

In onda
stasera e domani su Raiuno «Mia cara Africa»
uno show di musiche, danze
e cultura del grande e multiforme continente

Torino
è la seconda tappa della nostra inchiesta sul teatro
È ancora polemica su Luca Ronconi
che avverte: «Dobbiamo misurarci con l'Europa»

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Hume, invisibile moderno

Un libro di Lecaldano «riabilita»
il filosofo inglese descritto
da secoli come uno scettico

GIROLAMO IMBRUGLIA

Un ritratto di David Hume campeggia sulla copertina di questo bel libro a lui interamente dedicato. Lo vediamo comodamente seduto in poltrona, piacevolmente grasso, accanto ad un elegante scrittoio occupato da carte e libri; i colori stessi di questo quadro, tenui e diffusi, corroborano la sensazione del quieto e gradevole vivere del *bon David*. Colto di profilo, il filosofo ha però l'aria assente; guarda, con occhi ben aperti, nel vuoto, pare anzi guardare il vuoto: quella riposata sensazione di benessere vacilla, e sottilmente si tramuta in una più inquieta immagine. Con acuta sensibilità, Cammioni, pittore che fu amico di Diderot, disegna dunque una figura contraddittoria, di un *philosophe* impegnato in rigorose e temibili ricerche scettiche, e però anche capace di immergersi con serenità nelle occupazioni quotidiane, dimentico dei propri angosciosi dubbi. Quest'immagine di uno Hume scettico e moderato, mentre saggiamente immortale, nasce dunque subito, in Inghilterra come in Francia, e da allora ha più o meno dominato le interpretazioni successive, mai del tutto abbandonate: ma proprio questa è invece la tesi che Lecaldano qui smonta pezzo a pezzo, con la precisione del gran conoscitore dei testi humeani.

quelli della tradizione classica troppo poco fondati sull'esperienza reale. La «nuova scena del pensiero» appare perciò svelata dallo sforzo di non rinunciare al proprio ateismo e di «introdurre il metodo sperimentale negli argomenti morali». Si determina così l'assunzione di un punto di vista effettivamente originale, il quale poi, dall'iniziale campo morale, si amplifica fino a costruire un nuovo mondo. Il risultato di questo nuovo punto di vista, sperimentale ed insieme sistematico, fu difatti il *Trattato sulla natura umana*, nel quale si esplora l'intero mondo umano, nei suoi meccanismi intellettuali, passionali ed etici. Il *Trattato* viene dunque qui analizzato in ogni sua scansione e suo motivo: e così si riconosce a quest'opera, che pubblicata nel 1739-40 non riscosse il minimo successo, un'importanza quasi epocale paragonabile all'altra opera che in quel medesimo anno veniva pubblicata, la *Scienza nuova* di Vico, anch'essa vittima di pari indifferenza. Soltanto di recente, nell'ultimo cinquantennio, le ricerche di filosofia morale intorno il problema della meta-etica hanno riscoperto l'importanza del *Trattato* e quindi — pur nella invalicabile diversità di contesti e di linguaggi — concorrono a fornire nuovi strumenti per interpretarlo. In Hume e nella recente riflessione meta-etica non cogitativa vi è lo stesso sforzo di mostrare la possibilità di rendere conto della morale in termini non oggettivisti e niente affatto realistici, senza perciò scendere cadere nello scetticismo, relativismo e nihilismo.

Per Lecaldano, infatti, la novità del punto di vista di Hume sta, più che nella radicale accentuazione della secolarizzazione della teoria antropologica (comunque sottolineata nei confronti di Hutcheson), nella ripresa nel campo morale del modello teorico newtoniano, sulle cui sole basi si poteva costruire una scienza della natura umana. Scopo di questo libro è perciò dimostrare che la nozione di scienza umana accampata da Hume non soltanto è lontana, ma è anzi polemica con le idee ricostruttivo-razionalistiche, o naturalistico-normative che dominavano la ricerca filosofica tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento. Attento a non perdere di vista né l'ampiezza né la specificità del contesto, Lecaldano individua nella soluzione di Hume la ricerca, pienamente riuscita, di una strada che lo portasse oltre il sistema egoistico di Hobbes e quello utilitaristico e generico di Hutcheson; la sua scienza della morale è quindi un'originale risposta ai dibattiti del moralismo inglese. La scienza della morale di Hume vuole perciò essere, nel *Trattato*, esclusivamente una ricognizione esaustiva del suo campo ed una sua descrizione scientifica. Vi intende cioè soltanto ricostruire la genesi e la natura dei comportamenti umani, senza additare norme o attitudini privilegiate. In tal senso, Hume non può dirsi, ad esempio, né un utilitarista né uno scettico. Sua volontà fu di rendere conto di tutti i fenomeni che caratterizzano la cultura umana, facendo valere «sistemáticamente le stesse cause che sono state sperimentalmente osservate».



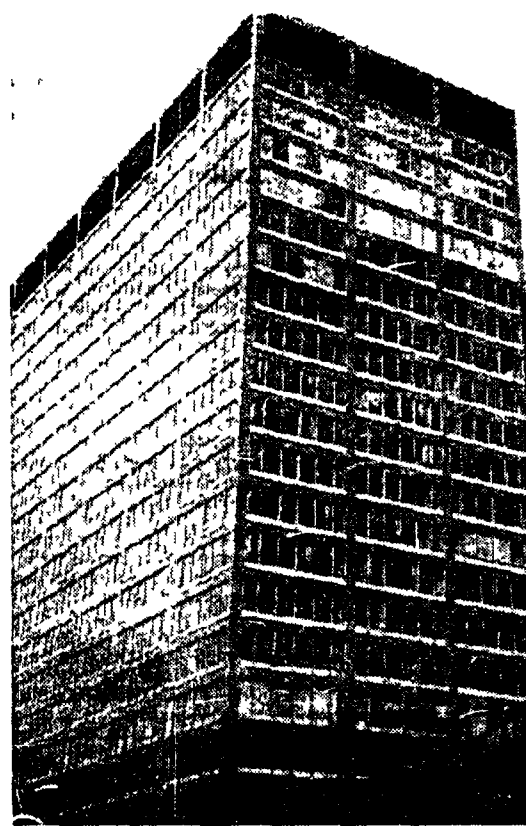
Qui a fianco, un ritratto di David Hume. In alto a destra la sede di Scotland Yard. In basso, Valerio Magrelli.

statement, Lecaldano non si sofferma molto su questa nozione, così come poco analizza l'idea di credenza. Eppure questi sono i due cursori che creano e attraversano tutti i campi del *Trattato*, e risultano essenziali proprio per il raggiungimento dell'obiettivo generale dell'opera di Hume. È infatti giusto l'immaginazione la facoltà che consente la creazione del punto di vista dello spettatore e di conseguenza permette di arrestare la caledonesca successione di teorie, inevitabile per lo scetticismo, e di rinvenire «punti di vista generali» cui ancorarsi. Come giustamente so-

siene Lecaldano, l'impegno di Hume è non di pensare lo scetticismo, ma al contrario di pensare l'esperienza umana: ma è proprio l'immaginazione la facoltà che costruisce per l'uomo il suo mondo. La «storia naturale dell'uomo» che il *Trattato* delinea è quindi la storia naturale dell'immaginazione, elemento centrale di tutta l'antropologia filosofica humeana.

In che senso Hume tratti codesta storia naturale dell'uomo è l'altro principale tema del libro, la logica articolazione della riconosciuta unità della natura umana che è «un im-

pasto di tre diverse dimensioni, nessuna delle quali è fondante rispetto alle altre». L'etica nel *Trattato* è infatti discussa a partire dalla distinzione di virtù naturali ed artificiali, ma pur sempre entro una teoria definita come «creazionismo morale». Nell'indagine efficacemente come per Hume le «regole generali» elaborate dall'uomo si sedimentino in istituzioni ed usi che poi a loro volta lo influenzano, nel neppure come ogni fenomeno della vita umana, anche quello all'apparenza fondante o primario, sia sempre «culturale». Lecaldano pone in rilievo il rapporto dello



Un nuovo software per scoprire se l'opera d'arte in vendita è rubata

Un computer tra Sotheby's e Scotland Yard

Come accorgersi se un'opera d'arte messa all'asta è rubata? E come ricostruirne, finché è possibile, il percorso? A Londra è stato messo a punto un sistema computerizzato per dire subito alle case d'aste o alle agenzie di assicurazione che il quadro o la scultura hanno una zona scura nel proprio recente passato. Il programma gira su un normale computer e viene aggiornato continuamente.

ALFIO BERNABEI

LONDRA Il forte aumento dei furti di opere d'arte ed un possibile collegamento a livello internazionale con faccende senza scrupoli e clan mafiosi coinvolti nel riciclaggio del denaro sporco e nel traffico di droga ha indotto i principali antiquari londinesi a lanciare un sistema computerizzato che registra l'arte rubata e facilita il lavoro della sezione dell'Interpol addetta a questo particolare settore del crimine. Da oggi ogni persona può rivolgersi a questo sistema computerizzato che con la modica spesa di 20 sterline (poco più di 40 mila lire) registra l'oggetto rubato e si fa «interrogare» sulle possibilità di rintracciare la refurtiva. Il computer memorizza il pezzo o il quadro ed è in grado di far scattare i allarme se scopre che è stato messo in vendita da qualche parte.

Il progetto è stato lanciato dall'International Art and Antique Loss Register (Registro internazionale delle opere d'arte o d'antiquariato scomparse) e dalla compagnia Lasemet, specializzata nella registrazione di opere rubate, ed è stato presentato alla stampa negli uffici londinesi della società d'antiquariato Sotheby's. Si tratta di un normale computer sulla cui tastiera si battono i dati di un'opera d'arte rubata e poco dopo sullo schermo appaiono tutte le informazioni memorizzate. Alla stampa sono stati mostrati esempi che utilizzavano opere molto note come lo schizzo di Van Gogh intitolato *Ritratto del dottor Gachet* eseguito nel 1890, *Figura di una dea di Picasso* e dei *Mangiatori di patate* sempre di Van Gogh tutti scomparsi in questi ultimi anni. Lo schermo si illumina e rivela progressivamente con una specie di «penneletta elettronica», le opere d'arte ed elenca gli ultimi dati a disposizione.

Julian Radcliffe, il principale coordinatore di questo sistema che lavora per l'Art and Antique Loss Register dice che è sufficiente inviare un fax o una foto dell'opera rubata. Il computer la copia, la memorizza e da quel momento entra a far parte dei suoi «archivi». Quotidianamente un gruppo di addetti usando informazioni aggiornate basate soprattutto su dati e foto che trovano elencati nei cataloghi delle vendite all'asta, continua ad alimentare la memoria del computer. Per ora le opere d'arte rubate già registrate sono circa 3 mila, ma il computer è già stato collegato con un altro sistema molto simile che opera negli Stati Uniti e che un elenco di 35 mila

Due libri di Valerio Magrelli e Plinio Perilli sulla scrittura poetica che nasce dall'incontro con l'arte visiva

Dada e i capitelli: quando l'occhio diventa poesia

Due libri per parlare della cultura del movimento dadaista e della poesia che nasce dalla scultura e della scrittura. Il testo di Valerio Magrelli sulla grande esperienza che è stata «il più urgente appello critico che la coscienza critica del nostro tempo abbia espresso verso l'essenza alienata dell'uomo moderno». Un libro singolare di Plinio Perilli sull'arte in forma di poesia.

LUIGI AMENDOLA

Curiosa tendenza quella dei poeti ad occuparsi d'arte. Trascurando quei casi di intersezione reciproche e inversioni di campo — dai versi di Michelangelo Buonarroti fino a quelli più recenti di Renzo Vespignani — non possiamo non rilevare con imbarazzo, ad esempio, l'ardua collocazione di Toti Scialoja, ormai definitivamente aciso tra pittura e poesia. Puntuali, d'altro canto, sono gli scritti di Montale sull'arte, come anche i suoi disegni, altrettanto lo sono le molte note a cataloghi di mostre, scritte da Vito Rivellino. Insomma, lontane sono le radici di questo sodalizio e beneauguranti per una possibile visione unitaria della cultura, di cui troppo spesso le scuole e le tendenze fanno piazza pulita.

Figli di questa tensione unitaria sembrano essere due giovani poeti, Valerio Magrelli e Plinio Perilli, autori — quasi contemporaneamente — di due libri sull'arte. Il profilo *Dada* (Lucarini) di Valerio Magrelli, è un agile volume di centoventi pagine che fa giustizia di molte interpretazioni arbitrarie dell'importante movimento artistico e letterario; il libro è anche corredato di una accurata bibliografia che ne consente una possibile utilizzazione didattica.

Il punto da cui parte il saggio di Magrelli è un'interrogazione di Franz Kafka «Come si fa a trovare gli altri se per di più noi stessi?», che, riferita a *Dada*, sembra essere un'accurata domanda formulata negli intenti del movimento dadaista. Anzitutto, il significato *Dada* è una parola francese che vuol dire «cavalluccio di legno, di carta o altra materia, per bambini», ma in senso figurativo vuol dire «un'idea fissa», un

«pallino». In realtà per i dadaisti non vuol dire nulla, forse nasce dall'intercalare, in rumeno, tra Tristan Tzara e Marcel Janco, dei numerosi «da, da» affermativi. Il suono comunque evoca, in pedagogia, il primo periodo della fonazione infantile, la cosiddetta «lallazione». Il movimento *Dada* viene ufficializzato con il *Manifesto Dada* di Tristan Tzara nel 1918, ma i suoi prodomi risalgono al 1915, nel 1924 il *Manifesto del Surrealismo* di André Breton ne sancisce la fine, o meglio la trasformazione. Al di là delle sue vicende interne e delle molte «storiche» presenze (Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, André Breton, ecc.) è interessante osservare come all'inizio del Ventesimo secolo si proliferano esperienze artistiche «trasgressive» e molto lontane dallo spirito ottocentesco, con le quali lo stesso movimento *Dada* ebbe legami: Espressionismo, Cubismo, Costruttivismo, Futurismo, oltreché Surrealismo. Infatti, ricorda Magrelli, è proprio all'inizio del Novecento che nascono e si diffondono procedimenti tecnologici notevolmente innovativi che, se da un lato esercitano un grande stimolo per la creatività, dall'altro scompongono le abitudini recettive degli artisti e del pubblico. Testi, questa, sviluppata da Walter Benjamin nel celebre



saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; per Benjamin è importante sottolineare la presenza di una violenta critica verso l'utilizzazione mercantile dell'opera d'arte. Proprio nell'assenza di domanda iniziale di Franz Kafka, sembra essere una risposta alla domanda iniziale di Franz Kafka, lo stesso Magrelli conclude giustamente che *Dada* resta probabilmente l'appello critico più urgente che la coscienza artistica del nostro tempo abbia espresso verso l'essenza alienata dell'opera d'arte.

Storia dell'arte italiana in poesia (Sansoni), a cura di Plinio Perilli, è un corposo testo del tutto insolito nel panorama italiano e forse mondiale, un libro che racconta il profilo storico dell'arte italiana — dalle tombe etrusche fino alla transavanguardia — esclusivamente attraverso le poesie ispirate dalle opere stesse. La giustificazione etica di quest'antologia è sicuramente l'affermazione di Baudelaire secondo cui ogni vero poeta è anche, spontaneamente, un grande critico. «Sarebbe prodigioso che un critico divenga poeta, è impossibile che un poeta non sia an-

che critico».

Lo stesso Perilli, in un'approfondita nota d'apertura, arricchisce l'argomento di molte citazioni per motivare come la sua scelta sia alimentata da un continuo intrecciarsi di rapporti tra arti visive e letteratura; legittimare così il suo lavoro. L'unico rischio corso dal curatore è quello di coinvolgere «classici» come Dante, Goethe, D'Annunzio, Leopardi, Rilke, Ungaretti e Montale accanto ad illustri contemporanei come Bertolucci, Zanzotto e Bufalino o, addirittura, a giovani poeti, ma, se di rischio possi-

mo parlare, il pericolo era inverso, realizzare, cioè, un'opera pienificata, scolpita nella secolarità che nessun rapporto avrebbe avuto con la contemporaneità.

Accanto ai versi elegiaci di Eliot *Sant'Apollinare in Classe*, basilica assai nota agli amanti dei capitelli d'aanito che sfidano il vento a tenzone, convivono quelli scoppiettanti di Marinetti *Sopra la folla si scatenano i piani atmosferici plasmati in plastica da Boccioni* e quelli evocativi di Bertolucci per Soldati, pittore parmense, *azzurri ori tu cercavi il rosso il giallo il verde il blu della gioia dell'angoscia infantile*, in un caleidoscopio poliforme e vitale, una sorta di diorama multiforme.