



**La rassegna stampa di Oblique
dall'16 al 28 febbraio 2007**

Domanda:

«Ma se i critici hanno tradito una missione, e gli editor servono a vincere il premio Strega, a produrre il libro di successo, e lo mettono sul biglietto da visita, gli scrittori editati cosa cazzo fanno?».

Sommario:

- Alfonso Berardinelli, “Matteo, Luca, Marco, Giovanni. L’opera prima di quattro giovani scrittori”, *Il Foglio*, 17 febbraio 2007;
- Carlo Giorgi, “La scrittrice che ballava sul cubo”, *D – La Repubblica delle donne*, 17 febbraio 2007;
- Elena Loewenthal, “Chi non è pigro legge spinosa”, *Tuttolibri – La Stampa*, 17 febbraio 2007;
- Edoardo Cimurri, “L’abbuffata enciclopedica”, *Il Foglio*, 17 febbraio 2007;
- Giuseppe Bernardi, “Leonard Woolf, un marito tutto per sé”, *Il Giornale*, 19 febbraio 2007;
- Antonio Gnoli, “Prigionieri di un eterno spettacolo”, *la Repubblica*, 21 febbraio 2007;
- Piero Citati, “I misteri del Vangelo di Giovanni”, *la Repubblica*, 22 febbraio 2007;
- Angelo Ascoli, “Corinne Maier – Buongiorno furbizia”, *Il Giornale*, 23 febbraio 2007;
- Marco Belpoliti, “La tipografia è l’ancella della lettura”, *Tuttolibri – La Stampa*, 24 febbraio 2007;
- Stefano Malatesta, “Hemingway e la sua terza signora”, *la Repubblica*, 28 febbraio 2007.

Sulla scrittura assistita, e l’identità dell’editor:

- Carla Benedetti, “L’editor e lo scrittore”, *L’espresso*, 23 febbraio 2007;
- Massimiliano Parente, “L’editor, il peggior amico dello scrittore”, *Il Riformista*, 28 febbraio 2007;
- Carla Benedetti, “La scrittura assistita”, *Il Riformista*, 28 febbraio 2007.

Alfonso Berardinelli, “Matteo, Luca, Marco, Giovanni. L’opera prima di quattro giovani scrittori”, *Il Foglio*, 17 febbraio 2007

Un critico letterario molto severo rilegge i Vangeli, mette a confronto gli stili, dà i voti agli autori e spiega perché, duemila anni dopo, sono ancora i più venduti.

La storia di un ex carpentiere di Nazaret di nome Gesù, detto il Cristo, l’unto del Signore o messia, divenuto uno dei più grandi profeti palestinesi (se non il più grande), è la storia centrale nella cultura dell’occidente. È il cardine e la pietra angolare della sua mitologia, della sua religione e della sua morale: almeno fino all’avvento di un nuovo mito, quello moderno, umanistico, poi illuministico e positivistico, interamente terrestre, del progresso illimitato sotto la guida della scienza e della tecnica. Nella storia di Gesù e secondo le sue parole memorabili, il perfezionamento e la salvezza degli esseri umani avviene quando si riconosce l’avvento, la presenza del regno di Dio, quando si pensa, si sente e si agisce in obbedienza alla sua volontà e “al servizio” della sua creazione. Nel mito del progresso, invece, la felicità non può che essere mondana, nelle sole mani dell’homo faber. In questo caso il genere umano si assegna il compito di “migliorare” il mondo sia sociale che naturale, per la soddisfazione di “tutti” i bisogni e desideri. Nel mito di Cristo ci si salva se si esce dal mondo della comune umanità e si entra nel mondo divino. Nel mito del progresso siamo noi il centro di tutto ciò che esiste e perciò abbiamo il diritto di volere tutto ciò che è umanamente possibile produrre.

Curando una nuova edizione e traduzione dei *Vangeli*, con un eccezionale, dottissimo commento storico, teologico, narratologico di circa cinquecento pagine (Einaudi, pp. 1255, € 85), Giancarlo Gaeta, implicitamente ma non troppo, ci consiglia di rileggere le quattro versioni canoniche della storia di Gesù. La sua traduzione, con testo greco a fronte, rispetto ad altre versioni presenta interventi che sembrano minimi, ma sono spesso decisivi nel creare un tono di immediatezza e di realtà. È una traduzione che punta soprattutto sugli effetti dovuti ad una maggiore fedeltà letterale al testo, soprattutto ai nessi sintattici elementari e potenti dell’originale: cosa che crea quel percepibile senso di straniamento e di novità che libera il lettore dall’impressione di già saputo e di già ascoltato che hanno i testi di uso rituale. Due esempi minimi. Nelle Edizioni Paoline il versetto di Marco 1,35 suona così: “La mattina dopo, molto presto, alzatosi uscì e si ritirò in un luogo solitario, ove rimase a pregare”. La traduzione di Gaeta è: “Al mattino, quand’era ancora buio, alzatosi, uscì e se ne andò in un luogo solitario, e là pregava”. In questo secondo caso, compare il buio notturno prima dell’alba, mancano certe piccole dilatazioni esplicative, il più letterale “se ne andò” aggiunge dinamismo spaziale rispetto al più impreciso e convenzionale “si ritirò”, che indebitamente presenta come più ovvio e interpretabile quell’allontanarsi di Gesù, quasi fosse un disciplinato monaco. Mentre quel “e là pregava” rende percepibile l’immagine fisica di Gesù che si è allontanato e là lo si vede pregare.



[I quattro evangelisti raffigurato da Domenico Ghirlandaio]

Sempre nelle Edizioni Paoline, le più famose battute del Prologo di Giovanni sono tradotte: “In principio era il Verbo/ e il Verbo era presso di Dio/e Dio era il Verbo./ Questi era in principio presso Dio./ Tutto per mezzo di lui fu fatto/ e senza di lui non fu fatto/ assolutamente nulla di ciò che è stato fatto./ In lui era la vita/e la vita era la luce degli uomini;/e la luce nelle tenebre brilla/ e le tenebre non la compresero”. La traduzione di Gaeta è più concentrata, esplicita, insieme misteriosa e sorprendente: “In principio era la Parola, e la Parola era con Dio, e la Parola era Dio. Essa era in principio con Dio. Tutto fu mediante essa, e senza essa niente fu. Ciò che fu in essa era vita, e la vita era la luce degli uomini. E la luce splende nelle tenebre, e le tenebre non l'hanno vinta”. Il Dio manifestò, il Dio che “fu carne e abitò fra noi” è Cristo, è la Parola, è la luce. Commenta Gaeta: “La luce, il simbolo della vita perfettamente felice, è identificata con la Parola che comunica la vita: in 8,12 Gesù definisce se stesso ‘luce della vita’” (p. 1120).

Con i *Vangeli* nasce in Palestina e nelle culture del Mediterraneo una nuova mitologia, una nuova teologia, la teologia dell'incarnazione umana di Dio e della Croce. Il Dio dei Vangeli è un uomo che sembra bestemiare perché si dichiara figlio di Dio. È il Dio incarnato, Diouomo o uomoDio. Questo vuol dire che il divino, per essere completamente se stesso, deve passare attraverso la comune, fragile, cieca e dolente umanità. Il personaggio di Gesù, figura inestricabilmente sia storica che mitologica, anche se fosse, come dicono gli induisti, un “avatar” di Vishnu, un nuovo Buddha o un nuovo Krishna, resta un personaggio misterioso e paradossale. Dai suoi paradossi e dai suoi misteri la cultura occidentale non si è mai liberata e forse non può. Forse gli scribi e i Farisei avevano ragione: quel profeta di Nazaret bestemiava. Le sue parole erano senza dubbio una bestemmia o un'iperbole scandalosa, – se non fosse stato davvero divino, oltre che umano. I suoi seguaci, per quanto sconcertati e spesso increduli, infine credettero il lui e lo seguirono: solo la fede nella sua divinità e nelle sue parole poteva impedire di pensare che fosse un empio e un profanatore. Ma anche oggi chi prendesse sul serio e alla lettera il cristianesimo dei *Vangeli*, la fede nel regno di Dio e l'imitazione di Cristo, sarebbe frainteso, bandito dalla comunità, condannato e deriso. Ogni religione è fondamentalista in quanto mescola il divino all'umano e chiede all'umano molto più di quanto l'umano di per sé può dare. La sola cosa che può salvare la fede religiosa dalla tentazione del crimine in nome di Dio è la rinuncia assoluta all'uso della forza, ad ogni tipo di coercizione, di potere mondano e di violenza.

Basta rileggere i *Vangeli* per capire che l'estremismo occidentale nasce dallo stile di Gesù Cristo, dal suo modo di manifestarsi, di irrompere nella vita quotidiana della comunità, di parlare e di muoversi. Nel *Vangelo di Marco*, considerato dagli studiosi la prima, originale elaborazione narrativa di fonti eterogenee per lo più orali, si constata l'invenzione di un genere letterario nuovo, potentemente sintetico e scorciato. In termini di logica della narrazione, di strumenti della persuasione e della suggestione, i *Vangeli* restano opere letterarie esemplari e una lettura appassionante. Secondo il momento e la ragione per cui li si legge, possiamo preferire l'accurata compiutezza e linearità di Matteo, la raffinatezza e l'eleganza stilistica di Luca, l'abbagliante, enigmatica profondità teologica di Giovanni. Ma nel *Vangelo di Marco*, il più prossimo alle fonti orali e il più scabro nella sua precipitazione dinamica, l'interesse è tutto focalizzato sulla storia vissuta: sui movimenti, sui gesti, sulla rapinosa inquietudine del Maestro, del predicatore e del taumaturgo. Gesù si sposta e viaggia in continuazione. È sempre in mezzo alla folla e deve difendersene. Ora è su una barca sul mare di Galilea, ora su un'altura, ora nella sinagoga. Ogni sua azione e parola suscita reazioni di ostilità o di sconcerto, negli scribi, nei Farisei, in chi accorre per chiedere aiuto, perfino nei Dodici più fedeli seguaci. Il racconto di Marco è animato da una continua tensione drammatica. Tutto ciò che non fa parte della vita pubblica di Gesù viene tralasciato. I suoi discorsi, più abbondantemente e compiutamente riferiti da Matteo e Luca, qui sono ridotti all'essenziale, non hanno sviluppo autonomo. Le parole sono azione che provoca reazione. L'autore mette i lettori di fronte a ciò che è avvenuto. Racconta, non spiega. Cristo irrompe potentemente nella scena del mondo, in quella porzione di spazio geografico, sempre accuratamente precisata, che comprende il fiume Giordano, il mare di Galilea, Cafarnao e Gerusalemme, Betsaida e Genesaret, il territorio di Tiro e Sidone, la regione di Dalmanuta, la Giudea e Gerico. Nella tipica, incalzante costruzione paratattica (“E... e... e...”) seguiamo Gesù mentre viaggia, parla, attraversa un campo di grano, percorre intere regioni risanando gli infermi, liberando gli indemoniati, moltiplicando pani e pesci. Poi si isola a pregare. Poi riprende il cammino: “E

ovunque egli entrasse, villaggi o città o casolari, mettevano gli infermi sulle piazze e lo pregavano di far loro toccare anche solo il lembo della sua veste. E quanti lo toccavano erano risanati (Marco 6,56)”. In questo racconto la priorità dell'azione potrebbe far pensare che la vera causa della straordinaria autorità di Gesù fossero le guarigioni, gli esorcismi e i miracoli, mentre le sue parole correavano sempre il rischio di essere fraintese, tanto dai suoi nemici che dai suoi discepoli. Ma i miracoli vengono compiuti per pietà della sofferenza, non per dare dimostrazione di poteri soprannaturali. Infatti dopo ogni guarigione miracolosa Gesù ordina che non se ne parli, non se ne diffonda la notizia. Il suo messaggio è un altro: “Il tempo è compiuto ed è vicino il regno di Dio: convertitevi” (Marco 1,15).

È soprattutto nella sua città, a Nazaret, che Gesù non viene compreso né accettato: “E se ne andò di là e viene nella sua patria, e i suoi discepoli lo seguono. E giunto il sabato, si mise a insegnare nella sinagoga. E molti, udendolo, dicevano stupefatti: ‘Di dove gli vengono queste cose? E che sapienza è questa che gli è stata data? E siffatte opere potenti che avvengono per le sue mani? Non è costui il carpentiere, il figlio di Maria e fratello di Giacomo e di Josè e di Giuda e di Simone? E le sue sorelle non sono qui fra noi?’ E si scandalizzavano di lui. E Gesù diceva loro: ‘Un profeta non è disprezzato che nella sua patria e nella sua parentela e nella sua casa’. E qui non poté fare alcuna opera potente (...). E si meravigliava della loro incredulità. E percorreva i villaggi all'intorno, insegnando” (Marco 6,1-6). La sapienza, la singolare e straordinaria autorità in assenza di cariche pubbliche, le “opere potenti”, come comandare alla natura e ai demoni, fanno di Gesù un fenomeno non soltanto meraviglioso, ma socialmente pericoloso e allarmante, una minaccia per i custodi e gli amministratori della tradizione giudaica. Costoro perciò lo provocano per coglierlo in fallo, perché faccia affermazioni formalmente condannabili e blasfeme. Lo provocano per poterlo condannare a morte. Cosa che Gesù stesso prevedeva e che avviene. La sua azione socialmente più scandalosa, quella che dal potere giudaico non potrebbe essergli perdonata, è la cacciata dei mercanti dal tempio. Un gesto eversivo che avrebbe potuto contagiare e influenzare le folle sottraendole al controllo delle autorità sacerdotali: “E vengono a Gerusalemme. Ed entrato nel tempio, cominciò a scacciare quelli che vendevano e compravano nel tempio, e rovesciò i banchi dei cambiavalute e i sedili dei venditori di colombe, e non permetteva che alcuno trasportasse oggetti attraverso il tempio. E insegnava e diceva loro: ‘Non è forse scritto: La mia casa sarà chiamata casa di preghiera per tutti i popoli? Ma voi ne avete fatto un covo di briganti’. E udirono i capi dei sacerdoti e gli scribi, e cercavano come farlo morire; infatti lo temevano, perché tutta la folla era ammirata per il suo insegnamento” (Marco 11,15-19). Al centro del racconto e dello scontro c'è dunque il problema dell'autorità. Di un'autorità che in Gesù è fondata su se stessa e nasce fuori da quella stabilità e tradizionale. Gesù è il tipico capo morale carismatico che con le sue azioni e le sue parole interrompe improvvisamente la continuità del potere tradizionale fondato sul passato e non sul presente. Gesù fonda la sua autorità antistituzionale sul presente messianico, sull'incombere e sull'urgenza della conversione in prossimità di un giudizio di Dio. Ci si salva qui e ora. Il rapporto con il regno di Dio è “adesso”, non in un passato lontano, non in un lontano futuro.

Tutti gli scambi verbali con i capi dei sacerdoti e con gli scribi mostrano in Gesù una provocatoria sottigliezza e abilità dialettica. La subdola ipocrisia viene disprezzata e beffata. Gesù mostra di conoscere bene i suoi avversari, coloro che considera nemici di Dio e del popolo: più precisamente, nemici del rapporto diretto fra Dio e le moltitudini, fra la verità e la folla. La sua missione è combattere il potere sacerdotale e intromettersi con la sua parola ispirata e disarmata fra l'istituzione religiosa e chi non ha niente, né ricchezze, né sapere, né potere. Sceglie soltanto i suoi Dodici, un piccolo gruppo coeso a cui trasmettere un insegnamento più approfondito e complesso.

Mentre nel travolgente Vangelo di Marco le parole di Gesù contano come azioni, sulla scena di un dramma che precipita verso la conclusione del Golgota, nel *Vangelo di Giovanni*, costruito e pensato a partire da fonti più varie e per finalità teologiche incomparabilmente più sofisticate, Gesù parla come un illuminato maestro di vertiginosa profondità mistica. Il Gesù di Marco non bada a spiegazioni, trascura ogni visione teologica. Il Gesù di Giovanni, ancora più che il maestro di parabole e paradossi che meravigliosamente parla nei Vangeli di Matteo e Luca, è un rabbi iniziatico che sentenzia sul Logos fatto carne e sul divino figlio di Dio che è egli stesso Dio in forma e figura umana. Come ci ricorda Gaeta, “si è

ampiamente affermata la convinzione che nel panorama del primo cristianesimo il Quarto Vangelo fosse espressione di una corrente con caratteri propri, le cui origini vanno indagate nel più ampio contesto del pensiero religioso giudaico, ellenistico, gnostico”. La discussione e la ricerca non si sono esaurite. Il Vangelo di Giovanni resta per certi versi tuttora “un enigma”, “un’opera comunque sconcertante, a tratti persino inquietante, in definitiva criptica” (pp. 1091-92).

Ma criptico, oltre che paradossale e provocatorio, è anzitutto lo stesso linguaggio di Gesù. Parla per coloro che avranno orecchie per udire. Non si preoccupa di essere chiaro. Profetizza, cita a sorpresa le scritture e allude. Smaschera la cecità sapienziale dei maestri giudei come Nicodemo: “Costui venne da lui di notte e gli disse: ‘Rabbi, sappiamo che sei venuto da Dio come maestro, perché nessuno può fare i segni che tu fai se Dio non è con lui’. Rispose Gesù e gli disse: ‘In verità, in verità ti dico: se uno non nasce di nuovo, non può vedere il regno di Dio’. Gli disse Nicodemo: ‘Come può un uomo nascere da vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel ventre di sua madre e nascere?’ Rispose Gesù: ‘Se uno non nasce da acqua e Spirito, non può entrare nel regno di Dio. Ciò che è nato dalla carne è carne, e ciò che è nato dallo Spirito è spirito. Non ti meravigliare perché ti ho detto: Bisogna che nasciate di nuovo (...)’ Rispose Nicodemo e gli disse: ‘Come può accadere questo?’ Rispose Gesù e gli disse: ‘Tu sei maestro di Israele e ignori queste cose?’”. Qualcuno ha teorizzato che i testi rinascono diversi ad ogni nuova lettura. In effetti i *Vangeli* sono leggibili e sono stati letti anche come allegoria del conflitto fra l’intellettuale singolo (che sia “illuminato”?) e gli intellettuali come casta sacerdotale. La nostra misura spirituale si è ristretta e ha cambiato forma, quindi siamo continuamente tentati, leggendo i *Vangeli*, di vedere il presente come “figura posticipata” di quello che raccontano i testi cardine della religione occidentale. Non sono rare le analogie che sono state stabilite tra la vicenda di Gesù e quella di Socrate: autorità non istituzionale, ma individuale e ispirata, linguaggio paradossale, cerchia dei discepoli, infrazione dei dogmi religiosi della comunità, condanna a morte accettata come compimento di un destino e come rivelazione di verità. Ma analogie si possono trovare con ogni interruzione illuminista dell’autorità tradizionale e con ogni comportamento rivoluzionario che chieda l’arresto della continuità storica annunciando messianicamente l’avvento prossimo di un’utopia sociale e politica. Queste trasposizioni sono tanto indebite e riduttive quanto comunemente praticate da lettori moderni e non credenti. Ma non si tratta di pensare che gli evangelisti o Gesù stesso avessero qualcosa in comune con dei filosofi illuministi o con i militanti politici e le guide sociali che hanno tentato di liberare i poveri e gli oppressi dal controllo delle classi dirigenti. È piuttosto il contrario. La storia di Gesù Cristo ha così profondamente suggestionato, influenzato e dato forma alla cultura occidentale, europea e americana, che il mito raccontato nei Vangeli ha modellato la mente e i comportamenti anche di coloro che hanno rifiutato la fede cristiana.

Giancarlo Gaeta, curatore di questa edizione, è cosa diversa da uno studioso (preparatissimo) del cristianesimo antico. È un intellettuale che pensa la contemporaneità sociale, morale e politica. Se è un cristiano, lo è fuori da ogni chiesa e si comporta pubblicamente come se non lo fosse. Ma legge con tutti gli strumenti della filologia i *Vangeli* stessi in chiave di contemporaneità. Pratica il commento, la traduzione e la filologia in senso lato come una forma di ascesi intellettuale per purificare il pensiero dal suo disordine soggettivo. Da giovane Gaeta ha cominciato studiando Kierkegaard. Poi ha occupato vent’anni della sua maturità traducendo e commentando, per Adelphi e qualche altro editore, le opere di Simone Weil. Dunque Kierkegaard e Simone Weil: cioè, con ogni probabilità, i due più audaci e appassionati teologi militanti o “cristologi” degli ultimi secoli. È proprio tipica di Kierkegaard la scoperta della necessaria contemporaneità con Cristo per chiunque voglia riportare il vero cristianesimo dentro una “cristianità” che lo ha abolito senza neppure rendersene conto. La grande invocazione kierkegaardiana è quella di cui ha bisogno chiunque voglia leggere (e non semplicemente “rileggere”) i Vangeli: “Signore Gesù Cristo, fa’ che possiamo diventare tuoi contemporanei, così da vederti nella tua vera figura e nell’ambiente dove realmente camminavi sulla terra e non nella forma di un ricordo vuoto e insignificante, frutto di un’esaltazione spensierata o sommersa nelle chiacchiere della storia (...)”. Leggere i Vangeli dovrebbe significare “diventare contemporanei a Cristo”. I commenti, le nuove traduzioni, la filologia e l’erudizione dovrebbero servire a trovare la strada verso questa contemporaneità con la vicenda e il messaggio che si legge. Una contemporaneità che perciò implica la ripetizione attualizzata, la

“presentificazione” del tempo messianico, il tempo verticale che arresta il continuum cronologico e storico. La lettura dei Vangeli, se fosse questo, non potrebbe lasciare indenni. Kierkegaard fu intensamente occupato, dal 1848 al 1854, negli ultimi anni della sua vita, a dialogare con il suo ultimo alter ego, Gesù di Nazaret. I suoi sforzi per essergli contemporaneo lo portano a trascinare Cristo nel diciannovesimo secolo, nella sua Danimarca, nella sua Copenaghen, dove regnava quella cristianità borghese che lui riteneva pagana. Più che diventare contemporaneo di Cristo, è piuttosto Cristo che così diventa contemporaneo di Kierkegaard, di uno scrittore, teologo, filosofo e pamphlettista moderno, immerso nei problemi dell'Europa ottocentesca, tormentato dalle proprie angosce, in guerra con i docenti, con i giornalisti e con la Chiesa di Danimarca.

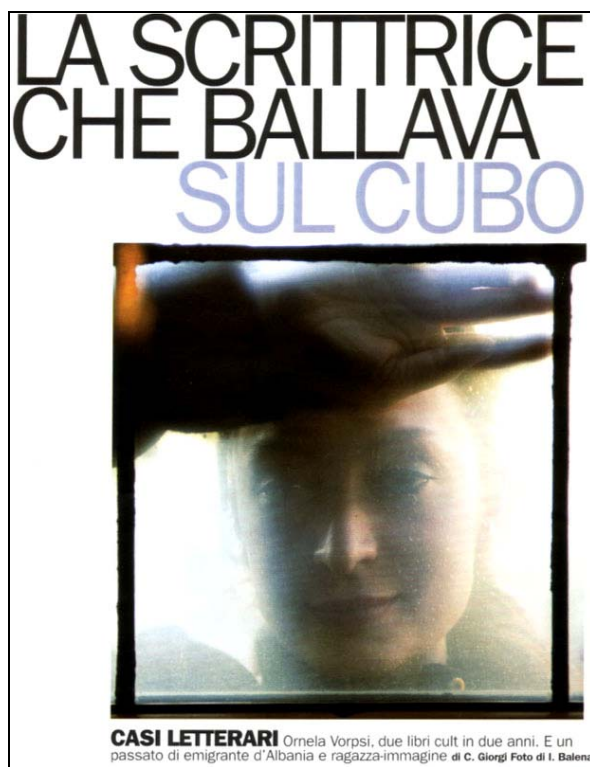
Per capire Cristo, scrive Kierkegaard nel suo “Diario”, non si deve cercare la “semplice saggezza del vivere”, né bisogna cedere al “malcostume dell'erudizione”. Cristo per esistere ha bisogno della fede in lui e nella sua divinità: non è solo una figura della storia, è fuori e oltre la storia come noi la intendiamo. Eppure, dopo aver insistito sulla fede che vuol dire rinuncia a capire qualcosa che non può essere capito, dopo aver contrapposto “pistis” a “episteme”, la fede alla scienza, Kierkegaard trova il modo di rimproverare qualcosa a Cristo. Gli obietta di essere vissuto in polemica con l'esistenza. È giusto che la vita di Cristo sia stata una polemica contro la chiesa e lo stato. È stato ammirevole il suo parlare al popolo, “per la strada, alla buona, senza possedere nulla, neppure dove posare la testa”. Ma non sarebbe stato ancora più grande “sottomettersi all'esistenza”? “sposare la realtà totale” e farne parte “come l'anello di una catena”? Che cosa intendeva Kierkegaard con questa obiezione, di cui chiede subito perdono a Dio? Forse intendeva che la croce più vera è l'esistenza umana in tutte le sue forme e che per vivere l'incarnazione non si deve essere impazienti di entrare nel regno di Dio, perché, come dice lo stesso Gesù in uno dei Vangeli apocrifi, il regno di Dio è già qui, ma gli uomini non lo vedono.

Anche quello di Simone Weil è un Cristo contro la chiesa e al di fuori della chiesa. Se è stato accusato di bestemmia dai capi dei sacerdoti che hanno voluto crocifiggerlo, allora per avvicinarsi a capire i paradossi della sua vita si dovrebbe rischiare la bestemmia, magari apparente. Nella sua “Lettera a un religioso”, scritta nel 1942, Simone Weil parla del fanatismo giudaico, di Yahweh come di un Dio crudele, della volontà di potenza e dell'idolatria che gli Ebrei ebbero per se stessi considerandosi “popolo eletto”. Di Cristo dice che ha un'affinità con Dioniso, che “prima di essere crocifisso era un vagabondo” e che in quanto Logos o Verbum o Parola, Cristo è “come il grande Pan, il grande Tutto”. Eppure (o proprio per questo) la Weil sceglie Cristo. Lo sceglie ancora una volta, come Kierkegaard, contro la Chiesa: “È come se con il tempo si fosse finito per considerare non più Gesù, ma la chiesa come Dio incarnato (...) Ma c'è una piccola differenza: mentre il Cristo era perfetto, la Chiesa è macchiata da numerosi crimini”. E questo perché la “volontà di potenza nazionale” sia di Israele che di Roma hanno impresso il loro marchio sul cristianesimo divenuto istituzione ecclesiastica e papato.

Per la Weil anche i cosiddetti miracoli operati da Gesù sarebbero poca cosa (tali infatti egli stesso li considerava): “Hitler potrebbe morire e resuscitare cinquanta volte, non per questo lo considererei figlio di Dio. E se il Vangelo omettesse di menzionare la resurrezione del Cristo, la fede mi sarebbe più facile. La Croce da sola mi basta. Per me la prova, la cosa veramente miracolosa, è la perfetta bellezza dei racconti della Passione (...) È questo che mi costringe a credere”.

La bellezza di quei racconti è ciò che costringe a credere? Dunque la fede cristiana non può fare a meno della bellezza. Questa a qualcuno potrebbe sembrare una bestemmia pagana, ma non lo è. Leggere i *Vangeli* è possibile solo se ci si crede. Ma come non crederci? Questi quattro racconti, nella loro bellezza, danno comunque una fede. Se non la fede, un tipo di fede. Quella di cui siamo capaci, secondo i tempi e i luoghi, per debole che sia e finché leggiamo.

Carlo Giorgi, “La scrittrice che ballava sul cubo”, *D – La Repubblica delle donne*, 17 febbraio 2007



Ornela Vorpsi è ormai un felice caso letterario. Il suo stile è piaciuto in Italia e all'estero, e altrettanto è piaciuta l'idea che questa giovane e talentuosa artista, albanese di nascita, sia riuscita a vincere premi e vendere migliaia di copie vivendo a Parigi e scrivendo in italiano. Il suo primo romanzo, *Il paese dove non si muore mai*, era una storia tutta al femminile ambientata in un mondo, quello balcanico, fortemente maschilista. Tradotto in dieci lingue, in Italia è stato pubblicato da Einaudi e nel 2006 ha vinto molti premi letterari, tra cui il Grinzane-Cavour per gli emergenti, il Viareggio, il Rapallo e il premio Elio Vittorini. Il nuovo lavoro, fresco di stampa (esce il 20 febbraio, sempre per Einaudi), *La mano che non mordi*, apparirà in contemporanea nelle librerie francesi e italiane. L'incontro con Ornella è sorprendente. Ti rendi conto in un attimo che riassume in una sola persona tutte le caratteristiche che portano un esordiente a sfondare nel jet set letterario. E che ne è pienamente consapevole. Capace di serietà intellettuale quando cita Thomas Bernard e Robert Walzer, Primo Levi o Yukio Mishima, al tempo stesso risulta simpatica, tirando in ballo, con sfacciata autoironia e con un sorriso, la sua avvenenza: «Dopo questo servizio fotografico il prossimo sarà per il calendario di Max... E diciamolo, che anche le scrittrici non sono poi troppo male!».

Ornela è un segno dei tempi, in questa epoca di grandi migrazioni. La sua è la storia di un doppio riscatto: il primo, quello della vita, che la porta dall'Albania maschilista e autarchica del regime comunista a un cubo su cui ballare, per tutta la notte, in una discoteca italiana, approdando però poi alla Parigi della cultura e delle lettere.

Il secondo riscatto invece è per la nostra cultura: perché anche grazie ad autori di origine straniera come la Vorpsi la nostra lingua, anche se forse non ce ne rendiamo conto, sta tornando a vivere, rinnovarsi e migrare.

«Se avessi deciso di usare l'albanese non sarei mai diventata una scrittrice», sottolinea lei, in un italiano tradito solo da una dolce erre balcanica.

«Per scrivere mi ci voleva una vera distanza da quello che avevo vissuto. E una lingua che non è quella della tua infanzia aiuta molto questo distacco, è un medium perfetto. Ho cominciato a scrivere in italiano quando sono arrivata in Francia. L'italiano mi si è come imposto, usarlo mi è venuto quasi naturale. Del resto in Italia ho vissuto per ben sei anni. Appena sbarcata parlavo una lingua molto rudimentale, poche parole per capirsi in strada. All'inizio l'ho usato per vivere. Adesso ho altre difficoltà: sono otto anni che abito a Parigi e ci sono delle dolorose interferenze con il francese. Ma i miei editori mi pregano di scrivere in italiano. Così continuerò a farlo».

Partiamo dalla fine, e cioè dal suo ultimo libro, La mano che non morde.

«È un libro che ho curato molto. Ha una struttura particolare. Interrotta e frammentaria. Proprio come sono frammentati i ricordi e le emozioni di un viaggio. Perché di una sorta di viaggio si tratta, un viaggio speciale, a Sarajevo. La protagonista viene chiamata da un amico bosniaco, il quale soffre di un male che non riesce a rivelarle. Lei parte, e libro è la storia di questo percorso fisico e umano. Un lavoro che nasce da uno spunto autobiografico: due anni fa sono stata invitata a Sarajevo per un incontro con alcuni scrittori europei, e sono rimasta colpita dalla città. Io, albanese, ho avuto molte sorprese nel “tornare a casa”. Ho sentito una certa fatalità nell'aria, una certa rassegnazione a questo momento storico difficile per i Balcani. La gente è sì più generosa, ma allo stesso tempo anche più diffidente. E si prende poca cura di sé, a differenza degli abitanti di altri Paesi europei. Queste idee, queste sensazioni, le avevo già espresse nel mio primo libro: mi sembra di cogliere nel mio popolo una forma di incoscienza della morte, dovuta forse al clima stagnante di un regime che era totalmente contro l'uomo. Un sistema culturale dove anche i processi naturali come le mode venivano tenuti a distanza. L'Albania, nel suo voler essere autarchica e chiusa, ha prodotto dei fenomeni insani. Come uno che non esce mai da casa...».

Anche Il paese dove non si muore mai, l'opera che l'ha fatta conoscere, parte dall'autobiografia.
«Non proprio. In effetti ci sono diversi spunti personali, per esempio è vero che mio padre è stato prigioniero politico e ha fatto 7 anni di carcere, come il personaggio del libro. Ma non sarei onesta a dire che ho scritto solo di me, perché racconto anche vicende di altri, che ho visto e sentito. È un percorso nell'Albania degli anni del regime, un tema che volevo trattare da tempo».

Quel regime ha colpito anche la sua famiglia.

«Noi non abbiamo mai saputo perché sia stato condannato mio padre; il processo era a porte chiuse. E non so nemmeno se lui fosse anticomunista. Dire che in Albania allora si potesse esprimere un parere politico è andare lontano. Le cose sono molto più banali. La condanna per motivi politici permetteva al partito di sequestrare i beni del condannato, e in Albania ti facevano fuori ancora prima che potessi esprimere un dissenso. Avevo sette anni quando è stato arrestato, e l'ho rivisto soltanto quando ne avevo quattordici».

Poi cosa a successo?

«Il mio grande sogno era, ed è, la pittura. Avrei voluto fare il liceo artistico, ma non fu possibile: l'arte, in un regime comunista, è propaganda ed essendo la mia famiglia macchiata politicamente, con un padre dissidente, ho dovuto scegliere altre scuole. Solo dopo la morte di Enver Hoxha ho avuto il diritto di partecipare al concorso per l'Accademia di Belle Arti di Tirana. E mi sono iscritta al corso di “Arte socialista figurativa con contenuto politico ed educativo”. Dal punto di vista della formazione sono stati anni fondamentali: posso dire che ho imparato molto più lì che all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, dove sono arrivata negli anni Novanta. Quella di Tirana era una scuola che ti imponeva una struttura, all'Accademia di Brera c'era una confusione totale...».

L'Accademia di Brera a una cattiva scuola?

«Capitava che installazioni e video fossero considerati allo stesso livello di un Van Gogh... Intendo, cioè, di un vero lavoro... Certe forme d'arte contemporanea sono solo piccoli giochi di cui sorridere. Da questo punto di vista sono rimasta abbastanza marxista: ci devono essere forma e contenuto, la forma da sola non mi basta. Però la confusione di Brera ha portato anche a esiti positivi. L'Albania

aveva chiuso le porte a cinquant'anni di arte libera, e Brera ha fatto crollare, per me, anche questo muro».

Ma lei com'è arrivata in Italia?

«Con un permesso di soggiorno per turismo di due settimane, nel 1991, subito dopo l'arrivo dei boat-people albanesi al porto di Bari. Sono arrivata in aereo con mia madre, abbiamo chiesto asilo politico ma ce l'hanno negato. A Roma abbiamo cercato sostegno in una cugina, Brunilda Dashi, che insegna letteratura albanese alla Sapienza, ma non ha potuto accoglierci. Così siamo andate a Milano. Lì mia madre ha rinnovato il permesso di soggiorno per turismo e alla fine si è risposata con un milanese; io ho rinnovato il permesso per studio e mi sono iscritta all'Accademia di Brera. A Milano, per pagarmi gli studi, ho lavorato come modella e ragazza immagine, poi come ragazzacubo, un lavoro migliore, dove hai scarso contatto con il pubblico e sei più pagata. In discoteca ho anche incontrato Davide, che oggi è mio marito. Poi, a un certo punto sono fuggita da Milano e dall'Italia...».

Ed è arrivata in Francia...

«A Brera ho vinto una borsa di studio per l'Università Paris 8. Sono partita, poi a Parigi ho deciso di rimanere, perché mi sono sentita meglio, da tanti punti di vista. Per esempio mi sono accorta che dire "albanese" in Francia è molto più neutro che dirlo a Milano. Essere albanesi in Italia è dura; ho visto degli italiani perdere il sorriso a sentir dire che venivo da quel Paese. Lì posso anche capire, però ti senti già giudicato, e penso che gli italiani ne siano consapevoli. Parigi, invece, è una città multinazionale, accetta meglio la diversità. E poi c'è un dato assolutamente reale: che gli albanesi di Parigi sono più votati alla cultura... A Parigi vive Ismail Kadare, il nostro massimo intellettuale, e tanti miei concittadini hanno trovato fortuna... In Francia abbiamo un'altra immagine, c'è una situazione di minor tensione rispetto all'Italia. E anche molta più apertura, maggiori possibilità di penetrare nell'ambiente artistico. Milano m'è sembrata, anche da questo punto di vista, più rigida...».

Ismail Kadare legge i suoi libri?

«Sì. E conoscendomi come artista figurativa (io sono anche fotografa), è stupito che io scriva. Mi ha detto che ho uno stile giovane, una cosa non scontata: che sono "abitata dalla scrittura". Una cosa, però, non gli è piaciuta. A un certo punto, in *Il paese dove non si muore mai* immagino il cranio appiattito degli albanesi come l'origine dell'incoscienza del popolo; Kadare se l'è presa molto, mi ha detto che quella è una visione nazista! Mi ha anche detto che per aver pubblicato in Francia, o sono un genio o ho avuto grande fortuna... Io gli ho risposto: forse tutte due... Molti al mio Paese sono rimasti perplessi per il ritratto dell'uomo, maschilista e duro, che dipingo. Mi hanno accusato anche di aver tradito la patria, perché scrivo in un idioma straniero. Se sono albanese, dovrei scrivere nella mia lingua: L'Albania ha bisogno di artisti e scrittori, per rinnovarsi. Lo capisco. Però scrivere in italiano, per me, non è stata una scelta. Nemmeno politica».

Elena Loewenthal, “Chi non è pigro legge spinosa”, *Tuttolibri – La Stampa*, 17 febbraio 2007
Il filosofo eretico. Accusato di essere ateo, liberò la religione da superstizioni e pregiudizi



L'*Etica* di Baruch (Bento, Benedetto) Spinoza richiede lettori «non pigri, discretamente dotati e soprattutto che abbiano molto tempo a disposizione», scriveva Giorgio Colli nella sua presentazione al testo italiano dell'opera, ora in una nuova edizione introdotta da Salvatore Natoli, sempre per Bollati Boringhieri. Questa notazione, che suona come un minaccioso avvertimento, di lì a poche pagine dentro il testo appare come un eufemismo... Spinoza esige, certo, un grande impegno. Le sue parole chiamano quella disponibilità a mettersi – intellettualmente – in gioco che è appunto il contrario della pigrizia mentale.

Questo ebreo portoghese radicato ad Amsterdam, rinnegato dalla comunità per le sue affermazioni fortemente eretiche (nell'interpretazione di Steven Nadler – *L'eresia di Spinoza. L'immortalità e lo spirito ebraico*, tradotto da Einaudi – con tutta probabilità il vero «pomo della discordia» fu la negazione dell'immortalità dell'anima, in una parabola di vita e pensiero non dissimile da quella del marrano Uriel da Costa), costruisce un sistema filosofico spiazzante perché esso sfugge immancabilmente a ogni possibile riferimento, rinnega ogni legame con le costruzioni del passato. In questo senso Spinoza desta nel lettore – se adeguato, disposto cioè a dotarsi di energie ermeneutiche e altrettanta pazienza verso sé stesso – proprio quello stupore unito a una specie di riverenza che rappresenta, secondo il filosofo, l'arma impropria della religione.

In fondo tutta la sua opera è destinata ad affrancare l'individuo da quelle paure – o superstizioni – che la religione ha inventato come strumento di potere. La rivelazione è pura suggestione, i miracoli non provano l'esistenza di Dio. Anzi. La Scrittura lascia (o dovrebbe lasciare) libera la ragione: a sapere guardare essa non presenta nulla di numinoso, nulla che possa mettere in dubbio la forza interpretativa della ragione. In questo senso, Spinoza si pone all'estremo opposto dell'aristotelismo, e in particolare delle sue «manipolazioni» medievali: pertanto gli sforzi per conciliare la fede con l'intelletto del campione della scolastica ebraica, Mosè Maimonide, gli appaiono pietosi. L'autenticità del significato non va per il filosofo confusa con la verità: la Bibbia non è un cammino verso la conoscenza di Dio, piuttosto un percorso storico. Il *Trattato Teologico politico* è destinato a questo esame, filologico e storico, della rivelazione, per combattere i pregiudizi dei teologici e ribadire la distanza incolumabile fra filosofia e fede. La reciproca indifferenza che dovrebbero mostrarsi. Quest'opera rappresenta un documento di pensiero ma anche una straordinaria «profezia» esegetica: Spinoza, e nessun altro, ha posto le basi per l'approccio critico al testo biblico.

Come scrive Leo Strauss, che fu studioso soprattutto di Maimonide ma che dedicò al filosofo di Amsterdam un'opera giovanile, scritta ancora in Germania fra il 1925 e il 1928 (prima di trovare rifugio negli Stati Uniti), «la liberazione in vista della filosofia precede lo stato della libertà filosofica: se filosofare è possibile solo come libero filosofare, affrancarsi dai pregiudizi sarà un atto non già filosofico ma pre-filosofico, propedeutico alla filosofia e, in quanto tale, richiederà un metodo particolare».

Il metodo per raggiungere questo affrancamento propedeutico alla vera libertà, quella della ragione filosofica, è offerto dal *Trattato Teologico Politico*: un corpo a corpo con la Scrittura che getta su di essa una luce totalmente nuova. Dopo, viene l'*Etica*: un percorso di conoscenza della realtà cui si accede solo attraverso questa liberazione preventiva dai pregiudizi. Di fronte alla religione comune, composta di timore più sogno e fondata sulla capacità di creare quello stupore che Spinoza tanto disdegna, l'*Etica* si presenta come una costruzione geometrica dalla simmetria perfetta. Qui, se si accantona la pigrizia intellettuale, la realtà si manifesta in sequenza di corrispondenze necessarie, tutte derivate dalla necessità di natura (*sive* di Dio): «Dunque la ragione, o causa per cui Dio o la natura agisce, e quella per cui esiste, è una e identica. Come dunque non esiste a causa di nessun fine, così a causa di nessun fine agisce; ma non ha nessun principio o fine né dell'esistere né dell'agire». La constatazione che la natura (*sive* Dio) non si è prefissata alcun fine, impone la disponibilità intellettuale a liberarsi dai pregiudizi. Conduce a una visione nuova della morale, dei sentimenti, di Dio stesso. Bene e male rientrano per Spinoza nella categoria degli impulsi, non dell'etica: l'anatomia dei sentimenti che il filosofo offre nella terza parte dell'*Etica* è il percorso verso una libertà superiore, cioè l'amore intellettuale di Dio.

È mirabile, in questa geometria della realtà, come l'analisi di Spinoza sappia condurci da quella «beatitudine che non è altro che lo stesso compiacimento dell'animo, che sorge dalla conoscenza intuitiva di Dio... e perfezionare l'intelletto non è poi altro se non intendere Dio», al principio di un'armonia sociale irrinunciabile fondata sul rispetto dell'individuo e della sua libertà – «all'uomo niente è più utile dell'uomo». Anche per questo, il filosofo esige lettori che non siano pigri e capaci invece di seguirlo in questi formidabili scarti concettuali. Al di là dell'impegno e del confronto con una mente – quella di Spinoza – assestata su regioni della realtà irraggiungibili ai più, resta potente il richiamo alla libertà di filosofare che viene soltanto dopo aver rinnegato tanto i pregiudizi propri quanto quelli altrui – primo fra tutti, l'etichetta di «ateo» con il quale «il volgo» non cessava di dipingere proprio lui, il filosofo che predicava la necessità di Dio.

Edoardo Cimurri, "L'abbuffata enciclopedica", *Il Foglio*, 17 febbraio 2007

Straripa in edicola il sapere universale. L'inutile peso dei tanti volumoni scritti (spesso) per non essere letti

Le ho pesate, una e due. Dico, il volume della Garzantina universale venduta con il *Corriere della Sera* (ho comprato, a caso, quella che va da "Fre" fino a "Pig") e il volume dell'Enciclopedia Biografica Universale della Treccani venduta con *Repubblica* (anche qui ho preso a caso il tomo che va da "Cippi" a "Demor"). Le ho pesate, una e due, e non è venuto fuori niente. Nel senso che la mia bilancia è fatta per le persone, non per il sapere. Forse non è tarata adeguatamente, ma tutto quelle voci, da "Fre" a "Pig" e da "Cippi" a "Demor", dice la mia bilancia, non hanno alcun peso, equivalgono a zero, come l'aria. Penso di poterne ricavare una specie di morale, di quelle morali un po' medievali tipo "Vanitas vanitatum" e vattelapesca, e mi dico che in effetti non ha importanza, visto che si deve morire, non ha importanza conoscere, vivere con i piedi ben piantati per terra, da uomini e donne consapevoli, quando siamo destinati a vita eterna, amen. Tutto questo sapere, tutto questo sapere per un po' di giochini di parole, per un po' di anacronismi: una miseria. Medito sul significato del peccato originale e per la prima volta in vita mia lo capisco: la conoscenza è caduta, dannazione, peccato, precipitazione nel nulla, nello zero, nel non essere, nell'assenza di peso. E allora mi chiedo: come mai, nonostante l'inconfutabilità del mio esperimento, nonostante, disponendo di una comunissima bilancia, si possa dimostrare che un uomo pesa significativamente molto di più di tutto il suo sapere (almeno di quello che va da "Fre" a "Pig" e da "Cippi" a "Demor"), oggi, andando in edicola, di queste enciclopedie ce n'erano a mucchi e ho dovuto addirittura aspettare il mio turno, un vecchio le stava sfogliando con avidità, prima di poter scegliere, in via del tutto stocastica, quali volumi comprare per meditare sulla vita e sulla morte del sapere umano? A casa qualche enciclopedia l'ho ereditata, me le sono trovate tra i piedi fin da piccolo, ma le ho usate pochissime volte, un po' perché a scuola non è che studiassi particolarmente e un po' perché, se c'erano da fare delle ricerche e occorreva l'enciclopedia, le facevo sfogliare da mio padre o da mia madre in quanto non mi era permesso, essendo maldestro e irruente, mettere le mani in libreria e rischiare di fare disordine in salone. Una volta cresciuto, poi, non mi sono fatto mai minchionare dai pagamenti rateali, dalla retorica dell'enciclopedia necessaria e dall'estetica dello studio notarile e dentistico dove l'enciclopedia, ancora incellofanata, mostra impotente tutto il suo sapere autorevole. Ora però è tutto diverso. I quotidiani le regalano a un prezzo accessibile e, quasi a riscattare un'infanzia troglodita, non ho resistito a provare a comprarne due volumi.

Le apro a caso e scopro di essere rimasto una testa vuota. Non mi viene in mente nessuna parola, che va da "Fre" a "Pig" e da "Cippi" a "Demor", di cui voglia sapere qualcosa. Niente. Come dicono le maestre: tabula rasa. Allora guardo le figure e mi aspetto di trovare qualcosa di veramente inglese, spero cioè in una raffigurazione della battaglia di Trafalgar, in un'immagine di un indios americano con l'anello al naso, in un quadro di Caravaggio, in una tavola botanica, nello scheletro umano con tutte le sue ossa, in uno stagno con girini. Mi aspetto cose del genere, da circolo Pickwick, vari elementi di interesse generale e, soprattutto, di conforto intellettuale. Forse ho preso due volumi sfigatissimi, ma da "Fre" a "Pig" e da "Cippi" a "Demor", la prima immagine che vedo, e ho appena aperto l'enciclopedia Treccani, è quella di Massimo D'Alema, a colori, cravatta a pois, che sorride con un microfono attaccato alla giacca. Diamine. La voce che lo riguarda è lunga due colonne. Inizia così: "Uomo politico italiano (n. Roma 1949). Militante del PCI dal 1968, fu eletto segretario nazionale della Federazione giovani le comunista italiana nel 1975 e segretario regionale del PCI in Puglia nel 1983. Entrato nella segreteria nazionale nel 1986, diresse il quotidiano l'Unità dal 1988 al 1990...". La voce copre tutto, fino alle ultime notizie. "Sin dalle prime scelte di politica estera ha rilanciato il ruolo dell'Italia per una politica di pace nel Mediterraneo". Mi dico che va bene, ma mi vengono anche i cosiddetti cinque minuti quando, sulla stessa pagina, trovo la voce riguardante Sir Thomas Dale, un marinaio inglese di cui non so nulla, a cui sono dedicate solo venti righe nonostante abbia avuto una vita che in confronto quella di D'Alema, con rispetto parlando, a parte certe passeggiate sul lungomare di Beirut e certe crociere nel solito Mediterraneo, risulta essere totalmente priva di ogni appeal. (Il signor Dale, sia detto tra parentesi soltanto per amor nozionistico e quindi enciclopedico, combatté prima con l'esercito

inglese nei Paesi Bassi, poi divenne governatore della Virginia, poi fu rimpatriato e fu incaricato dalla Compagnia delle Indie Orientali del comando di una flotta per distruggere, al largo di Djakarta, le navi olandesi e per assediare la città. Morì di febbri contratte nelle paludi di Giava). Comunque, passi per Sir Thomas Dale, ma non è possibile, mi dico mentre continuo a sfogliare la Treccani, che D'Alema abbia più spazio di Salvador Dalì. A questo punto apro la Garzantina universale del Corriere della Sera e vedo com'è lì la situazione. Ma com'è possibile, mi chiedo ancora una volta, che la scrittrice Rosetta Loy abbia lo stesso spazio, sei righe, del regista cinematografico Ernst Lubitsch? e che il Liga, nel senso di Luciano Ligabue, il cantante emiliano, abbia maggior risalto dell'omonimo Ligabue, Antonio Ligabue, il pittore? Torno sulla Treccani, la mitica Treccani, senza perdere del tutto la fiducia nel suo nome immortale. L'ottimo Luciano De Crescenzo occupa lo stesso spazio di Renzo De Felice e persino Daniele Pino (propr. Giuseppe) (ha più spazio di Clemente VII, antipapa), cantante, chitarrista e compositore italiano, ha la sua bella fotina con tanto di spiega delle sue caratteristiche artistiche: "Si è affermato mescolando nei testi l'italiano, l'inglese e il dialetto napoletano (di cui ha mostrato l'affinità con le metriche delle melodie afroamericane) e nella musica la solarità mediterranea con l'espressionismo del blues". Solarità, espressionismo, metriche delle melodie afroamericane. Mi ricorda, la voce "Daniele Pino", quanto Montaigne scrisse una volta che si fermò a discutere con degli architetti: "Non so se agli altri succeda come a me; ma quando sento i nostri architetti gonfiarsi di quelle grosse parole come pilastri, architravi, cornici, fattura corinzia e dorica, e altre simili, proprie del loro gergo, il mio pensiero non può fare a meno di correre subito al palazzo di Apolidon; e invece trovo che si tratta dei miseri pezzi della porta della mia cucina". Manca, nella Treccani, è vero, la voce "Cutugno Toto", ma com'è possibile che il generale Custer (undici righe) sia meno considerato di Mimmo Cuticchio (trenta righe), splendido puparo e cantastorie italiano ancora in attività?

Sono domande a cui le enciclopedie non danno ovviamente risposta, sono domande extratestuali, ma sono le prime domande che il contatto con il sapere enciclopedico mi fa sorgere. Cerco la risposta nei libri e trovo nei "Luigi di Francia" di Gadda una possibile soluzione. Scrive Gadda nel capitolo intitolato "I filosofi dell'Enciclopedia": "L'anticlericalismo piccolo-borghese ha inizio appunto in quegli anni. (...) Anche, di quegli anni, è la grande offensiva dell'enciclopedia contro la religione. E l'Enciclopedia, come già il dizionario di Bayle, sarà sminuzzata agli uccellini: se ne caveranno idee da allegare alla polemica, discussioni corazzate, volumi, volumetti. Il Dictionnaire historique et critique di Pietro Bayle era stato stampato a Rotterdam nel 1697. Tutta la polemica del secolo decimottavo contro Dio e i preti è già contenuta in quell'opera, di cui i Gesuiti avevano subito denunciato l'empietà".

Insomma, l'enciclopedia, nonostante la mole, è da sempre pamphlet. È cioè da sempre legata al presente, a un presente da sminuzzare, da ridurre a briciola. Se avesse una psicologia, l'enciclopedia sarebbe come quel topo che si crede elefante o, meglio, sarebbe come un elefante con la personalità di un topo. Grande e grossa ha l'anima di un volumetto tascabile. Punto. L'enciclopedia, spiega Gadda, nasce polemicamente, non solo per registrare il sapere raggiunto in un dato momento dall'umanità, ma anche e soprattutto per entrare in battaglia, per dare una lezioncina all'oscurantismo e alla superstizione. L'enciclopedia è un atto politico legato alla contingenza del presente. Non è quello che sembra, è feuilleton, aspira al colpo di scena. Non guarda al passato, ma punta all'oggi e, dalla qualità dell'oggi, ovviamente, è condizionata. Se Diderot, quando compose la sua Enciclopedia, era circondato da una certa frizzantezza degli eventi, effervescenza che infatti vi si riflette e che rende la sua opera ancora oggi fondamentale e non più letta come enciclopedia, non si può dire altrettanto della nostra attualità, attualità che nella sua miseria da domenica della vita ritroviamo per l'appunto tutta rispecchiata nelle nostre Enciclopedie che, non a caso, sono diventate allegati dei quotidiani, sue appendici buone soprattutto a far cassa, a ridare una sistematina all'economia dell'industria dei giornali e dei periodici.

Ma l'enciclopedia non si limita soltanto ad avere una psicologia perché, essendo dotata di anima, dispone anche di una filosofia, cioè di una più generica visione del mondo. Il paradosso è ancora quello precedente. Se fossi uno scolaro e la signora maestra mi chiedesse di fare una ricerca sul generale Custer e io le dicessi che non so dove andare a cercare e lei mi rispondesse caro non preoccuparti di ai tuoi genitori di passare in edicola e di comprarti l'enciclopedia e vedrai che lì troverai tutto quello che ti

serve, che fine farei? che fine farebbe la mia ricerca? Troverei poche righe e buonanotte. Meglio Google, a questo punto. L'enciclopedia, la filosofia da enciclopedia, è esattamente questa: la pretesa di accumulare tutto il sapere umano fino all'ultimo minuto e di ordinarlo non secondo importanza ma seguendo l'ordine alfabetico e l'urgenza del momento (dove evidentemente il generale Custer è meno significativo, oggi, di Pino Daniele). L'enciclopedia stabilisce il principio del pessimismo della ragione, della sfiducia nel sapere con la esse maiuscola. Storicizza, e il suo messaggio è chiaro: visto che non è possibile raggiungere la conoscenza universale, l'unica soluzione è quella di proporre, di volta in volta, nel suo farsi, la storia dello spirito umano; almeno fino a smentita successiva. Non è un caso che uno dei richiami pubblicitari che l'enciclopedia utilizza maggiormente sia quello dell'aggiornamento, dove si dà per scontato che più aggiornamento c'è meglio è. Ma è un imbroglio. L'aggiornamento a tutti i costi segnala proprio il contrario di quel che vorrebbe essere, e cioè completezza, e mostra inequivocabilmente il carattere transitorio e effimero del sapere che intende proporre. È come se l'enciclopedia negasse se stessa, è come se gettasse le armi, è come se si arrendesse dinanzi all'impossibilità della conoscenza che intende proporre. L'enciclopedia si distrugge come enciclopedia, è questa la sua filosofia. Quando per esempio Hegel pubblicò "L'enciclopedia delle scienze filosofiche" aveva in mente ben altra cosa. Era convinto che l'umanità avesse raggiunto il compimento definitivo, che non c'era più nulla di importante da sapere perché ormai si sapeva già tutto; riteneva insomma che agli studiosi non restasse altro da fare che aggiustare i particolari, mettere in ordine tra le nozioni e che quindi, in un certo senso, fosse proprio necessaria un'enciclopedia. Ma era per l'appunto lavoro postumo, da archivisti, perché nulla di nuovo poteva capitare che mettesse in discussione l'impianto dello spirito umano. Hegel ragionava come un medievale o come un rinascimentale, e assomigliava a Raimondo Lullo, l'inventore di una tavola rotante in grado, a seconda delle varie combinazioni che potevano uscire dal movimento delle varie tessere presenti, di poter dimostrare ogni cosa, in primo luogo l'esistenza di Dio. L'enciclopedia, presa sul serio, e presa sul serio come facevano questi medievali, è disciplina da cabalisti, da maghi, da sacerdoti. L'Enciclopedia, a parte l'eccezione di Diderot, eccezione, come si è visto, dovuta in gran parte alle circostanze storiche, non ha mai illuminato. Ha piuttosto chiuso. Chiuso volendo essere definitiva, ma anche chiuso, come capita oggi, nel voler essere sempre aggiornata e aperta. Alla voce "Enciclopedia" nella "Nuova Enciclopedia" (Adelphi) di Alberto Savinio si legge: "Oggi non c'è possibilità di enciclopedia. Oggi non c'è possibilità di saper tutto. Oggi non c'è possibilità di una scienza circolare, di una scienza conclusa. Oggi non c'è omogeneità di cognizioni. Oggi non c'è affinità spirituale tra le cognizioni. Oggi non c'è comune tendenza delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. Questa la ragione di quella 'crisi della civiltà' denunciata prima da Spengler e poi da Huizinga. E come ci può essere equilibrio, come ci può essere civiltà – che significa omogeneità nella polis – se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo? E poiché d'altra parte non c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi a una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà". Citazione forse troppo apocalittica, ma senz'altro eloquente. Se l'enciclopedia è impossibile o inutile o semplicemente paracula, allora non rimane altro che liquidarla. Magari proprio come aveva fatto Savinio stesso, e cioè compilandone una soltanto per uso privato ("Sono così scontento delle enciclopedie – scrive – che mi sono fatto questa enciclopedia mia propria e per mio uso personale. Arturo Schopenhauer era così scontento delle storie della filosofia, che si fece una storia della filosofia sua propria e per uso personale"). Occorrerebbe quindi un'enciclopedia a testa e diversa per ogni testa. Sarebbero enciclopedie anarchiche e imprevedibili. Enciclopedie autobiografiche. Tanto per rimanere fedeli alla sua originaria ispirazione, l'enciclopedia culminerebbe in un pamphlet sulle distrazioni e avversioni di ognuno. Alla faccia della tirannia dei tempi, delle epoche e del quotidiano.

Giuseppe Bernardi, “Leonard Woolf, un marito tutto per sé”, *Il Giornale*, 19 febbraio 2007
Per i critici superficiali fu soltanto il consorte di Virginia Ma la stagione culturale di Bloomsbury gli deve molto. E ora una biografia gli rende onore



[Leonard e Virginia Woolf]

Povero Leonard Woolf, destinato a restare famoso solo perché marito di Virginia. Per mezzo secolo, critici solerti gli hanno indirizzato, da vivo e da morto, velate o esplicite accuse: di non aver davvero amato Virginia o di non averla amata abbastanza, di essere stato colpevolmente negligente e, chissà, forse anche responsabile della sua morte. All'inizio del '41, Virginia ha 59 anni, i Woolf si sono ritirati nella casa in campagna a Rodmell, nel Sussex; Londra è stata bombardata, i soffitti della Hogarth Press e della loro abitazione in Mecklenburg Square sono crollati, semidistrutto è anche lo studio di Vanessa Bell; Oxford Street e il cortile del British sono sottosopra. Depressa, assediata da voci interiori, Virginia combatte il suo smarrimento impegnandosi a correggere e limare. Tra un atto e l'altro, ma finito il lavoro, spossata e abulica, è vinta dall'ennesima crisi, e sa di essere in pericolo. Forse dovrebbe essere assistita 24 ore al giorno, ma lei non vuole, e il provvedimento dovrebbe quindi esserle imposto da Leonard, restio a un gesto d'autorità. Il 28 marzo Virginia esce dal suo studio, con la pellicciotta, gli stivali e il bastone da passeggio, va per i campi, raggiunge la sponda dell'Ouse, cammina per un tratto, poi si mette due pietre pesanti nelle tasche e si butta in acqua.

Si è forse scritto e congetturato fin troppo su quelle circostanze drammatiche, sulle responsabilità di Leonard, sul suo ruolo complessivo nella vita di Virginia, e sempre nel riflesso della figura di lei. Ora un libro di Victoria Glendinning, *Leonard Woolf. A Life* (Simon & Schuster, pagg. 530, sterline 25), contribuisce a mettere ordine e misura nel giudizio sulla loro storia, senza nulla togliere ai meriti letterari, alle peculiarità umane e persino al mito di Virginia. Quando, nel 1969, Leonard morì a 88 anni, sapeva, senza dolersene, che sarebbe rimasto noto più per essere stato il marito di Virginia che per tutto il resto.

Il resto era semplicemente la sua vita, che, per quanto costellata di affermazioni, aveva vissuto come di lato, con perfetto understatement: brillante studente dei classici antichi; abile e innovativo amministratore coloniale a Ceylon; catalizzatore del gruppo di Bloomsbury; studioso di filosofia politica e storia sociale; editore d'avanguardia che pubblica i racconti di Katherine Mansfield e *La terra desolata* di Eliot e *La stanza di Jacob* di Virginia, e poi Freud e Forster e classici della letteratura straniera. La cosa forse più difficile, e più esaltante, se egli fosse stato capace di esaltazione, era stata fare il marito di Virginia. Ma Leonard, a suo modo, l'amava, come Virginia a suo modo amava lui e, lungi dal sentirsi sminuito dalla fama crescente di lei, apprezzava il suo genio, e fece tutto quel che poté perché essa lo esprimesse. Era molto affettuoso e attento e, portato all'amore fisico, avrebbe potuto darne di più a Virginia se essa, con indole diversa, fosse stata in grado di riceverlo e ricambiarlo. I fans di Virginia e detrattori di Leonard dovrebbero anche riconoscergli il merito di aver rettificato certe teorie fantasiose elaborate da critici e accademici intorno a Virginia: a esempio, era impossibile attribuirle l'influenza

subita dalla lettura di Henri Bergson, perché non l'aveva mai letto, come non era mai stata in contatto epistolare con Joyce.

Un recensore inglese del libro della Glendinning ha scritto, condividendo un sentimento dell'autrice, che cosa resti al centro del mistero: come mai Virginia Stephen, figlia di Sir Leslie Stephen, un monumento dell'establishment culturale britannico tardovittoriano, che era cresciuta bellissima e psicologicamente fragile in un ambiente protettivo, che condivideva il moderato antisemitismo diffuso nelle classi medio-alte negli anni antecedenti la Grande Guerra, avesse sposato un ebreo senza un soldo, con un'aria smunta e vagamente sofferente, un uomo che per la sua aura da profeta dell'Antico Testamento doveva forse apparire troppo impegnativo agli occhi della delicata Virginia.

Ma porsi simili quesiti vuol dire forse dimenticare quello speciale spirito che unì «quelli di Bloomsbury», non un gruppo elitario, non un club d'intellettuali presuntuosi e snob, né di rivoluzionari. Il quartiere di Bloomsbury, nel 1910, quando Roger Fry portò a Londra i quadri di Van Gogh, Matisse e Cézanne in una mostra epocale che fu una specie di spartiacque tra due epoche, non era un quartiere «alto» o alla moda. Ma quella stagione, anche se non fu proprio come la stessa Virginia più tardi la definì, dette una scossa al mondo circostante, e vide amalgamati, pur con diversa provenienza, indole e attrezzatura, un gruppo di personaggi eterogenei ma tutti spinti dall'amore per il nuovo, dalla ricerca del bello e del vero che non necessariamente doveva rinnegare il senso passato del decoro, interessati a una sincerità rispettosa dei propri sentimenti, e con un sentito bisogno di schierarsi contro tabù e gusti retrivi. Leonard fu parte integrante di quell'avventura.

Nel maggio del 1903, al Trinity College, vennero in visita di Thoby Stephen le sue due sorelle, Vanessa e Virginia: vestite di bianco, portavano larghi cappelli, tenevano in mano il parasole, erano «di una bellezza da togliere il fiato» e Leonard rimase incantato. Nel 1904, però, partì per Ceylon come funzionario delle colonie, e vi rimase per sei anni e mezzo, acquistando riconoscimenti e prestigio. Ma, durante una licenza, una volta calato nel crogiuolo culturale di Bloomsbury e soprattutto avendo rivisto Virginia, rinunciò alla carriera coloniale. Lei nel frattempo aveva accettato la corte di diversi pretendenti, finendo sempre per defilarsi, e annotava: «A ventinove anni, non sono ancora sposata – sono una fallita – non ho figli – e sono anche pazza, altro che scrittrice». L'incontro con Leonard sembrò darle vigore e speranze e nel 1912 si sposarono. C'è da chiedersi quale altro matrimonio le sarebbe stato possibile, e le avrebbe consentito di camminare così a lungo sul filo precario della sua coscienza, e a profitto non solo della letteratura, ma della sua vita.

Antonio Gnoli, “Prigionieri di un eterno spettacolo”, *la Repubblica*, 21 febbraio 2007
Quarant'anni fa usciva il saggio di Guy debord sulla società contemporanea



[La prima edizione di *La società dello spettacolo*]

L'opera che diede a Guy Debord la fama di grande teorico di una sinistra poco ortodossa e molto inventiva e senza alcun dubbio *La società dello spettacolo*. In tutto duecentoventuno paragrafi, scritti con una densità mirabile, che videro la luce nel 1967. E oggi a quarant'anni di distanza, oggi che Guy Debord – morto suicida nel 1994 – è più polvere che leggenda, oggi che il paradigma del '68 appare più un'anomalia provocatoria che un pezzo di storia, oggi che i cieli della politica non lasciano cadere utopie dalle nuvole del sogno, quel testo sembra possedere ancora qualcosa di inscalfibile.

Quando pubblicò *La società dello spettacolo* Debord aveva 36 anni. Era stato lettrista (il movimento di ispirazione surrealista fondato nel 1946 dal rumeno Isidore Isou) in seguito fondò con un gruppo di amici l'Internazionale Situazionista. Quel movimento che anticipò in parte le tematiche del maggio francese (la contestazione istituzionale, la ridefinizione della figura dell'intellettuale, il diverso rapporto teoria-prassi) combinò in una chimica che sembrava provenire dalle avanguardie del primo novecento, politica ed estetica, arte e visione del mondo. I situazionisti volevano cambiare il mondo. Volevano trasformarlo non una volta per tutte. Ma attraverso il permanente intervento sulla realtà. Che cosa era esattamente la realtà? Il libro di Debord ne fornì la più sorprendente (almeno allora) definizione: “un'immensa accumulazione di spettacoli”.

Per il teorico francese c'è una stretta connessione tra la nozione di merce – come Marx la elabora nel primo libro del *Capitale* – e quella di spettacolo. Non vorremmo tediarevi o spaventarvi con oscure analisi, ma quello che Debord colse nella merce era il lato fantasmagorico, che aveva già attratto Benjamin, e che tradotto significava: una merce è qualcosa di diverso dal fatto di essere un semplice oggetto in vendita; è una illusione reale che come tale prende il sopravvento sul consumatore, assoggettandone il desiderio. Guidiamo un'auto, consumiamo un pacchetto di sigarette, indossiamo un abito, immaginiamo un viaggio, e tutto questo non è il risultato della nostra decisione, bensì è il prodotto di un'immagine che crea o condiziona il nostro desiderio. Il progressivo spogliarsi della merce dal suo “valore d'uso” corrispose all'espansione del suo lato spettacolare. Debord immaginò che l'ultima fase del capitalismo fosse quella in cui lo spettacolo trionfasse su tutto. Ma che cosa intendeva con questa nozione tutt'altro che ilare? Non già un insieme di immagini (come quelle che ci fornisce il cinema, il teatro o la televisione) bensì “un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini”. Detto altrimenti: nell'età del capitalismo ormai postindustriale qualunque cosa pensiamo, diciamo, facciamo, non può prescindere dall'immagine-merce. Lo statuto illusorio, fittizio, artificiale di quest'ultima condiziona il gesto dell'individuo, ne influenza la decisione. L'analisi di Debord non ha nulla di psicologico. Freud e meno ancora Lacan non forniscono dispositivi atti a spiegare le ragioni di questa sudditanza. Egli guardò al dispiegarsi della immagine-merce come a una sorta di guerra invisibile che il capitale scatena contro l'esistenza umana. Come tutte le guerre, anche questa richiedeva la

mobilitazione dei vari settori: la distribuzione, la propaganda, i servizi in genere. Vittima predestinata di questa passività moderna era il consumatore, ossia il destinatario di tutte le illusioni.

C'è nell'idea di illusione, su cui Debord spesso si sofferma, un risvolto teologico che conferisce alla modernità un tono sfuggente e paradossale. Non è vero, in altre parole, che la secolarizzazione ha espunto definitivamente la religione dall'orizzonte della modernità. Quasi che la sua sopravvivenza sia solo la caricatura dello splendore del suo passato. La religione tende a sopravvivere e a rinascere nelle forme dello spettacolo. Il Dio che è morto ha semplicemente cambiato pelle: «Lo spettacolo», scrive Debord, «è la ricostruzione materiale dell'illusione religiosa». Una tale illusione non è qualcosa che può essere denunciata in nome del ravvedimento e della critica.

Non c'è per Debord un umanesimo delle merci. L'abbondanza alla quale esse ci hanno abituato è l'ingannevole paradiso che fa da sfondo ai rapporti sociali e sul quale l'ordine presente si commisura. E a questa altezza che lo spettacolo diventa la forma più diffusa del dominio. «Lo spettacolo», scrive il teorico francese, «è l'autoritratto del potere all'epoca della gestione totalitaria delle condizioni d'esistenza». La globalizzazione – nozione che sarebbe dilagata nei decenni successivi – ha qui la sua data di nascita. Come pure da qui scaturisce quel nesso tra potere e spettacolo la cui visibilità oggi è perfino banale sottolineare.

Debord da situazionista (non già da anarchico) coglie nel potere il luogo stesso in cui l'illusione diviene reale. È la teologia – si potrebbe dire con qualche azzardo – applicata alla disciplina delle masse. C'è un carattere duplice di questa disciplina che il Novecento si incaricherà di realizzare sul piano dei totalitarismi e della democrazia di massa. Debord ha ben presente entrambi. E li riconduce a due forme di spettacolo: lo spettacolare concentrato che è «essenzialmente proprio del capitalismo burocratico», il quale tende a privilegiare politicamente un solo uomo («Là dove domina lo spettacolare concentrato», scrive, «domina anche la polizia» riferimento a Stalin e Mao); e lo spettacolare diffuso che concerne «lo sviluppo non perturbato del capitalismo moderno».

A queste due forme, vent'anni dopo, ne avrebbe aggiunta una terza: lo spettacolare integrato, che coniuga in maniera inquietante il concentrato e diffuso. I *Commentari sulla società dello spettacolo*, pubblicati nel 1988, registrano questa novità come un salto della strategia spettacolare. La trama teorica che Debord aveva tessuto si ritrova come una filigrana nella società degli anni Novanta, dove «il vero ha smesso di esistere quasi dappertutto e il falso indiscutibile ha ultimato la scomparsa dell'opinione pubblica». Ormai, come egli pensa, il governo dello spettacolo e il padrone assoluto dei nostri ricordi.

Non credo che la vicenda teorica di questo signore severo, irascibile e appartato come pochi, possa essere traducibile con la scala del pessimismo. Tonalità affettiva tipica di chi legge tutto in chiave di decadenza. C'è qualcosa nella sua vicenda che resta per noi sommamente istruttiva. Almeno sul piano del fallimento. E per non farne una specie di guru mediatico che è sopravvissuto ai ripetuti terremoti ideologici, occorrerà trovare nel suo percorso il senso di un pensiero che si fa estremo per ragioni di sopravvivenza. Ma un pensiero che intendeva agire al di fuori dalla società dello spettacolo, era immaginabile? Era possibile? Non c'è niente di eticamente disdicevole nell'idea di fornire agli uomini gli strumenti per trasformare la loro condizione. E un pensiero che si dà degli obiettivi equivale al ripetuto compito dell'Occidente di non sottrarsi alla prassi. Ecco una parola che Debord amava per il suono distruttivo-costruttivo che aveva. Parola che in lui prese il nome di *détournement* il cui significato, nel contesto di Debord, può essere tradotto con “appropriazione” più che “deviazione”. Da quale punto archimedeo egli sarebbe stato in grado di sollevare e rovesciare il mondo, appropriandosene in una forma nuova? In che modo si sarebbe liberato della società dello spettacolo, quando tutta la realtà ne era contagiata?

Quella realtà spettacolarizzata Debord voleva cambiarla, trasformarla. Voleva rimetterla a testa in su. Un atto, come ciascuno può intuire, radicale. Da un punto di vista storico egli guardò con attenzione all'esperienza dei Consigli operai, forse alla Comune di Parigi, insomma a quell'idea che il potere per funzionare – senza spettacolarizzazione – debba essere permanentemente revocabile. Ecco perché egli prese quella parola piuttosto comune che è “situazione” e la mise in testa al suo programma teorico. Che come ogni programma si ammantò del relativo “ismo”. Cosa voleva dire essere situazionisti? Nel

Sessantotto significò parecchie cose. Tra l'altro sbeffeggiare Sartre e mettere alla berlina nove decimi del marxismo imperante. Poco male. C'è da chiedersi se anche quei gesti non rientrassero in qualche forma di spettacolo. Nel libro più famoso di Debord il termine è presente una sola volta e coincide più con il destino dell'arte che con quello della politica. Dopotutto, ci pare, egli lavorò alla distruzione di entrambe. Nella convinzione che la realizzazione dell'arte (e della politica) sarebbe passata attraverso la sua soppressione. Dopo Marx, sembrava timidamente affacciarsi la figura imponente di Hegel.



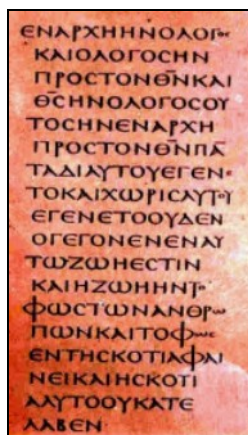
Piero Citati, "I misteri del Vangelo di Giovanni", *la Repubblica*, 22 febbraio 2007

Secondo gli ultimi studi non è opera di Giovanni di Zebedeo né di quel Giovanni che Gesù affida alla madre. Nel testo si distinguono più mani: fu probabilmente composto a Efeso, quando il Cristo era morto da tempo

Tra le moltissime cose che vorrei sapere e non so, la prima sarebbe quella di conoscere la comunità cristiana raccolta attorno al Vangelo di Giovanni. Chi ha scritto il vangelo? E quando? E dove? La mia curiosità è condannata a restare senza risposta. Secondo gli ultimi studi, il vangelo non è stato scritto da Giovanni di Zebedeo, che Gesù incontra sul mare di Galilea, mentre rammenda le reti da pescatore insieme al fratello Giacomo. E non è stato scritto nemmeno dalla figura più misteriosa del vangelo: «il discepolo che Gesù amava», il quale china la testa sul petto del Signore durante l'ultima cena, e a cui Gesù affida la madre («Donna, questo è tuo figlio»), mentre sta ai piedi della croce. Nel testo si distinguono più mani: antichi ricordi della Palestina, l'intervento di un grande teologo, forse discepolo del o discepolo che Gesù amava, e infine quello di un redattore, che ritoccò il vangelo negli ultimi anni del primo secolo dopo Cristo.

Conosciamo, probabilmente, il luogo dove il vangelo venne scritto: Efeso, la grande città sulle coste dell'Asia minore, dove san Paolo aveva vissuto qualche decennio prima. E, siccome la storia è (o lo è almeno per me) il luogo prediletto della fantasticheria, nulla è più bello che immaginare i cristiani giovannei vivere, discorrere, discutere, pregare, ricordare una figura ormai lontana nel tempo come Gesù, cantare gli inni al Logos nelle case alla periferia di Efeso. Questi cristiani erano, almeno in parte, emigrati dalla Palestina tra la fine del primo secolo e la meta del secondo. A volte percorrevano le strade della ricca e tumultuosa città orientale, piena di piccole sette religiose come la loro; e seguivano la via dei Cureti, l'Agora, guardavano l'immenso teatro, tempio di Adriano, le stele di Hermes, il Pritaneo, l'Odeon, la meravigliosa Biblioteca di Celso con le nicchie e le statue, l'Artemision... Non sappiamo se scorgessero in Efeso un'immagine del mondo, che il loro vangelo esecrava: o un luogo pacifico che aveva accolto, mentre i giudei di Palestina li cacciavano dalle sinagoghe.

A Efeso era vissuto, circa sei secoli prima, un grande filosofo greco, Eraclito, che anche lui aveva dedicato il proprio libro al Logos. Dubito che i discepoli di Giovanni lo conoscessero. Era un passato dimenticato. Ma il libro di Eraclito assomigliava al loro vangelo: entrambi tenebrosissimi e luminosissimi. «Non volgere troppo in fretta i fogli di Eraclito d'Efeso», diceva un epigramma dell'Antologia Palatina. «Sono tenebre fonde come la notte. Ma se ti guida un iniziato, la sua luce è più chiara di quella del sole». Eraclito era un'aquila come Giovanni. Il «volatile delle altitudini», scrisse nel nono secolo Giovanni Scoto, «vola non solo al di sopra dell'elemento fisico dell'aria, o dell'etere, o del limite stesso di tutto l'universo sensibile», ma arriva a trascendere ogni «teoria», al di là di tutte le cose che sono e non sono, con le ali della più inaccessibile teologia, e gli sguardi della contemplazione più luminosa ed elevata... Egli non si limita a sollevarsi a volo sopra ciò che può essere compreso dall'intelligenza ed espresso dalle parole, ma si spinge al di là, all'interno di ciò che supera ogni intelligibilità e ogni significato».



Quando compose il vangelo, il geniale discepolo del «discepolo che Gesù amava» osò qualcosa che nessuno prima di lui, per molti secoli, aveva tentato. Riscrisse le prime parole della Bibbia: le prime sillabe della Genesi. Forse era un cantico di fede, cantato nelle chiese giovanee; e mi chiedo se «il volatile delle altitudini» abbia sentito di violare un limite o una proibizione, ripetendo (e addirittura capovolgendo) quelle parole iniziali, grondanti di sacro. Il testo greco della Genesi diceva: «In principio, Dio creò il cielo e la terra... Dio disse: "Che la luce sia!" E la Luce fu. Dio vide che la luce era buona. Dio separò la Luce dalla tenebra. Dio chiamò la luce "giorno", e la tenebra "notte"». Il *Vangelo di Giovanni* dice: «In principio era il Verbo (Logos) e il Verbo era presso Dio, e Dio era il Verbo. Questi era in principio presso Dio. Tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui non è stato fatto un solo essere che sia stato fatto. In lui era la vita, e la vita era la Luce degli uomini. E la Luce risplende nelle tenebre, ma le tenebre non l'hanno afferrata».

Cosa vuol dire Logos? Di una cosa possiamo essere certi: non vuol dire *ragione* (come nemmeno in Eraclito). Verbo vuol dire *dabar*, la *parola* in ebraico: solo che l'estensione di *dabar* (e specialmente di *dabar-Jahve*) è molto più vasta e profonda di ciò che significa parola nelle lingue moderne. Quando diciamo *dabar*, dobbiamo sentire il fondamento di ogni cosa, perché ogni cosa ha un *dabar*, un fondo e un senso; e, dicendolo, raggiungiamo la cosa stessa. Dabar è una forza irresistibile, come il fuoco che brucia la paglia: una forza attiva, creativa, luminosa, che foggia ogni evento della storia: una forza soprattutto veritiera; e ha bisogno di una rivelazione e di un annuncio, che raggiungano ogni persona. Non è una personificazione. La parola è un evento che si fa carne, Gesù Cristo, il quale non pronuncia o porta o confida parole, ma è egli stesso la parola vivente.

Come dice il *Vangelo di Giovanni*, il verbo è Dio. Nel corso del vangelo, Gesù ripete la frase fondamentale dell'Antico Testamento, dove Jahve diceva: «Io sono»; egli era il solo e l'unico, il santo e il dominatore, il sublime e il potente, il misericordioso e salvatore Dio di Israele. Con una inversione dei tempi, Gesù aggiunge: «Prima che Abramo fosse, *io sono*». E: «Io e il Padre siamo una cosa sola. Tutto ciò che è mio è suo, tutto ciò che è suo è mio». In nessun altro vangelo esiste questa identità strettissima tra Dio e il Verbo. Ma Gesù dice: «Il Padre è più grande di me». Tra le due figure che volano nell'abisso, si stabilisce il più semplice rapporto umano: quello tra Padre e Figlio.

Il Figlio obbedisce al Padre: «sono disceso dal cielo non per fare la mia volontà, ma per fare la volontà di chi mi ha mandato». È un riflesso, un'eco. Se il Padre ama il Figlio, il Figlio ama il Padre: se il Padre risuscita e vivifica i morti, così fa il Figlio: se il Figlio dona la sua vita per gli uomini, la dona per volontà del Padre: quando Dio parla, il Figlio parla per lui: quando il Padre insegna, il Figlio ripete il suo insegnamento. Come dice Gesù, «Io non sono mai solo, perché il Padre è con me».

L'evangelista osò un'affermazione più ardita. All'inizio della Genesi, Dio pronuncia la sua parola nel momento stesso della creazione: «Dio disse: "La luce sia", e la luce fu». Nella sua drammatica riscrittura dell'Antico Testamento, l'evangelista capovolse completamente (sia pure sostenuto da alcune frasi del Libro della Sapienza) il testo biblico. Si inoltrò molto prima della creazione, affermando che il Verbo esisteva già allora, presso Dio, identico a Dio, quando lo spazio era vuoto. «Glorificami davanti a te, dice Gesù, con quella gloria che avevo presso di te prima che il mondo fosse»: «...la gloria che tu m'hai dato, perché tu m'hai amato prima della creazione del mondo». Noi non sappiamo altro: non conosciamo quale fosse la vita di Dio, del Verbo e dello spazio, e nemmeno se esistesse uno spazio vuoto. Sappiamo soltanto che, già allora, c'erano il Padre ed il Figlio, e si riflettevano l'uno nell'altro – amore, vita, dono, parola, obbedienza, insegnamento.

L'evangelista trasformò il testo della Genesi in un altro passo fondamentale. La Genesi diceva: «La luce fu. Dio vide che la luce era buona. Dio separò la luce dalla notte. Chiamò la luce "giorno" e la tenebra "notte"». La tenebra era dunque soltanto una parte del tempo; ed era buona, anche se meno della luce. Leggendo il *Vangelo di Giovanni*, comprendiamo cos'erano le tenebre: il peccato di Adamo, l'odio, la malvagità, l'assenza d'amore, l'incredulità, le cattive opere, la mancanza di conoscenza, Satana, il Principe di questo mondo. Eppure ci sembra che queste determinazioni non siano sufficienti. Nel *Vangelo di Giovanni*, la tenebra è una forma immensa che vive nel mondo creato da Dio: una sostanza,

che lascia attorno e dietro di sé una fascinazione sinistra, che acceca gli occhi. Nel prologo, ne abbiamo la prima manifestazione: le tenebre (e il mondo) non afferrano, non riconoscono, non accolgono la luce del Verbo. Specie verso la fine del vangelo, esse ampliano la propria eco, fino quasi a travolgere la luce. Così, il *Vangelo di Giovanni* è insieme il testo della gloria luminosa del Padre e del Figlio, e della tenebra che la insidia. Poi avviene lo scandalo: ciò che per gli ebrei e i greci e i cinesi restò, sempre, l'intollerabile paradosso della religione cristiana. Il Verbo, che è Dio e presso Dio, diventa uomo: anzi carne; ciò che vi è di più basso, debole, infimo, caduco nell'uomo. La *prima lettera di Giovanni* ricorda questo evento con parole commosse: «ciò che abbiamo udito, ciò che abbiamo visto con i nostri occhi, ciò che abbiamo contemplato e le nostre mani hanno palpato – il Verbo di vita». Gesù viene definito con una ricchezza fantastica di nomi e di titoli, che si moltiplica di continuo. La vita è la luce, l'agnello di Dio, l'Unigenito, il Messia, il re d'Israele, il Figlio dell'uomo, il Salvatore del mondo, il mietitore, il seminatore, il cibo, il pane di vita, il pane vivo, il pane disceso dal cielo, il buon pastore, la porta delle pecore, la resurrezione e la vita, la via e la verità e la vita, la vite, l'acqua che dà vita, la luce che dà vita.

Una parola non viene pronunciata. Poiché discende «dall'alto» e non appartiene a «questa mondo», Gesù incarna la figura dello Straniero. La sua voce è doppiamente straniera. Da un lato, egli parla il linguaggio sublime, che si ascolta nell'«alto»: parole di una maestà quasi intollerabile, che si nascondono dietro i più semplici termini della terra – pane, acqua, vite. D'altro lato, la sua voce è quella dell'enigma: equivoci, giochi di parole, contrapposizioni, associazioni e parallelismi oscurissimi, allusioni, formule misteriose, miracoli simbolici – un linguaggio cifrato che non procede mai secondo una linea retta, ma secondo onde, ripetizioni, variazioni, riprese. Qualche volta, Gesù prorompe: alza la voce, grida, urla, come il personaggio di un altro mondo che si trova prigioniero della misera lingua di questa terra; e ribadisce le sue parole in modo duro, ironico, sprezzante. Sebbene parli soprattutto d'amore, Gesù Cristo non è mite.

Così non ci meravigliamo se i giudei non comprendano mai il suo linguaggio cifrato; e se i suoi discepoli non lo capiscano molto meglio, con domande e risposte a volte esilaranti. Noi lo capiamo poco, sebbene ci facciamo aiutare da ottimi commenti, che a loro volta non colgono ogni sfumatura del testo. Spesso, abbiamo l'impressione che Gesù *non voglia* essere capito, provocando scandalo con le sue frasi taglienti e splendidi, avvolte dall'ombra.

Come ci appare nel *Vangelo di Giovanni*, Gesù – la via, la resurrezione, la vita – desidera anche il contrario: cerca disperatamente di venire accolto, compreso e afferrato, suscitando fede in sé stesso. Con parole sublimi ed enigmi, tenta di attrarre i discepoli, trasformandoli in figli di Dio. Attende la fede. Ma da dove viene la fede? A prima vista, Gesù lo ignora: perché il vento soffia dove vuole, e tu senti la sua voce, ma non sai né da dove viene né dove va. Così è di chiunque è nato dallo Spirito». In realtà, egli sa benissimo da dove viene la fede. I discepoli, che egli ha dato a Dio, sono stati affascinati dal Padre. «Nessuno può venire a me, se il Padre che mi ha mandato non lo attrae». «Per questo vi ho detto che nessuno può venire a me se non è concesso dal Padre mio».

Questa grazia è singolarissima. Gesù ricorda una famosa frase di Isaia: «Non potevano credere perché Isaia ha detto ancora: “Dio ha accecato i loro occhi e indurito i loro cuori, affinché non vedano con gli occhi e non comprendano col cuore e non si convertano”». Dunque Dio ha accecato gli occhi e indurito i cuori, perché i giudei e i mediocri discepoli non si lascino attrarre dalla fede nel Figlio. Il Padre lo ha voluto. Chi potrebbe resistergli? Eppure, la colpa è *nostra*: dei giudei, dei discepoli, di noi che leggiamo il vangelo senza capire, perché abbiamo permesso che i nostri occhi venissero accecati e i cuori induriti dalla volontà del Padre.

Siamo nei paesaggi di Galilea e di Giudea, di cui avevano raccontato Marco, Matteo e Luca. Gesù e i suoi discepoli vanno a Betania, oltre il Giordano, dove Giovanni Battista battezza: assistono alle nozze di Cana, dove avviene il primo segno di Gesù: si recano al tempio di Gerusalemme, pieno di mercanti di buoi e di colombe: attraversano la Samaria: scorgono il paralitico di Betesda: giungono al mare di Galilea: frequentano la festa dei Tabernacoli: incontrano l'uomo cieco fin dalla nascita: raggiungono di nuovo Betania, dove Lazzaro è sepolto; giungono a Gerusalemme, tra i rami di palme... Nei tre vangeli sinottici, la vita eterna si annunciava oltre l'orizzonte, come un futuro che si sarebbe, un giorno,

compiuto. Nel *Vangelo di Giovanni*, come Gesù ripete di continuo, la vita eterna è già qui, davanti agli occhi, a Betania, a Betesda, a Cana, lungo le rive del mare di Galilea, tra le palme di Gerusalemme. Il raccolto è già presente: se i discepoli alzano gli occhi, vedono i campi albeggiare di messi. In nessun altro testo cristiano (e, credo, in nessun altro libro che abbia mai letto), le parole di Gesù fanno sentire con tanta tensione il respiro e il sapore della vita eterna.

Così il *Vangelo di Giovanni* è il vangelo della Gloria e della Luce. Lo assicurano le prime righe del prologo: «Abbiamo contemplato la sua gloria, una gloria come conviene all'unigenito del Padre, pieno di grazia e di verità». E la gloria che Gesù conosce in Palestina è la stessa che l'aveva già penetrato prima della creazione, quando era presso il Padre, nell'eternità del vuoto. Nemmeno la crocifissione fu uno scandalo: né serve in primo luogo a cancellare i peccati degli uomini, secondo quanto pensavano Paolo e i vangeli sinottici. Come annunciano due frasi dell'*Esodo* e di Isaia, la crocifissione è elevazione, glorificazione, trionfo. La croce è il trono dove Gesù viene proclamato re davanti al mondo: con la paradossale ironia divina, per la quale «il re dei Giudei», deriso e schernito, è veramente il Re salvatore del mondo. I particolari dolorosi degli altri vangeli sono cancellati. Viene abolita la scena notturna del Getsemani, dove Cristo aveva sofferto lacrime di sangue, invocando un'altra via di salvezza: sulla croce il Padre non abbandona Gesù; e scompare la tenebra, che negli altri vangeli avvolge per tre ore l'agonia. Come annuncia il prologo, «nessuno ha mai visto Dio». «Voi non avete mai udito la sua voce né veduto la sua figura, e neppure avete la sua parola durevolmente in voi», ripete il vangelo. Ma ora, dopo che Verbo si è fatto carne e dimora tra noi, l'antica separazione ha preso fine. Se i discepoli non vedono il Padre, né lo conoscono né odono la sua parola, mentre credono in Cristo vedono e conoscono il Padre e ascoltano la voce che credevano assente in eterno. Anche Dio è qui, davanti agli occhi, nella figura visibile del Figlio. Nessun altro scrittore cristiano aveva mai osato proclamare questa visione e conoscenza suprema.

Questa conoscenza è una comunione profondissima. Ora il Padre è «una cosa sola» col Figlio: il Figlio è «una cosa sola» col Padre: i discepoli presenti e tutti gli altri che in futuro leggeranno il *Vangelo di Giovanni* sono «una cosa sola» tra loro: essi sono «una cosa sola» col Figlio, come il tralcio e la vite; e lo sono anche, attraverso la mediazione di Gesù Cristo, col Padre. «In quel giorno, dice Gesù durante l'ultima cena, riconoscerete che io sono in voi... Se qualcuno mi ama, custodirà la mia parola, e il Padre mio lo amerà, e verremo a lui e prenderemo dimora presso di lui». Queste successive identità di amore e di conoscenza, queste fusioni sempre più vaste di cuori e di spiriti, che si allargano come onde nel lago dell'amore cristiano, ripetono l'unità originaria, che, prima della creazione, esisteva tra le due figure divine. Qualsiasi separazione e divisione, nel cielo e nella terra, è caduta. Non c'è che l'Uno celeste e terrestre. Fuori di esso soltanto le tenebre, che non riconoscono e non accolgono il Figlio.

Verso la fine del *Vangelo di Giovanni*, il mondo e la tenebra che coincide col mondo, allargano il loro potere, fino a colmare quasi tutta la scena. «Se il mondo vi odia, dice Gesù ai discepoli, sappiate che prima di voi ha odiato me. Se foste del mondo, il mondo amerebbe ciò che è suo; ma perché non siete del mondo, e io vi ho scelti dal mondo, il mondo vi odia». Giuda, che sta per tradire, esce nella notte. Satana, «il principe di questo mondo», si avvicina. «Il mondo intero, aggiunge la *Prima lettera di Giovanni*, giace sotto il potere del Maligno». Mentre l'ora si approssima, i discepoli sono turbati e sconvolti, e Gesù cerca invano di calmarli. Queste assicurazioni non li placano soprattutto perché Gesù aggiunge: «Figlioli, sono ancora con voi per poco tempo... “Dove vado io, voi non potete venire”». «Avete udito cosavi ho detto: ...se mi amaste veramente, vi rallegrereste che vado al Padre, perché il padre è più grande di me». I discepoli si sentono soli, orfani, abbandonati, prigionieri: Gesù sta per ritornare nel luogo vuoto fuori dal tempo e dallo spazio, nel luogo dei riflessi, vicino al Padre, per abitare la sua vera patria.

Mentre abbandona il mondo, Gesù lascia ai discepoli un testimone, un interprete, un difensore, un portavoce, un consolatore, un protettore: il *Paraclito*, che noi chiamiamo Spirito Santo. A differenza del Verbo, che si è mostrato nella carne, lo Spirito Santo non è visibile: dopo la morte sulla croce entriamo nel regno dell'invisibile, dove non scorgiamo il corpo del Verbo e del suo interprete. Lo Spirito Santo sostituisce Gesù; lo rende presente: ricorda ciò che egli ha detto: lo interpreta, lo commenta, lo fa

comprendere: rivela persino quello che il Verbo non ha potuto rivelare; comunica lo spirito di Gesù ai discepoli e a tutti coloro che nel futuro crederanno in lui. Così, quando lo Spirito Santo parla nel cuore dei fedeli, Gesù e tutte le cose che egli ha comunicato sono presenti, ferme ed eguali a sé stesse. Egli è sempre là, alle nozze di Cana o sul Golgotha, e dice e fa ciò che allora aveva detto e fatto. Eppure, grazie allo Spirito Santo, queste cose sono nuove, sempre in movimento, inesauribili, irraggiungibili: devono essere ricomprese e reinterpretate in modi sempre diversi, con parole che nessuno aveva mai ascoltato; perché lo spirito è l'acqua che zampilla *verso* la vita eterna. Quando lo Spirito Santo tace, una religione muore o sta per morire.

Angelo Ascoli, “Corinne Maier – Buongiorno furbizia”, *Il Giornale*, 23 febbraio 2007

Un testo che ha un solo scopo: fare in modo che chi legge si senta un intellettuale vero. Quelli falsi sono solo gli altri

«I best seller sono, in generale, malvisti, anche se ogni intellettualoide accarezza il sogno un po' folle di scriverne uno. Il best seller è il Bingo dell'intellettualoide». E di Bingo, Corinne Maier, ne ha già fatti tre in pochi anni. Ha cominciato con *Buongiorno pigri*, arrivato in Italia nel 2005, anche se in Francia furbescamente suonava meglio *Bonjour paresse*, che fa rima ma è l'opposto di *Bonjour tristesse*, e chi meglio di lei, impiegata in un carrozzone pubblico dell'elettricità francese, poteva spiegare a milioni di colleghi sparsi in Francia e in tutta Europa le gioie del lavorare meno lavorare più sano, una sana tirata contro lo stress aziendale, il carrierismo, le dodici-quattordici ore di fila in ufficio sabato e domenica compresi, ambizioni e promozioni connesse, insomma, i vecchi stupidi sogni di chi non si accontenta di mille euro al mese, vuoi mettere le otto ore, pardon, sette, canoniche, allo scoccare dell'orologio si spegne il computer e tutti a casa a godersi la vita alla faccia del globalismo e della concorrenza cinese e ora anche indiana. Vuoi mettere con un bel cinema, un bel ristorante, un bel libro, che poi rimane il particolare di come si fa a godere la vita con neanche mille euro al mese e nessuna voglia di aumentarli, bisognerebbe vincere al Bingo oppure vendere trecentomila copie del proprio libro, come ha fatto lei, Corinne Maier. Che l'anno dopo, si è ripetuta con *Buongiorno lettino*. Come sopravvivere all'analisi ridendo, e lì il Bingo è stato più facile e più scontato, sai che risate a prendere in giro le fumisterie di Jacques Lacan e il pansessualismo, con inconsci, complessi di Edipo e castrazione annessi, chiaro che il bignamino lo si leggeva tutto d'un fiato e alla fine chi è andato almeno una volta dallo psicanalista ha provato il sottile gusto della vendetta, chi non si distenderebbe mai sul lettino, si è sentito confortato.

Terzo bersaglio, terzo Bingo sicuro. Arriva in Italia, sempre da Bompiani, *Intellettualoidi di tutto il mondo, unitevi* (pag. 184, euro 9,90), e pazienza che di questi tempi è come sparare alla Croce rossa, se c'è uno che sta sulle scatole a tutti sono gli intellettualoidi, quelli che «parlano una lingua tutta loro. Si tratta di un gergo complesso e faticoso che consente loro di comunicare con altri intellettualoidi», attenzione, non intellettuali, gli intellettuali sono un'altra cosa, più seria, qui siamo proprio alla caricatura, un misto di morettismo e radicalismo chic, e bisognerebbe trovarlo uno cui stia simpatico l'intellettualoide come lo racconta, e che divertimento, Corinne Maier. Che poi il problema è proprio quello che confessa l'autrice: «L'intellettualoide sogna di essere un outsider attento che mette in dubbio i cliché e le rappresentazioni stereotipate. Per condurre a buon fine tale demistificazione, egli si dà un gran da fare, ma senza forzare troppo», che è una sorta di autobiografia intellettuale di Corinne Maier che, per la terza volta, se la prende con i cliché e gli stereotipi che conosciamo e aborriamo tutti, l'altro ieri i malati cronici di lavoro, ieri i seguaci fanatici del dio Freud, oggi i produttori e i consumatori dell'intelligenza a buon mercato, quelli che hanno letto l'ultimo libro, visto il penultimo film, che non parlano mai di qualcosa che non abbiano appreso sul giornale, che non pensano nulla che non sia pensato dagli altri intellettualoidi par loro, sempre politicamente corretti, come politicamente corretti sono i bersagli di Corinne Maier, vedi se prova a prendere per i fondelli gli integralisti islamici che poi vanno ad aspettarla sotto casa, meglio sparare nel mucchio dei produttori e consumatori di mode intellettuali, mai fare un nome neanche per sbaglio, e soprattutto sparare in modo che chi legge si senta un vero intellettuale, mentre gli intellettualoidi sono sempre gli altri. Frizzantino nella giusta gradazione, senza esagerare, scorrevole e pieno di buon senso, francese nel senso migliore del termine, con quella buona dose di «ho-capito-il-mondo-e-ora-te-lo-spiego» che è tipica del vero intellettuale che disprezza gli stupidi intellettualoidi, il terzo Bingo di Corinne Maier dimostra di aver compreso bene una delle leggi fondamentali della civiltà occidentale, quelle di saper scegliere il bersaglio giusto, un bersaglio già disprezzato dal buon senso e fondamentalmente innocuo, trasformarlo in una caricatura grottesca che appaia più pericolosa e più diffusa di quanto realmente sia, e sparargli addosso pallettoni di sarcasmo e di comune fastidio. Operazione, attenzione, molto raffinata: perché a leggere e ad apprezzare il Bingo contro gli intellettualoidi, non potranno non essere le migliaia di intellettualoidi sparsi anche in Italia che la Maier avrà convinto, uno per uno, prendendolo da parte e parlandogli all'orecchio, che lui uno dei pochi veri intellettuali, mentre gli intellettualoidi saranno tutti gli altri.

Marco Belpoliti, “La tipografia è l’ancella della lettura”, *Tuttolibri – La Stampa*, 24 febbraio 2007
Stili e caratteri. Come e perché sono decisivi la forma e la qualità della stampa, nei giornali e nei libri, per l’occhio (e la mente) di chi legge



Quando guardate la pagina di questo giornale, vedete le singole lettere? Sapete con quale carattere è scritto l’articolo che state leggendo? Vi ricordate i caratteri dell’ultimo libro che avete letto? Avevano o no le grazie? Come documentano numerose ricerche è difficile guardare e insieme leggere. Quando si legge, i caratteri scompaiono, diventano invisibili, e i nostri occhi colgono essenzialmente il testo.

La tipografia è la più umile delle arti. Ancella della lettura, essa si eclissa dal campo visivo del lettore pur occupandone il centro. Un paradosso. Eppure la tipografia è una delle arti più complesse e raffinate elaborate dall’uomo nel corso della sua storia. Come è scritto nelle pagine iniziali del libro di Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, vera e propria bibbia del settore, «la tipografia è l’arte di fornire il linguaggio umano di una forma visiva durevole, e dunque di una esistenza indipendente. Il suo nucleo centrale è la calligrafia, la danza, su un minuto palcoscenico, della mano che vive e che parla; le sue radici affondano nel suolo fertile, e i suoi rami possono essere addobbati ogni anno di nuove macchine. Finché le radici vivono, la tipografia rimane fonte di autentiche delizie, di vera conoscenza e di schietta sorpresa». E più avanti aggiunge: «Uno dei punti di forza della tipografia durevole è la leggibilità, un altro è qualcosa di più della leggibilità: una sorta di tocco, meritato o non meritato che dona alla pagina la sua energia vitale».

Gerard Unger, uno dei più noti *type designer* internazionali, autore di numerosi caratteri come *Capitolium* e *Vesta*, usati per il Giubileo, oltre che della segnaletica stradale dei Paesi Bassi, si è interrogato sull’attività della lettura in un libro intelligente e originale, *Il gioco della lettura*. Il dibattito sulla leggibilità, ovvero su quale tipo di disegno dei caratteri occorre usare per rendere un testo più leggibile agli occhi di chi guarda, è sempre stato molto vivo tra gli addetti al mestiere. Come si sa, l’occhio non legge in modo sequenziale ma si muove nella pagina prescindendo dalle righe, a scatti, avanti e indietro, come un animale che brucia l’erba seguendo le proprie volizioni. Non c’è niente di sistematico nella lettura; si tratta infatti di una complessa attività che cambia dal principiante al lettore professionale. I nostri occhi procedono a salti lungo le righe, fanno delle brevi pause così che il testo viene colto come se fosse scansionato con sequenze che variano da qualche segno al massimo di 18. Quando si legge un testo riguardante un argomento che già si conosce, si riescono a leggere circa 300 parole al minuto. Non sempre vediamo le lettere, ma le guardiamo soltanto, così che il nostro cervello anticipa il contenuto della pagina, per poi verificare, confermare o scartare quello che ha letto in questa sorta di pre-lettura.

Unger spiega che un criterio di leggibilità non esiste. Dipende solo dalle convenzioni del lettore, dalle sue abitudini; la tipografia è un'arte che funziona attraverso le convenzioni. Bringhurst, poeta prima ancora che tipografo, ha scritto un inno a questa mobilissima arte, ma non si dimentica di sottolineare che «divertimento, grazia e gioia, così come la leggibilità stessa, si nutrono comunque del contenuto che viene fornito solo dall'autore del testo, dalle sue parole e dai suoi argomenti, non dal tipografo». Riprendendo una classificazione di Wilberg e Forssman, Unger sostiene che esistono diversi modi di lettura: continua (un romanzo), informativa (quotidiano o guida turistica), consultazione (dizionario), selettiva (manuale scolastico). Si legge per imparare, verificare, controllare, orientarsi o addormentarsi. In tutto questo la forma delle lettere, così come la qualità della stampa, del libro o del giornale che si ha in mano, conta naturalmente moltissimo. Per questo ogni cambiamento grafico può provocare – ad esempio quello del quotidiano che ora state leggendo – sussulti, smarrimenti, avversioni.

I bianchi e i neri

Importantissimi sono i bianchi: intorno al testo, dentro le lettere. Disegnare un carattere – oggi ce ne sono migliaia, anche sul computer che usate per scrivere un'email o altro: quale carattere preferite? Lo avete scelto voi o era già impostato? – vuol dire progettare i bianchi. Il disegnatore di caratteri è uno che passa continuamente dai neri ai bianchi, e viceversa. Il dibattito sulla leggibilità riguarda la presenza o assenza delle grazie nelle lettere, le parti terminali che caratterizzano l'inizio e la fine dei tratti principali delle lettere. Questo articolo, ad esempio, è composto in *Benton Modern 3*; possiede le grazie. Alcuni disegnatori di caratteri sostengono che si leggono meglio i testi composti senza grazie. Nel 1986 il quotidiano olandese *Trouw*, racconta Unger, passò dallo *Ionic* (1925) con grazie, al carattere *Frutiger* (1976) privo di grazie. Dodici anni dopo è dovuto tornare indietro. Perdeva lettori. Introducendo lo *Swift*, carattere con grazie disegnato dallo stesso Unger, il numero dei lettori è risalito. Ma nessuno però sa dire se il *Frutiger* è davvero meno leggibile dello *Swift*. Forse i lettori sono tradizionalisti, amano le consuetudini e fanno fatica a cambiare: la forza d'inerzia tiene insieme il mondo.

Una possibile spiegazione è che la versione con le grazie consente più facilmente la formazione delle righe: le grazie permettono una più efficace connessione visiva tra le parole e tra le righe. Il testo senza grazie ha invece una struttura meno compatta e un andamento verticale sulla pagina, o sulla colonna, che intralcia la coesione del orizzontale. Questo giornale del resto usa il *Frutiger* per i box e le schedine, al posto del *Benton*. Nella segnaletica stradale funziona il contrario: prevalgono i caratteri senza grazie. Tuttavia gli inglesi usano il *Frutiger* nella segnaletica degli aeroporti.

Come ribadisce ancora Robin Kinross nel suo saggio *Tipografia moderna*, i caratteri non sono mai leggibili intrinsecamente, è piuttosto la familiarità che il lettore ha con essi a renderli leggibili. Più uno legge e più è conservatore: i grandi lettori faticano a cambiare, vogliono attenersi a forme familiari.

La tipografia non è un'arte democratica: al contrario, è elitaria e tradizionalista, sostiene Bringhurst. Per spiegare cosa sia lo stile tipografico egli usa una frase di Benjamin riguardante lo stile letterario – «è la capacità di muoversi liberamente nello spazio del pensiero linguistico senza scivolare nella banalità» – e la fa propria.

Stefano Malatesta, “Hemingway e la sua terza signora”, *la Repubblica*, 28 febbraio 2007

Zelda Fitzgerald, eroina, santa e martire dell'età del jazz, un tipo sarcastico prima di diventare pazza, che non si faceva intimorire da nessuna celebrità, diceva che le pose da macho di Ernest Hemingway erano fasulle quanto un assegno non coperto. Ma la migliore battuta su “Papa” appartiene a Martha Gellhorn, la sua terza moglie: «Ernest è il più grande bugiardo del mondo, dopo il barone di Munchausen». E tutto questo al momento della massima fama dello scrittore, considerato un uomo irresistibile ed uno scrittore incomparabile. Povero “Papa” così lodato in vita, con una serie interminabile di imitatori che sono andati ad accentuare i suoi già vistosi difetti, e così maltrattato dopo la sua morte in un modo eccessivo come se tutti volessero farsi perdonare l'enfasi di prima.

Martha Gellhorn non era solo la moglie di un famoso scrittore e gli americani la conoscevano molto bene prima che i due fossero proclamati a metà degli anni '30 la coppia dell'anno dalla rivista *Collier's*. Era una formidabile reporter con un ingannevole aspetto da conturbante stella del cinema, lunghi capelli biondi a boccoli e lunghissime gambe, non il tipo che uno immaginerebbe in tuta mimetica mentre sbarca sulla spiaggia di Omaha insieme con i rangers, falciati a dozzine dalle mitragliatrici tedesche, mentre tentano di impadronirsi del ponte di Hoc. E a New York o più facilmente a Parigi, così sicura di sé e con indosso quei vestiti costosi e il glamour che irradiava tutt'intorno e l'ottima educazione, poteva passare per la classica laureata nel collegio Vassar, così ben descritta molti anni più tardi in *The Group* da Mary McCarthy, di ricca famiglia, sistemata come una presenza elegante nei giornali dove il padre conosceva il direttore.

Di tutte queste immagini possibili, di vero c'era solo il fatto che la sua famiglia era una della più eminenti di St Louis, ma anche una delle più democratiche. Eleanor Roosevelt era una vecchia amica della madre di Martha, e in casa sua i neri erano ricevuti con la stessa cortesia dei bianchi (cosa che non succedeva in quasi nessun'altra famiglia: sto parlando del ricevere, non della cortesia). Ma l'appartenenza ad una classe sociale superiore non l'aveva portata a quell'arroganza così evidente sotto le buone maniere che negli Stati Uniti accompagna i ricchi come un pesce pilota accompagna lo squalo.

Il suo stile, se così vogliamo chiamarlo, era fatto di coraggio fisico, forte temperamento morale, una straordinaria determinazione a registrare accuratamente i fatti così come nascevano e come si svolgevano, senza preoccupazioni da sofista per quella che viene chiamata la verità unica, che non esisterebbe. Un modo di sentire e di vedere che rivolgeva prima di tutto a quel mondo che i giornali tendono ad ignorare, se l'eccezionalità del loro caso non attirasse la curiosità: la povera gente, i derelitti, i senza terra senza casa senza pane, i niños de rua, i macilenti coolies cinesi, i portatori africani, i periferici delle grandi metropoli. Tutti quelli che non ce la faranno mai. Una sensibilità sociale che andava di pari passo, per qualche meraviglioso equilibrio del suo carattere, con una facilità a diventare amica dei potenti e dei famosi: non solo i Roosevelt, ma Adlai Stevenson, Leonard Bernstein, H.G. Wells, Diana Cooper, Bernard Berenson e molti altri.

Una volta Martha ha scritto di aver capito la povertà negli anni in cui giovanissima aveva vissuto senza soldi a Parigi. Francamente non credo che Martha avesse gli stessi problemi di borsello di Henry Miller che, in quegli stessi anni e in quelle stesse strade oramai così cambiate da essere irriconoscibili, saltellava da un marciapiede all'altro battendosi lo stomaco vuoto come un tamburo. Per una nemica della retorica questo è un piccolo peccato veniale di retorica romantica, di pretesa *bohème parisienne*. Era stata piuttosto la grande depressione nel periodo in cui aveva cominciato come reporter ad attraversare un'America così povera e miserabile, da lasciare cicatrici indelebili come l'imprinting di cui parla l'etologo austriaco. Un tratto comune a numerosi scrittori dell'epoca, ma non a Hemingway, che in quegli stessi anni era rimasto in Europa o in Africa, tra i bufali nella savana e i toros nell'arena, e tornava nelle Americhe solo per andare a pescare i marlin e gli squali intorno a Cuba in epiche imprese, di cui poteva variare il racconto, non l'epicità. Ancora non sapevamo che sparava con la carabina agli squali, che venivano issati a bordo tra il disgusto dei marinai.

I due, Martha ed Ernest, non si conobbero nel turbine della guerra civile spagnola, come voleva la leggenda creata da scrittori agiografi di “Papa”. Comunque andarono insieme in Spagna ed Ernest

abbozzò un suo ritratto in un personaggio di *Quinta Colonna*, una pessima opera teatrale in cui Martha è una «junior league blonde», sempre con le gambe più lunghe più morbide più dritte del mondo, ma con null'altro in suo favore. Definita nella pièce dal suo amante, un giornalista che fa cupamente l'agente segreto, come un tipo «pigro e pretenzioso e abbastanza stupido», o un'annoziata vacca di Vassar che non è capace di cucinare ma che può scrivere abbastanza bene quando le va».

Nella vita reale lei fece finta di nulla, all'inizio, e continuò a lodare a lungo *Per chi suona la campana* come un capolavoro e chinava sempre il suo capo orgoglioso davanti a quella che riteneva la scrittura superiore di "Papa". Ma il problema non era tanto quello di leggere i libri di Ernest, quanto di vivere insieme ad un uomo insopportabile, che stava attaccato al fiasco di valpolicella da mane a sera e che poteva diventare violento, quando uno lo consigliava di non raccontare troppe balle.

Come giornalista e come scrittrice – ma in lei i due mestieri si confondono totalmente – aveva trovato subito una scrittura adatta alle cose che voleva raccontare: realismo sobrio, ma accuratissimo e una straordinaria abilità nel tirare fuori il memorabile dai piccoli, apparentemente insignificanti dettagli, di cui si capiva l'importanza solo quando tutti i pezzi si andavano a incastrare perfettamente gli uni con gli altri, come in un puzzle. Dal 1936 in poi è stata la più celebre corrispondente di guerra americana e anche la più brava.

Aveva cominciato con la guerra civile spagnola, e con la guerra sino-giapponese, trovandosi in Finlandia al momento dell'attacco russo e naturalmente muovendosi qua e là durante la seconda guerra mondiale, non solo in Normandia e continuando poi fino al Vietnam e oltre. Ma i pezzi che le riuscivano meglio erano sempre di viaggio o incontri con persone che la incuriosivano per qualche aspetto, che era quasi sempre un lato morale, mai fisico della personalità.

Nei giorni scorsi una piccola Casa editrice, la FFB edizioni, ha pubblicato alcuni di questi suoi viaggi, che sono un genere del genere perché appartengono alla categoria dei viaggi sfigati (un termine che allora non si usava) o dell'horror trips, dove il disastro incombe ad ogni incipit di pagina: *In viaggio da sola o con qualcuno* (pagg. 305, euro 14). Il primo e più noto, che da solo farebbe la fortuna di qualsiasi giornalista, è la spedizione eroicomica di Papa e Martha nella Cina di Chiang Kai-Shek, invasa dalle spietate truppe giapponesi, qui come altrove dedite ai massacri.

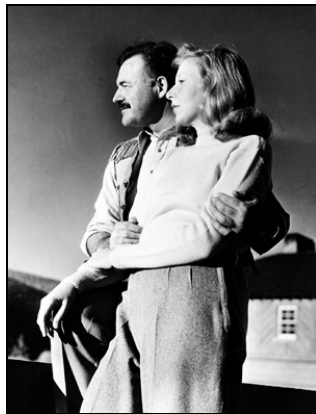
Sia lui che lei non sapevano assolutamente nulla del paese che andavano a visitare, con l'aggravante per Ernest che non solo non sapeva, ma non voleva sapere, non rientrando la Cina nel giro dei suoi interessi che riservava ai Toros o ai leoni. Infatti nel racconto è soprannominato *Unwilling Companion*, il compagno recalcitrante, perché non aveva nessuna voglia di farsi succhiare il sangue da zanzare infette in luridi posti ancora più infetti, come poi dirà. Mentre lei, che aveva voluto a tutti i costi partire, portata dalla sua energia e dall'ansia sociale, all'inizio andrà dentro e fuori i più infami tuguri per testimoniare i più ignobili metodi di lavoro che avesse mai visto. Ma la Cina è troppo grande e così totalmente diversa – soprattutto allora – dall'Occidente, così pronta a travolgere chi le si avvicina con intenzioni descrittive, e anche così sconvolta dalla guerra, di modo che il viaggio si trasforma in un vero incubo. E dopo non molto, Martha detta "volli sempre volli" si arrende alle zanzare, al freddo, alla sporcizia, agli innumerevoli disagi, al cibo schifoso, ai cessi che non funzionano, ai funzionari che non rispondono e mormora: «Voglio morire». «Troppo tardi» gli fa eco il suo compagno.

Il traduttore che accompagna gli americani, un ineffabile personaggio che appare come la quintessenza delle cineserie viste da Hollywood, non aiuta. E anzi esiste il fondato dubbio che li stia prendendo per i fondelli, perché quando chiedono dove quella barca sul fiume stia andando, lui risponde: «In giro». E se vogliono sapere cosa trasporta, lui mormora gelido: «Un carico».

E continua sempre su questo tono e a un'altra domanda su che tipi di alberi sono quelli che si vedono lungo la sponda, il nostro dichiara: «Alberi Normali». E "Papa", che ha pieni i coglioni di tutta quella storia, dà di matto e comincia a imprecare e a prendere a calci i mobili che trova nella sua stanza con scarponi di cuoio rinforzati: «Figli di puttana, pezzi di merda, fottuti bastardi». Tutto il lunghissimo articolo, pubblicato per *Collier's* è talmente imbastito di una autoironia che non risparmia amori propri e vanità, da risultare uno dei più divertenti e dei più riusciti, almeno per quanto mi ricordi.

Martha si divise da “Papa” subito dopo lo sbarco in Normandia, continuando a viaggiare da un capo all’altro del globo e a scrivere libri come *Love Goes to Press*, un romanzo in cui la reporter, che assomiglia straordinariamente a lei, batte con uno scoop tutti i colleghi maschi, attardati dalla loro boria. Per avere un’idea dei suoi spostamenti nei due anni che lavorò intorno alla raccolta *In Viaggio da sola* e con qualcuno, basta leggere l’elenco delle sue case alla fine del libro: Claviers, Spetsai, Comino, Icogne, Naxxar, Antigua, T’Xbiex, Lindos, Symi, Marsalforn. 1975-1977.

Rimase sempre spiritosa, raccontando molte altre disavventure, non perché avesse l’abitudine di piangersi addosso – se mai il contrario – ma perché queste si prestavano a mettere in scena commedie, che servivano a rendere più leggero l’impegno sociale. Quando diventò cieca, a novant’anni, con un tumore alle ovaie e al fegato, si rinchiusa nel suo appartamento, mise a posto tutte le carte, poi andò a letto prendendo un’overdose di pillole. «Morire» aveva detto ad un amico «è un affare tosto, in qualsiasi modo avvenga». Lei è morta nella massima discrezione come un antico e stoico romano.



[Martha Gellhorn ed Ernest Hemingway]

Sulla scrittura assistita, e l'identità dell'editor

Carla Benedetti, "L'editor e lo scrittore", *L'espresso*, 23 febbraio 2007

Questa volta, caro lettore di romanzi, recensisco un risvolto di copertina. Sì, la striscetta di carta che si ripiega, dove stanno i brevi testi di contorno, marginali ma non superflui. Il libro è *Non muore nessuno*, romanzo di esordio di Sergio Claudio Perroni, editor, agente letterario e traduttore (Bompiani, p. 217, € 15,00).

Se mi interesso al "paratesto" è perché in questo caso parla molto di più del "testo". Le tre righe di biografia sulla bandella costituiscono un evento, che mi pare giusto segnalare. Eccole: "Editor di alcuni fra i romanzi di maggior successo degli ultimi anni, *Caos calmo*, *Le uova del drago*". Cioè, al posto dei propri libri l'autore elenca qui i libri di altri scrittori, uno dei quali vincitore del premio Strega. E gli scrittori non se ne hanno a male, anzi lo accolgono con un entusiastico "benvenuto tra noi", ne firmano le lodi in quarta di copertina. La cosa merita una riflessione.

Cosa è l'editing? Segnalare ripetizioni, incongruenze, suggerire alleggerimenti all'autore che poi ci pensa e valuta se è il caso? Ma allora che ragione c'è che uno si vanti di aver editato un libro di successo? Oppure l'editing è un intervento ben più massiccio che entra nella struttura e nell'ideazione del libro, toccando la zona calda, creativa, che sta alla radice della scrittura? Evidentemente la nota biografica di Perroni implica questa seconda cosa. E implicandola la sancisce, come se fosse una cosa pacifica.

La figura emergente dell'agente letterario-editor sta qui rivendicando il suo diritto a pregiarsi, quasi come un co-autore, dei libri a cui lavora. E per quanto i "suoi autori" ne siano felici (scrive Buttafuoco: "comodo avere un editor così. Tu cachi diavoli, e lui ne fa angeli del paradiso"), è evidente che qui c'è una figura che tenta di spossessare l'altra. E con questo decreta anche cosa dovrebbe essere la scrittura: mero artigianato. Basta con la pretesa ridicola di inventare o di creare! D'ora in avanti scrivere sarà cosa da "sartoria letteraria", come dice in modo illuminante Vittorio Sgarbi in lode di Perroni, dove l'editor-sarto è colui che dà forma e lo scrittore colui che porta il materiale

Massimiliano Parente, “L’editor, il peggior amico dello scrittore”, *Il Riformista*, 28 febbraio 2007

Cara Carla Benedetti. Che sull’*Espresso* hai non-recensito il romanzino di Sergio Claudio Perroni, noto editor e agente di libri da premio, noto operatore dell’antitesi della letteratura che conta. Hai ragione, non è in questione il solito gioco di marchette incrociate, con i giudizi apologetici dei narratori assistiti dal medesimo Perroni stampati sulla quarta, ma appunto la qualifica stampata sul risvolto, poiché l’autore ci tiene a dirsi “l’editor di alcuni tra i romanzi di maggior successo negli ultimi anni”. La domanda centrale che ti poni non è cosa sia Perroni, perché non essendo uno scrittore non importerà niente a te né tantomeno a noi, ma piuttosto cosa sia un editor, quale mostro sia diventato l’editor, cosa rappresenti, quale valore abbia. E dunque la tua domanda è semplice: “Cosa è l’editing? Segnalare ripetizioni, incongruenze, suggerire alleggerimenti all’autore che poi ci pensa e valuta se è il caso? Ma allora che ragione c’è che uno si vanti di aver editato un libro di successo? Oppure l’editing è un intervento più massiccio che entra nella struttura e nell’ideazione del libro, toccando la zona calda, creativa, che sta alla radice della scrittura? La nota biografica di Perroni implica questa seconda cosa”.

Brava, Carla. Intorno ho sentito un silenzio di tomba. Hanno fatto tutti finta di niente, la questione è talmente cruciale che fanno orecchie da mercante, perché mercanti sono. E, beninteso, il discorso non vale solo per la grande editoria, vale anche per i piccoli e medi editori, usciamo dalla retorica del *piccolo è bello*, perché minimum fax, per esempio, sulla narrativa italiana è altrettanto impegnata a allevare piccoli pulcini seriali che un giorno aspireranno a essere gallinelle di Stile Libero, con tanto di periodiche scuole di creative writing per essere identici, ombelicali, carveriani, americanini di plastica e di piccole nevrosi trendy di seconda o terza mano, neorealismo applicato dello stile e del marchio di fabbrica, mai un’*opera*. E quindi? Colpa degli editori, dei lettori, dei critici, degli editor?

Tuttavia è singolare che, mentre i grandi editori hanno maestranze di editor preposti alla riduzione delle differenze, in edicola negli ultimi quattro anni si siano venduti oltre quaranta milioni di classici. Significa che Kafka o Proust o Gadda se l’è comprato e piazzato in fila nelle librerie Ikea quasi ogni italiano, mentre che li abbiano letti o meno non ci interessa. Ciò che conta, seguendo il ragionamento dei mercanti del tempio editoriale, è che li abbiano comprati. Non per niente si fanno le classifiche di vendita, non di lettura. E fa pensare che, a parte tu, Carla, tutti gli addetti ai lavori tacciano da anni, sarà che quando si è addetti a qualcosa non si è più niente, sarà che tutti, così come hanno un gatto, un cane, un dentista, un ginecologo, hanno anche un editor di riferimento. D’altra parte il silenzio della critica, che dovrebbe appunto essere critica, lo denunciasti anni fa in un libro bello e denso intitolato appunto *Il tradimento dei critici*.

Ma se i critici hanno tradito una missione, e gli editor servono a vincere il Premio Strega, a produrre il libro di successo, e lo mettono sul biglietto da visita, gli scrittori editati cosa cazzo fanno? Altra faccia della stessa medaglia, Carla. Evidentemente *ci stanno*. Ci stanno perché sono narratori autoriali e d’intrattenimento e non Scrittori. Eppure, tu lo sai bene, un tempo gli scrittori tenevano duro. Non per ragioni speciali, semplicemente perché erano Scrittori. Oggi il libro più amato e letto di Beppe Fenoglio è proprio quel *Partigiano Johnny* rifiutato da Livio Garzanti. Oggi il libro più letto e studiato di Hermann Melville è *Moby Dick*, che all’epoca non fu capito da nessuno. Oggi sappiamo che aveva ragione Faulkner, che *Assalonne! Assalonne!* è più bello di *Sartoris*. Oggi continuiamo a studiare Carlo Emilio Gadda che scriveva per cinque lettori, o Kafka o Guido Morselli che sono morti quasi del tutto inediti.

Comunque ci sono gli editor e autori editati, pronti per il premio. C’è chi fornisce la farina e chi sforna il pane. Una volta si diceva *farina del suo sacco*, oggi bisogna specificare: farina dello scrittore, la pagnotta dell’editor. Poi è anche vero, come dice il titolo del romanzo di Perroni, che *non muore nessuno*. Peccato. Ci sono critici che sono felici di leggere il quasi uguale, l’indifferenziato, ciò che non sposterà di una virgola il mondo e la letteratura, ciò che è scritto su un orizzonte di attesa perfino più piccolo di chi è lì a aspettarselo, felici che non ci siano più gerarchie estetiche, solo diversi tipi di entertainment. Se gli obietti qualcosa ti rispondono in nome del lettore come Simona Ventura in nome del pubblico sovrano. In ogni caso se uno non sa camminare è felice di chi lo porta sotto braccio o gli regala due stampelle. Quindi gli editor servono ai non scrittori, che sono gli stessi che vincono i premi e poi vendono a non

lettori, d'accordo, ma anche qui, Carla, mi risponderai che non si capisce cosa ci sia da vantarsene. Ho visto decine di amici rovinati dagli editor, falciati in nome del lettore, e che evidentemente non sono mai stati Scrittori. Avendo scelto l'editor, e non me e la mia lotta, li ho ripudiati anche come amici. Ho visto come lavorano editori e critici, e a leggere quello che producono e recensiscono si capisce che avrebbero tagliato Proust perché troppo lungo, dicendogli che centinaia di pagine per dire della gelosia sono troppe, troppo ossessive, scritte con frasi troppo difficili. Kafka sarebbe stato troppo asfissiante, enigmatico, troppo pesante, e così anche Gombrowicz, o William Faulkner, e per non dire della *Trilogia* di Samuel Beckett, che difatti, mentre in tutto il mondo l'anno scorso si celebrava il centenario del premio Nobel irlandese, l'Einaudi neppure ha ristampato. Gli editor sono distratti perfino sui diritti acquisiti.

Per cui, vorrei aggiungere alla tua osservazione, se da una parte ci sono i Perroni, dall'altra ci sono i narratori autoriali, cioè gli aspiranti scrittori, editi o inediti che, senza ossessioni e senza vere opere da difendere, senza arte né parte, senza corpo proprio, eversivo e irriducibile in quanto corpo, si affidano felicemente al primo editor che passa, il quale, in genere, avrà anche lui un librino inedito nel cassetto che prima o poi, come Perroni, tirerà fuori per far vedere di avercelo anche lui più o meno lungo, e intorno troverà altrettanti non scrittori premiati e stregati pronti a applaudirlo. La tendenza generale, industriale, culturale, politica, è verso la mediocrazia, a poco servirà la meritocrazia messa come punto cardinale del Partito Democratico, perché la meritocrazia in letteratura è grandezza, spesso complessità, quasi sempre intransigenza.

Io, ti dicevo, ho visto amici di talento piallare e rimodellare i loro romanzi sotto dettatura degli editor fino a snaturarsi completamente, fino a diventare un libro Mondadori, un libro Einaudi, un libro Feltrinelli, un libro minimum fax, un libro qualunque. Ho pensato che gli stesse bene, che alla fine non credessero alla letteratura come non ci crede quasi più nessuno. Ma la letteratura sopravviverà perfino all'indifferenza per la letteratura di chi la fa, di chi la edita, di chi la recensisce e di chi la dà per morta e di chi la dà al primo venuto, come viene viene. Ho pensato, alla fine, che è sempre la vecchia storia dell'uovo oggi e della gallina domani. Per questo con i miei editori ho sempre messo le mani avanti, rispondendo seccamente a ogni minimo tentativo di editing, riduzione o semplificazione "Scusate ma devo durare almeno dieci secoli, non dieci mesi", perché altra scelta non c'era, se non quella di cambiare editore e aggiungere un altro nome alla lista di vendette da attuare da vivo o da postumo. Eppure, Carla, se gli scrittori fossero all'altezza delle loro opere, e se avessero davvero delle opere vere e scritte per restare, e se sentissero su se stessi la responsabilità formale, estetica, corporea, delle loro parole, non credi ci sarebbero meno editor, meno premi fasulli, e in più, come ai tempi di Cervantes o Flaubert, di Joyce o di Céline, di Shakespeare o di Ariosto, come ai tempi in cui la letteratura contava qualcosa, degli splendidi e semplici e onesti correttori di bozze, e anche Scrittori capaci di dire no, magari no, grazie, ma fermamente, decisamente NO?

Carla Benedetti, “La scrittura assistita”, *Il Riformista*, 28 febbraio 2007

Caro Massimiliano,

visto che parli di Proust, voglio riportare il responso che il lettore della casa editrice Ollendorf dette della prima sezione della *Recherche du temps perdu*. È molto noto, ma fa effetto rileggerlo ora. Diceva: “Sarò particolarmente tonto, ma non riesco a capire come questo signore possa impiegare trenta pagine a descrivere come si gira e si rigira nel letto prima di prendere sonno”.

L'editore respinse il volume e Proust lo pubblicò a sue spese. Invece oggi gli avrebbero probabilmente messo accanto un editor che gli avrebbe tolto quelle trenta pagine. E magari anche scorciato un po' le frasi. Sempre che Proust fosse stato d'accordo. Cosa che possiamo escludere – altrimenti non sarebbe stato l'autore di quell'impressionante e mostruosa costruzione romanzesca che tutti ammiriamo.

Oggi molti scrittori sembrano invece essersi abituati all'idea che il loro libro verrà modificato in maniera invasiva. Che l'editore, o chi per lui, non gli indicherà solo gli errori, le sviste, le ripetizioni, non gli darà solo consigli per evitare inutili pesantezze, ma metterà le mani nella scatola nera dell'ideazione, della costruzione, della strutturazione, dello stile.

Ma a questa idea non sono invece ancora abituati i lettori di romanzi. Molti non sanno nemmeno cosa sia questa nuova figura che sta diventando sempre più presente, soprattutto nella narrativa. L'editing ha fatto finora parte dei “segreti di fabbricazione”, che non si rivelano. Perciò mi ha molto colpito la nota biografica di Sergio Claudio Perroni stampata sul risvolto del suo romanzo *Non muore nessuno* (Bompiani), dove si dice: “Editor di alcuni fra i romanzi di maggior successo degli ultimi anni, *Caos calmo*, *Le uova del drago*”. Per il lettore quei titoli sono di Buttafuoco e di Veronesi. Non perché il lettore sia ingenuo, ma perché quello è il nome che compare sul frontespizio del libro. Ma se qualcun altro ora si annette il merito del loro successo chi ne è l'autore? Semiologi come Gérard Genette hanno dedicato trattati allo studio del “paratesto” e alle informazioni che da questa zona liminare “comandano” la lettura del testo: nome dell'autore, titolo, quarta di copertina, epigrafi, prefazioni, dediche ecc. Ma un “comando” del genere, che induce a rivedere l'autorialità di altri romanzi, uno dei quali vincitore del premio Strega, non gli sarà certo mai capitato.

Proprio nel luogo in cui di solito un autore elenca i *propri* libri, qui vengono nominati libri *di altri* scrittori. E gli scrittori non se ne hanno a male, anzi lodano Perroni nella quarta di copertina e in altre sedi. Credo che sia la prima volta che una cosa del genere accada, per lo meno in Italia, ma forse anche altrove. Che un editor esca dal suo ruolo di figura professionale dell'industria editoriale, per rivendicare quasi uno statuto di co-autore dei libri a cui lavora, è una novità. Rappresenta un evento che a un teorico della letteratura non può sfuggire, per tutte le implicazioni che si porta dietro nello statuto autoriale di un testo letterario e nell'idea comune che si ha della scrittura.

Gli impliciti di quel risvolto sono chiari. Primo, l'editor è qualcosa di più che il secondo occhio che legge scrupolosamente il libro per togliergli quelle imperfezioni che possono essere sfuggite all'autore (un lavoro che richiede certo un'alta professionalità ma pur sempre di tipo editoriale, non autoriale). Secondo, dà per scontato che anche il lettore possa ormai digerire questo fatto. In base a che cosa? In base all'idea di scrittura che qui viene implicitamente proclamata come vincente. Ed ecco il terzo implicito: l'idea che i romanzi siano frutto di artigianato, di bricolage, di sartoria, non di creazione o espressione individuale. Questa idea di scrittura narrativa, che un Proust non avrebbe mai accettato, e che piace molto agli editor e agli operatori dell'editoria, viene qui considerata già condivisa, o condivisibile.

E in effetti viene da lontano. È stata a lungo preparata da una serie di teorie e di pratiche. Per esempio la teoria secondo cui lo scrittore può solo “imitare un gesto anteriore, mai originale”. Che ciò che egli esprime non può essere altro che “un dizionario preconfezionato”. Queste cose le trovi già formulate in Roland Barthes. A rileggerlo oggi, il suo saggio sulla “Morte dell'autore”, scritto nel 1968, risulta molto lungimirante. Si è tutto avverato. Ovviamente Barthes non pensava all'editing, ma a un essere parlati dalla lingua, o dall'intertestualità. Ma l'editing è ciò che oggi incarna al meglio quella scrittura senza

soggetto, dove ciò che si esprime è solo un dizionario preconfezionato. L'idea di narrazione come artigianato la trovi formulata anche dal collettivo di scrittura Wu Ming.

Forse è anche per queste ideologie che oggi diversi scrittori sono diventati più remissivi. Si sono diffuse idee di scrittura che sono perfettamente in linea con ciò che chiedono lo "spirito" del tempo e le sue macchine. Per l'industria dell'intrattenimento va molto bene se chi scrive è solo un artigiano della narrazione disposto a *spogliarsi* della propria diversità espressiva e di pensiero. Meglio voci docili che si lasciano disciplinare che non singolarità imprevedibili.

Perroni ha detto che l'editor è come il direttore della fotografia in un film: "Non compare, ma traspare". Ma proprio il paragone con il cinema ci aiuta a capire dove stia il punto. All'opera cinematografica contribuiscono di fatto una serie di figure di alta professionalità: lo sceneggiatore, il regista, l'aiuto regista, il montatore, l'operatore, il direttore della fotografia, il produttore, il costumista, per non parlare degli attori ecc. Chi è allora l'autore di un film? A un certo punto nella storia del cinema si è stabilito che era il regista. Negli anni '50 i "Cahiers du cinéma", con la loro "Politica degli autori", hanno contribuito alla costruzione di questa percezione del film. Per Alexander Astruc il regista è colui che "scrive con la macchina da presa". Nel film sono "scritte" le sue ossessioni, i suoi tic, il suo tocco, il suo stile individuale. E saranno queste cose a renderlo diverso da qualsiasi altra opera cinematografica. Eppure il film è di necessità un'opera collettiva. Mentre non c'è nessuna necessità che lo sia un romanzo.

Da dove viene allora questa nuova supposta necessità di un editing invasivo? Non c'è da starci a ragionare tanto. Lo sanno tutti. Viene da ragioni di mercato. Dal bisogno di rendere i libri il più possibile simili a ciò che l'editore si immagina possa avere più successo nel giro di una stagione, sulla base di proiezioni di mercato, di supposizioni su cosa il lettore gradisca di più o di meno. Proiezioni che ovviamente non sono infallibili, nemmeno a breve termine, figuriamoci nei tempi lunghi in cui vivono le grandi opere. Però intanto agiscono. Passano i libri al setaccio per liberarli di ogni mostruosità, cioè di ogni sconcertante novità che un'opera può presentare, delle arditezze dell'invenzione. Ne escono spesso fuori romanzi che sembrano modellati su di un formato unico: variazioni di un codice narrativo impoverito, che si è imposto col favore di un mercato internazionale molto selettivo, che premia ciò che è conforme al grande dogma della leggibilità, della narrativa media, del piatto realismo documentario. Insomma questo tipo di editing non può che essere un fattore di uniformità e di castrazione delle "bizzarre" individuali.

La "scrittura assistita" rischia di essere un grande livellatore di differenze che piega le voci di ognuno verso uno standard comune, e quindi di reprimere ogni forma di insubordinazione allo spirito del tempo.