

anniversari

DALL'ALGERIA UN OMAGGIO AL MATEMATICO FIBONACCI

«I matematici nella Bejaia medievale e Fibonacci»: così s'intitola l'iniziativa che la città di Bejaia (Algeria) sta organizzando assieme all'Associazione «Gehimab's» per celebrare gli 800 anni da quando il matematico italiano ha completato la sua «Liber Abaci». La manifestazione algerina s'inserisce nell'ambito delle iniziative mondiali per gli 800 anni del «Liber Abaci». L'evento sarà inaugurato a gennaio 2003. Intanto, un nuovo sito fornirà presto tutti gli aggiornamenti. Ecco l'indirizzo: [www.gehimab.org](http://www.gehimab.org).

collezioni

DA PATERNÒ A LONDRA: STORIA DI UN PITTORE CANTORE DELLA SICILIANITÀ

Salvo Fallica

S spesso si inizia a dipingere per caso, ispirati dalla visione di opere di grandi artisti, non di rado si è autodidatti. Ma non a tutti capita che i propri quadri siano acquistati da raffinati collezionisti europei ed americani, o che vengano richiesti dalla prestigiosa Fondazione Bertrand Russell, che ha sede a Londra. È questa la storia umana ed artistica dell'anziano pittore Giuseppe Finocchiaro D'Inessa, che per dipingere ha scelto la tecnica dell'acquarello. E così da Paternò, città ai piedi dell'Etna, è giunto nelle collezioni private di grandi cultori dell'arte del vecchio continente e degli Stati Uniti. Gli elementi figurativi che ricorrono nella sua produzione artistica sono i paesaggi dell'universo etneo: la valle del Simeto con i

suoi siti archeologici, d'epoca preistorica e greco-romana, la collina storica di Paternò (d'epoca medievale), i faraglioni di Acitrezza, stereotipo dell'immaginario letterario verghiano. Una Sicilia, quella dell'ottantenne artista D'Inessa, rivissuta e rappresentata pittoricamente con raffinati giochi di luce, dallo stile post-impressionistico. Accanto ai temi etnei, vi sono figure di bambini e scene di giochi d'infanzia, quasi un simbolico viaggio a ritroso della memoria. Una dimensione del passato, rivissuta in maniera nostalgica e sublime, attraverso raffinati stilemi, giochi di colori e di luce, caratteristici degli acquarelli di D'Inessa. La sua arte è profondamente intrisa di filosofia, di vita vissuta, di sicilianità. D'Inessa si racconta così: «Ho vissuto l'attività pitto-

rica in un continuo processo di ricerca dialettica, ma non graduale. L'artista è legato alle intuizioni, al suo mondo interiore in continuo contrasto e confronto col mondo esterno. Vi è un profondo legame della mia produzione artistica con quel patrimonio architettonico-monumentale dei luoghi del mondo etneo, che ho rivissuto interiormente con trasporto nostalgico ed intenso». Vi è nell'opera di D'Inessa una vena di post-impressionismo, di leggera eppur costante trasmutazione degli elementi reali, realizzata con lievi e tenue sfumature, con sottili e delicati giochi di luce. Nella vasta produzione di Finocchiaro-D'Inessa un posto particolare occupa l'arte sacra, settore nel quale si è trovato ad esporre con artisti quali Bruno Cassinari,

Pietro Buttitta, Corrado Cagli, Giorgio De Chirico, Guttuso. La sua casa-laboratorio è a Sant'Agata Li Battiati, città alle porte di Catania. D'Inessa, apprezzato all'estero, non lo è molto nei suoi luoghi nati. D'Inessa, toccando con la mano destra la sua folta barba bianca, da filosofo greco, spiega con un filo d'amarrezza: «Le classi dirigenti locali, ma credo che il discorso possa estendersi a livello nazionale, sono spesso sorde e cieche ai valori dell'arte. L'etica e l'arte sono state abbandonate e questa è una chiave che ben fa comprendere il degrado della nostra società contemporanea, la deriva attuale della nostra povera Italia. Meno male che c'è la cara Unità, che si batte per i diritti dell'arte e della cultura, oltre che per tutelare la dignità dei lavoratori».

# La saggezza, come l'acqua, non ha idee

Il filosofo Jullien rilegge il pensiero cinese contro l'ossessione occidentale della ricerca della verità

Beppe Sebaste

Tra le affascinanti locuzioni proposte in questi anni da François Jullien, filosofo e sinologo, già direttore nei tardi anni '90 del Collège International de Philosophie e docente all'università di Paris VII, c'è quella di «fissazione della verità», in riferimento alla nostra tradizione filosofica. La si legge, naturalmente, nel doppio senso del genitivo, ed è così che l'ho usata spesso per indicare il fissarsi della verità nei discorsi, e il fissarsi sulla verità nei discorsi - causa entrambe di blocchi, autoritarismi, rigidità e aporie fondamentalistiche tipicamente occidentali. Se ci si pensa, è il senso del cosiddetto «discernimento», che per focalizzare l'oggetto del sapere deve oscurare tutto il resto; ed è il cuore del mito di una conoscenza scientifica che svende facilmente i mezzi per i fini, e trasalza l'evidenza delle cose (del mondo) per il dominio su di esse. È il cuore, anche, della sovversione avviata dalla proposta filosofica di Jullien: la ripresa di quella «saggezza» da cui la filosofia si sarebbe allontanata proprio a causa della sua ricerca della verità. La saggezza di cui parla Jullien, occorre dirlo, non ha nulla a che spartire coll'odierno marketing spirituale e new-age, e non ha nulla di esotico. Essa è piuttosto recuperata dalle remote lontananze in cui si è perduta (per esempio Eraclito, l'unico filosofo che disprezzava i dualismi), e su su dagli stoici e neo-stoici del pensiero europeo, per stabilire un nuovo faccia a faccia con la filosofia, ed esaudire l'invocazione di Ludwig Wittgenstein: «Voglia Dio provvedere il filosofo di uno sguardo acuto per ciò che sta davanti agli occhi di tutti» (*Pensieri diversi*, 1947). François Jullien persegue così da una quindicina d'anni, nei modi e nei luoghi della filosofia tradizionale, una ricerca che si potrebbe chiamare anti-filosofica, poiché partecipa della destrutturazione della filosofia recuperando ciò che la tradizione platonica e giudeo-cristiana ha abbandonato o bandito. La ventata rinnovatrice introdotta da Jullien, che ha trascorso molti anni alle università di Pechino e di Shanghai, viene dalla tradizione del pensiero cinese, confuciano e taoista. I suoi libri tradotti in italiano vanno dall'estetica (*Elogio dell'insapore*, 1999) alla politica (*Trattato dell'efficacia*, 1998), se non fosse che proprio le nozioni di estetica e politica, tra le altre, vengono decostruite alla luce dell'equivalenza che il pensiero cinese ha proposto nei secoli, che svuota l'ambito estetico dalla sua predominante di valore e di sacralità, la politica da ogni legame con l'idea di scopo e di progetto, ed entrambe, politica ed estetica, dalla nozione di eroismo individuale. Per fare un esempio, la nozione aristotelica di *kairòs*, occasione («cogliere l'occasione») sarebbe portata alle estreme conseguenze nel pensiero del Tao (giapponese *Do*, cioè «la Via»): senza bisogno di agire, di affacciarsi nella realtà e di correre rischi, lo «stratega», consapevole della coincidenza di tempo e azione, sarebbe colui che senza agire si lascia portare dal corso delle cose, sfrutta l'energia del nemico e/o della realtà fattuale (proprio come nel Judo e nelle «vie» affini); e che, stando alla larga da ogni senso di urgenza, interviene molto prima e molto dopo, là dove la trasformazione a

proprio favore, nel generale costante mutamento di tutte le cose, comincia ad operare. È il pensiero del «germe» di cui parla l'I Ching (conoscere i fenomeni prima del loro effettuarsi), è l'agire illustrato dalla metafora dell'acqua nello stesso libro (esagramma 29): scorrere in ogni direzione, ininterrottamente, sfruttando il terreno e riempiendolo ogni incavatura, e arrivare così alla meta. Per il pensiero cinese la natura è un potere di trasformazione continua, e il saggio opera trasformazioni adattandosi alla situazione. Anche la nozione di opportunismo, sotto questo profilo, andrebbe ri-

presa nel suo significato autentico: capacità di condurre (condursi) in porto. Che poi possa servire da guida nel comportamento politico, nella guerra o nel gioco della Borsa, questo è un altro discorso. Al «Libro dei Mutamenti» (*I Ching*), cui François Jullien ha dedicato un libro, *Figure dell'immanenza* («Figure dell'immanenza»), si rifà buona parte del suo testo uscito in questi giorni in italiano, *Il saggio è senza idee*. Formulato da Confucio, ma al centro anche della tradizione taoista, dire che «il saggio non ha idee» attesta la libertà del possibile

di fronte ad ogni imprigionamento concettuale. «Senza idee», spiega Jullien rileggendo i Maestri cinesi, significa che il saggio non è posseduto da nessuna, non è prigioniero di nessuna, non mette un'idea davanti alle altre, a scapito di altre; non c'è principio, *arché*, fondamento, che possa rompere l'evidenza e l'apertura di fondo, il diorama delle possibilità. Questa evidenza, si badi, è ciò che acquisterà il suo splendore filosofico, senza più competizione con quell'«altro» della filosofia che Jullien chiama «mistica», nel pensiero religioso Chan (Cina) o Zen (Giappone), e soprattutto nell'opera

di Dogen Zenji, fondatore della scuola Soto Zen nel XIII secolo. Questo Jullien non lo dice, ma è la via più appassionante del pensiero, quella che raccoglie la sfida ai limiti, tutti situati sul piano del linguaggio, della filosofia occidentale: dalla nozione stoica di *enérgeia* (tradotta in latino con *evidentia*), al «prendere il questo» (*das Diese nehmen*) dell'analisi del tempo nella *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, al pensiero del *Dasein* («essere il ci») nell'opera maggiore di Heidegger. Insomma tutto ciò che l'universo dei deittici (i pronomi dimostrativi, o indicatori spazio-temporali) produce come crepa nella filosofia, segnando quella che Giorgio Agamben aveva chiamato, con un paradosso, «grammatica dell'ineffabile». Ivi compresa la celebre formula - «Io sono Colui che È» - che inaugura, col tramite del personaggio Mosè, l'ingresso del divino nel discorso giudeo-cristiano. Naturalmente, nel pensiero cinese di cui Jullien è oggi alliere accademico, ogni trascendenza è immessa nel piano dell'assoluta immanenza: la vita ordinaria, sinonimo di quell'evidenza che rompe ogni dualismo concettuale. Tradotta dal pensiero cinese, questa nozione di evidenza suonerebbe come un «così» reso sostantivo, la «talità» delle cose (del mondo), il loro essere così come sono. Nella tradizione dei Maestri orientali, non professare idee, ovvero la «saggezza», equivale spesso al silenzio. La conversione che questa saggezza presuppone è tale da trasformare le contraddizioni in sinonimi, che è qualcosa di simile a una sanità (o sanità, in fondo) della mente. Tutto questo non deve risultare inaccessibile al lettore. Tutt'altro. La rilettura del pensiero cinese classico si offre negli studi di Jullien a un confronto serrato con quello «greco», come nel suo libro più appassionante, *Le détour et l'accès* («La svolta e l'accesso»), il cui sottotitolo indica proprio le «strategie del senso in Cina e in Grecia». Il silenzio senza idee del maestro cinese - diversamente dalla loquacità socratica, ma in stretta connivenza col maestro della tradizione ellenistica e stoica - si presenta come un piatto laconismo, che semplicemente accoglie, con-tiene in sé, com-prende - ed eventualmente fa risalire nel discepolo - tutte le possibilità. Non si esprime per far vedere ciò che lui vede, per esporre un punto di vista o un'idea, cioè per mostrarsi. Nessuna ostentazione, né di sé né dell'idea. All'occidentale (socratica) dis-cussione, il maestro cinese oppone la variazione - delle idee, dei discorsi, dei punti di vista, dei fenomeni. Vorrei concludere con una storiella. Il suo lato inquietante è che essa non solo è presente nel repertorio Chan e Zen, ma anche in quello ebraico (dei maestri chassidici e talmudici). Non solo: mi è capitato di udirla in un contesto popolare, dunque cristiano (in un paese dei nostri Appennini) come «novella», ovvero come motto di spirito che si tramanda nell'epica del bocca-a-orecchio. Ecco dunque la storia. Narra di un «maestro» che deve decidere chi abbia ragione tra due contendenti. Ascolta il primo, e alla fine gli dice: «Hai ragione». Ascolta il secondo, che esprime tesi opposte, e alla fine gli dice: «Hai ragione». Un testimone, scandalizzato dall'atteggiamento del maestro che dà ragione a entrambi, gli chiede udienza. Il maestro lo ascolta: «Hai ragione anche tu». Lungi dall'essere a-politica, o sottomessa al potere di turno, l'anarchica saggezza «senza idee» e senza inizio (senza *arché*), ci sprona, credo, a rifondare le nostre nozioni di politica, a partire da quella vetusta e presuntuosa di «democrazia».

## Nel suo centenario Torino ricorda la prima Esposizione

Nel 1902, una grandiosa Esposizione internazionale delle arti decorative, che si tenne a Torino in una stupenda palazzina liberty che non esiste più, mise a confronto la grande produzione dell'Art Nouveau con le secessioni viennesi e le scuole germaniche, e mentre l'Europa dell'immagine andava assumendo un volto unitario precisò orgogliosamente le maggiori tendenze del momento. Fu un richiamo importante che per primo mise a fuoco il distacco ufficiale in Europa degli stili storici in architettura e nell'arredo. A cent'anni da questo evento, Torino si appresta a varare un progetto espositivo di eccezione, all'interno del quale saranno riproposti gli oggetti reperibili di allora, ma in una cornice di straordinaria ampiezza, pur nel rigore filologico imposto dalla circostanza. La mostra, sostenuta dagli enti pubblici e dalla Fondazione per il libro, la musica, la cultura, si svolgerà da dicembre 2002 a gennaio 2003. Di certo il suo primo scopo è di allietare chi ne verrà a contatto; intende inoltre commemorare la grande esposizione del 1902 che sottolineava l'uso razionale dell'arte applicata alla produzione in serie ed esaltava il socialismo della bellezza, l'esigenza dell'arte di essere condivisa e diffusa; ma si prefigge soprattutto di promuovere l'apertura di una nuova stagione di vitalità per le nobilissime arti applicate che meritano di uscire dalla penombra in cui sono state a lungo confinate. L'avvenimento si articolerà lungo un'asse esteso della Torino barocca e farà sbocciare all'interno di palazzi storici che spalancano un grande apparato decorativo e scenografico, una serie di mostre dai titoli diversi, che nelle formule un po' irrigidite accennano appena alle piccole e grandi meraviglie che dispiegheranno: si passerà dalla mostra dell'artigianato artistico delle regioni d'Italia ad un omaggio alla Catalogna che celebra quest'anno Antoni Gaudì, dagli oggetti delle manifatture ai capolavori in gran parte liberty dovuti ai singoli artisti artigiani, dall'architetto artista a creazioni segnate dall'eccentricità, dall'arte tessile alla moda. La lunga passeggiata fra oggetti pieni di fascino di un passato ancora recente, si completa con un percorso che mette in valore le più belle vetrine dei negozi artigiani del presente, e sboccherà alla Cavallerizza reale, che accoglie le testimonianze contemporanee di giovani che affrontano il lavoro autonomo, destreggiandosi con la fantasia e materiali insoliti come la plastica riciclata. Mirella Caveggia



Il saggio è senza idee (o l'altro della filosofia) di François Jullien Einaudi pagine 215, euro 17



Una foto di Guido Piacentini tratta dal libro «Luci e penombre» (Edizioni Diabasis 2002)

Folco Portinari

Nel libro di Sermoniti quattordici racconti ribattuti su altrettanti libretti di opere verdiane, dal «Nabucco» al «Falstaff»

# «Sempre Verdi», il divertimento è assicurato

Chi si interessa di musica sa che da qualche secolo si pratica una forma di composizione, inizialmente in prevalenza cameristica, in cui si mescolano brani in vario stile (qualcosa di simile sono le serenate di Mozart, per esempio), ma con un comune connotato di «divertimento». Accade così che si diverta chi ascolta, allo stesso modo che si diverte chi scrive. Ecco *Sempre Verdi* di Vittorio Sermoniti (Rizzoli, pag. 246, euro 18), anche in virtù del *calembour* musicale in titolo, si propone un «divertimento». *Sempre Verdi*, dunque, come gli allori, che è poi «sempre Verdi», è una raccolta di quattordici racconti, ribattuti su altrettanti libretti di opere verdiane, le più famose, dal *Nabucco* al *Falstaff*, passando per *Trovatore*, *Traviata*, *Don Carlo*, *Otello*, eccetera. La ragione del tutto occasionale e celebrativa del centenario, nel 2001, della morte del contadino-musicista bussetiano in una stanza del più lussuoso albergo milanese - case in second'ordine di fronte all'autonoma felicità del risultato complessivo. *Allegro*.

Nulla di più serio, sono convinto, del «comico», che ne è semplicemente l'altra faccia, quella umana e terragna, del tragico. D'altra parte se ci appressiamo ai libretti di Piva, Solera, Cammarano e compagni è difficile scambiarli per Della Porta o Metastasio o Alfieri o Manzoni, e lo scarto del modello shakespeariano o schilleriano, dove si ponga (da *Macbeth*, a *Otello* a *Falstaff*, da *Luisa Miller* ai *Masnadieri*), è abissale, insostenibile. L'unica lettura «seria» dei libretti mi pare sia quella funzionale o, come dire, sociologica: il libretto quale specchio di una condizione e situazione, di «valori», di una società ai valori medio-alti. Specie per Verdi. L'autorità e la gerarchia, e quindi l'ubbidienza, l'ordine, l'onore, la passione amorosa, il rispetto dei dislivelli sociali (Violetta)... Su questo versante mi sembra che le pagine migliori siano ancora quel-

le di Luigi Baldacci. Né è il caso, tranne che per Boito, di leggere quei testi per cavarne una qualche quotazione di pregio poetico. La sola alternativa, almeno a vedere i risultati, è quella scelta da Sermoniti, di appropriarsi cioè dei libretti per farne «materiali» d'uso, per altrettanti soggetti. Da raccontare alla plebe del loggione verdiano d'allora, dove si piangeva sulla sorte degli eroi sfortunati. Con un tono perciò discorsivo, familiare: e siccome a raccontarle, quelle storie, sono abbastanza risibili rapportate alla realtà quotidiana, l'intonazione che ne consegue è comica. Finta, però. Sermoniti è un signore settantenne, di cultura classica. Credo che conosca la *Commedia* di Dante al punto di recitarla a rovescio, da «l'amor che move il sole e l'altre stelle» a «nel mezzo del cammin di nostra vita». Perciò la sua funzione stilistica è intrisa e accompagnata da

una controllatissima sapienza specifica, melo-musicale e, assieme, da una raffinata, scaltra, abilità rappresentativa, fabulatoria, di un mondo colto nei suoi tic maniacali (il mondo di Verdi e quello della sua società, riflessa nelle storie: c'è un protagonista scoperto, che so, Amelia o il duca di Mantova, e ce n'è un altro, di altrettanto importanza nell'economia del racconto, ed è il signore nel palco), nei suoi atteggiamenti più o meno ideologizzati. Mi vengono in mente due possibili parenti milanesi, il Gadda dell'*Adalgisa* (si legga l'attacco de *Il Falstaff*) e Arbasino, che sarebbe una buona compagnia. Ma la prima notazione stilistica pare marginale e non lo è, sta nei titoli dei vari racconti, una spia decrittante: ogni titolo è il medesimo di un'opera verdiana, bensì «articolato», così inchiodandolo alla sua unicità: non *Nabucco* o

*Macbeth*, ma *Il Nabucco*, *Il Macbeth*. La seconda, e riguarda la scrittura, è l'uso di un accordo ammiccante, con l'intonazione «bassa» e castoni di lingua e linguaggio «alto», come vuole la tecnica del «comico». Magari si incastona solo un avverbio, un aggettivo, una forma aulica, una sequenza cognominale, a rompere la quiete. In apertura, quasi un avvertimento, di libro: «cionondimeno avea qualche plauso di popolo» o «l'inclito maestro Nicolai Otto». Segnali, cui fanno seguito i luoghi che saranno canonici e ricorrenti della struttura drammaturgica del melodramma, come *l'imene celeste*, ovvero la soluzione erotica diffusa, il rinvio a un altro mondo. Abigaille: «Cio detto (...) promette ai due una tomba nuziale» (di che ne è piena la necropoli melodrammatica). O è la follia, i fantasmi, il romantico *topos* del bandito

(Ernani, Manrico, Moor...). La scrittura di Sermoniti è poi sempre sorretta da *callidae* immagini: il preludio «ondeggia come la groppa del mare», «il flauto geme un interminabile scivolo cromatico», «Briganti (...) gavazzano sotto le gelatine rosse del tramonto» (che andrebbe bene pure alla *Carmen*), «la cavatina di manzoniana mestizia e castità "come rugiada al cespite"». Ma è soprattutto la continua integrazione del racconto con la presenza (essenza) musicale ineludibile, citandone proprio le note. «Mimi sol-si-la-fa-la-do-si-sol-sol-la-si-re-do». E il basso-mimetico? Sta negli interventi di esplicita discorsività che interrompono un andamento decoroso (di *décor*). Come «Silva sta dando della zoccola alla fidanzata», o un «Rie lui», o «(bello stronzo!)», detto di Alfredo, parenteticamente a commento, *vox populi*. Mi pare che siano queste le linee comportamentali di questo *Sempre Verdi*, testo bellamente ambiguo, da conservare in evidenza nella propria biblioteca, da consultare ogni volta si vada a teatro a vedere le quattordici opere. Faccio mia, per concludere, una considerazione di Sermoniti, da applicare al suo libro: «Raccontare l'opera è recensire il fuoco».