

Pensare *i/n* libri

l'editoria e le letture di "REBECCA LIBRI"

www.rebeccalibri.it

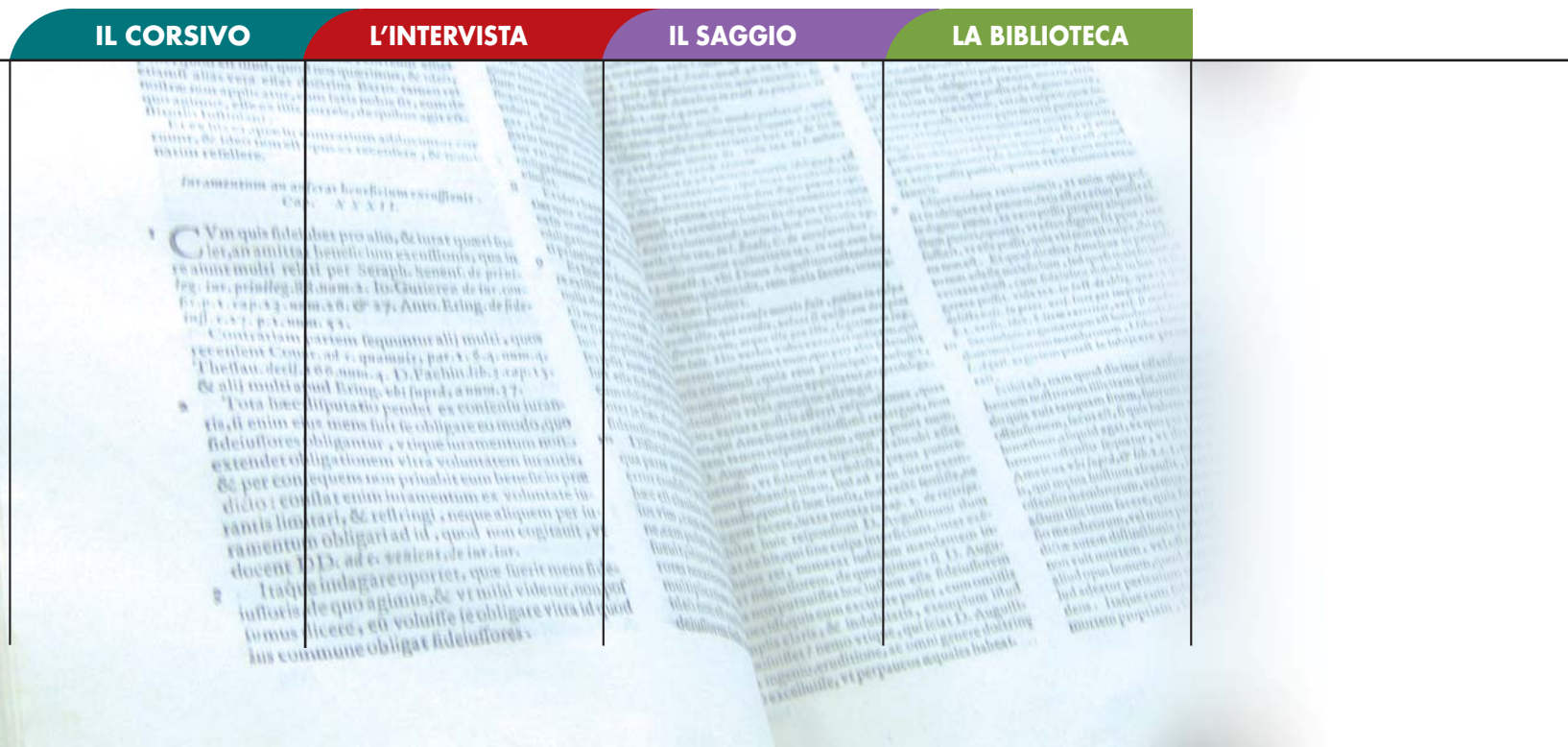


IL CORSIVO

L'INTERVISTA

IL SAGGIO

LA BIBLIOTECA



Andrea SOLLENA
La questione del rapporto tra fede e cultura nella nascita e nello sviluppo del Progetto Culturale della CEI
Ed. DEHONIANA LIBRI
Pag. 198. € 22,00



Alain QUILICI Denis La BALME
Perché andare a messa?
Ed. EMP
Pag. 208. € 15,00



Anselm GRÜN
Perché digiunare?
Ed. PAOLINE
Pag. 240. € 22,00



Karl Josef WALLNER
Felice di essere cristiano. Riflessioni sulla spiritualità cristiana
Ed. ELLEDICI
Pag. 192. € 16,50



Enzo BIANCHI
Le tentazioni di Gesù Cristo
Ed. SAN PAOLO
Pag. 60. € 5,00



di **Andrea Menetti**

Il libraio intellettuale? «Nì»¹

Si parla, con un compiacimento che sa di antico, di un artigianato della cultura, immaginando librai, redattori e scrittori nelle cellette monacali di una grande «Oxbridge», intenti a lavorare di cesello, torrendo parole per i lettori e sorrisi per gli accorati clienti. Non so se questo mondo esista davvero nella sua dichiarata diffusione (che starebbe nell'essere soprattutto una libreria indipendente), nell'84 Charing Cross Road e nel Frank Doel che ognuno di noi, amante dei libri, nasconde in sé. Occorre sempre essere prudenti prima di indicare una via più giusta o solo meno sbagliata di un'altra. Dire che la libreria indipendente porta con sé una virtù manifesta, mi sembra opinione che fatico a sostenere. Che chiunque dovrebbe faticare a sostenere. Parliamo piuttosto dei librai, di una professione che nelle parole assume toni spesso non rintracciabili nella pratica.

Fare il libraio è un mestiere difficile, forse donchisciottesco, composto da lotta e illusione, fatica e miraggi. È anche un mestiere di responsabilità, che significa occupare un ruolo importante nella comunicazione, non meno nobile di un insegnante o un giornalista o uno scrittore. Ma non basta l'amore per i libri oppure la capacità di intuire in tempi rapidi le esigenze di un cliente, per fare il libraio.

Ciò che manca, troppo spesso, è la capacità di utilizzare gli strumenti professionali. È desolante domandare un libro e vedere il libraio che attiva una ricerca su Google, perché significa che non lo lambisce nemmeno il dubbio che si possa lavorare in modo diverso, con qualcosa di dedicato e di più preciso.

Esistono corsi e scuole (come quella di Orvieto) che insegnano proprio questo, metro di una esigenza diffusa, dalla catena alla indipendente, segno che qualcosa nel rapporto editore-libraio-lettore (e forse scrittore) si è modificato e occorre recuperarlo.

Poi cominciano i ricordi, che producono i pensieri: Ho visto librai nascosti dietro colonne per vedere se i clienti rubavano i libri; ho visto librai commentare davanti al cliente (in tono non elogiativo) il libro appena acquistato; ho sentito librai rispondere «excel» alla domanda sul gestionale usato; ho visto librai in serio imbarazzo a consultare database, non sapendo da dove partire; ho visto librai non distinguere tra una libreria online e il sito di un distributore e fare ordini alla libreria online...; ho sentito librai dichiarare che la Mondadori non aveva mai fatto un catalogo cartaceo solo per i «Meridiani».

Ma ho visto anche librai fare autentici miracoli, come il compianto Gregorio Kapsomenos della Libreria delle Moline di Bologna, che sembrava conoscere tutti i libri della terra.

Ecco, fermiamoci qui, e come luce per la strada che ancora il mondo del libro deve fare in Italia, guardiamo agli esempi di eccellenza e alle scuole, all'artigianato e ai bigliettini con micro recensioni scritte a mano e poste accanto ai libri in vetrina (un po' alla francese), ma non dimentichiamo mai i laceranti esempi di «disinvoltura professionale» che dubito di essere stato il solo ad incontrare: va bene il libraio «intellettuale» (ma il termine divide, separa in modo improprio tra «eletti» e «non eletti»), come

sembra andare di moda in questi tempi, ma un po' di sapere tecnico, di uso dei repertori e dei cataloghi credo possa rappresentare la vera strada verso la qualità. Alla poesia di Frank Doel arriverà poi quel libraio la cui ventura sarà quella di incontrare la sua Helene Hanff.

¹Editoriale apparso col titolo *Librai, l'artigianato non basta* su «Avvenire» di venerdì 17 febbraio 2012.



La filosofia riflessiva di Ricoeur

Non è impresa da poco accostarsi all'opera di uno dei più importanti pensatori francesi, iniziatore di "un nuovo modo di filosofare". L'analisi della sua opera è complessa. Un aiuto considerevole ci viene da *Senso e essere. La filosofia riflessiva di Paul Ricoeur*, un ampio e documentato studio dedicato al grande filosofo d'oltralpe, opera di Oreste Aime, docente di filosofia alla Facoltà teologica di Torino.

Nel panorama filosofico del XX secolo Paul Ricoeur (1913-2005) è considerato uno dei più importanti pensatori di quelli che hanno inaugurato "un nuovo modo di filosofare". Di conseguenza, l'analisi della sua opera si presenta complessa. Ma soffermare la propria attenzione sui suoi scritti aiuta a rispondere ad alcuni interrogativi che in modo più o meno rilevante caratterizzano la vita di ogni uomo.

In questo arduo, ma appagante cammino, un considerevole aiuto viene dall'ampio e documentato studio (*Senso e essere. La filosofia riflessiva di Paul Ricoeur*, Cittadella 2007, Assisi, pp. 816, € 38,00) che Oreste Aime, docente di filosofia contemporanea, filosofia morale e della religione presso la Facoltà teologica di Torino e in particolare studioso dei filoni fenomenologico ed ermeneutica della filosofia del Novecento, dedica al filosofo francese. Per riuscire ad avvicinarci con minor "timore e tremore" a questo scritto, abbiamo rivolto alcune domande al professor Aime.

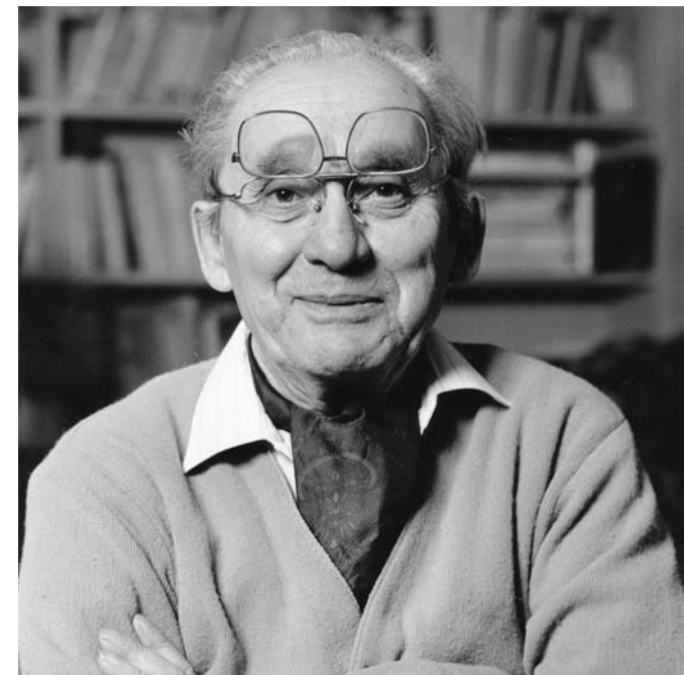
Come si può configurare la filosofia di Ricoeur?

«Dovendo dare una figurazione alla propria filosofia, Paul Ricoeur, in un'intervista, è ricorso al famoso quadro di Rembrandt, *Aristotele che contempla il busto di Omero*. Aristotele vi rappresenta la storia del pensiero filosofico e una sua versione singolare. Nei suoi confronti e di ciò che rappresenta siamo in una posizione di debito, non tanto perché veniamo storicamente dopo di lui bensì perché, come mostra l'antico filosofo rivestito di abiti moderni, il compito svolto da lui in passato si rinnova e l'impegno dell'interpretazione ricomincia da capo. La composizione, nel mostrare Aristotele che posa la mano sul busto di Omero, suggerisce che la filosofia non vive in un mondo a sé e non inizia da zero ma da un senso dato.

«Il contatto con il lato poetico dell'esperienza umana, il lato della creazione di senso, le è necessario. La

filosofia, pur incominciando da sé, nasce in un'aura di senso da cui prende le mosse per svolgere il suo compito. Il contatto vitale con la "poesia" non determina tuttavia il pensiero. Infatti Aristotele guarda altrove: poesia e pensiero appartengono ad ambiti diversi, che non si confondono; Omero rappresenta quel *mythos* da cui il *logos* si origina ma che è chiamato a riscoprire in una interpretazione creatrice di senso. "Il simbolo dà a pensare" – inesauribilmente – dice una famosa formula creata da Ricoeur. Un particolare del quadro non deve essere trascurato: sulla spalla di Aristotele è appuntato il ritratto di Alessandro Magno.

«La politica – la sua ragione e la sua forza – sono una responsabilità per il filosofo; il politico è parte costituente dell'umano e perciò richiede quell'intelligibili-



Paul Ricoeur

tà che la filosofia non può non cercare di realizzare. Non solo il simbolo, ma anche la forza (e la violenza) danno a pensare. Per la filosofia, dunque, il rapporto con il suo altro è essenziale. Il senso e la forza, a cui si deve aggiungere il vero delle scienze, il bello dell'arte e il sacro/santo della religione, costituiscono quelle esperienze da cui il pensiero attinge ma su cui ritorna riflessivamente e speculativamente, tessendo critica e argomentazione».

Secondo Ricoeur come realizza la filosofia il suo compito?

«Ricoeur ha iscritto il proprio pensiero nella filosofia riflessiva, quella che da Socrate va ad Agostino, da Cartesio a Kant, da Fichte a Husserl e Nabert. Anche in questo caso tutto è già dato, ma tutto è da ripetere. Come in passato la filosofia del soggetto continua a essere contestata e occorre riqualificarne possibilità e pretese. Per realizzare questo progetto, Ricoeur ha attraversato la fenomenologia e l'ermeneutica, che nella sua opera diventano variazioni sul tema del soggetto. Che cosa si può affermare del soggetto, o del sé come da un certo periodo in poi Ricoeur

preferisce dire, dal momento che non si può più riproporre la versione assolutistica di Cartesio né se ne può accettare la dissolutiva frantumazione operata da Nietzsche?

«Anche in questo caso possiamo far tesoro di una breve meditazione proposta da Ricoeur su un altro quadro di Rembrandt, un *Autoritratto* del 1660. Messo a confronto con gli autoritratti che precedono, se ne coglie la somiglianza e la differenza. Il tempo ha scavato le rughe sul volto e il pittore si rappresenta mostrando il lavoro degli anni mentre luce e ombra, come al solito, giocano in un accentuato contrasto. Nelle movenze del dipinto si nascondono alcune domande: perché e come è possibile un autoritratto? Che cosa ci permette di procedere all'identificazione? Che senso e che legame ha nei confronti di quelli che lo precedono (e lo seguiranno)? La breve e incisiva lettura data da Ricoeur è quasi un commento sulla possibilità stessa della riflessione del soggetto su di sé. «La filosofia riflessiva è una forma di autoritratto del sé, del suo desiderio e del suo sforzo di esistere, del suo essere al tempo stesso idem (mera medesimezza) e ipse (identità che include il tempo), aperto attraverso il linguaggio e l'azione al mondo e alla relazione con l'altro oltre che con se stesso. Di questo soggetto Ricoeur ha messo in evidenza alcuni tratti: a differenza di Heidegger e Sartre, l'accento cade più sulla nascita che sulla morte e dunque sulla sua capacità di iniziativa. L'identità, che si mostra e si nasconde in una narrazione, è connotata dalla responsabilità morale. L'attestazione che il soggetto ha e dà di sé può essere tradotta antropologicamente in termini di capacità a riguardo della parola e dell'azione, della responsabilità e della memoria. A lungo Ricoeur ha rivolto l'attenzione all'azione. La meditazione più recente ha bilanciato la descrizione con una sempre maggiore insistenza sulla passività in tutte le sue forme. Il soggetto è un *homo capax, agens et patiens*».

Non crede che con l'avvicinamento alla filosofia riflessiva si configuri un soggetto acosmico e astorico?

«Non è il caso di Ricoeur, per il quale del soggetto si può parlare solo in relazione al mondo e alla storia e attraverso la deviazione in ogni sorta di segni in cui la coscienza si proietta e si esprime. Da un capo all'altro della ricerca di Ricoeur il tema unificante è stato

l'azione e il soggetto è colto innanzitutto nella sua potenza di agire individuale e sociale. La stessa temporalità è indagata a partire dall'azione e da ciò che ce ne permette la decifrazione, il racconto. Azione e linguaggio in tutte le loro stratificazioni e varianti, dunque, collocano il soggetto nel mondo e nella storia».

Centrale nell'analisi ricoeuriana è il ruolo del linguaggio e della sua interpretazione. Qual è stato il suo contributo al riguardo?

«La ricerca sulla parola, da un certo momento in poi della sua ricerca, è un aspetto divenuto fondamentale e strategico. Solo se la parola può dire il soggetto, l'altro e il mondo, possiamo varcare quella soglia della prigione dorata che lo strutturalismo e talvolta la filosofia analitica gli hanno disegnato intorno, concentrando e risolvendo la realtà nel sistema dei segni. Nella parola, in particolare nella metafora, urge una veemenza ontologica che la apre al mondo. Il mondo però non prende senso solo dalla parola proferta dall'uomo ma pure dalla sua azione, anche se la parola è ancora necessaria per dire nel racconto l'azione che si distende nel tempo e da cui dipende l'identità del soggetto.

«Grazie al linguaggio, approdiamo al mondo e alla vita. Nata intorno al simbolismo, l'ermeneutica di Ricoeur si è spostata, allargandosi, dapprima al testo e poi alla lettura, lasciando il simbolo sullo sfondo. Testo e lettura diventano canone per qualunque interpretazione. Nell'atto interpretativo il soggetto giunge a sé collocandosi davanti al testo e passando attraverso il testo. Per fare questo ogni approccio è utile e in qualche caso indispensabile, secondo l'adagio in cui si concentra tutta l'impresa: "Spiegare di più, vuol dire comprendere meglio". Sulla base di questo assunto, grazie al quale Ricoeur cerca di oltrepassare lo iato tra spiegare e comprendere, l'attraversamento del testo può far tesoro di tutto ciò che ne permette la più ampia misurazione ai livelli strutturale, semantico e storico».

Ricoeur è spesso citato nelle ricerche di ermeneutica biblica. Qual è il suo rapporto con la Bibbia?

«Ricoeur è stato un attento lettore della Bibbia, con una preferenza per il Primo Testamento. Si tratta di una lettura ben caratterizzata, *en philosophe*, non da



Quadro di Rembrandt, Aristotele che contempla il busto di Omero

esegeta né da teologo, ma ben informata di quanto soprattutto l'esegesi ha rivelato delle Scritture. La parola che diventa Parola spetta ad altri, al predicatore o al credente – e talvolta Ricoeur si è esercitato anche in questa funzione. *En philosophe* vuol dire un lettore che si lascia condurre da quella scrittura, che è la Scrittura in tutta l'ampiezza e ricchezza delle sue possibilità, alla ricerca del pensiero che lì è contenuto.

«La teoria dei generi letterari che a partire dagli inizi del Novecento ha liberato l'esegesi biblica da tanti

lacci e impacci, diventa in Ricoeur la legenda stessa del testo. Il lettore per cogliere le virtualità di ciò che sta leggendo deve certamente ricorrere a chi quel testo decifra sul lato filologico e storico; ma quella parola deborda il proprio tempo e ha un senso che cresce in ogni tempo con il suo lettore.

«Forse il contributo maggiore di Ricoeur è questa pratica di lettura, in cui il mondo del testo biblico e il mondo del lettore si intersecano in maniera polifonica, sia perché lascia ai testi la loro voce propria nella diversità dei generi letterari e dei "protagonisti", sia perché accoglie generosamente e accuratamente nella lettura la storia della ricezione e la stessa voce del lettore chiamato a interloquire con il testo. Quest'ultima non è né può essere puramente passiva, anzi il massimo di ricettività coincide con il massimo di attività interpretante in termini di decifrazione di senso, di immaginazione e di iniziativa».

Qual è il rapporto tra filosofia e teologia sviluppato da Ricoeur?

«Per quanto riguarda un possibile apporto diretto della filosofia alla teologia, le cose sono particolarmente complesse e si possono individuare delle fasi successive nel suo pensiero. Su questo orientamento ha sicuramente influito il contesto culturale e istituzionale francese, con l'incombente accusa di cripto-teologia. In un primo tempo egli ha ritenuto, infatti, come filosofo, di muoversi alla ricerca di Dio pensato in termini di Trascendenza al confine tra idea limite ed esperienza limite, a partire dalla libertà che vuole ma non è in grado di creare. Subito dopo, però, egli opta per una formula che confina metodologicamente la filosofia in un'assenza di assoluto. Negli ultimi anni, infine, giunge a disegnare e a iniziare a delineare un rapporto simile a quello che più in generale stabilisce tra la convinzione e l'argomentazione.

«Ci troviamo dunque di fronte a un pensiero che va da un dichiarato agnosticismo filosofico all'ammissione di una possibile convenienza tra filosofia e teologia. L'ultima meta ha cercato di trovare delle consonanze, ma forse quelle si davano già prima. Al proposito si può far tesoro di una considerazione che Ricoeur fa, soppesando complessivamente l'impresa di Husserl, nella cui opera distingue un metodo praticato, la descrizione fenomenologica, e un metodo teorizzato, l'idealismo fenomenologico. Lo schema può

essere applicato allo stesso Ricoeur: l'approccio al testo biblico, sia nel versante analitico sia nel versante speculativo, è molto più ricco di quanto si trova poi cristallizzato in alcune formule. Il privilegio concesso al momento dell'esegesi, lettura in atto, rispetto alla teologia ha impedito una riflessione più articolata sulla stessa teologia.

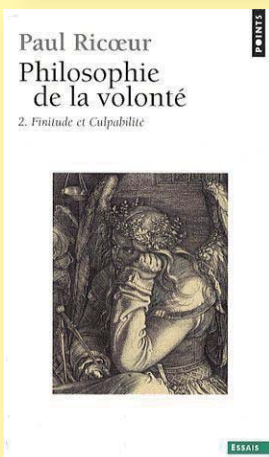
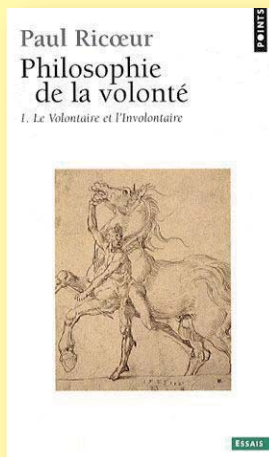
«Nel metodo praticato rientrano le indagini dedicate ad alcuni temi biblici, che si segnalano per la novità dell'esame svolto, che non si limita ai dati consolidati dell'esegesi ma osa proporre un'interpretazione pensante del testo biblico, che ridonda sullo stesso pensiero filosofico. A parte merita un richiamo particolare il capitolo finale di *La memoria, la storia, l'oblio* dedicato al perdono, capitolo strettamente filosofico nel quale però non manca l'eco di un orizzonte escatologico che ha una profonda radice biblica e anche teologica per la versione (origenista piuttosto che agostiniana) che si impone a Ricoeur».

Quale è dunque l'apporto diretto dato da Ricoeur alla teologia?

«È l'approccio alla consistenza del testo su cui il teologo lavora e alle imprescindibili qualità del lettore che vi si accosta. Certo il teologo non è soltanto un lettore qualunque bensì qualificato e tuttavia anch'egli porta in se stesso i tratti di quel sé che la lunga ricerca di Ricoeur ha cercato di illuminare. Il teologo o l'esegeta non sono soggetti "assoluti" davanti al testo e neppure nella storia della salvezza. Ci sono dei lutti che anche la teologia e i teologi debbono imparare a praticare, senza nulla togliere al loro compito di indagare ed esprimere quella verità che il *ke-rigma* sedimentato nelle Scritture ebraico-cristiane pretende di esprimere e donare.

«Nello stesso tempo il teologo, proprio perché si occupa della verità del pensiero biblico, può e deve partecipare all'agorà delle argomentazioni, al dialogo delle convinzioni e al conflitto delle interpretazioni. Nella filosofia di Ricoeur è delineato un incontro, un difficile ma possibile riconoscimento, nell'oscuro di un'assenza e nella luce di una parola di senso che nel loro farsi sia la filosofia sia la teologia possono lasciar risuonare».

Articolo precedentemente pubblicato in
«Vita Pastorale» n 7 luglio 2008.



di **Isabella Farinelli**

GIBRAN KHALIL GIBRAN

L'ardore di cogliere la verità profonda in un personaggio e, al tempo stesso, di specchiarsi se stesso e l'umana universale vicenda anima la produzione poetica dell'autore libanese, al cui centro regna un Gesù trasfigurato.

«Un uomo venuto dal Libano diciannove secoli dopo» è l'ultimo in una sequenza di personaggi che narrano, gridano, tacciono, intessono congetture e sogni sulla figura, l'opera e la fama di Gesù di Nazaret, ciascuno secondo la propria esperienza o prospettiva. È il tema di Gesù Figlio dell'uomo, l'opera che Kahlil Gibran pubblicò, in inglese, nell'autunno del 1928, cinque anni dopo Il profeta e sull'onda di quel successo. Se il resto degli ottanta monologhi è posto sulle labbra di personaggi coevi, documentati o immaginari (Pietro, la Maddalena, una vicina di Maria, Tommaso, la sposa di Cana, Barabba, la mamma di Giuda), nell'epilogo parla lui stesso, il poeta pittore nato all'ombra dei cedri nel 1883 ed emigrato bambino in America, che, come certi artisti in ritratti corali, svela tra i personaggi il proprio volto.

«Sette volte sono nato e sette volte sono morto / e ora nuovamente vivo, e ti guardo, / guerriero tra i guerrieri, / poeta dei poeti, / re al di sopra dei re, / nudo fino alla cintola a fianco dei compagni di viaggio. / ... / Vengono crocifissi, e nessuno assiste alla loro agonia. / Volgono il viso verso sinistra e verso destra, / e non trovano nessuno che prometta l'ingresso in un regno. / Ma un'altra volta e un'altra ancora si farebbero crocifiggere / perché il tuo Dio fosse il loro Dio, / e Padre loro il Padre tuo».

Posto a confronto con il canone, questo Gesù risulta eterodosso, se non altro per l'insistita volontà, da parte dell'autore, di sfatare i fraintendimenti o addirittura i tradimenti che sarebbero stati perpetrati a danno della

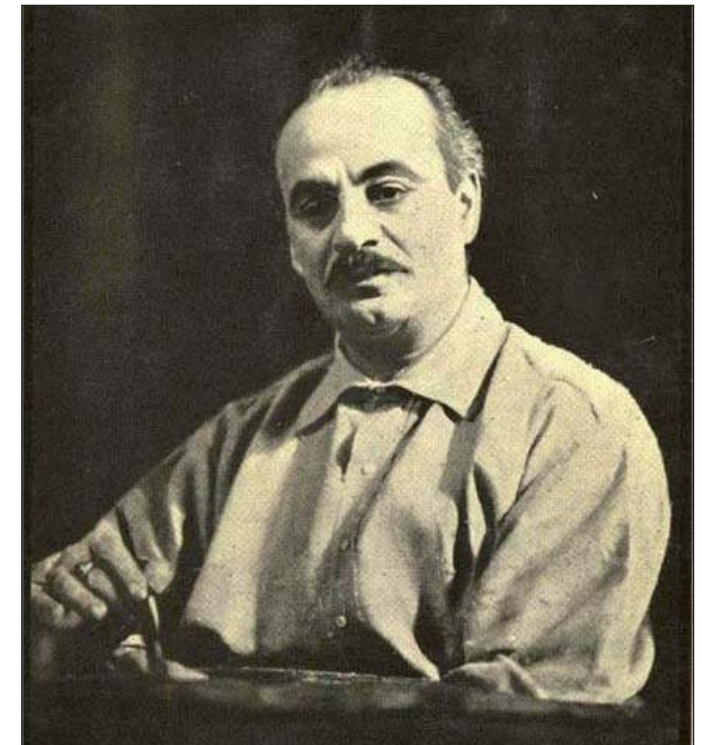
sua dottrina da alcuni interpreti, san Paolo in primis. Sfogandosi con l'amico e più tardi biografo Mikhail Naimy, Gibran contestava che la tradizione ne avesse fatto «una dolce signora con la barba». Se dal canto suo lo definisce «poeta dei poeti», non è per allinearsi a chi ne sottolinea la mitezza, ma il contrario: il massimo dell'energia coincide per Gibran con il massimo della poesia, in quanto aderenza al dettato primario della natura e di Dio. Il Gesù che emerge dai monologhi va visto infatti, e in primo luogo, come soggetto poetico, e la stessa chiave può aprire, al di là delle tante letture che ne sono state fatte, un efficace spiraglio interpretativo sia dell'opera sia della vita di Kahlil, nel loro intimo intreccio.

Se il Gesù di Gibran è fantastico ancorché suggestivo, come viene giustamente notato dalla critica cattolica (tra i nomi più illustri Castelli e Ravasi), il Gibran di Gesù Figlio dell'uomo è invece scopertamente vero, forse al di là delle intenzioni. Quanto più si appassiona nel cercare di restituire al personaggio la dimensione etica e insieme estetica che crede essergli stata sottratta, tanto più si lascia prendere la mano da questa tentazione di bellezza, con una densità di paradossi, ossimori, endiadi e parallelismus membrorum che in altre opere (e nel canone scritturale!) sono piuttosto simmetrie alluse, sapientemente sospese.

Si stava allontanando, in quegli anni, la cometa della sua vita: l'amica, agente, mentore, mecenate Mary Haskell, che dal 1904 lo aveva seguito, portandolo a quel sereno approdo, anche formale, che è Il profeta. Nel 1929, a una festa per il suo quarantaseiesimo compleanno organizzata presso l'amico artista messicano José Clemente Orozco, Gibran dichiarò di rimpiangere l'irruenza creativa degli esordi. In realtà siamo nella fase

ultramatura della sua produzione, che suddivisa tra due idiomi, l'arabo madrelingua e l'angloamericano di adozione, era iniziata nel primo con un saggio poetico sulla musica (1905) e nel secondo con una raccolta di parabole dal significativo titolo, Il folle (1918), raggiungendo nel Profeta (1923) sia l'equilibrio tra le due culture, sia quello tra il dire e l'evocare.

Sempre nel 1929, Gibran sottopose a Naimy il progetto di un libro composto di quattro storie: su Michelangelo, Shakespeare, Spinoza e Beethoven. «Che ne diresti se ciascuna delle storie fosse l'inevitabile esito del dolore, dell'ambizione, del senso di distacco e, infine, della speranza che sempre agita il cuore umano?». L'ardore di cogliere la verità profonda di un personaggio noto, e al tempo stesso di specchiarsi se stesso e l'umana universale vicenda, anima Gibran sin dalla fase giovanile, ma solo in Gesù Figlio dell'uomo assume forma di un'opera compiuta. Più volte, ai suoi confidenti, Kahlil racconta di avere incontrato il Nazareno in sogno, sempre in situazioni di grande prossimità (Gesù gli si avvicina con



Gibran Khalil Gibran

i sandali impolverati, condivide con gusto il crescere selvatico, discorre con lui di argomenti qualsiasi); addirittura Kahlil ci si è immescolato quando, bambino, ha subito una brutta frattura della scapola ed è rimasto ancorato per quaranta giorni a una specie di barra orizzontale, alla quale si è sentito crocifisso. Se anche non lo dichiarasse esplicitamente, il suo modo di esprimersi, sia nelle opere sia nell'eloquio, ricalca l'andamento delle Scritture, peraltro inseparabile dai moduli espressivi della letteratura semitica. Il "ma" che ricorre, oltre che nel lessico, nella tendenza di Gibran all'antitesi, riecheggia l'espressione secondo lui più significativa di Gesù ai discepoli: «Ma io vi dico». Così il Nazareno annunciava la propria novità rispetto ai luoghi comuni.

Dal canto suo Gibran, nato da famiglia maronita, educato in contesto musulmano e, più tardi, eclettico, ha sempre rifiutato di apporsi una qualsiasi etichetta, ribellandosi quando altri ci hanno provato, non solo in ambito religioso, ma anche politico, culturale e, addirittura, metrico. Se nella formazione, tanto letteraria quanto artistica, ciò lo ha portato a scegliere la libertà



Gibran Khalil Gibran da ragazzo

di proposte flessibili (a Parigi l'Académie Julian, a Beirut certi corsi del Madrasat al-Hikmat), nell'età adulta, refrattario alla "cristallizzazione" di formule e man-made laws, vittima forse a sua volta di fraintendimenti e di filtri non suoi, ma consapevole di cosa significassero nella storia i fondamentalismi, non ha mai voluto "ismi" di alcun genere. Neanche il buddismo: lo dicono i biografati, lo ammettono autorevoli studiosi che, confrontando i suoi scritti con la dottrina del Nirvana, giungono alla stessa conclusione a cui giunge chi analizza il suo Gesù o le sue assonanze sufite, bahai, induiste o altro.

Nelle elaborazioni sulla trascendenza che Kahlil condivide con Mary Haskell si legge un credo in Dio penetrante e radicato, ma dottrinalmente innominato; e le sue allusioni letterarie alle molteplici "nascite", come il famoso finale del Profeta, traducono anzitutto la fiducia nel potere vitale e unificante – e con ciò sacro – della parola poetica.

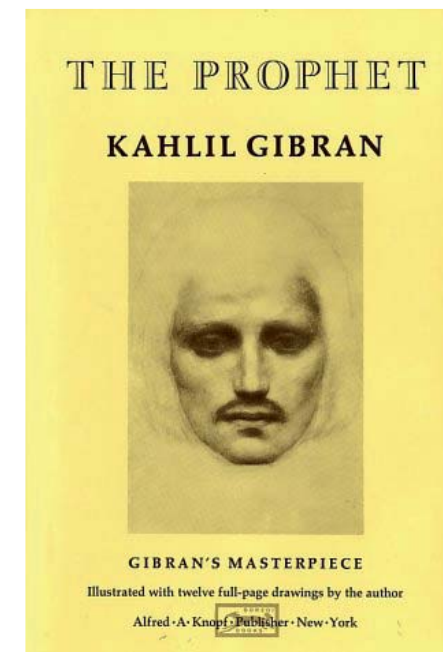
«Un ponte tra Oriente e Occidente»: così lo vede, non senza una sfumatura autobiografica, il critico libanese Suheil Bushrui; ma forse Gibran troverebbe limitante anche questa definizione. Barbara Young, che gli fu vicina negli ultimi anni, dedicandogli a sua volta una biografia, sceglie di intitolarla con le sue stesse parole, sigla di appartenenza e insieme di alterità: This Man from Lebanon. L'uomo venuto dal Libano diciannove secoli dopo non ha ancora concluso la sua appassionata ricerca sul Figlio dell'uomo e su se stesso. È forse questo, a 77 anni dalla morte (avvenuta a New York nel 1931), a garantirne la non comune vitalità, attraverso e nonostante le molte edizioni e ristampe. Una divulgazione talvolta a suo sfavore, che tra l'altro contribuisce a perpetuare su di lui e sui suoi aforismi, citati talvolta in modo distorto, curiosi equivoci e luoghi comuni. Errori anche banali, emblematici del suo detachment: la vicenda erratica dell'acca (sono corretti l'originario Gibran Khalil Gibran o l'anglicizzato Kahlil Gibran, ma non l'ibrido Gibran Kahlil Gibran), le inesattezze sulla sua età e l'errore sulla sua data di nascita, che è il sei gennaio e non il sei dicembre come alcuni continuano a scrivere. Per non parlare delle credenze, fedi e filosofie che gli vengono attribuite, proprio in forza della sua capacità polisemica.

Il dialogo con le anime

È il 17 giugno 1895. Un ragazzino di dodici anni fa la fi-

la a Ellis Island. In una babele di rumori, pacchi, odori, ansie, Kahlil lancia richiami per non perdere la mamma Kamila, il fratello maggiore Boutros e le due sorelline Mariana e Sultana; comunica in qualche modo con i funzionari portuali; ma soprattutto dialoga con se stesso, con le ombre profonde della Valle Sacra, con i cespugli del monastero di Mar Sarkis, con i fiumi incassati nelle gole, con le cime coperte di neve e di cedri che, ancora presenti, erano già mito. Mentre lo sottopongono ai controlli sanitari, lui corre incontro alla pioggia impetuosa dei suoi monti, al Mediterraneo appena scorto in cima all'erta salita a dorso di mulo, alle stelle che «lassù proiettano ombre»... Quelle ombre ridisegna sulla bruma di "Al-Nayurk", iniziando così a trasfigurarla in mist, simbolo ricorrente nei suoi scritti, intraducibile forse anche per l'assonanza con misticismo e mistero. Così comincia ad amare la terra nuova, alla quale riconoscerà sempre il merito di averlo sostenuto e fatto crescere.

È difficile trovare una vicenda esposta quanto la sua a interferenze sociali e culturali, ed è difficile enumerarle tutte; ma è nel monologo interiore, avviato in età precocissima, che si innestano le successive esperienze, e non viceversa. Nel dialogo con le anime, dolente ma rasserenante, trovano un solco familiare anche i lutti che ben presto lo colpiscono. Quando Kahlil racconta alla Haskell – incontra subito dopo – la morte di Sultana, di Boutros e della mamma, il tono, più che di tragedia, è di trasfigurazione, sia degli eventi, sia delle figure, sia del contesto domestico. Non a caso il ritratto a memoria della madre moriente – colei che, stando al racconto, lo introdusse a



Il suo libro più famoso

Leonardo e a san Tommaso d'Aquino – è intitolato Verso l'infinito. A vent'anni, nei primi timidi colloqui con la direttrice di scuola che lo invitava a esporre nel proprio istituto, traspare già il riconoscimento della poesia e dell'arte come crinale tra nostalgia e futuro. Fu Mary a sua volta, per Kahlil, lo spartiacque tra i salotti neoplatonici di Boston e la crescita in forme espressive anche tecnicamente più mature, quando lo mandò a Parigi a studiare belle arti come primo atto di amorosa pedagogia.

Nella capitale francese, com'era stato a Boston e come continuerà a essere dopo il trasferimento a New York, Kahlil continua a dar prova di un singolare approccio alle idee e alle persone: più che l'acquisizione di una conoscenza, spesso la sorpresa di un riconoscimento, un'intuizione, quasi un'agnizione, sia in positivo (Rodin, i romantici, Nietzsche, con cui tuttavia non si va oltre una parentela di simboli) sia in negativo (ad esempio Tagore, alla cui opera rimproverò la scarsa «coscienza mondiale»). Significativo anche il modo di relazio-

narsi alle presenze femminili: i rapporti più stabili saranno quello con la Haskell, che trascende il piano della fisicità, e con May Ziadah, con la quale corrispose diciannove anni nella madrelingua senza mai incontrarla di persona, e alla quale scrisse che la vera comunicazione avviene tra i nostri «doppi invisibili». Kahlil parla anche di anima, nella cui immortalità crede fermamente, come crede alla verità che si svela al di là della soglia terrena: ma nei suoi contesti sfumati questa e altre parole, che pure usa in traslato (resurrezione, incarnazione), perdono la consistenza teologica loro propria.

Sul piano letterario, la preminenza del dialogo interiore lo portò molto presto a elaborare una sequela originale, benché ovviamente non asettica, di personaggi e personificazioni riconducibili sia a moltiplicazioni di identità e di "maschere" (Folli, Eretici, Precursori, Scavatori di Fosse, Greater Self e Pigmy Selves) sia alla fiducia nel congiungersi e ricongiungersi degli esseri e di tutto l'Essere: due movimenti solo apparentemente contradd-

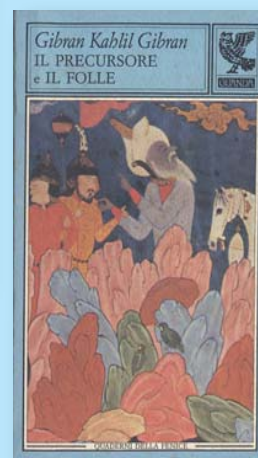
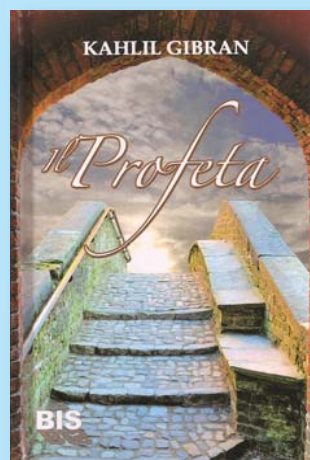
ditto, evidentissimi nella sua pittura. Se ogni cosa è visibile in due o più aspetti, d'altro canto Gioia e Dolore, come molte coppie di opposti, sono due aspetti dello stesso volto. Mentre, a cavallo tra Ottocento e Novecento, la letteratura occidentale propone modelli di frantumazione dell'io che sfociano tra problematicità e incomunicabilità, in lui (che conobbe e ritrasse anche Jung) prevale il moto della conciliazione, nell'emblema dinamico di un half-embrace. Ciò è evidente – talora più nella forma che nel contenuto – in quasi tutte le raccolte di aforismi e parabole, ma soprattutto nel poemetto Il profeta, nel quale l'esile cornice narrativa è pretesto per la ricomposizione dei vari aspetti enunciati nei sermons, e la partenza del protagonista Almustafa prelude a un più grande ritorno.

Esperienza forte dovette essere il riapprodare in Libano nell'adolescenza: in una terra dove, quindici chilometri a nord di Beirut, è presente una rupe con diciannove iscrizioni in quasi altrettante lingue, il paesaggio stesso suggerisce il dialogo con «i fantasmi delle ere», come scrive in una poesia. Più avanti, tornato in America per rimanervi, Gibran ambienterà in quel Libano la scena culminante del suo unico romanzo, *Le ali infrante*, pubblicato nel 1912, ispirato a una frase della madre. Un antichissimo tempio conserva i resti di due affreschi: in una parete Venere-Astarte di ascendenza fenicia, nell'altra una Crocifissione bizantina; proprio davanti a quest'ultima l'eroina rinuncia all'amore terreno in vista di un più sublime amore, quello che veramente unisce.

Il costruttore di aquiloni

Settembre 1922. Gibran e Mary, ritrovandosi al solito dopo l'estate, si raccontano come hanno trascorso le vacanze. Lei, tornata dal Sud, gli confida la corte pressante dell'uomo che di lì a quattro anni diventerà suo marito; lui, tornato dal mare, la rassicura comunque vada: «La relazione tra te e me è la cosa più bella della mia vita. È la più splendida che io abbia conosciuto in qualsiasi vita. È eterna».

Forse proprio Nantasket, la spiaggia di Boston dove Kahlil trascorse alcune estati con la sorella – sempre più spesso negli ultimi anni, quando la salute declinava – gli ispirò una splendida affermazione di poetica, riferita nel diario di Mary allo stile del Profeta: «I poeti dovrebbero prestare orecchio al ritmo del mare. È il ritmo



del libro di Giobbe e di tutte le parti magnifiche del Vecchio Testamento. Quel duplice modo di esprimere un'idea che era tipico degli ebrei. Si dice, e poi si dice nuovamente, in modo solo un poco diverso. Come accade per le onde del mare. Sai quando arriva una grande onda, frusciano, e porta con sé i sassolini con il loro caratteristico rumore. Poi alcuni dei ciottoli ruzzolano indietro, con un rumore più lieve, una specie di sottocorrente di suono; e arriva frusciano una seconda ondata, minore della prima... Poi, pausa. E ben presto, ecco un'altra onda, e tutto si ripete».

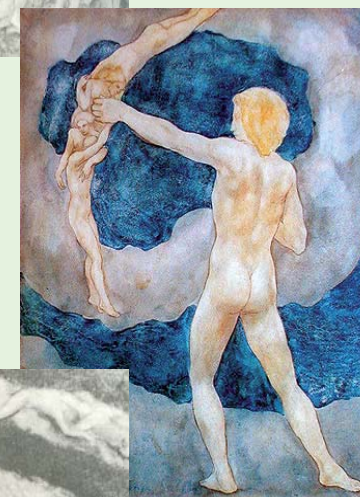
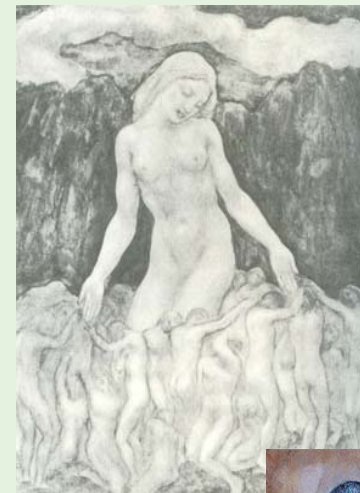
Dinanzi al ritmo puro, lo stesso delle forme arcaiche di poesia, Gibran, che stringendo una meteorite disse di percepire la vita dell'intero universo, somiglia al protagonista di 2001 Odissea nello spazio, quando, scartati il teatro e la lirica che pure ha a disposizione nell'astronave, si fa accompagnare da una musica "senza architetture", e la spoliatura va di pari passo con la semplicità dell'infinito. Racconta Kahlil a Mary: «Sì, le persone che stavano in spiaggia devono aver capito che cercavo la solitudine... perché gli adulti raramente si avvicinavano. Ma ci sono novantasette bambini su quella collina. E devo aver fabbricato, per loro, qualcosa come... sessanta o settanta aquiloni! Tutti i tipi di aquiloni: grandi, piccoli, colorati, bianchi. E aquiloni siriani. Hai mai visto gli aquiloni siriani?».

Facile visualizzare, su quella spiaggia, molti pronunciamenti del Profeta: «Vorrei che andaste incontro al sole e al vento più con la pelle e meno col vestito...». Oppure: «Se è Dio che vuoi conoscere, non essere per questo solutore di enigmi; guardati intorno, invece, e lo vedrai giocare con i tuoi figli». I bambini, notando la sua perizia nel fabbricare aquiloni, gli chiesero di essere giudice nella gara finale; e il trofeo, un enorme aquilone-segno, andò al ragazzone grassoccio di una famiglia numerosa che viveva là tutto l'anno. Forse il poeta aveva letto nei suoi occhi l'anelito che era anche suo: «Non c'è desiderio più profondo del desiderio di rivelarsi. Tutti vogliamo che la piccola luce che è in noi sia tratta da sotto il moggio. Il primo poeta deve aver sofferto intensamente quando gli abitatori delle caverne si mettevano a ridere delle sue folli parole. Avrebbe dato arco e frecce e pelle di leone, tutto ciò che possedeva, solo per comunicare ai suoi compagni di umanità l'intensa emozione e il trasporto che il tramonto gli creava nell'anima. E tuttavia, non è questa oscura pena – la pena di non essere compresi – che genera l'arte e gli artisti?».

I ragazzi si allontanano uno a uno dalla spiaggia: comincia a far freddo, è la stagione del ritorno a scuola. Molti anni più tardi, le gare tra aquiloni, che nelle biografie di Gibran costituiscono un episodio marginale se mai menzionato, saranno al centro di un famoso struggente romanzo. Gibran non poteva prevederlo, ma è qualcosa del genere che intende quando dice: «Ancora un poco, una pausa tra gli aliti dell'aria, e un'altra donna mi darà alla luce». Più che il ritorno in una terra definitiva, è l'unione trascendente, quella tra Goccia e Oceano, tra Sabbia e Schiuma (titolo del 1926) il richiamo del mare al quale Almustafa obbedisce, non senza lasciare l'invito alla donna che ha creduto in lui: «Quando Amore ti chiama, segui il segno».

Altro non spiegherebbe, se lo si intervistasse oggi. Ripeterebbe forse, lanciando un aquilone o, come nel giugno 1912, guardando il Cambridge Street Bridge: «Costruire un ponte... ecco cosa voglio fare: costruirne uno così robusto e solido che lo si possa attraversare per sempre».

Articolo precedentemente pubblicato in
 «Letture» n.651 novembre 2008.
 Per gentile concessione delle edizioni San Paolo.

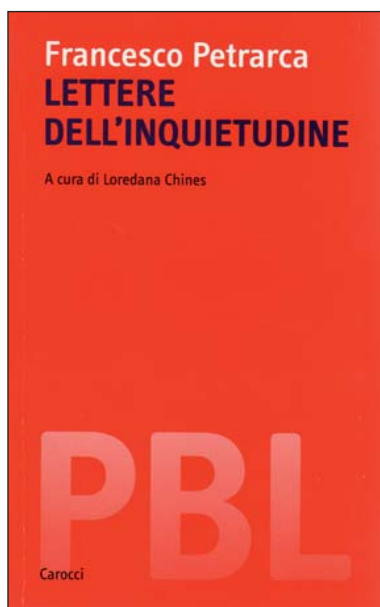


Che bel Petrarca quello dell'inquietudine!

L'edizione di un classico è cosa delicatissima, perché si corre sempre il rischio di non dire nulla di nuovo, oppure di dirlo in modo così stonato che, allora, era meglio lasciar perdere.

Lettere dell'inquietudine di Francesco Petrarca (a cura di Loredana Chines, Carocci, 2004, pp. 320, € 20,90) è invece un raro esempio di come si possa rendere giustizia a un autore e, al tempo stesso, a un lettore (professionale o meno che sia).

Indici, testo a fronte in latino, note gradevolmente sobrie e puntuali, una bella introduzione della curatrice fanno, di questo volume, un irrinunciabile acquisto per chi ama questo poeta. La cosa che attrae di più, e conferisce tono all'opera, ci viene indicato già nell'indice, con le lettere (provenienti dalle Familiari, le Senili e l'Epistolario) raggruppate per temi: 1 Lo smarrimento e i frammenti dell'anima; 2 I fantasmi d'amore; 3 La mutevolezza dei propositi; 4 L'incapacità di star fermo; 5 Viaggi e naufragi; 6 Sul proprio stato; La febbre della lettura e della scrittura; 8 La dignità della letteratura e le polemiche



che con gli altri saperi; 9 L'enigma del presente; 10 La fugacità del tempo.

Come resistere a questa prosa?: «Strano a dirsi, desidero di scrivere, e non so né cosa né a chi scrivere; e tuttavia – fosca voluttà! – la carta, la penna, l'inchiostro, le notturne veglie mi son più care del sonno e del riposo. Che più? sempre io mi tormento e languisco quando non scrivo; così – nuova stranezza! – se

sto in ozio mi stanco, se lavoro mi riposo» (Fam. XIII 7 a Pietro abate di San Benigno, p. 221).

A lungo abbiamo cercato questo volume altrove, non sapendo che lo avevano fatto Loredana Chines e l'editore Carocci, troppo spesso accostato solo alle cose universitarie, mentre ha un catalogo aperto a qualsiasi lettore.



Ritratto di Francesco Petrarca, Altichiero, 1376 circa, Padova



Statua di Francesco Petrarca, Loggiato degli Uffizi, Firenze