

## Negli Usa

per la prima volta a una donna è stata affidata la guida di un tg. Si chiama Nancy Valenta Dal 15 aprile dirige le news Channel 14, alla Nbc

## Tiziana

Fabbricini, la Violetta della «Traviata» racconta la paura della vigilia e poi la gioia per il trionfo alla Scala

Vedi retro

## CULTURA e SPETTACOLI

# Accettare il vero Lukács

La democrazia della vita quotidiana: nelle ultime opere del grande intellettuale ungherese una cartina di tornasole per capire se sono ancora possibili una cultura ed una politica di sinistra

ALBERTO SCARPONI

La sinistra nel suo navigare in mare aperto di tanto in tanto viene a trovarsi in vista di uno scoglio: il rapporto con il proprio passato. Attorno a tale scoglio essa sembra girare calcolando bene la distanza di sicurezza. Probabilmente ciò deriva dal dubbio che si tratti, piuttosto, di una mina vagante e non come appare, di un normale fenomeno marino dove prima o poi con accorti lavori un attracco lo si può sempre costruire magari per situare tra quelle rocce dirupate tra quelle vestigia di sentieri lastricati di buone intenzioni utili seminari di archeologia culturale e politica.

Ma in questo caso non è buon segno il timore, se di timore si tratta. Perché lascia intendere un intimo limite dell'azione intrapresa oppure il che finisce per essere la stessa cosa, una sudditanza verso la contingenza politica capace solo di produrre infernali circoli viziosi. In realtà la vera forza di una sinistra comunista è che può renderla espansiva e vincente: è proprio il liberato spirito critico con cui mostri di saper guardare le cose per trarne idee programmatiche.

È la «cosa» prima di tutto come tutti ormai sappiamo è la sinistra stessa. La quale non potrà certamente definirsi a «continuare» rispetto al passato (e neppure «a detto tra parentesi rispetto agli avversari») a meno di non volere accettare la conseguente paradossale egemonia.

Eppure è appunto questo che spingono a fare tutti coloro i quali allora mossi da propositi nobilissimi allora non vendicavano una negazione netta apodittica totale del passato della sinistra. Cosicché ogni pretesa di posizione ogni linea di condotta ogni teoria di quest'ultima andrebbe a rigor di logica vagliata calcolando la distanza da consumi prese di posizione linee di condotta teoriche passate. E c'è da credere che se ne troverebbe sempre di troppo vicine.

Altra faccenda è invece, l'autonomia dal passato conquistata attraverso un processo di riflessione condotto con il metodo laico del pensiero critico esente quanto più si può da pre-giudizi e disposto a far proprie tutte le conclusioni di tale esame, quali che esse siano. Non sto parlando di astratte scientificità del discorso, ma di un atteggiamento politicamente produttivo (produttivo di nuova cultura politica) ed eticamente corretto (che non dimentica la concretezza storica dei soggetti, delle azioni e dei contesti). Sono considerazioni, queste che sembrano preminenti per chi intenda orientarsi tra le filippiche e le polemiche su questo o quell'aspetto della storia passata della sinistra filippiche e polemiche che inevitabilmente quanto più avanti procederanno le cose, sono destinate a moltiplicarsi (quasi esclusivamente) come è ovvio a proposito della sinistra comunista, ma non è detto - se mirata questa cautela e incertezza - che l'appetito non venga polemizzando.

Una buona occasione per parlarne mi sembra un articolo di Vittorio Strada («Tra Marx e Dostoevski» su *Lettera internazionale* 23 inverno 1990) a proposito di György Lukács. In effetti (allo stesso modo per esempio della «politica culturale» di Togliatti in Italia, di cui ci si è occupati in polemiche recenti parlando a sproposito di «dittatura della sinistra» forse perché la parola dittatura viene spontanea imfilitata, quando si tratta della sinistra) Lukács è un po' uno di quei fenomeni marini di cui dicevo la cultura della sinistra navigando in mare aperto non può non imbarcarsi prima o poi nel «coglio» - formatosi con la inevitabilità dei fatti naturali - del rapporto tra cultura europea e movimento comunista.

E Lukács si presenta per l'appunto come uno dei nodi più significativi di tale rapporto non solo perché lo sceglie



Il Palazzo d'Inverno presidiato dal bolscevichi e, sotto, l'intellettuale ungherese György Lukács



Galleria Estense - Giuditta con la testa di Oloferne»



fin dall'inizio e poi vi rimane fedele fino alla fine ma anche e soprattutto perché egli si muove in esso con grande creatività ma rinunciando alla cultura europea come suo spazio specifico di intellettuale. Così non è possibile né il quadario (secondo l'indicazione di Adorno) come nobile cavaliere dello spirito abbassato al compromesso con la canaglia moscovita né appiattirsi (secondo l'architettura formula di Vittorio Strada ora) a comunista «autentico» dove «l'autenticità del comunismo di Lukács è quella di una scelta

esistenziale e di una coerenza che rendono la sua figura di estremo interesse. Abbiamo qui una intensità di esperienza totale che lo pone accanto in maniera che potrà suonare sconcertante ammette Strada, a Vladimir Majakovski.

Con una differenza però di sostanza che la figura del poeta futurista russo è resa tragica dalla scelta della morte mentre quella del filosofo ungherese resterebbe sembra di capire soltanto interessante comunque non assurgerebbe al teore della tragedia. Infatti «Lukács come ogni terrorista bol-

sevico (nel senso non di un terrore praticato direttamente, ma di un terrore condiviso) non poteva avere lo statuto e la statura di un eroe tragico. La tragedia investiva soltanto le vittime di quel terrore». E la dimostrazione di tale assunto viene fornita da Strada tramite un faticoso ragionamento da cui risulterebbe che tragica può essere solo la condotta di chi pecca, per esempio uccide, avendo in mente il paradiso celeste (come la Giuditta di Heibel o i tormentati personaggi di Dostoevski) non invece chi fa lo stesso ma pensa a un paradiso in terra.

Ora, che nella complessa e drammatica storia del comunismo reale un drammaturgo o un romanziere possano riproporre materia e personaggi tragici anche dal lato dei «terroristi» è solo questione di prospettiva artistica e di talento. Dipende insomma dall'ipotetico autore e non dai fatti in sé.

Che oggi peraltro la categoria del tragico possa essere utile a illuminare questa storia in termini culturalmente validi, non mi pare proprio a meno di non pretendere di schiacciare dentro una parola per quanto alta e dolorosa non solo enormi processi storici concreti (incluso quello costituito dall'intelligenza europea che a un certo punto guarderà in gran parte al comunismo come a una speranza vicina e come a un modo possibile di superare la crisi spirituale della società capitalistica incapace di uscire dalla sua dimensione elitaria umanamen-

te ristretta) ma anche i grandi problemi che il comunismo reale nel suo crollo ci lascia in eredità.

Il primo dei quali è se sia ancora possibile parlare di una sinistra - di una forza culturale e politica in grado di puntare a una società dove la libertà di ognuno costituisca la condizione della libertà di tutti secondo la formula marxiana - oppure se questi possibilità sia stata tutta consumata dentro quel fallito esperimento storico (per cui ogni dove non essere nodi a dilettarsi non il giochetto inutile del se e del no - insomma dell'adesione soggettiva a quelle illusioni generose e stupide a seconda dei punti di vista ma sempre fatte proprie da idioti «utili a genie di potere di tutte le risme»).

Allora io dico Lukács diventa una cartina di tornasole che ne riduce l'originalità al suo «anticapitalismo romantico» (che è stato il clima di molta parte della cultura tedesca di questo secolo come ben spiega Michael Löwy nello stesso fascicolo di *Lettera internazionale* da Max Weber e il suo circolo inclini a György Lukács e Ernst Bloch a molti scrittori espressionisti e parecchi rivoluzionari tedeschi e ungheresi del 1919 alla scuola di Franz Oppenheimer e, per suo tramite, aggiungersi al «Sessantotto» con i successivi correnti anticapitalisti metropolitani o verdi) chi cioè ne simula o apprezza soltanto *L'anima e le forme* (1911) *Troia del romanzo* (1914) e *Storia e cono-*

scienza di classe (1923) in sostanza ritiene chiusa quella stagione di storia europea e si avvia a una «conciliazione forzata» non con la realtà dello stalinismo, come secondo l'accusa di Adorno fece Lukács, ma con una inordinata realtà tout-court, limite magari bestemmato e tuttavia invalicabile della propria fantasia politica e culturale.

Chi, per contro, segue Lukács nella sua discesa agli inferi del comunismo reale e tutt'altro che geograficamente ne accetta il «pensiero vissuto» (come egli titolò la propria biografia) la fatata ricerca di un *tertium datur*, secondo le sue parole che lo condurrà al trentantenne a scrivere ancora un'opera di grosso impegno *Ontologia* (e poi a riscrivere, vedi *Prolegomeni all'Ontologia* che escono ora in italiano presso l'editore Guerini per conto dell'Istituto italiano per gli studi filosofici) nella quale elaborerà una teoria storica della genesi dell'individuo della sua libertà e della forma politica ad esso adeguata «la democrazia della vita quotidiana» - chi fa questo ritiene semplicemente ancora aperta la ricerca dei modi non contraddittori con il fine per puntare a una società dove la libertà di ognuno sia la condizione per la libertà di tutti - ritiene semplicemente ancora possibile una cultura e una politica di sinistra. E proprio per questo si rivolge al passato senza alcuna intenzione di negare o nascondere o giustificare ma con i assi lo del capire

Dopo sette anni di laborioso «make up» riaperti al pubblico i «Civici» di Modena

Se un museo è il contrario di se stesso

DAL NOSTRO INVIATO ANDREA GUERMANDI

MODENA. Ricordi i «Civici» Museo di Modena Ricordi dopo sette lunghissimi anni di «make up» fatta dovuta ad un make up laborioso e difficile. L'antico palazzo ottocentesco si è riaperto venerdì scorso e i suoi tesori si sono srotolati di dosso la polvere dell'oblio.

Il «Civici» di Modena sono in realtà quattordici musei e l'unico che non riviva all'altro in un percorso mobile che contraddice l'idea stessa del museo. La statua di Sono una «mobile presenza» nata dal susseguirsi di collezioni e modelli che nel corso del tempo hanno prolungato le stanze e contenitori. Ci sono le stanze della storia locale le stanze dell'archeologia (la vocazione iniziale del museo), le stanze della storia universale (le collezioni etnologiche delle scienze naturali e della tecnologia e degli strumenti musicali Quattordici «stanze» che seguono lo scorrere del tempo.

Il «Civici» nacquero nel 1871 come raccolta archeologica e divennero ben presto uno dei punti di riferimento più importanti in Italia. A quel tempo era importante conservare e raccogliere collezioni o donazioni di famiglie importanti. Ma a partire dal nuovo secolo col pigramatismo tipico dei nuovi amministratori della «cosa pubblica» si sentì l'esigenza di aggiungere qualcosa all'ampia raccolta archeologica. E così passo dopo passo i «Civici» acquisirono testimonianze della vita industriale e artigianale. Questo nuovo tassello costituì in un certo senso la storia della città e del suo sviluppo. Ovviamente poi fu necessario rintracciare «segnali» etnici più consistenti. Le famiglie nobili furono il serbatoio da cui gli amministratori attinsero testimonianze artistiche antiche riportate scientifici fatti antichi reperi e hittonici.

Ma la singolarità dei «Civici» risiede tuttora nel costante parallelismo con la vita che scorre col positivismo che avanza con le macchine che stravolsero il quotidiano. In tutti gli anni che vanno dal 1920 alla chiusura dei «Civici» avvenuta nel 1984 i Musei si arricchirono di contributi diversi e persi non contrattanti. È curioso in fatti ammirare nello stesso ambiente architettonico prezioso cerami che o frammenti di paralati seicenteschi e i microscopi o gli orologi perpetui. E come un palazzo che apre porte infinite sui cui s'affacciano mondi di stinti di uno stesso mondo.

È bisogno di una guida ragionata per affrontare il viaggio nei «Civici» ed infatti il modo migliore per conoscere tutto ciò che contiene lo «scrinomodenesi» è affidarsi ad una visita guidata. Ma se affronta il viaggio da soli ipotizziamo una guida al percorso.

Si inizia dalla sala I che raccoglie la storia di Modena attraverso dipinti oggetti monumentali ed esempi architettonici e urbanistici. È in sostanza l'evadenza del rapporto strettissimo tra il museo e la città. In sala 2 campeggiano gli artisti modenesi come Tommaso da Modena che ha lasciato tracce concrete anche in Boemia con la sua Annunciazione. In sala 3 spazio ai preziosi strumenti musicali come la collezione del conte Luigi Francesco Valdrighi. Nella quarta stanza la storia del lavoro prende il sopravvento. È questa la sala che racchiude l'idea filosofica dell'intero complesso dei «Civici». L'oggetto d'arte che diventa documento storico. In sala 5 appartiene alla scienza e introduce all'ennesimo intermezzo artistico che diventa testimonianza storica la sala delle ceramiche. Segue la sala delle armature costituita per intero dalla collezione del marchese Paolo Coccapani Imperiali. I tessuti oltre 2.000 campioni della collezione Gandini colorano l'ottava sala mentre la nona fotografia la storia dei «Civici». La decima la più antica racchiude l'enorme esposizione archeologica che va dal 5° millennio avanti Cristo al 1000. Tre sale dedicate al museo etnologico e anche qui visto materiale proveniente dalla Nuova Guinea dal Perù dall'Africa e dall'Asia. Infine la quattordicesima sala in cui il viaggio interrompe. Si lascia il museo con la pittura dell'Ottocento modenese negli occhi.

Il riscatto dell'arte e della filosofia nella relazione di Remo Bodei al seminario del Gabinetto Vieusseux di Firenze

## «Dall'ovvio al nuovo. Attraverso i sensi»

Prima il sublime. Poi l'immaginazione. Sono gli argomenti su cui, da due anni, il Centro romantico del Gabinetto Vieusseux di Firenze chiama a riflettere i filosofi. Fra i protagonisti del seminario di quest'anno, Remo Bodei che ha svolto una affascinante relazione dal titolo «Finestre sul mondo la conoscenza dei sensi». Il prossimo appuntamento è per venerdì 4 maggio.

DALLA NOSTRA REDAZIONE DANIELE PUGLIESE

FIRENZE. All'Albertina Museum di Venezia c'è un disegno di Rembrandt che raffigura un filosofo. Col dovuto rispetto a Rembrandt, sembra mago Merlino assorto nei suoi pensieri a metà strada fra la terra e le stelle. Se Remo Bodei ha visto quel quadro non sapremmo dire ma certo a dedurre dall'intervento che ha fatto qualche giorno fa al Gabinetto Vieusseux di Firenze il suo ideale di filosofo sembra molto lontano da quell'uomo assorto.

Il tema della relazione era «Finestre sul mondo. La conoscenza dei sensi». Un invito ad una vita piena fatta di pensieri e parole ma anche di piccoli fondamentali godimenti senza i quali difficilmente si possiede il mondo in tutta la sua pienezza.

Se il filosofo ha finito per atrofizzare l'olfatto il gusto e il tatto o a relegarli in un canticuccio della propria vita la colpa è di chi ha negato a questi sensi la capacità di conoscere. E

invece ha fatto capire Bodei con il naso la lingua e i polpastrelli si possono scoprire cose meravigliose che né le formule matematiche né le profezie nei laboratori né infiniti toni conditi di note e richiami possono disvelare.

I termini del ragionamento di Bodei sono le scienze esatte da un lato l'arte dall'altro e fra le due la filosofia. Le prime si sono col tempo arrogate il diritto di saper rappresentare il reale di permettere all'uomo di conoscere. Ma la scienza ha detto Bodei toccando il capitolo della pittura «normalizza» l'immagine. L'arte invece è la «stravolte». Ha ricordato le macchie di colore nei quadri di Pellizza da Volpedo o di Seurat che la scomposizione dei colori che ha caratterizzato tanta pittura. E che ha finito per intensificare i colori al punto tale che le mele di Cezanne non sono meno vere di quelle reali: sono solo un altro approccio alla realtà. «L'azzurro

di Poussin o il giallo di Vermeer» ha detto Bodei - sono vortici dove la percezione fa uno squarcio nel quadro e ci porta in mondi diversi. Quei colori «sono finestre di senso e non solo di senso ottico». Da esse viene fuori una risonanza interiore. E non è solo la constatazione del bello. E anche un conoscere. «Ci fanno entrare in mondi diversi dalla banalità dell'ovvio dalla banalità di un io che non ha né porte né finestre».

Sulla stessa lunghezza d'onda dell'arte è la filosofia che è un far cenno non è dire ma non è neanche nascondere. Quella lunghezza d'onda offre la possibilità di un conoscere che non sia fissativo di mettere in disordine l'ordine per ordini nuovi da mettere in disordine. «Arte e filosofia» ha aggiunto Bodei - possono indicare un tipo di conoscenza come transito tra percorsi in cui ci si può perdere ma in cui si arriva. Lungo la strada ha

precisato «trova l'ovvio che è qualcosa di facile accessibilità di più è una sorta di compromesso tra una richiesta esorbitante di senso e la disperazione di non trovare un senso». Ma il conoscere è proprio «spezzare i vincoli percettivi poveri» è vincere la «spaura di andare oltre la border line» anzi è «rivedere indistinta la linea di confine tra illusione e realtà tra verità e falsità. Anzi che oblio è un via transito e non per piacere trasgressivo».

Ma chi è stato a negare ai sensi questo loro ruolo di finestre sul mondo? Bodei risponde di Pitagora «che ha creato una separazione tra un sapere scientifico ed uno a statuto più debole che ha instaurato la coesistenza tra visibile e udibile e ciò che è escuso perché non ha forma geometrica». Pitagora prima Cartesio poi è lui che ha tracciato la demarcazione tra forme di illusione e il sogno la follia l'inganno - e forme metodiche di conoscen-

za che a partire da un piccolo punto sviluppano cattedrali di sapere. A quel punto ha vinto la scienza. Arte e filosofia hanno perso e con loro si è indebolita la capacità di conoscere dei sensi. «Per poter mantenere uno statuto di accettabilità» ha aggiunto Bodei - la filosofia ha dovuto rincorrere le scienze vicinissime dimenticando di essere qualcosa che «sta tra il sapere scientifico e un lato l'arte e la religione di lui altro».

Kant ha dato il colpo di grazia. Sosteneva l'esistenza di soli cinque sensi privilegiando la vista e l'udito «i sensi pubblici» che hanno una grande specificità perché la vista ha il maggior raggio d'azione e l'udito è alla base dell'immaginazione». Kant ha spiegato Bodei sostiene che il tatto presuppone il contatto («con i polpastrelli non con l'io pe lo») e anche il gusto presuppone il contatto. L'olfatto invece è strano è «l'anticipazione del gusto» e «effimero e ci trasmette per lo

più cose sgradevoli insomma è qualcosa di cui potremmo fare tranquillamente a meno. Ovvio ha detto Bodei ricordando gli odori della pestilenza raccontati nel *Decamerone* o ricostruiti da Huizinga nel *Autunno del Medioevo*. Ci sono voluti i poeti della decadenza Baudelaire D'Annunzio Huysmann per riscoprire l'odore.

Ma intanto la capacità dei sensi di far conoscere il mondo se ne era andata. «Solo l'arte - ha detto Bodei - si è fatta carico di riscattare di redimere quei tipi di conoscenza dell'indistinto sensibile immaginativo».

Dunque «arte e filosofia devono «vendicare un loro statuto conoscitivo» quel «provare e provare» di cui parlava Galileo senza atrofizzazioni dei sensi. Per poter avere un approccio pieno con la cosa Di modo che questa resti sempre un sogno.