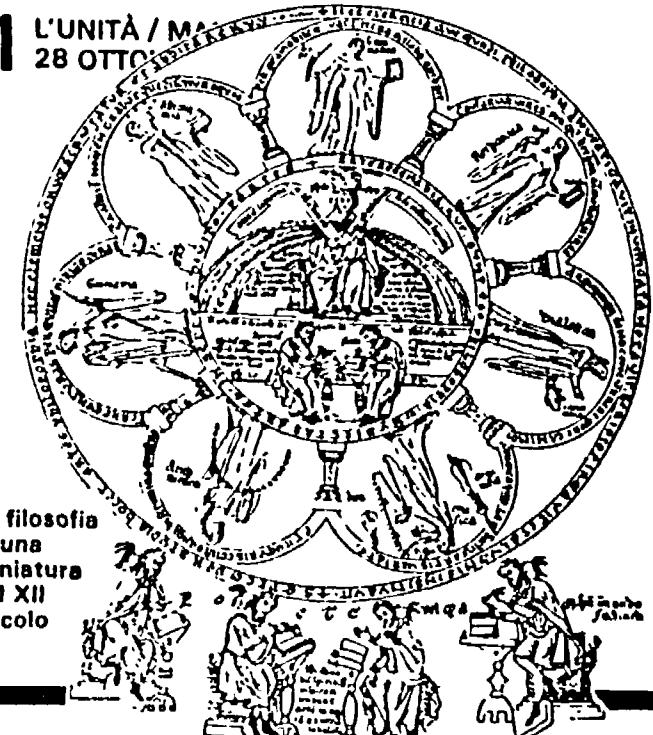


Le filosofia in una miniatura del XII Secolo



In difesa della «Storia del pensiero occidentale» a dispense

# Ma la filosofia è solo per pochi?

Alcuni giorni fa, su queste stesse pagine, Livio Sichirollo presentava Filosofia, Storia del pensiero occidentale, un'opera in sei volumi edita da Curcio, distribuita in edicola sotto forma di dispense e diretta da Emanuele Severino. Una presentazione strana, a dire il vero. E non perché «troncasse» l'opera in questione: il recensore ha il dovere di esprimere il proprio pensiero. No: la stranezza sta nel fatto che le ragioni addotte a sostegno del giudizio negativo che bollava Filosofia come «occasione perduta» sono talmente fragili e poco argomentate da far supporre la prevalenza di un giudizio personale del tutto estraneo al testo. Di quale fastidio si tratti lo ipotizziamo alla fine, dopo aver discusso le critiche: discussione necessaria perché non vorremmo fosse il lettore a perdere l'occasione di accostarsi a quella che sembra essere un'ottima storia della filosofia.

1) L'introduzione di Severino. Sono anni che Severino sostiene ciò che anche in questa introduzione sostiene, ma la banalizzazione della sua posizione («C'è da pensare che abbia letto soltanto Heidegger») anche se subito corretta (che non è vero) serve solo a diffondere banalità. E soprattutto serve a dare l'impressione che il peso della direzione di Severino sia contenutisticamente determinante. Nulla di più falso: questa è una storia della filosofia scritta da molti tra i migliori studiosi italiani: un avvenimento culturale unico, destinato probabilmente a restare come punto di riferimento nella storia della manualistica filosofica. Non esiste infatti in Italia una storia della filosofia composta da un ventaglio così ampio di voci così importanti e così diverse. E per chi studia questo è un fatto innovativo e stimolante proponendo diverse metodologie e interpretazioni, abituata al confronto, alla discussione. È un'opera che crea la buona abitudine di avvicinarsi ai testi senza chiusure preconcette o tranquillizzanti quadri di riferimento, e così aiuta a far crescere una capacità di giudizio autonomo.

2) Una storia della filosofia è una scelta banale, tradizionale, semplicistica, sostiene Sichirollo. Vorremmo sapere il perché. In realtà sono anni che è in corso una lotta tra i sostenitori di una storia della filosofia «per problemi» e i sostenitori di una storia «per autori», ma sino ad oggi non ci risulta che qualcuno possa dichiararsi vincitore in linea di principio. Quanto poi che cosa «costituiscono». Esattamente come accade per qualsiasi altro ramo del sapere. Dalla parte non è neppure vero che nelle pagine delle dispense Anassimandro e Parmenide «chiacchierano tra loro di filosofia come qualcuno di noi oggi al caffè». Che anzi l'autore di quel saggio mette in relazione critica Anassimandro e Parmenide (ma anche molti altri) proprio per chiarire il senso di un percorso e proprio per evitare le solite incomprensibili equazioni solipsistiche del tipo: «Tale è l'acqua, Anassimene l'aria mentre Eraclito è il fuoco». In sintesi, proprio per evitare che i lettori di questo testo possano fare in futuro, almeno sulla filosofia, discorsi da bar.

3) Sette pagine sull'Oriente non dicono nulla, millenni di altissima cultura hanno preceduto l'Europa e la Grecia, e il vecchio Banfi aveva rinunciato proprio per questo a scrivere una grossa Storia della filosofia, prosegue Sichirollo. Con tutto il profondo amore che nutriamo per Banfi, ci sia consentito un respiro di sollievo: se tutti si propongono la stessa cosa come lui i poveri studenti dovrebbero accontentarsi dei testi di De Crescenzo. D'altra parte (ma sotto sotto siamo ancora al tema di riconoscere alla filosofia la legittimità di una propria specificità: e qui cominciamo a preoccuparci) sostenere ciò che sostiene Sichirollo è un po' come dire che non si può né scrivere né studiare la lingua italiana se non partendo dalle incisioni rupestri. Che tutto inizi da lì è noto. Metterlo in campo ad ogni piè sospinto ci sembra un po' eccessivo e un po' castrante per un sano desiderio di sapere.

4) La società greca: 3 pagine giuste, lamenta il nostro. A noi questa lamentela pare una variante delle due critiche precedenti (quella sulla mancanza del «continuo» e quella sulle sette pagine dedicate all'Oriente) che abbiamo già analizzato e quindi non annoveriamo oltre, se non per sottolineare il fatto che la mancanza di una evidenziazione del noto rapporto società-pensiero, struttura-sovrastuttura non è dovuto a ignoranza degli autori, come Sichirollo gli adombra. Ripetiamo: siamo in presenza di un'opera scritta da molti tra i migliori studiosi italiani. E quindi è lecito pensare che se non è stato superato il limite di un breve tratteggio dello sfondo storico del pensiero filosofico, ciò accade perché da un lato si cerca di rispettare e di rispecchiare quello specifico filosofico (ma vuol vedere che Sichirollo intende proprio negarlo?) senza la cui conoscenza sono vani i tentativi di indagare, che ulteriori tentativi di stabilire connessioni. Ed infatti, per l'esame dell'intreccio tra struttura e sovrastruttura — se non vuole essere piatta banalizzazione sociologica — richiede un lavoro che travalica decisamente i limiti proposti dal titolo che — lo ricordiamo — ci informa trattarsi di una Storia del pensiero occidentale.

E così siamo giunti alla fine. Consideriamo infatti l'ultima critica (quella che prende di mira «immagini che completano il testo») inessenziale al nostro ragionamento e anzi utile spia di quella prevalenza di un fastidio personale (del quale parlavamo all'inizio. Un fastidio personale le cui ragioni ci sembra possano esser rintracciate in questo passo dall'articolo: «La filosofia in dispense nelle edicole? Nessuna meraviglia. Non facciamo del moralismo. Il business, lo spettacolo e la divulgazione oggi coinvolgono tutto, non si capisce perché la filosofia debba sottrarsi (anche se qualcuno, a titolo personale, lo preferisce). Ecco: sospettiamo fortemente che questo qualcuno sia proprio l'autore che, abbagliato da questa preferenza, abbia perso l'occasione di esprimere un giudizio capace di tener conto anche delle esigenze di chi specialista non è.

Al lettore, naturalmente, l'ultima parola.

Giacomo Ghidini

# OSpettura Cultura

Nostro servizio

FRANCOFORTE — Le opere dei più grossi artisti tedeschi che vissero e crearono durante il regime hitleriano vennero messe al bando dai responsabili per la cultura del governo nazista in quanto esempi di «arte degenerata», di «cultura bolscevica». La maggior parte di loro lasciarono la Germania, molti emigrarono in Svizzera, come Klee, o in America, come Grosz, o a Parigi come Chagall. Già nel 1933 la campagna contro l'arte degenerata aveva portato alla spartizione di 16000 opere d'arte di artisti appartenenti al movimento moderno.

Cosa veniva appeso sulle pareti delle case e dei palazzi della propaganda nazional-socialista? Quali erano i dipinti che non venivano considerati «degenerati» da Goebbels? Quali artisti amava Adolf Hitler, anch'egli pittore della domenica, e quindi naturalmente dotato di animo artistico? I quadri e le sculture accettati dal regime, paradigmatico esempio di strumenti di propaganda nazista, possono essere oggi considerati opere d'arte ed esposti in Germania in un Museo nazionale?

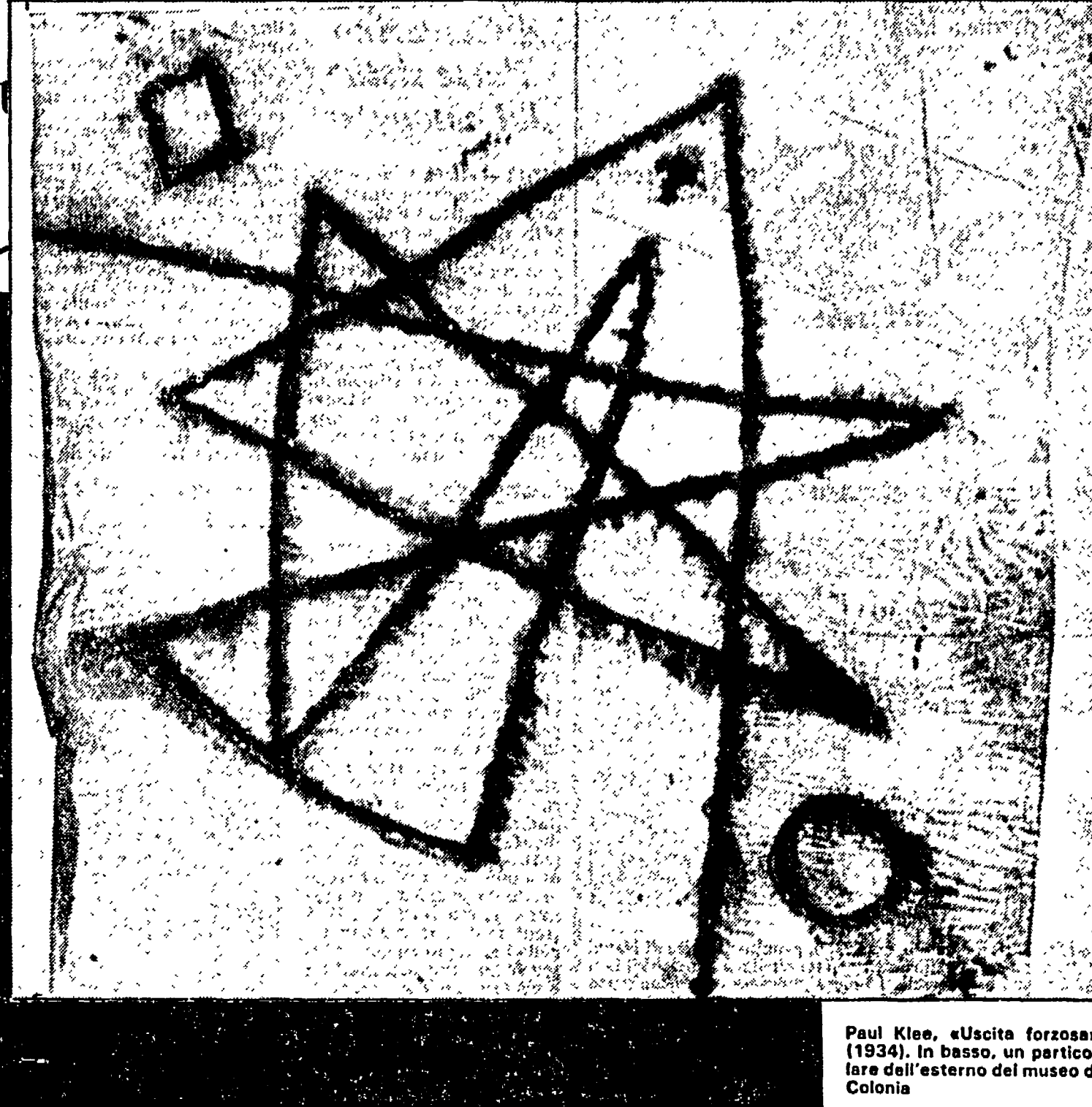
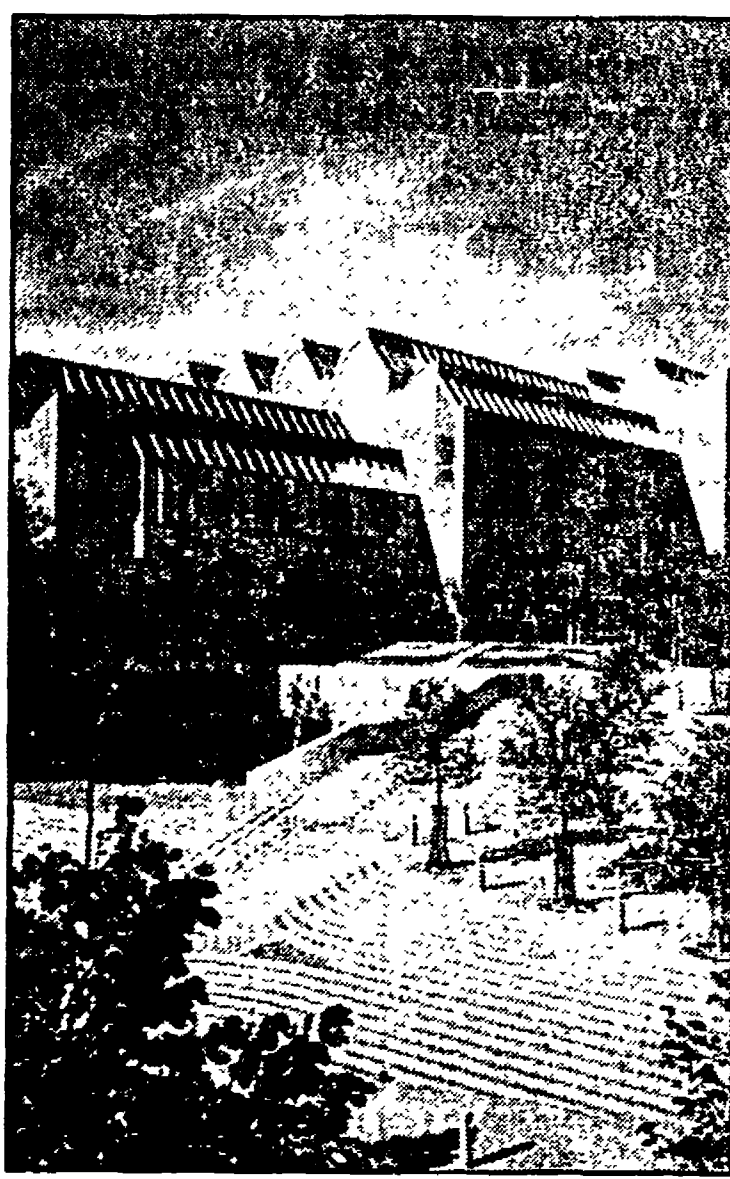
Questi sono solo una parte degli innumerevoli interrogativi che riempiono in questi giorni la stampa tedesca che si sta confrontando con la legittimità morale ed estetica di esporre un prodotto d'arte nazista.

Tutto è nato a metà settembre con l'inaugurazione del nuovo doppio museo di Colonia, il Wallraf-Richartz Museum e Museum Ludwig, una gigantesca costruzione multifunzionale che è costata al comune di Colonia 500 milioni di marchi e dieci anni di lavoro. Il museo ospita la collezione Wallraf-Richartz (recentemente la casa editrice Electa ne ha pubblicato il catalogo in italiano in due volumi) e la nuova acquisizione della collezione del fabbricante di cioccolata sig. Peter Ludwig. Questo brillante imprenditore di Aachen, approdato a Colonia negli anni Sessanta, è stato da sempre più famoso per il suo fiuto per le opere d'arte che non per la qualità dei suoi cioccolatini, che — nonostante tutto — gli hanno dato la possibilità di comprare tanti capolavori della Pop art americana, degli Espressionisti, del Surrealismo, dei Cubisti e dei Surrealisti.

Il cambio di Plesso, Warhol, Braque e tanti altri grossi nomi, il mercante d'arte Peter Ludwig ha chiesto alla città di Colonia un museo che portasse il suo nome e l'ha ottenuto. Fin qui niente di straordinario, problemi sono nati quando si è scoperto che della collezione Ludwig facevano parte anche un paio di cosette definibili con la sgradevole nomenclatura di opere d'arte naziste.

Nella Germania Federale infuria la polemica sui rapporti fra artisti e nazismo. Colonia espone pittori «scelti» da Hitler, mentre Hannover preferisce una raccolta di opere osteggiate perché definite «degenerate»

# L'arte sfuggita al Reich



Paul Klee, «Uscita forzosa» (1934). In basso: un particolare dell'esterno del museo di Colonia

Il sig. Ludwig, infatti, e la sua signora (che — in verità — ha portato in dote la fabbrica di cioccolata) hanno uno spiccato debole per i ritratti, si farebbero ritrarre dai più grandi artisti e non hanno potuto cedere alla tentazione di farsi scolpire un busto dall'artista preferito da Hitler, Arno Breker, autore del più famoso ritratto del Führer. Da allora sono passati cinquanta anni e Breker è stato da tempo «definito» dietro pagamento di 100 marchi (era il 1948) e nel frattempo ha ritratto Adenauer, El Sadat, Cocteau.

Intervistato da Der Spiegel, il collezionista Ludwig ha dichiarato che, naturalmente, quelle sculture rimarranno in deposito e non saranno mostrate al pubblico, ma alla richiesta della ragione della scelta dell'artista Ludwig ha risposto: «Trovo che Breker sia uno scultore interessante, un grosso ritrattista. Inoltre trovo restrittivo cancellare dodici anni di storia tedesca, come se dal 3 gennaio del 1933 non fosse successo più nulla nel mondo dell'arte. Questa è invece la posizione dei nostri musei».

A seguito dell'intervista dello Spiegel si è scatenata la polemica: «Guai a chi pensa di poter esporre le croste nazi nei musei tedeschi», oppure: «Vogliamo vedere per poter giudicare», «Vogliamo vedere tanto per vedere», poi: «Dell'arte nazista non se ne

deve neanche parlare, in quanto arte non è. C'è chi propone esposizioni temporanee, chi l'apertura di musei per l'arte nazi, chi reclama l'informazione plurale, chi fa appello alla decenza, molti ricordano i sei milioni di ebrei annientati dai nazisti e propongono di esporre quelle «opere d'arte» nei campi di concentramento che, d'altronde, già sono stati trasformati in musei.

In quasi tutte le cantine dei maggiori musei tedeschi si possono trovare sparuti esempli di dipinti e sculture che furono grati al collezionista del Terzo Reich. Nel deposito del Kunstmuseum di Düsseldorf c'è il «superumano» di Semlitz, una tela che decorava la stanza di Goebbels, mentre il ritratto di Adolf Ziegler che era appeso sul camino della Führerhaus di Hitler a Monaco giace nel deposito del Museo Militare Bavarese di Ingolstadt, insieme ad altri 6000 quadri di quel periodo.

Nel magazzino della Pinacoteca di Francoforte il Direttore Klaus Galwitz ci mostra riluttante la scultura di Georg Kolbe «Franco» del 1936, il dipinto «Dieci lottatori» (1936) di Richard Schelbes e dello stesso «Il pensatore» (1936) che era di proprietà del Führer. «La gente oggi ha troppo gusto per poter essere attratta da questa roba, io non vedrei un periodo di questo genere» ha dichiarato Galwitz. Altri 600 dipinti nazi si trovano nel deposito

dell'Oberfinanzdirektion di Monaco, sono di proprietà della Repubblica Federale e sono gestiti dal Ministero delle Finanze. Una parte di questi dipinti sono stati recentemente restituiti al governo di Bonn dagli Alleati che li avevano sequestrati insieme ad altri pezzi d'arte durante l'occupazione della Germania. Qualche mese fa gli americani hanno inoltre reso al Museo Militare Bavarese altri 800 quadri, dipinti da artisti delle truppe speciali di Hitler; mentre seguivano a tenere al sicuro altre 1000 opere che vengono definite «molto pericolose»: per la maggior parte ritratti di Hitler, il direttore del Museo Militare di Ingolstadt non esprime giudizi sulla qualità estetica del materiale che custodisce in deposito, ma ne sottolinea l'alto valore documentario.

Nel pieno della polemica, lo Sprengel Museum di Hannover ha inaugurato domenica 26 ottobre la mostra «1936, Verbotene Bilder» (1936, Dipinti proibiti), una decisa risposta anche ai collezionisti Ludwig, perché Bernhard Sprengel era un imprenditore privato autore dell'arte, e guarda caso proprio di quell'arte degenerata che era tanto invisa ai nazisti. Finita la guerra Sprengel fu in fuga, si rifugiò nella città di Hannover che lo ospitò nel modernissimo museo che oggi porta il suo nome. La mostra, inaugurata il 26 ottobre dal direttore dello Sprengel Museum dr.

Büchner, si chiuderà il 7 dicembre ed è una parziale ricostruzione di una esposizione che si tenne nel 1950 ad Amburgo; la mostra, grazie all'Associazione degli Artisti Tedeschi che venne chiusa per motivi politici dopo dieci giorni dalla sua inaugurazione.

Oggi solo 36 opere di rispettivi artisti rappresentano quanto era stato esposto nel '36 sotto il motto «Arte tedesca nell'anno delle Olimpiadi». Grazie all'opera di salvataggio di Bernhard Sprengel è possibile ammirare ancora dieci dipinti e trenta acquarelli di Emil Nolde, quasi l'opera completa di Kurt Schwitters, molte tele di Ernst Ludwig Kirchner e di Otto Müller, della Scuola «Die Brücke», nonché alcuni Paul Klee e Max Beckmann. Nella mostra «1936, dipinti proibiti» sono anche esposte opere di Otto Dix e Grosz, due artisti che oltre ad avere bollate le loro opere come «arte degenerata» dovettero subire anche processi per la loro attività politica, nonché di Edward Munch, Oscar Schlemmer, Rohls e Schmidt-Rothluff.

Il Museo Sprengel ha voluto — inoltre — ricordare con questa mostra, come sottolineato dal dr. Büchner durante l'inaugurazione, che in quegli anni «segnati dal più triste capitolo della storia della cultura tedesca proprio ad Hannover vennero distrutte 245 opere d'arte «degenerate».

Marta Herzbruch

Dal nostro inviato

VENEZIA — «...Si cercherà di collegare i confini di due scienze che, anche se presentano molte affinità naturali, sono rimaste finora praticamente distinte. Con ciò intendendo i confini dell'acustica fisica e fisiologica da un lato e della scienza musicale e dell'estetica dall'altro». Così scriveva nel 1862 Hermann von Helmholtz, il fisico-fisiologo che viene considerato uno dei padri fondatori della «psicoacustica». Alcune delle sue macchine «costruite» scoprisse a quali grandezze fisiche corrispondano le sensazioni generate in noi dalla musica (come spiegano Alvisio Vidolin e Roberto Doati nella nota introduttiva) sono esposte alla mostra «Nuova Atlantide» aperta a Palazzo Sagredo a Venezia a cura della Biennale musica. Sarà visitabile fino al 23 novembre (orario 11-17, chiusura il martedì).

Gli strumenti di Helmholtz hanno ancora il fascino sottile degli oggetti fabbricati con i materiali tradizionali. Legno, ottone, corde, rame. Ben diversi dagli omonimi macchinari che subito dopo consentiranno ai musicisti del '900 di realizzare l'antico sogno: produrre nuovi suoni, quei suoni che secondo Edgar Varese, affascinante precursore della nuova musica, dovevano fondere alle composizioni «un vigore giovanile». La mostra, come si sarà intuito, è dedicata alla musica elettronica, informatica, da computer. A quelle composizioni, cioè, che sono state la grande novità di questo secolo, non solo per quanto riguarda la qualità dei suoni, ma anche per il rapporto tra compositori ed esecutori. I quali ultimi possono affidare a una macchina, e solo ad es-

A Venezia, a cura della Biennale musica, la mostra «Nuova Atlantide»

# Partitura per macchine sonore

sa, tutta la loro creatività. Il titolo, intanto, «Nuova Atlantide»: così si chiamava il poemetto utopistico che il filosofo Francesco Bacone scrisse nel '600. Vi dipingeva una città ideale dove sulla concordia tra gli uomini aleggiava una musica che, secondo gli organizzatori, anticipa i «paesaggi sonori» del computer. Brani del libro vengono trasmessi da un video in una delle prime sale d'entrata. Al musicista americano John Cage si deve invece la cura del salone d'ingresso, dove c'è un'installazione sonora di «Imaginary Landscape n. 5» realizzata per questa mostra con dischi di musica elettronica, mentre otto monitor trasmettono filmati e immagini dei maggiori protagonisti della musica elettronica di questo

secolo. Il visitatore metterà poi una cuffia a raggi infrarossi che lo guiderà attraverso le varie sale, consentendogli di ascoltare, passo dopo passo, le musiche realizzate con gli strumenti messi in mostra. Passati gli strumenti pionieristici (gli intonarumori del futuristi, la tastiera a «Onde Martenot» e così via) eccolo plombarne tra apparecchiature che sembrano uscire da un film di fantascienza degli anni '50. Ha messo piede, infatti, nel celebre studio di Fonologia della Rai di Roma, quello dove Bruno Maderna realizzò le sue musiche più interessanti e dove, ben presto, con Luciano Berio avrebbe fuso le esperienze della musica «concreta»

(manipolazione elettronica di suoni reali) con quelle della musica elettronica «pura» (generazione autonoma del suono da parte della macchina). Lo studio di fonologia, glorioso momento di ricerca acustica e artistica, ha cessato praticamente di esistere nel 1983. Ecco poi, il nostro visitatore, alle prese con l'altoparlante rotante, creato da Stokhausen per variare l'intensità di uno stesso suono. L'altoparlante era al centro di quattro microfoni, messi a diversa distanza. Ruotando su se stesso produceva un suono con diverse altezze. Si può poi divertire manipolando i macchinari, parlando davanti a un video che gli dà il diagramma della sua voce. Un po' come faceva Peter Sellers di fronte al citofono

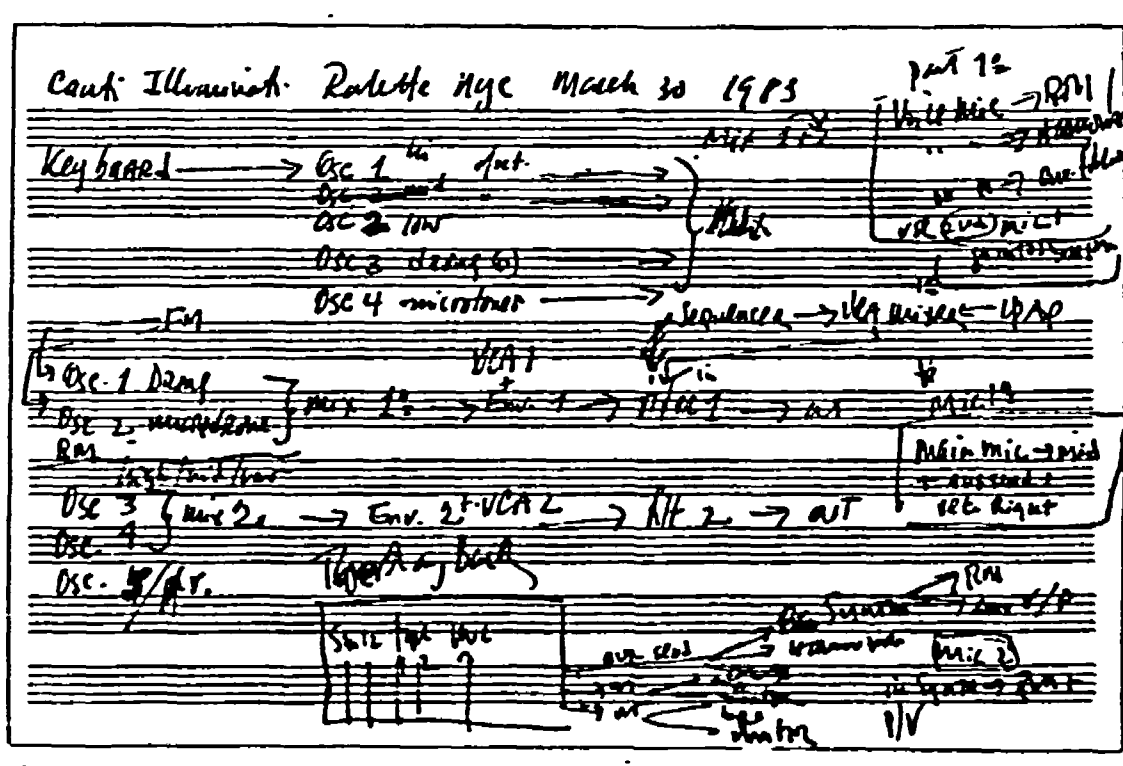
elettronico nell'esilarante «Hollywood Party». Oppure può ascoltare la sua voce trasformarsi nella ripetitività metallica di quella di un robot. Un sistema inventato durante la guerra per rendere iriconoscibili le voci degli agenti segreti quando trasmettevano i messaggi. Come sempre la ricerca bellica anticipa quella civile e, in questo caso, artistica. Chissà se il primo a percuotere un tamburo fu un guerriero o uno stregone? E ancora: ecco i sintetizzatori, macchine sempre più sofisticate, come il Fly realizzato da Sim di Roma che permette di «produrre» 18 strumenti in tempo reale. Appena riceve il comando la macchina è in grado di emet-

tere il suono, senza i tempi più o meno lunghi richiesti prima. È tanto piccola da entrare nella stanza di un musicista e può «fabbricare» 240 suoni. Nelle otto sale del sottosuolo palazzino veneziano sono stati ricostruiti i più avanzati laboratori di ricerca sulla musica elettronica (dall'Ircam di Parigi al centro di Friburgo dove Luigi Nono ha creato «Prometeo», a quello canadese americano, dantesco) senza dimenticare le «invenzioni» dei compositori cosiddetti extracolli. Ecco il violino con il disco incorporato usato da Laurie Anderson, nella performance «Duets on tape» oppure «finger music» di David Behrman. Nell'ultima sala si entra sotto una cupola di al-

toparlanti e generatori automatici di suoni nascono dall'interazione tra il pubblico e le stesse macchine. Ideata da Leo Kupper offre sicuro divertimento, nonché un panorama di centinaia di musiche, rarissime che sembra un quadro astratto. Qui è possibile ascoltare la musica su prenotazione, come in una nasobanca.

All'estate dal Limb (Laboratorio per l'Informatica Musicale della Biennale), la mostra esaurisce l'impegno dell'istituzione per quanto riguarda l'attività musicale 1986, inserendosi nel tema «Arte-scienza» che ha caratterizzato quest'anno le arti figurative. Qualcuno vi ha voluto leggere un disimpegno verso la musica «eseguita» che verrebbe così realizzata solo ogni due anni. Carlo Fontana, direttore artistico (scade quest'anno il suo mandato di quattro anni), non smentisce, anzi conferma: «Quello della musica è l'unico settore che, insieme al cinema, abbia prodotto manifestazioni per quattro anni consecutivi». Eppure, insieme al teatro, la Cenerentola della Biennale. Quest'anno avevamo solo 500 milioni. Abbiamo preferito investire in una mostra che smitizza il rapporto con la macchina e fa capire che essa è solo uno dei tanti strumenti a disposizione della creatività dell'uomo. Che si corra il rischio di musica «fatta» non credo, anzi, il pubblico non è solo uno spettatore, ma il protagonista del suono. Diventa lui stesso la fonte sonora. Creiamo una nuova consapevolezza. Così arte e conoscenza tecnica si ridanno la mano in modo molto esplicito. Helmholtz sarebbe contento.

Matilde Passa



Note in margine alle partiture di «Canti Illuminati» (1983) di Alvin Curran