

Questo numero.

Ci è sembrato doveroso iniziare con una riflessione sulle stragi norvegesi, abbiamo optato per quella, essenziale, di **Roberto De Mattei** comparsa su *l'Occidentale*. In seconda pagina un annuncio librario importante (il libro di Jousse è frutto della passione e del lavoro di anni dell'amico **Antonello Colimberti** ↗, i cui primi risultati furono pubblicati proprio sul *Covile*) segue, a pag. 3, *Cartagloria*, la rubrica di tipografia: questa volta **Sergio Castrucci** ci racconta, ovviamente utilizzandolo, l'inquietante storia del carattere *Times*, il più diffuso nell'era dei computer. A pagina 6 **Piero Vassallo** rende evidente, con ampie e opportune citazioni, il fondo nichilista della teologia di Fijodor Dostoevskij, giungendo, ci sembra, a conclusioni vicine a quelle del Carl Schmitt dello straordinario *Cattolicesimo romano e forma politica*. ↗

↗ Antonello sta curando su Radiotre, "rubrica Passioni", un ciclo di quattro trasmissioni dal titolo *L'armonia del mondo*:

- I. (sabato 30 luglio ore 10,50) dedicata a Marius Schneider, ospite Nuccio D'Anna.
- II. (domenica 31 luglio ore 10,50) dedicata al pensiero armonicale (Hans Kaiser in particolare), ospite Maria Franca Frola.
- III. (sabato 6 agosto ore 10,50) dedicata all'ecologia della musica, ospite Roberto Barbanti.
- IV. (domenica ore 10,50) dedicata al pensiero armonico del tarantismo, ospite Pierpaolo De Giorgi.



Breivik è un 'figlio' del nazionalismo nordico nient'affatto cristiano.

DI ROBERTO DE MATTEI

Fonte e ©: *l'Occidentale*, 26 luglio 2011.

Anders Behring Breivik è convinto di essere un eroe anti islamico, ma l'Islam in Europa non ha avuto, fino ad oggi, migliore alleato di lui. C'è da prevedere infatti che gli illiberali progetti di legge contro l'"islamofobia", che faticano a imporsi in molte nazioni europee, riceveranno un decisivo impulso dalle stragi di Oslo e dell'isola di Utoya.

Breivik non è un pazzo, se con ciò si intende, nel senso stretto del termine, un uomo con turbe psichiche, incapace di intendere e di volere. Egli si è dimostrato lucido e determinato in quella che, in senso lato, si può definire la sua follia omicida. Ma Breivik è tutt'altro che un fondamentalista cristiano, perché, al di là della giustificazione ideologica del suo gesto apparsa su Internet, si è dimostrato, nei fatti, assolutamente privo di fondamenti etico-religiosi e del tutto estraneo a quei valori assoluti che guidano la condotta di chi si dice cristiano. Il primo di questi valori, secondo Benedetto XVI, è il riconoscimento del diritto alla vita, mentre lo stragismo di Breivik manifesta il più radicale disprezzo per il precetto morale che vieta di uccidere l'innocente. Il principio secondo cui il fine giustifica i mezzi (anche i più criminosi) ha caratterizzato il totalitarismo del Novecento ed è figlio del relativismo che dissolve ogni legge naturale e morale.

Beirik dovrebbe essere più precisamente definito come uno squilibrato, cioè come un uomo mancante di baricentro morale e di punti di riferimento assoluti. Lo squilibrio psichico, che non è la follia, oggi è un fenomeno diffuso, come la depressione. Esso ci sconvolge quando si trasforma in aggressività sociale, ma non dobbiamo dimenticare che si manifesta anche in forme in cui lo squilibrato è la vittima e non il giustiziere. L'uomo del XXI secolo è psichicamente instabile, perché relativista e priva e di fondamenti è la società contemporanea, in cui gli eccessi riman-



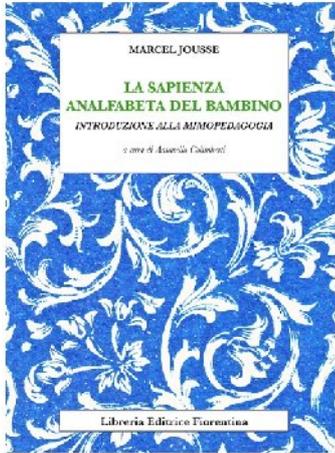
Marcel Jousse



LA SAPIENZA ANALFABETA DEL BAMBINO

Introduzione alla mimopedagogia

A cura di Antonello Colimberti



Per la prima volta al mondo sono qui pubblicate una serie di memorabili lezioni che Marcel Jousse ha tenuto alla Sorbona negli anni '930 e che hanno ispirato le tendenze più avanzate e critiche sulla pedagogia, compresa la visione dei libri di Ivan Illich *Descolarizzare la società* e *Nella vigna del testo*. Jousse conferma qui con dimostrazioni scientifiche che il bambino prima ancora di imparare a parlare ha in sé la conoscenza dell'universo e la parola non è altro che una forma di riecheggiare i ritmi dell'universo che trova in sé oltre che intorno a sé.

Marcel Jousse (1886-1961). Ordinato Gesuita nel 1910 si specializza con grandi maestri del calibro di Rousselot (fonetica), Janet et Dumas (patologia), Mauss (etnologia). Nel 1925 esce la sua tesi di dottorato in psicologia linguistica *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, la cui eco fu eccezionale (da Bremond a Valéry, da Bergson a Blondel). Jousse espose le proprie scoperte sullo stile orale e la memorizzazione davanti ad uditori calorosi: all'Istituto biblico di Roma (1927), all'anfiteatro della Sorbona (1931-1957), alla Scuola di antropologia dove venne creata per lui la cattedra di linguistica (1932-1950), all'École des Hautes études (1933-1945). Tuttavia, a partire dal 1929 Jousse si scontra con le reticenze di esegeti esclusivamente formati ai metodi della filosofia greco-latina. Occorrerà attendere la "rivoluzione" del '68 per veder rinascere l'interesse intorno alla figura di questo pioniere dell'antropologia. Grazie soprattutto all'opera della sua più fedele collaboratrice, Gabrielle Baron, usciranno per l'editore Gallimard i suoi testi inediti. Per Jousse l'uomo è gesto e memoria sin dal seno materno, e bisogna riscoprire, tramite il linguaggio di rabbi Yeshua, la continuità della tradizione giudaicocristiana. I metodi jousiani, oltre a rinnovare la catechesi, rivelano una certa affinità con le analisi etniche di Leroi-Gourhan (*Il gesto e la parola*, 1965) e letterarie di W.J. Ong (*La presenza della parola*, 1971).

Libreria Editrice Fiorentina
www.lef.firenze.it



dano ad altri eccessi. L'Eurabia paventata da Breivik non è un brutto sogno, ma una drammatica realtà: immaginare però di combatterla con il terrore è una forma di squilibrio che evoca incubi non meno terribili di quelli cui pretende opporsi.

Eppure sarebbe miope voler fare di questo caso un problema psicologico, senza comprenderne la dimensione anche ideologica, così come sarebbe fuorviante inseguire i presunti legami operativi di Breivik, senza preoccuparsi del contagio psichico che la sua azione può avere, al di là delle sue relazioni organizzative. Gesti come il suo, carichi del fascino sinistro del male, possono avere purtroppo un effetto moltiplicatore, come dimostra il caso dei kamikaze islamici. C'è da dire, però, che dietro i terroristi di Allah c'è una cultura jihadista ampiamente condivisa nel mondo islamico, mentre Breivik non ha ricevuto, e sarebbe impensabile che ricevesse, alcuna espressione di solidarietà in Occidente. Ciò non toglie che lo stragista di Oslo sia portatore di una esasperata visione del mondo che inizia ad affiorare all'estremo nord dell'Europa in antitesi a quella che preme dalle sponde sud del Mediterraneo.

Al nazionalismo islamico, panarabo e panturco, si contrappone un nazionalismo nordico, di impronta non cristiana, ma paganeggiante, che ricorda la "morale dei signori" hitleriana contrapposta alla morale degli schiavi plebea e democratica. C'è un'unica risposta di fronte alle ideologie del male del nostro tempo: il ritorno all'equilibrio, che è la tranquillità dell'ordine di cui parla sant'Agostino: l'ordine dei valori immutabili a cui l'Occidente ha voltato le spalle e che deve ritrovare se non vuole trasformarsi in campo di battaglia tra fanatici di opposte tendenze. La guerra tra razze prevista da Oswald Spengler è un fantasma che si affaccia all'orizzonte del XXI secolo. Favorire Eurabia, come vorrebbero i multiculturalisti, non risolve il problema, ma lo aggrava pesantemente.

ROBERTO DE MATTEI





DI SERGIO CASTRUCCI

Quel lontano mattino del 3 ottobre del 1932, nell'aprire la loro copia del *Times*, i londinesi ebbero un attimo di sgomento. Appena percettibile e ben controllato ma, senza alcun dubbio, un attimo di sgomento. Il loro giornale aveva cambiato il carattere di stampa.

Cosa stava mai succedendo? Possibile che a un popolo capace di tenersi la stessa regina per sessant'anni si potesse cambiare così, dall'oggi al domani, il carattere di stampa del giornale-simbolo del Regno Unito? Quasi come cambiare il colore di fondo dell'Union Jack.

Beninteso, giunsero subito spiegazioni anche se nessuno credette molto alle motivazioni estetiche che pur con qualche ragione vennero addotte, che cioè il vecchio carattere era rozzo e tendeva a formare i fastidiosi "canaletti" fra le righe del testo, una sorta di precipizi visivi che interrompono l'andamento orizzontale della lettura facendo sprofondare lo sguardo del lettore diverse righe più in basso. In realtà il vecchio carattere aveva ben altre responsabilità; era tozzo, complesso e faceva sprecare una quantità ragguardevole di inchiostro e di carta. Le leggi dell'economia cui i cittadini britannici sono devoti non meno che al culto della tradizione imponevano di usarne uno nuovo, uno che ricordasse un po' il vecchio ma che fosse più semplice, snello e dunque più economico. La sua realizzazione fu affidata a Stanley Morison l'uomo che in quel momento era il più autorevole studioso di caratteri di stampa e in quella – immaginiamo – brumosa mattina di ottobre veniva portata a compimento l'audace innovazione.

Se la storia del "Times New Roman" – questo il nome del nuovo carattere – fosse tutta qui non metterebbe davvero conto raccontarla ma la nascita di questo carattere, divenuto in seguito il "font" più usato e diffuso del mondo, ha invece una storia complessa e dai risvolti inquietanti.

Tre anni prima, nel 1929, il primo a criticare il vecchio carattere del quotidiano è proprio lo

stesso Stanley Morison, consulente della Monotype Corporation inglese. Per tutta risposta i dirigenti del giornale propongono a lui di trovare qualcosa di meglio. Creare il nuovo carattere di stampa dello storico e prestigioso *Times* di Londra è una sfida irresistibile e, per un uomo ambizioso come Morison, un'occasione da non perdere. Il compito però appare subito più impegnativo del previsto; Morison disegna una interminabile serie di prototipi nessuno dei quali gli pare tuttavia soddisfacente. Inizia allora a consultare progettisti esterni sino a giungere al celebre Harry Carter il quale gli butta giù diverse proposte. Ebbene quei fogli resteranno per anni sepolti nei cassetti di Carter. Morison non andrà mai a ritirarli né mai ne farà parola con alcuno e il motivo è semplice: la soluzione, lui, l'ha già in tasca, una soluzione che dietro un nome banale, "Number 54", cela un oggetto misterioso e sfuggente.

La storia del "Number 54" ha inizio con i primi anni del secolo scorso ed è legata ad un personaggio singolare, William Starling Burgess, rampollo di una nota famiglia di Boston, uomo dalla vita brillante e movimentata, "a dazzling life" come dicono gli americani. In quegli anni Burgess è poco più che ventenne e, quasi alla fine del corso, interrompe i suoi studi di architettura ad Harvard per aprire uno studio di progettazione navale. Poco dopo apre un cantiere navale e quindi un altro dove costruisce aerei su licenza dei fratelli Wright, progetta idrovolanti per l'US Navy, studia aerei e veicoli sperimentali. Il ragazzo ha poi conoscenze ed amicizie importanti, basti quella con Franklin Delano Roosevelt, e c'è da chiedersi perché nell'America di

COLONEL DITMAS.

Colonel Francis Frederick Ditmas, late Colonel on the Staff, Royal Artillery, died on Saturday within six weeks of his 86th year. A man of remarkable energy, he was riding only last year an ordinary pedal bicycle for considerable distances, and he thought nothing of a 10-mile walk. He was the head of one of the old Yorkshire military families, and Beverley Minster contains memorials to his kindred. His grandfather, Captain Harry Ditmas, was wounded outside New York in 1777, when his small force defeated a party of American rebels, and he lived to command the East Yorkshire Regiment. His father, Lieu-

Da *The Times*, 1929.

quegli anni un uomo tanto dinamico non diventi ricchissimo e famoso, come in fondo desidera da sempre, e perché i suoi successi professionali si intreccino sempre a difficoltà finanziarie, fallimenti, scandali, suicidi. Purtroppo Burgess non conosce le doti della costanza e della determinazione e i suoi molteplici interessi lo portano a disperdere in troppi rivoli le indubie capacità. La sua stessa vita sentimentale, con ben cinque matrimoni e un numero imprecisato di avventure, è segnata dalla mutevolezza di interessi e di passioni. Ebbene, il “Number 54” è anch’esso figlio e vittima di questa instabilità emotiva.

**MORE SLEET AND SNOW
PROBABLE**

There were sharp frosts again yesterday in the south of England. At Lympne temperature fell to 20deg. in the screen and to 16deg. on the ground; at South Farnborough the corresponding figures were only 1deg. higher, while at Bristol 24deg. and 18deg. were recorded. In Scotland the frost was also severe, from Dalwhinnie, in the Central Highlands, the very low figures of 8deg. in the screen and 3deg. on the ground being reported.

Da *The Times*, 1937.

Ma torniamo ai primi anni del ‘900. Da poco rientrato da Harvard, Burgess scrive libri di poesie, progetta barche che vincono le regate e, fra le altre cose, si appassiona al progetto di un nuovo carattere di stampa. I caratteri che ci sono in giro sono goffi, rozzi ed hanno un gran bisogno di un tocco di modernità. Per fare un passo in avanti, pensa, niente di meglio che farne quattro all’indietro. Fa due viaggi a Londra ed ha contatti con i pre-raffaelliti, specialisti in questo genere di approccio; il suggerimento è infatti di ripartire dallo stile dei primi disegnatori di caratteri e al British Museum, in mezzo a una raccolta di coperte di libri del 16-17° secolo, scova ciò che gli interessa. Torna negli U.S., ci lavora un po’ su e nel 1904 commissiona alla Lanston Monotype, compagnia specializzata nella progettazione e produzione di attrezzature per la stampa, la fabbricazione di una serie di caratteri. Vuole essere il primo ad utilizzarli e lo farà per i docu-

menti del suo cantiere a Marblehead nel Massachusetts, solo che mentre la Lanston sta ancora lavorando ai prototipi, Burgess assiste ad un volo sperimentale di un aereo dei fratelli Wright. Grande emozione e amore a prima vista; ancora una volta molla tutto e si lancia nella nuova avventura, costruire aerei, gettando alle ortiche il progetto del nuovo-antico carattere tipografico che finirà, disegni e prototipi, negli scaffali della Lanston Monotype dove giacerà dimenticato per anni col nome di “Number 54”.

La ri-scoperta del “Number 54” si deve ad un pittoresco canadese di origine italiana, Gerald Giampa, amico di Kerouac, di Ginzberg, di Janis Joplin. Appassionato conoscitore dell’arte della stampa, nel 1987 acquista ciò che rimane della Lanston Monotype. Frugando negli archivi della società, Giampa scopre dei documenti che si riferiscono ad un certo carattere tipografico il cui unico identificativo è “Number 54”. Incuriosito legge, guarda ma stenta a credere a ciò che vede. Interpella allora il suo amico Mike Parker, uno dei massimi esperti di caratteri tipografici, al quale mostra alcuni esempi del “Number 54”. Non ci sono dubbi: si tratta del “Times New Roman” solo che la documentazione porta la data del 1904, quasi trent’anni di anticipo rispetto alla sua nascita ufficiale e il designer non è, ovviamente, Stanley Morison bensì William Starling Burgess.

Parker fa studi, ricerche e scopre che intorno agli anni trenta i disegni del “Number 54” erano in mano a un certo Frank Hinman Pierpont, un individuo in forte odore di zolfo, il cui incarico ufficiale, qui sulla terra, è quello di manager di una fabbrica inglese della Monotype. Non sappiamo la natura del patto stipulato fra Morison e Pierpont. Non sappiamo in particolare cosa abbia ceduto Morison in cambio di quanto ha ricevuto da Pierpont ovvero il “Number 54”, ciò che gli ha risolto tutti i problemi col *Times* di Londra e lo ha consacrato padre del più famoso carattere tipografico del mondo.

In effetti, Morison non ha mai sostenuto di aver “disegnato” o “creato” quel carattere ma di averlo “escogitato”, termine anch’esso ambiguo, aperto ad ogni tipo di interpretazione. Lo stesso giudizio che dà sul carattere appare singolare, apparentemente tendente a minimizzarne il valore: “il suo merito è quello di non sembrare disegnato da qualcuno in particolare”, come dire

anonimo, senza alcuna personalità. Va anche detto, per inciso, che per Morison proprio questa povertà, questa umiltà del carattere è paradossalmente un pregio. Il tipografo, ha sempre sostenuto, non è un artista e il suo compito non è esprimere se stesso ma l'autore di ciò che stampa; certo, deve cercare di renderne gradevole la lettura ma sempre con semplicità e modestia, sempre restando nell'ombra, ed anche il carattere non deve mai essere qualcosa di veramente speciale o eccentrico. Predica insomma ai tipografi una virtù, l'umiltà, che sicuramente non gli appartiene.

Ma il patto luciferino non può comunque esaurirsi nel semplice passaggio di mano dei disegni di Burgess. A Stanley Morison, un Doktor Faustus piuttosto sbrigativo, deve essere garantita una certa sicurezza che il gioco non sarà scoperto. Da qui una serie interminabile di incidenti distruggerà tutto quanto in grado di far luce sull'operazione. Il cantiere di Burgess va a fuoco e vanno perduti tutti i documenti e la corrispondenza relativa agli anni in cui questi aveva lavorato al "Number 54"; siamo nel 1918, vari anni prima della transazione e l'incidente ha per Morison un chiaro valore dimostrativo. Dall'altra parte dell'Atlantico, nel 1941, una bomba caduta sugli uffici londinesi della Lanston Monotype distrugge tutta la documentazione relativa all'attività di Morison per lo sviluppo del "Times New Roman".

Riguardo al "Number 54" il poco che ancora rimane si trova presso gli archivi della Lanston Monotype ma nel 2000 un'alluvione travolge e trascina con sé, oltre a quel progetto, cento anni di storia della stampa. Una copia del "Number 54" esiste tuttavia anche a Washington, presso lo Smithsonian Institution. Forse si tratta addirittura dei disegni originali di Burgess; Parker dice di averne fatta una copia nel 1996 ma, successivamente, il sito risulta contaminato dall'asbesto e dal piombo, dichiarato "off limits" e il suo accesso interdetto a tempo indeterminato.

Ogni genere di disastro si è dunque abbattuto sulle tracce del fantomatico "Number 54": incendi, alluvioni, bombe e inquinamenti. Lo stesso Gerard Giampa, l'altro testimone oculare della documentazione originale, muore prematuramente fulminato da un ictus. Resta così ben poco a sostegno della ricostruzione della storia fatta da Parker: la fotografia di alcuni caratteri del

"Number 54", in tutto simili a quelli del "Times New Roman", incisi su placche di metallo delle quali però solo una, quella della lettera "B", è scampata all'alluvione della Lanston Monotype ed è ora in possesso dello stesso Parker. Si tratta di una placca ottenuta seguendo un tipo di lavorazione in uso all'inizio del secolo, ai tempi del "Number 54", ma non più nel 1932, quando nasce il "Times New Roman" e questa, secondo Parker, sarebbe la prova tangibile di quanto sostiene. Oltre queste due "prove" esistono alcune testimonianze sul carattere ambiguo di Morison, vari indizi e coincidenze difficili da spiegare ma, tutto sommato, niente di veramente conclusivo. Quando Parker rende pubblica questa storia, nel mondo della grafica e dell'editoria succede un mezzo finimondo. Morison è morto da più di trenta anni ma ha ancora molti estimatori fra cui lo scrittore Nicolas Barker che insinua che Giampa e Parker abbiano messo in piedi questa storia per una questione di brevetti e di copyright, in altri termini per bassi interessi di bottega. Anche Barker tuttavia, in quanto biografo di Morison, ha interesse a difenderlo e le sue parole non sono, come si dice, al di sopra di ogni sospetto. Il mondo della grafica si spacca in due partiti, quello di chi crede a Parker e quello di chi difende Morison. Questi ultimi hanno il loro miglior argomento contro Parker nel fatto che questi ha di recente prodotto un "suo" carattere, praticamente identico al "Times New Roman" ma che lui dice derivato dal "Number 54" e che infatti è stato battezzato "Starling", uno dei prenomi di Burgess.

Ad oggi la situazione è dunque questa: è probabile che Parker abbia raccontato la verità e che Morison abbia realmente copiato da Burgess ma è anche possibile che il "Times New Roman" sia invece frutto di studio e di ricerca e che il "Number 54", se pure esiste, contenga tutt'altre cose. In questo caso sarebbe, Dio non voglia, il vecchio Parker ad aver copiato il suo "Starling" dal "Times New Roman".

Evidentemente, ma lo sapevamo da prima, i frutti offerti dal Maligno sono sempre avvelenati; nel corso degli oltre cinquecento anni di storia della stampa la sua costante presenza si avverte nelle forme e nelle movenze dei suoi servitori più fidati: avidità, invidia, menzogna, orgoglio e, soprattutto, plagio.

Ma, tornando alla storia del "Times New Ro-

man”, è assai difficile che si possa ormai provare con certezza chi ne sia veramente il padre. L'ombra sulfurea del dubbio avvolge tanto l'immagine di Morison quanto quella di Parker. Lo stesso *Times*, d'altronde, alcuni anni fa dichiarava che il “Times New Roman” era stato disegnato da Stanley Morison o “forse” da Starling Burgess. Per quanto poi riguarda quest'ultimo, il fatto che abbia progettato il “Number 54” e che questo contenga realmente i disegni del “Times New Roman” appare in qualche modo influente. Nonostante Enterprise, Rainbow e Ranger, le sue tre barche vincitrici di altrettante edizioni dell'America's Cup degli anni 30, nonostante il Burgess-Dunne Flying Boat, l'idrovolante da lui costruito per l'US Navy, nonostante il suo libro di poesie *The Eternal Laughter and Other Poems*, Burgess sarebbe ormai pressoché dimenticato. La fama da lui tanto affannosamente cercata, una fama non effimera che superasse gli angusti limiti di un'esistenza umana, ebbene, quella fama gli sarebbe venuta, meritata o meno, proprio da quel carattere tipografico il cui glorioso e curioso destino non avrebbe mai potuto immaginare. O forse sì. Forse il vero patto col diavolo l'aveva fatto proprio lui.

SERGIO CASTRUCCI



☞ Dostoevskij teologo della morte di Dio.

DI PIERO VASSALLO

Fonte: *Riscossa cristiana*, 26 luglio 2011.

Secondo Dostoevskij le creature aderiscono a Cristo perché mosse da una simpatia indifferente al problema della verità:

“La mia professione di fede è molto semplice, eccola: credere che non c'è nulla di più bello, di più profondo, di più coraggioso, di più simpatico né di più perfetto del Cristo e che mai nulla ci può essere. Più ancora: se qualcuno mi avesse dimostrato che il Cristo è al di fuori della verità e se fosse matematicamente certo che la verità è al di fuori del Cristo, avrei preferito restare col Cristo piuttosto che con la verità”¹.

L'enunciazione del paradosso, che pone Cristo al di fuori della verità, è una fra le più sconcertanti pagine della letteratura moderna: il Cristo immaginario rappresenta, infatti, la perfezione dell'amore separato dalla verità. Tra le righe del testo si afferma risolutamente che l'amore perfetto può essere falso.

Il Cristo della letteratura è un'icona sublime, ma talmente lontana dalla verità, da far diventare impensabile una partecipazione al suo essere.

La contorta professione di fede, dimostra che il pensiero di Dostoevskij contempla la reciproca opposizione degli attributi divini: la bontà trascende la verità, e la verità è ostile alla bontà. La bontà è totalmente altro da verità.

L'affermazione di un tale principio introduce nei meandri di una teologia dialettica, che indirizza al superamento della verità e del suo fondamento ontologico.

Nel linguaggio psicoanalitico, la teologia di Dostoevskij si potrebbe definire *antipaterna*: Cristo non è il figlio di Dio ma un Redentore inviato fra gli uomini da una vuota e abissale bontà, in aperto conflitto con il Padre, creatore e signore del mondo.

Le rappresentazioni Dostoevskijane di Cristo, peraltro, sono allegorie della sfida alla verità e allusioni all'indicibile regno di pace, che è stabilito oltre l'Essere e le sue leggi.

Nella rappresentazione dell'irriducibilità di Cristo all'essere si può quasi vedere un'anticipazione del grottesco errore di Léon Bloy, che definisce lo Spi-

¹ Fijodor Dostoevskij *I Demoni*, p. II, c. 2.

rito Santo quale principio antitetico alla giustizia del Dio di Abramo:

“Egli è a tal punto il Nemico, a tal punto coincide con quel Lucifero che fu detto Principe delle Tenebre, che separarli — foss’anche nell’estasi beatifica — è quasi impossibile”².

Certo è che, nei *Demoni*, Cristo appare nella forma di un miracolo emergente dalla profonda e silenziosa quiete dell’abisso, che s’immagina oltre il regno dell’Essere. La discesa di Cristo fra gli enti creati, pertanto, si risolve nella crocifissione sull’albero della legge, ossia nella perdita della nobiltà che appartiene agli abitanti del luogo senza vita. L’elogio di Cristo diventa l’elogio dell’essere impossibile sacrificato sulla croce dell’essere reale:

“Non c’è stato né prima né dopo di Lui uno simile a Lui, e non ci sarà mai, nemmeno per miracolo. In ciò appunto sta il miracolo, che non c’è stato e non ci sarà mai uno simile. E se è così, se le leggi della natura non hanno risparmiato neppure questo, non hanno avuto pietà neppure del proprio miracolo, ma lo hanno costretto a vivere in mezzo alla menzogna e a morire per la menzogna, vuol dire che tutto il pianeta è menzogna e si regge sulla menzogna e su una stolta irrisione”³.

Nell’orizzonte della teologia negativa, Kirillov, il martire della libertà nichilista, conclude la propria esistenza con il suicidio: l’autodistruzione – l’uscita dall’essere – è la via all’unione con la libertà che ha sede oltre la vita:

“Per anni ho cercato l’attributo della divinità e l’ho trovato: l’attributo della mia divinità è il libero arbitrio. E tutto ciò con cui io posso dimostrare il punto supremo della mia rivolta e la mia nuova paurosa libertà. Poiché essa è assai paurosa. Io mi ucciderò per affermare la rivolta e la mia nuova paurosa libertà”⁴.

Kirillov si uccide per attuare la mossa decisiva della ribellione contro il creatore dell’universo, che opprime e frustra la bontà dell’ineffabile e impotente redentore. La ragione della rivolta nichilista contro la vita è dichiarata nel capitolo dei *Fratelli Karamazov*, in cui la figura eminentemente paterna del grande inquisitore cattolico rivela che l’unica felicità possibile nel regno del creatore è una pace incosciente e servile, dunque che la libertà promessa da Cristo è un mito, che non tiene conto della reale condizione

dell’uomo.

Al Cristo nichilista l’inquisitore cattolico muove, infatti, l’accusa di aver proposto un ideale troppo alto per gli uomini:

“Tu hai scelto quello che c’è di più insolito, di più problematico, hai scelto tutto quello che era superiore alle forze degli uomini e perciò hai agito come se tu non li amassi affatto. ... Ma è possibile che Tu non abbia pensato che alla fine l’uomo avrebbe discusso e rifiutato la tua immagine e la tua verità, se lo si opprimeva con un peso così spaventoso come la libertà di scelta? Alla fine grideranno che la verità non è in te, perché era impossibile lasciarli in mezzo a tormenti e inquietudini maggiori di quelle in cui Tu li hai lasciati”⁵.

Il Cristo avventizio di Dostoevskij ha fatto entrare nel mondo la luce della libertà assoluta, la luce del Nulla; in essa si rivela l’essenza dell’inganno cattolico: sottomettere l’umanità al potere alienante del Creatore. Nella totale distorsione della dottrina cristiana è visibile chiaramente l’influsso della biografia di Dostoevskij: il ricordo corrusco del padre, la tragica esperienza della prigione zarista e, sopra tutto, la frequentazione dei maestri di cristianesimo alternativo, conosciuti durante l’esilio in Siberia.

Il cuore della teologia nichilista, dunque, consiste nella tesi che Cristo non è il Verbo creatore ma l’epifania dell’*altro* dio, abisso silenzioso e irreali.

Al Cristo romanzato si oppone lo spirito della terra, che pervade la Chiesa cattolica e la dispone all’esercizio di un potere sconosciuto.

Spaventosa caricatura dell’autorità cattolica, l’inquisitore afferma, infatti, che la opaca realtà trionfa sulla luminosa irrealtà cristiana:

“Tu obiettesti che l’uomo non vive di solo pane. Ma lo sai, Tu, che proprio in nome di questo pane terreno lo spirito della terra insorgerà e lotterà contro di Te e alla fine Ti vincerà? ... Tu promettesti loro il pane celeste, ma può questo pane, agli occhi della debole razza umana, eternamente depravata, paragonarsi a quello terreno? E se pochi eletti ti seguiranno in nome del pane celeste che ne sarà dei milioni e dei miliardi che non avranno la forza di seguirti, di disprezzare il pane terreno per quello celeste? O forse a Te sono care solamente le poche migliaia di eletti? No, a noi sono cari anche i deboli, anche i rei. Ad essi noi diremo che obbediamo a Te e regniamo in Tuo nome. E in questo inganno sarà il nostro dolore, giacché siamo co-

² Cfr.: *Dagli ebrei la salvezza*, Adelphi, Milano 1994, pag. 123.

³ *I Demoni*, p. III, c. 6.

⁴ Ibidem.

⁵ *I fratelli Karamazov*, p. II. C. 5.

stretti a mentire per tua colpa”⁶.

Affinché gli uomini abbiano la misera felicità che conviene alla loro natura, l’inquisitore assumerà il peso del peccato e dirà agli uomini che la colpa sarà perdonata, se commessa col suo consenso:

“È permesso il peccato perché io li amo e il castigo di questi peccati lo assumo su di me ... essi moriranno dolcemente, si spegneranno dolcemente nel tuo nome e oltre la tomba troveranno solo la morte. Ma io manterrò il segreto e per la loro felicità li cullerò nell’idea di una ricompensa eterna”⁷.

L’intenzione blasfema di Dostoevskij sale allo scoperto nel giudizio di Cristo a favore dell’Inquisitore:

“Ecco che Egli in silenzio si avvicina al Grande Inquisitore e lo bacia sulle vecchie labbra esangui. E questa è tutta la sua risposta”⁸.

Il giudizio che assolve l’inquisitore trasforma la teologia in filosofia del sospetto, che contempla l’Essere come inganno e gli uomini come “creature incompiute, fatte per esperimento e per burla”.

Ora la contemplazione del male invincibile obbliga ad abbracciare la soluzione nichilista, cioè a rassegnarsi al

“terribile spirito della morte e della distruzione ... a questo scopo bisogna accettare la menzogna e l’inganno e guidare gli uomini fino alla morte e alla distruzione, ingannandoli per tutta la strada affinché non capiscano dove sono condotti e si credano felici almeno durante il cammino”⁹.

Motore del delirio teologico adesso è il mito dell’eterno ritorno. Nella parte conclusiva dei *Fratelli Karamazov* si affaccia l’idea ossessiva, che domina l’ultima scena del mondo moderno:

“La terra si è ripetuta milioni e milioni di volte: è morta, si è congelata, si è spezzata, frantumata, decomposta nei suoi elementi costitutivi, è diventata, di nuovo, l’acqua che era sopra il firmamento e poi di nuovo cometa, di nuovo sole e di nuovo dal sole è uscita la terra, e forse questo ciclo si è ripetuto milioni di volte, sempre uguale, in ogni minimo particolare. Una noia da morire”¹⁰.

La vita è ripetizione e noia senza fine. La verità è una cattiva novella, che descrive un incubo, l’assurdo vagare. Solo il trionfo dell’Antivita potrebbe inter-

rompere la sequela irragionevole, ma la follia è indispensabile alla vita, senza di lei

“nel mondo comincerebbe a regnare la ragione, ma la ragione naturalmente sarebbe la fine: tutto si spegnerebbe e non accadrebbe più nulla”¹¹.

La storia procederà in eterno, verso la ripetizione e gli uomini avranno un sollievo soltanto dall’adesione alla cattiva novella. All’orizzonte dell’ateismo moderno sorge il sole della finzione buonista:

“Ogni uomo saprà di essere mortale per intero, senza possibilità di resurrezione, e accetterà la morte con tranquilla fierezza, come un dio. Nella sua fierezza l’uomo capirà che non deve lamentarsi se la vita è un attimo e amerà il proprio fratello senza bisogno di ricompensa. L’amore riempirà solamente quell’attimo di vita, ma la consapevolezza della sua fugacità basterà da sola a ravvivare la fiamma”¹².

L’amore senza verità trascina l’umanità verso quella cultura della dolce morte, che Augusto Del Noce definì magistralmente *totalitarismo della dissoluzione*. In questa luce si comprende perché, nelle storie di Dostoevskij, la malattia è circondata da un sacro alone e perché agisce come una forza sacra, che si impossessa degli uomini ora precipitandoli nelle tenebre ora coprendoli di luce abbagliante: la malattia, infatti, rivela la debolezza dell’Essere e la potenza del Nulla.

Dostoevskij predica la religione nuova, che ha sfondato le porte dell’illuminismo: la contemplazione della malattia, del malessere e del disordine quali versanti di una *montagna incantata*, da scalare in vista della realizzazione nichilista.

La fede nella malattia, forza illuminante e terribile, cui Thomas Mann darà il nome di “via geniale verso l’umanità e l’amore”, è il perfetto rovescio dell’Eucarestia¹³.

Bestemmiata la santità del Padre e negata la sapienza del Figlio non rimane che la buona malattia. La felicità si converte nel piacere morboso della dissoluzione: Dostoevskij dichiara che un attimo di ebbrietà epilettica vale l’intera esistenza e Mann che descrive Faustus-Nietzsche nell’atto d’implorare l’iniziazione luetica¹⁴.

PIERO VASSALLO

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ *I fratelli Karamazov*, p. IV, c. 12.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Al riguardo cfr.: Thomas Mann, *Dostoevskij, con misura*.

¹⁴ Thomas Mann, *Lo spirito della medicina*.