti di tessuto illividiti dall'unto di macchina". In tal modo egli riesce a "ripristinare nella superficie tradizionale del quadro l'evidenza rugosa di una realtà che altrimenti poteva mostrarsi allergica a ogni rappresentazione. E' tale realismo che fa di Burri un maestro dell'arte europea, come tale avvertito anche da chi, oltre Oceano, tentava strade alternative ai "poveri strumenti della pittura a olio, pennelli e tavolozze".

La strada perseguita da Burri non è nel Novecento una novità assoluta. Prima di lui numerosi artisti, sia pure da prospettive differenti, avevano intessuto un serrato dialogo con la realtà esterna. Il riferimento è ai collage cubisti, al polimaterismo futurista, al dadaismo, a Duchamp. Tutte queste esperienze, come giustamente nota Rossella Siligato, "rendendo più incerta la separazione tra lo spazio interno all'opera e lo spazio esterno, gettano semi forieri di più radicali fioriture e tracciano intricate vie, che nella situazione culturale totalmente mutata seguita alla seconda guerra mondiale, vengono percorse con spirito nuovo, scuotendo violentemente alle radici l'albero dell'arte". Calvesi ci spiega come il realismo di Burri vada inquadrato dentro il movimento dell'Informale "autentica frattura che aprì il nuovo corso dell'arte nella seconda metà del secolo". L'Informale rovescia infatti il tradizionale rapporto tra materia e forma: sempre la materia era stata vista come veicolo fisico della forma, ora la forma viene "subordinata alla materia", il quadro perciò "inclinato a proporsi come un brano o un campione di realtà", il gesto lo fa diventare "un campo d'azione, nel quale l'io dell'artista si incontra o si scontra con l'emergente fisicità del dipinto".

Questo confronto con la materia, nell'ambito della cultura mediterranea, assurge ad una sorta di teatro degli elementi: terra, fuoco, aria. Attiva una sorta di immaginazione discensiva: è la terra che attrae, la profondità ctonica. Lo si constata in Burri, nel suo "regime notturno" a cui "corrisponde un sentimento sotterraneo, colto ora nelle sue immersioni, ora nei dialoghi non metaforici con



l'elemento fuoco (che abita il profondo e tende all'alto), ora nel drammatico confronto con i colori – rosso e oro – di un sussulto vitale e luminoso". Ma lo si constata pure in Dubuffet con i suoi "eczemi terrosi" e in Tapies in cui la terra diventa "soglia verso l'inesplorato", "pertugio che introduce al mondo infero", cioè il regno della "pura profondità", il "regno della psiche". In Klein, invece, è il cielo ad attrarre, egli "rovescia nel diurno il notturno di Burri", come appare chiaramente nella spugna imbevuta di blu, segno di "purezza e tripudio".

A voler cercare tra gli antecedenti dell'Informale, si deve fare riferimento a Fautrier e alle sue "hautes pâtes", "accumuli di materia pittorica densa e grumosa, ottenuti con strati successivi di tempera e colla". "In Fautrier, Dubuffet, Tapies, sia pure con accenti molto diversi tra loro, gli impasti aggettanti e modellati o scalfiti erano immagini principalmente allusive, nell'intima sostanza, a un forte sentimento della terra, o della carne". All'informale si avvicinò in qualche modo anche Lucio Fontana, invero più interessato allo spazio che alla materia, che, aggiungendo all'impasto pittorico ciottoli e vetri, allude "alla natura cosmica della materia stessa, con i suoi splendori di asteroidi o vaganti corpuscoli spaziali".

L'informale di Burri, quando avvia i primi passi, cerca di dare spessore all'impasto pittorico. Lo fa mescolandovi le più disparate sostanze: catrame, vinavil, cementite, segatura, pietra pomice, polvere d'alluminio: "il coagulo pittorico si rappiglia e si incrosta". A partire dal 1950 inserisce materiali grezzi che dialogano con zone dipinte. Con i *Sacchi*, assumono valore di segni, oltre alla materialità delle pezze di juta, spesso consunte, "le cuciture e i fili, le tracce sottili degli aghi".

I *Sacchi* evolvono: "gli strappi e le cuciture sembrano di più in più ferite, quasi carnalmente rimarginate, la materia subisce strappi e sfibramenti". Passerà alle *Plastiche*, che spingono ad una diversa "violenza d'intervento, che si esplicita nell'espressionismo delle combustioni".

Col fuoco Burri continuerà ad interrogare la materia dei *Legni* e dei *Ferri*. Individuiamo tuttavia una costante: la permanenza di una aspirazione alla geometria: il gesto distruttivo entra sempre in dialettica con la forma. Informe e forma "sono dati psicologicamente correlati e inscindibili": Dagli anni Settanta la carica aggressiva in Burri tenderà a decantarsi. "Le materie, ora di preferenza industriali, non sono più detriti né corpi martoriati. Nascono i *Cretti*, le cui spaccature prodotte da un controllato processo di essiccazione non hanno più l'asprezza di una ferita, ma la ricchezza di un disegno graduato negli spessori e stampato nella luce effusa del caolino bianco e trattenuto nelle maglie del nero".

Poi comincia a lavorare per cicli di opere. Nascono *Il Viaggio*, *Sestante*, *Annottarsi*. "un quadro si collega all'altro secondo un disegno organico e sistematico, che stabilisce un'unità com-positiva". In tal modo dialoga con il tempo. "Costretto in questi potenti canali, il flusso delle pulsioni si convoglia nell'idea ordinatrice cui è ricondotto come a uno sfocio di assoluto, in cui rispecchiarsi come in una superiore ragione di se stesso".

L'influenza di Burri sull'arte americana è stata decisiva sin dagli anni Cinquanta. E' soprattutto Rauschenberg a coglierne la portata. Lo nota opportunamente Rossella Siligato. "Burri ha infranto gli argini dei prelievi dalla realtà operati dal Dadaismo, ponendo il problema dell'intervento attivo dell'artista su di essi e della continuità della vita della materia, dalla realtà all'interno dell'opera; Rauschenberg assorbe questa lezione, la potenzia con i suggerimenti dell'*Action Painting* e sviluppa insieme a Jasper Johns il principio di equivalenza esistenziale tra pittura e realtà". Assonanze possono cogliersi in Cage, che primissimo aspirò all'annullamento tra rappresentazione e realtà. Rauschenberg introducendo oggetti estranei nel quadro, intende porre il quadro in dialogo con la realtà.



Quegli oggetti infatti non perdono la loro identità, recano su di sé i segni del contesto da cui provengono, raccontano del loro mondo.

Il passaggio al comportamentismo è breve. Se ne faranno interpreti, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, Yves Klein e Piero Manzoni, che sviluppano a partire da “ricerche materiche e oggettuali di altissimo livello”, una componente comportamentistica che si rifà più propriamente alla lezione di Duchamp che a quella di Burri, indicando tuttavia il sottile filo rosso che lega l’una all’altra.

Salvatore Colazzo



Modigliani – Nel centenario del suo arrivo a Parigi 1906/2006.

E sposizione presso il Museo centrale del Risorgimento, C omplesso del Vittoriano, Roma.

Una larga parte del percorso artistico di Amedeo Modigliani è stato raccolto nel complesso del Vittoriano a Roma, dal 20 febbraio fino al 20 giugno, in una mostra che traccia il profilo possente del grande artista livornese. Una grandezza, quella di “Modi”, leggera, flebile, nel mentre che l’irriverenza del suo colpi sulla tela tradiscono l’imbarazzo dell’uomo, appena ingoiato dalla novecentesca società dell’anonimato.

Nell’opera di Modigliani non può non leggersi tutta l’angoscia della marginalità, dei sobborghi dimenticati di Parigi, dei mercanti d’arte che vivono per due soldi, dei clochard, delle ballerine e degli artisti, quelli maledetti. Se i curatori della mostra poco gradiscono confarsi alla prima tradizione biografica di Modigliani, che lo vuole così bohémien, eccentrico, irrequieto, a tratti esibizionista, io non posso che fissare ancora lo sguardo alienato dei suoi ritratti; uno scrutarsi, quello tra l’opera e l’osservatore, che l’artista ha sottratto alla dimensione razionale. E questi occhi persi, talvolta anneriti e fuggenti, tal’altra diversi, l’uno azzurro e l’altro nero, non sono che il dolore profondo dello scollamento sempre più marcato tra l’intimità del soggetto e il suo contesto sociale; per “Modi”, l’occhio azzurro è tale perché guarda dentro, al cielo dell’anima mentre quello nero è lasciato alla violenza della quotidianità. Il cielo, dentro. L’accostamento brutale dei due elementi rende il passo dell’alienazione dell’uomo moderno, della frustrazione della sfera sentimentale provocata dai processi di mercificazione mentre l’osservatore, stordito, cade in mezzo, sospeso, come attonito.

Antonio Bonatesta