

INTERPRETAZIONI

RIVISTA DEL SALOTTO LETTERARIO DI SESTO FIORENTINO - SALOTTO CONTI

PATROCINIO DEL COMUNE DI FIRENZE

Editore Francesco Ammannati
Anno 3 n.4 Marzo 2002

www.strabo.it

Direttore Maurizio Ciampolini
reg.trib. Firenze 5001 del 24 10 00

Uno scrittore di confine intervista a Claudio Magris

di TERESA PALADIN

E' uscito di recente l'ultimo libro di Claudio Magris, *"La mostra"*, che mette in scena la vita di Vito Timmel, pittore triestino spentosi nel 1949 all'ospedale psichiatrico di San Giovanni dopo 1000 giorni di degenza. L'artista, sposatosi due volte, ebbe una vita "disastrata" e finì per obliarsi, vittima dell'alcol e della follia. L'esistenza di questo "quasi allievo" di Klimt è ricostruita attraverso le parole degli amici, degli infermieri e del direttore del manicomio, dei vecchi compagni di osteria. Non casuale la scelta del manicomio di Trieste, centro della rivoluzione del professor Basaglia, il padre dell'antipsichiatria. Elemento portante della struttura narrativa è l'idea di iniziare il romanzo dopo che si è appena concluso il funerale di Timmel e mentre se ne sta allestendo la mostra: geniale la presenza del protagonista che assiste ai commenti e ai preparativi in atto, ad evidenziare il senso di un passato che esiste in quanto presente, se radicato nella memoria dei vivi.

(C. Magris, *La mostra*, Garzanti, 2001)

D. Con *"La mostra"* assistiamo a un genere mai praticato prima, dove il dialogo, le didascalie, le frasi del protagonista scomparso ma presente nella storia sono parti di un percorso letterario che supera l'idea del "confine" tra elementi narrativi e testo teatrale e che rappresenta una vera svolta nella sua modalità di scrittura. Come si è sviluppata questa scelta letteraria?

R. "In realtà, il personaggio di Timmel l'ho portato dentro per molti anni; mi interessava non tanto la sua pittura, quanto mi attirava questa esistenza che per un eccesso di sensibilità finisce per ottundersi, che cerca la vita vera ma che, non potendo raggiungerla, sceglie la radicale ed anarchica autodistruzione, che finisce, appunto, nell'alcolismo. Mi interessano, infatti, queste vite che in qualche modo affondano nel no, nella negazione, però sempre afferrando bagliori di significato: queste vite grandiosamente fallite, grandiosamente spezzate.

Naturalmente il linguaggio non può non essere mutevole; non è che si possa scegliere il linguaggio quando si inventa un personag-

gio per farlo parlare, non crede? Questa vita spapolata, distrutta non può non parlare la bella lingua italiana, ma anche il dialetto triestino, filastrocche, canzoni, con l'amico Sofianopulo che conciona citando Baude- laire".

D. "Pretendere di vivere, dice Ibsen, è da megalomani": questa frase può presentare egregiamente anche Timmel, che diventa "viandante nel manicomio" per aver sganciato l'io dalla foia crudele e arrogante dei desideri. Cosa c'è della condizione dell'uomo moderno in questo personaggio?

R. "Per me è sempre molto difficile dare queste interpretazioni. Certamente non ha senso l'aver vissuto in un modo estremo, e quindi non dico giusto ma paradossale, senza un raffronto. Se l'arte ovviamente vuole raccontare i destini, ci sono anche personaggi e destini falliti e sbagliati, ma che ci fanno capire attraverso il loro fallimento i riferimenti essenziali di un'epoca e quindi l'estrema difficoltà per l'individuo di vivere fino in fondo la vita e svilupparsi pienamente in una situazione sociale sempre più complessa. Naturalmente, non dico che la risposta di Timmel sia quella giusta; mi interessa invece proprio questo modo estremo che mostra come, quando Ibsen ha detto quella frase, chiaramente intendeva affermare che è necessario essere uomini, bisogna cercare di vivere, ma che solo sapendo quanto difficile sia la vita vera, si può essere tanto temerari da pretendere di viverla veramente".

D. Trieste, città di frontiera, dalle componenti plurinazionali, è lo sfondo alla malattia di Timmel, che registra ed interpreta però una scelta già precedentemente fatta di dissolvimento del proprio sé. Nietzsche e Dostoevskij scorgevano nel proprio tempo e nel futuro l'avvento del nichilismo, la disfatta dei valori. Si può pensare il III Millennio come l'epoca in cui è in atto la sfida tra accettare o combattere il nichilismo?

R. "Se nel terzo millennio viviamo in un momento di trasformazioni così rapide che in pochi decenni trasformano la vita più di quanto avessero fatto i secoli precedenti, certamente io credo che una delle scelte e contraddizioni sia proprio quella se pensare, con Dostoevskij, che il nichilismo sia una verità dell'epoca, ma negativa, quindi da guardare in faccia ma da combattere, oppure invece una liberazione da festeggiare. Nel



Diana Kurz: *fence*

IN QUESTO NUMERO: Il confine è un termine assai suggestivo, che può essere disegnato con vari linguaggi e aprendosi a molteplici interpretazioni, filosofiche, storiche, geografiche, psicologiche e letterarie. Qui viene affrontato facendo parlare uno scrittore di confine nell'intervista a Claudio Magris, o un poeta maledetto nell'etica

dello straniero, la coscienza sotto le braci in Marai, l'immaginario ne il mantra del passo, il padre contro il figlio nel libro di Tozzi *Con gli occhi chiusi*, il confine politico in Ustica; il mare è il suo confine. Infine la rubrica Fahrenheit 451 ricava esempi tratti da brani della grande letteratura.

futuro molto dipenderà dalla scelta che la nostra civiltà farà tra queste due posizioni. Poi, sa, cosa succederà tra un millennio... se si pensa tra il 1000 e il 2000 a cosa è successo, tra il 2000 e il 3000 succederanno cose ben più gravi".

D. Tanta parte della letteratura contemporanea è segnata dal rapporto duplice dell'io con le frontiere, con i confini che possono essere dissolti (anche linguisticamente) o venire irrigiditi. Qual è per lei la nuova identità che la letteratura può darsi per superare le chiusure, ma anche l'ossessione del superamento?

R. "Non credo che ci sia una forma prestabilita. Uno scrittore fa quello che normalmente può fare senza programmi ideologici o una scelta programmatica. Racconta le storie, cerca di capire l'esistenza, cerca di dare delle risposte".

D. Uno dei temi a lei cari è il vero. Il confine tra verità e menzogna è incerto: la verità spesso si capovolge nel suo opposto, si trasforma in menzogna. Secondo lei questo

confine è utile da mantenere per la civiltà e chi o cosa può aiutare a ridefinirlo?

R. "Certo che è utile. Naturalmente anche chi non ha un concetto della verità in senso dogmatico sa benissimo che la verità, sia come corrispondenza tra quello che diciamo e quello che è avvenuto (cioè se oggi dico che sono a Ferrara, non è vero), sia soprattutto come verità esistenziale, come la verità del nostro vissuto, è un dato irrinunciabile: noi sappiamo qual è la verità o dovrebbe essere il nostro comportamento. In questo senso il confine è sempre da mantenere. Noi possiamo non credere che ci sia una carta geografica già fatta, con confini già segnati dappertutto, ma il confine che di volta in volta sentiamo, per averne bisogno, è il confine che dobbiamo difendere come gruppo".

(Intervista concessa in occasione di "Leggere per non dimenticare", ciclo di incontri a cura di Anna Benedetti).

Il Salotto letterario di Sesto Fiorentino - Salotto Conti - è una associazione culturale che promuove la lettura e l'interpretazione di testi di narrativa classica e contemporanea. Presidente: Claudio Berti. Sede: Via Cesare Battisti 24, Sesto Fiorentino.

Il Salotto si riunisce a giovedì alterni alle ore 21.30. Per informazioni chiamare 0554487600- 0555000277

INTERPRETAZIONI

Proprietà: Francesco Ammannati.
Direttore responsabile:
Maurizio Ciampolini
Coordinamento: Paola Ficini
Comitato redazionale: Gianni Conti,
Teresa Paladin.
Comitato editoriale: Claudio Berti,
Paolo Vannini, Leonardo Masi,
Roberto D'Alessio.
Redazione: via Boccaccio 6, 50133
Firenze, tel 0555000277.
Consulenza grafica: Marzio Mori.
Stampa: Comune di Firenze

Etica dello straniero

ROBERTO CARIFI

Georg Trakl è il poeta dell'abbandono, della dipartenza, dello straniero chiamato nel tramonto. Nel cuore della notte occidentale la poesia di Trakl dice la necessità del congedo e della separatezza, la radicale *Abschiedenheit* dove l'esilio e l'erranza consentono di esperire una più originaria e profonda abitabilità della terra. Come l'Oltreuomo di Nietzsche lo straniero trakliano è l'abbandonato-abbandonante che nell'esperienza della propria alterità e differenza si lascia riunire alla tragedia della terra e accetta di amare fino in fondo la disperata solitudine. Poiché non si sottrae al tramonto, al destino ineluttabile di *Abendland* e sa fino in fondo il dolore delle popolazioni morenti, dei tramontanti a cui egli stesso appartiene, lo straniero è già da sempre in cammino verso un luogo che nella terra divenga abitabile poeticamente, lungo un sentiero che "porta lontano dalla vecchia stirpe degenerata" conducendo "nel tramonto che è passaggio in quel mattino della stirpe non nata, che permane, serbato all'avvento"¹. Per giungere a questa terra del nuovo inizio che nella terra è oltre di essa lo straniero si lascia chiamare nel tramonto senza opporvi resistenza, abbandona la *verweste Gestalt*, la figura decomposta dell'uomo assumendo l'infigurabile e l'irrepresentabile del *Ungeborener*, del non-nato rispetto alla stirpe disfatta. Chiara l'intonazione nietzschiana di questo passaggio, se pensiamo all'Oltreuomo come alla cifra di *Über* che si dà quando ogni maschera umana si è definitivamente disfatta, e che perciò si annuncia là dove l'occidente va definitivamente a *cadere*. Tuttavia l'Oltreuomo non divide con coloro che "non sanno vivere se non tramontando"², gli uomini superiori che vogliono il proprio tramonto e che unicamente nel disprezzo di se stessi fanno cenno all'evento del distaccato e del separato, dell'Oltreuomo "dissimile e straniero a tutto"³. La irriducibile oltranza del *Übermensch* lo rende assolutamente altro rispetto all'orizzonte entro cui si consuma il tramonto occidentale, *altro* anche nei confronti di quegli uomini superiori che sono decisi al transito e al passaggio verso l'altrove. Pensare l'Oltreuomo equivale a pensare l'indicibile e l'impossibile dell'assoluta differenza, il suo *Über* lo colloca in un luogo estatico e decentrato rispetto a coloro che al tramonto ancora appartengono. L'Oltreuomo non è un tramontante né un tramontato, un trapassato che abbia compiuto il viaggio attraverso le vie del declino. Egli non è mai stato qui, non ha mai abitato questo tramonto e nemmeno è dicibile il meriggio del suo avvento altrimenti che come augurio e invocazione⁴. In Nietzsche lo straniero inizia a mostrarsi dove si compie il sacrificio che gli *Untergehende* fanno di sé, è straniero perché decisamente altro anche rispetto al tramonto che solo nel suo compiersi lo rende possibile. La pensabilità dell'*oltre* è tale in quanto presagita da coloro che tengono fermo al proprio tramonto, i tramontanti, i soli che "presagiscono l'Über"⁵. In Nietzsche è netta la distinzione tra l'Oltreuomo e i suoi messaggeri, tali perché decisi al tramonto, perché non temono il compimento dell'epoca e a questo destino si lasciano andare. Gli uomini della "grande nausea" che offrono in dono il proprio tramonto lasciano essere l'Oltreuomo, preparano l'occidente all'evento del suo *Über* perché sopportano interamente il peso e il dolore della caduta. Lo straniero di Trakl è lui stesso un tramontante, è anzi perché più di ogni altro erra lungo i sentieri del declino che il suo tramontare fonda il suo essere straniero. La poesia trakliana mostra nell'uomo occidentale, nella sua stessa *Verfall* il versante della signoria e del distacco, della libertà che lo rende straniero in quanto liberamente deciso a corrispondere all'appello che lo convoca nel tramonto. Il poeta, lo straniero, l'amico costituiscono le cifre di un'identica corrispondenza a questa chia-

mata, dell'obbedienza che nel distacco lascia abitare la terra "senza aderire"⁶, nel passaggio e nel transito "vers l'au-delà de la transfiguration"⁷. Mentre l'Oltreuomo non deve tendere verso né mettersi in cammino perché potrebbe apparire altrimenti che là dove ogni trasfigurazione è compiuta, lo straniero trakliano rinnova continuamente nell'abbandono delle maschere umane la tensione verso questo "au-delà", come se la parola stessa della poesia si tenesse aderente a un appello che non cessa di riprodursi. Il dire poetico di Trakl è un rispondere e un corrispondere, è il *canto del dipartito* nel senso di *homo viator*, soggetto di una *Wanderschaft* che lo rende viandante prima ancora che "viaggiatore diretto a una meta finale"⁸.

È qui soprattutto che emerge l'*ethos* specifico del discorso poetico di Trakl, la centralità di un congegno intonato al distacco e all'abbandono intesi come modi dell'abitare poetico. Occorre perciò dare un nome allo straniero, indicare l'essenza dell'esodo che egli incarna. Trakl lo dice in un verso decisivo di *Frühling der Seele*: "Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden"⁹, è l'anima straniera sulla terra. Dunque *ein Fremdes*, ciò che vi è di straniero e di chiamato a sperimentare il distacco è l'anima, è in essa che all'umano è dato fare esperienza del congedo e divenire *Abgeschieden*. Il congedo e il distacco sono le intonazioni dell'abitare poetico, è come dipartito che l'uomo può dire di sì alla terra, muoversi verso il luogo originario dove essa è oltre di essa. Ma questo significa che l'uomo abita da straniero, che solo perché la sua anima è *ein Fremdes* egli ha dimora sulla terra destinata al tramonto. L'enunciato holderliano che "l'uomo abita da poeta" assume in Trakl un accento che rispetto all'*ethos* pone in primo piano l'*ethos*, l'atteggiamento eticamente intonato alla scelta del distacco e dell'essere-ancora-in-cammino. Il "futuro risveglio" che è al centro del grande commento heideggeriano allude a un non-ancora che costituisce il solo *ora* possibile, una dimora dove si intrecciano il qui e l'altrove, una sosta che esclude il radicamento e l'attaccamento. Abitare poeticamente significa condursi nel tramonto verso il mattino dei non-nati "serbato all'avvento", ma custodire l'avvento di questa *differenza* che nella terra circoscrive un luogo oltre la devastazione di tutti luoghi è possibile solo a chi è veramente e autenticamente in cammino, a chi appartiene alla stirpe dei tramontanti e tuttavia ne è distaccato, non forma con essi alcuna comunità e rivendica la sua stranianza.

Abitare la terra della memoria dell'oltre è motivo di derivazione gnostica, del resto fortemente sotteso alla lettura heideggeriana di Trakl dove determinanti appaiono cifre decisamente gnostiche come il risveglio e la chiamata, l'orientamento dell'anima straniera vero la "quiete in cui è l'origine del suo vero essere"¹⁰, non dissimile dal luogo di riposo cui alludono i *Vangeli gnostici*, quello "da cui ciascuno è venuto" e in cui "ha ricevuto il suo vero essere"¹¹. Fermo restando che le risonanze gnostiche della lettura heideggeriana sono dovute soprattutto alla presenza costante della gnosi nel pensiero di Heidegger già a partire da *Sein und Zeit*¹², è vero che il tema della sofferenza e della differenza dello straniero che "fanno di lui un essere che abita il mondo senza essere coinvolto, richiamato da un al di là che

disabita"¹³ consente di pensare a una scommissa gnostica contro questo mondo abitato dal male e dall'esilio, e non mancano in Trakl accenni a una dimensione angelica e senza condizioni *altrove* rispetto alla terra. Tuttavia l'esilio e l'erranza dello straniero non comportano in Trakl nessuna forma di erratismo e di nomadismo, esiti che porrebbero in primo piano il motivo platonico e successivamente gnostico della caduta dell'anima nella prigione mondana. Il congedo dell'anima è piuttosto, come ha evidenziato Derrida, una destinazione, il suo trovarsi "en route vers la terre"¹⁴, il suo essere in cammino per abitare poeticamente la terra che essa ancora non abita.

Lo straniero non si sottrae in Trakl al destino della terra, all'opposto lo incarna nell'esercizio del congedo e del distacco, di una distaccata permanenza che lascia pensare alla eckhartiana *Gelassenheit* prima ancora che ai dualismi gnostici. La dipartenza è abbandonarsi alla terra senza contendere, nella libertà e nella signoria di un contegno che lascia abitare a partire dal fondo dell'anima, il "Grunt der Seele" che in Eckhart rende lo spirito "puro e in pace". La quiete è già un *qui* per l'uomo del distacco, per chi ha liberato l'anima dalla schiavitù dei contenuti finiti, l'ha resa straniera e per questo origine di un più autentico abitare. La condotta del poeta *heimatlos*, straniero e senza patria, richiama quella dell'uomo nobile che in Eckhart rinnova nell'abbandono la libertà dell'immediatezza del dato, che non si arresta al qui e ora ed è perciò sempre in cammino e viandante. Il destino peregrinale del poeta è interamente compreso in questa etica dell'abbandono, nella decisione di percorrere un sentiero che non conduce al definitivo radicamento ma verso un luogo dove ciò che è straniero (*das Fremde*) "potrà restare come viandante"¹⁵. L'essenza di tale decisione è la separatezza dalla comunità di coloro che nel tramonto si rifiutano al suo compimento, gli indugiati che battono ancora i vecchi sentieri e "si attardano, abbarbicati agli antichi culti, idoli, rappresentazioni"¹⁶.

Contro questi esitanti che indugiano nella palude del Dio morto lo straniero di Trakl si decide per la contrada che "pone fuori dalla nostra posizione abituale, quotidiana, introducendo in noi il brivido del terrore (Entsetzung) davanti a ciò che è radicalmente altro"¹⁷. In quanto realmente tramontante lo straniero realizza dentro di sé l'essenziale *Unterwegs-sein* dell'anima, il suo essere *ein Fremde* e perciò dentro un cammino inarrestabile. Il *tremite* che lo straniero prova nel paradosso della sua straniante fedeltà alla terra, il turbamento del suo sentirsi "estraneo in mezzo all'ente"¹⁸ ne connota emotivamente il passaggio attraverso il tramonto, la risposta all'appello che lo chiama a procedere lungo i sentieri dei dipartiti. Il brivido davanti al "radicalmente altro" è l'esperienza del transito come trapasso, l'ultimità della morte per la quale lo straniero si è già da sempre deciso in quanto *das Ungeborenes*, ciò che non è mai nato alla stirpe disfatta. Lo straniero chiamato nel tramonto è anche il morto, il tra-passato, ma non è il decomposto, non partecipa della decomposizione (*Verwesung*) che ha colpito la figura umana. La sua morte è "chemin vers un ailleurs"¹⁹, abbandono, *Abgeschiedenheit*, deposizione delle devastate maschere del-

l'uomo occidentale. Per questo "lo Straniero è *der Abgeschiedene*", colui che si separa, si distacca, che dice addio, e accetta quella decisione (*Entscheidung*) che lo spartisce e lo divide da tutti gli altri. Colui che si congeda: per questo egli è anche il 'morto'²⁰. È perché morto che lo straniero può al tempo stesso restare e tendere verso, attendere nel tramonto da cui non può separarsi l'aurora che segretamente lo abita, scorgere nella terra avviata all'ocaso una segreta terra del mattino.

Il fanciullo Elis possiede la visione del giorno perché già conosce il luogo dove il tramonto va a tramontare, che nel tramonto sta oltre di esso. Egli è colui che è morto ("Oh da quanto, Elis, tu sei morto"), il trapassato, il già tramontato che con altro sguardo intravede il mattino nell'incerto luore del crepuscolo occidentale. La morte dello straniero e delle sue figure (Elis, Helian, Sebastian) non è decesso ma trapasso, passaggio attraverso i "sentieri lunari" che conducono i dipartiti verso il luogo dove l'oscurità serba l'originario chiarore. La morte come abbandono e distacco è la forza che invia lo straniero lungo il suo cammino, che sostiene il suo destino di *Wanderer*, di viandante che nella disperazione di oscuri sentieri procede verso un più originario raccoglimento. La campana della sera chiama a raccolta i dipartiti e li raduna al desco dove splendono pane e vino: "Wanderer tritt still herein; / Schmerz versteinerte die Schwelle. / Da erglänzt in reiner Helle / Auf dem Tische Brot un Wein"²¹. Il canto in cui l'errante è chiamato costituisce la voce della sola comunità possibile per l'uomo occidentale, non la *Gemeinschaft*, di coloro che indugiano nel tramonto ma degli stranieri che lo attraversano nel distacco e nell'abbandono, quei pochi e quei rari che secondo Heidegger costituiscono la stirpe dei Venturi, gli *Zukünftigen* aperti alla "silenziosa maturazione del Veniente"²². Il canto trakliano è il canto dei dipartiti, della impossibile e indicibile comunità di stranieri alla terra che nella loro radicale *Heimatlosigkeit* restano fino in fondo fedeli al segreto della sua origine.

¹ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1974, pag. 73.

² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Opere Complete, vol. VI, Adelphi, Milano, 1968, pag. 8.

³ M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano, 1997, pag. 146.

⁴ Quella che chiude *Also sprach Zarathustra*: "Dies ist mein Morgen, mein Tag hab an: herauf nun, herauf, du grosser Mittag!".

⁵ M. Cacciari, op. cit., pag. 145.

⁶ Cfr. G. Schiavoni, *Sui rapporti Trakl - Heidegger: l'inarrestabile fuga dell'anima senza 'cammino'*, 'Nuova Corrente', 76 - 77, 1978, pp. 370 - 389.

⁷ J. M. Palmier, *Situation de Georg Trakl*, Belfond, Paris, 1972, pag. 493.

⁸ F. Nietzsche, *Uomo troppo umano*, vol. 1, Mondadori, Milano, 1970, pag. 288.

⁹ G. Trakl, *Werke - Entwürfe - Briefe*, Reclam, Stuttgart, 1986, pag. 92.

¹⁰ M. Heidegger, op. cit., pag. 74.

¹¹ *Vangelo della verità*, in *I vangeli gnostici*, a cura di Luigi Morali, Adelphi, Milano, 1984, p. 43.

¹² Cfr. U. Galimberti, *Heidegger e la gnosi*, AA.VV. *Eredità di Heidegger*, a cura di Maria Luisa Martini, Transeuropa, Ancona, 1988, pp. 77-97.

¹³ *Ivi*, pag. 87.

¹⁴ J. Derrida, *De l'esprit: Heidegger et la question*, Galilée, Paris, 1987, pag. 138.

¹⁵ M. Heidegger, op. cit., pag. 49.

¹⁶ M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano, 1994, pag. 162.

¹⁷ F. Duque, *La contrada dello straniero*, 'aut aut', 248 - 249, 1992, pag. 63.

¹⁸ C. Resta, *La terra del mattino*, Franco Angeli, Milano, 1988, pag. 90.

¹⁹ J. Derrida, op. cit., pag. 142.

²⁰ C. Resta, op. cit., pag. 91.

²¹ G. Trakl, op. cit., pag. 66 (versione italiana a cura di Roberto Carifi, in *Il canto del dipartito*, Le Lettere, Firenze, 1992, pag. 78: "Muto entra quell'errante; / la soglia è pietra di dolore / Ma in purissimo chiarore / splendono al desco pane e vino").

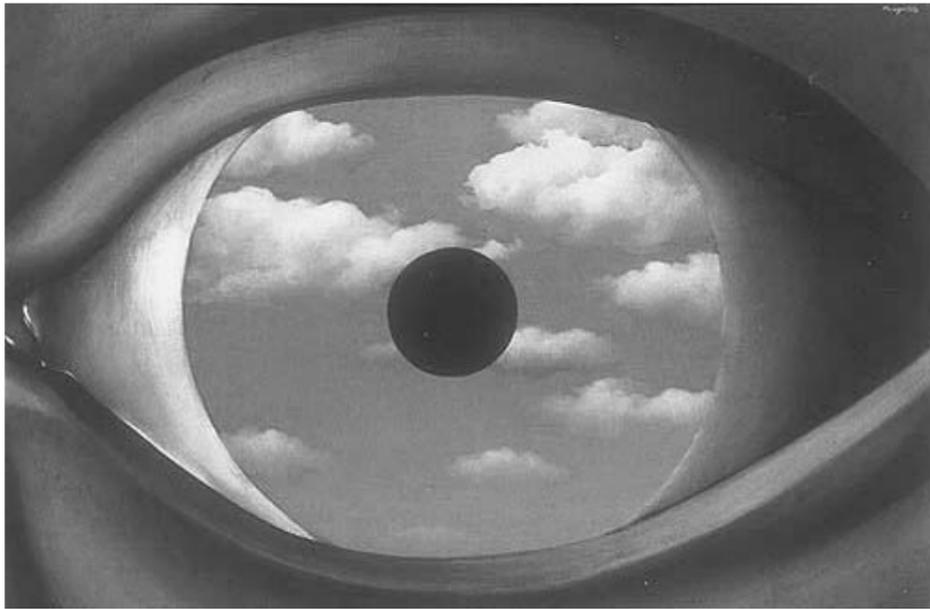
²² M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, in *Gesamtausgabe*, vol. 65, Frankfurt a. M., 1989, pag. 397.

La coscienza sotto “Le braci”

MAURIZIO CIAMPOLINI

“«Ormai non ci resta più molto da vivere» dice di punto in bianco il generale, come se tirasse le somme di una discussione svoltasi in silenzio. «Un anno o due, forse anche meno. Non ci resta più molto da vivere, perché sei tornato. Lo sai bene anche tu. Hai avuto tempo per riflettere su queste cose, ai Tropici, e poi nella tua casa nei dintorni di Londra. Quarantun anni sono un tempo molto lungo. Ci hai riflettuto bene, non è vero?... Ma poi sei tornato, perché non potevi fare diversamente. E sapevamo entrambi che ci saremmo incontrati ancora una volta, e che poi sarebbe stata la fine.» (Sandor Marai, *Le braci*, Adelphi, 1998, pag. 88)

Durante la lettura de *Le braci*, spesso ci si trova ad affrontare due concetti: il confine e la coscienza. Il confine in senso fisico perché dei due amici protagonisti, vissuti per più di vent'anni in simbiosi e bruscamente separatisi, uno spenderà l'esistenza pressoché all'interno della sua proprietà ai piedi dei Carpazi mentre l'altro vivrà per decenni in Estremo Oriente. Il confine in senso emozionale perché non saranno sufficienti quarantun anni per dimenticarsi, per dividersi del tutto, per cancellare gli atroci segreti che li legano. La coscienza sarà il filtro di questo rapporto. Il luogo mentale e multimodale dove Henrik potrà immaginare un futuro possibile, il chiarimento con Konrad dei perché di una vita distrutta. Quando l'evento



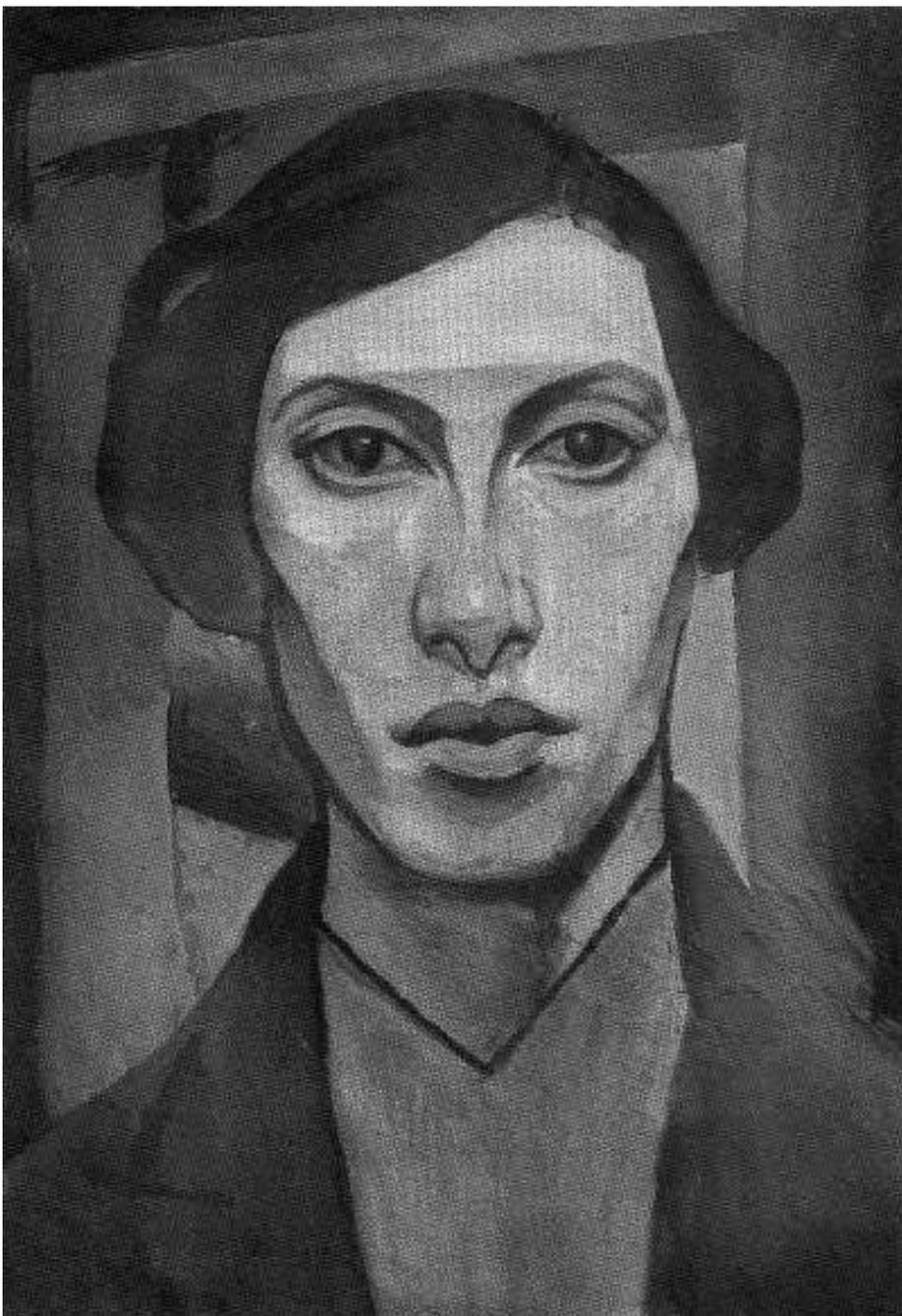
finalmente avrà luogo i decenni di elucubrazioni saranno il patrimonio cui Henrik farà ricorso per sferrare con lucidità la sua vendetta: un inesorabile e disincanto monologo. Terminato quello, un altro confine sarà presto varcato, quello che segna la fine dell'esistenza terrena... «Konrad e il generale si salutano in silenzio, con una stretta di mano e un inchino profondo» (ibid, pag. 170). Non si incontreranno mai più, ma ci piace pensare che la loro coscienza sarà fino all'ul-

timo la dimora ideale di quell'amicizia.

Prendendo ad esempio la vita di Henrik spesa ad interpretare le azioni di Konrad e ad immaginare luoghi e momenti molto distanti da lui, è possibile capire come funzioni la concentrazione in una persona conscia, la quale, una volta che l'attenzione è stata fissata su di una particolare scena vivida, è capace di generare ed esplorare interpretazioni alternative dei contenuti o della natura di tale scena, soprattutto se essa può essere considerata confusa o problematica. Lo stesso accade quando Henrik valuta il comportamento della moglie Cristina in relazione al giorno in cui la sua vita è bruscamente cambiata. Lo scopo che tale ragionamento intende porsi non è quello di dimostrare qualcosa o di stigmatizzare alcuno, quanto di mostrare come non si possa mai scrivere la parola fine alla ricerca della verità e che è necessario essere sempre pronti a mettere in discussione tutte le convinzioni che si possono nutrire nei confronti dell'esistenza e ad andare oltre ogni limite, ogni confine. Nel momento in cui Henrik si sente doppiamente tradito da Konrad e vede crollare tutte le certezze sulle quali poggia la sua vita, non compie forse l'azione dell'*andare oltre*? Si trova costretto a varcare quel confine, passando da uno stato di sicurezza ad una condizione di estremo dolore nell'arco di poche ore: “Mi appare chiara tutta l'importanza di quella giornata: essa ha diviso in due la mia vita, come un paesaggio spaccato in due da un terremoto – da parte l'infanzia, tu e tutto ciò che significava la vita passata, dall'altra l'oscura, incommensurabile distesa che mi toccherà percorrere, il tempo che mi resta da vivere” (ibid, pag. 128). Qui inizia il suo lungo percorso di solitudine e pensiero (l'azione, si sa, si concretizzerà al tramonto della vita), il quale poggerà proprio sulla coscienza, dove si fonderanno i ricordi e l'immaginazione, la ragione e il sentimento. Coscienza e memoria. Una delicata relazione le lega; la prima esiste perché

la seconda le concede la linfa preziosa dei ricordi. Konrad non è escluso da questo processo e durante il dialogo finale rivela che: “Il mondo non significa niente. I fatti importanti non si dimenticano mai. Di questo mi sono reso conto solo più tardi, a mano a mano che mi avvicinavo alla vecchiaia. Ma i fatti marginali non esistono, li rimuoviamo come i sogni. [...] Da qualche tempo ricordo solo i fatti essenziali” (ibid, pag. 83). Ma proprio perché alla base della loro separazione vi sono luguabri segreti e un atto lacerante, tutti i dettagli dell'ultimo incontro, quello avvenuto quarantun anni prima, si stagliano nitidi nella memoria di entrambi; sono ‘ricordi lampadina’, per dirla con LeDoux, e vivono fino alla fine perché fissati nei neuroni dall'adrenalina scatenata da un avvenimento traumatico. “«La memoria filtra ogni cosa in maniera incredibile. Ci sono grandi eventi di cui dieci, vent'anni dopo scopri che non hanno cambiato nulla dentro di te. E poi un bel giorno ti viene in mente una battuta di caccia, un particolare di un libro, o questa stanza» [...] «Ricordi anche i dettagli?» domanda l'ospite con stupore. «Ricordo tutto»”. (ibidem)

Molti, forse troppi confini hanno diviso questi due uomini anche durante gli anni vissuti fianco a fianco. Henrik appartiene ad una famiglia potente e il padre, l'Ufficiale della Guardia, è “enormemente ricco” a differenza di Konrad, figlio di nobili decaduti e costretti a indicibili sacrifici per garantirgli un'educazione e fargli indossare la divisa di Ufficiale. Konrad, è “un uomo diverso” perché, come la madre e la moglie di Henrik, annovera tra le sue ontologie la musica, è sensibile all'arte. Henrik dal canto suo è artisticamente sterile pari a suo padre e non riesce a comprendere cosa provi chi ama Chopin. Inoltre ama la caccia, odiata da Konrad. Ciò non significa che l'amicizia per funzionare debba necessariamente poggiare sulle medesime passioni ma su *fundamentaria fidei*; non tanto e non solo su affinità elettive quanto su attitudini culturali ben radicate. Tutto ciò non riguarda la simpatia o la complicità, ma vincola il funzionamento dell'amicizia se questa ha l'ambizione di durare per sempre. Paradossalmente, il legame di Henrik e Konrad è un'amicizia che varca persino questo confine a condizione che i due si costringano ad una lontananza forzata. Nell'assidua convivenza, le troppe differenze che li separano, e l'incapacità di dialogare, comunicare senza infrangere sia il rispetto sia l'affettività, porteranno alla prima insanabile crepa nel loro rapporto giovanile. L'altro confine sarà Cristina, la passione che si consuma tra Konrad e la moglie dell'amico fraterno. Poi il sentimento perverso di amore e odio che lega Konrad a Henrik, condurrà il primo a tentare l'omicidio del secondo e la vicenda finirà con una incontrovertibile fuga che distruggerà tre vite e lacererà ogni confine del lecito, persino all'interno dell'amicizia più forte; quella che legava “*Castore e Polluce*”.



In alto: René Magritte, *Il falso specchio*. A sinistra: Nathan Altman, *Autoritratto*

STRABO AGENZIA
LETTERARIA

tel. 0557224055 - 3299813068 email erredalessio@libero.it

“Per la prima volta, il Recinto sbarrò il ritorno dei mandriani. Per entrare a Rancas le greggi dovettero allungare la strada di una buona lega. Rancas cominciava a mormorare. A cosa aspirava il Recinto? Che disegno nascondeva? Chi ordinava quella separazione? Chi era il padrone di quel fil di ferro? Un'ombra che non era il tramonto incupì le facce tribolate. La pampa apparteneva ai viandanti. Nella pampa non si sono mai visti recinti.” (Manuel Scorza, *Rulli di Tamburo per Rancas*, cit. in Piero Zanini, *Significati del confine*, Bruno Mondadori, 1997, pag.76).

M'immagino che in Principio, nel tempo più antico, non esistessero confini né diversità, e che questi siano comparsi piano piano, crescendo via via, prima tra il giorno e la notte, poi tra l'uomo e la donna, il cielo e la terra, il bene e il male. Non c'è bisogno di scomodare la teoria del big bang, l'origine della vita, i quanti o la torre di Babele, per rendersi conto che i confini crescono nel tempo, che la diversità aumenta. Prendiamo ad esempio la casa di un bancario e quella di un agricoltore neolitico. Quante porte nella prima, e quanti armadi, scaffali, casseti, ripostigli, divisori. E poi ci sono gli oggetti: milioni di oggetti, ognuno con la sua diversa funzione, spesso dimenticata, e posizione, magari mutevole e incerta, secondo lo stato d'animo del proprietario che, succede, in un momento di rivoluzione personale, spedisce tutto nell'Uno informe e assoluto del cassetto.

Non ci pare che l'agricoltore neolitico avesse tutti questi problemi, la sua era una vita senza porte, dove lo spazio sfuma in un altro, il giorno e la notte uniti dall'alba o dal tramonto, i suoi strumenti semplici pezzi di pietra.

Era opinione corrente fino a tempi recenti che il progresso civile corrispondesse all'allargarsi delle frontiere e ad una maggiore libertà per tutti gli uomini di andare dove portano i desideri o le necessità. Niente di più falso.

Uno dei molti possibili esempi letterari si trova in *Rulli di tamburo per Rancas*, dove lo scrittore peruviano Manuel Scorza racconta della lotta tra gli abitanti di un villaggio andino e la multinazionale Cerro de Pasco Corporation verso la fine degli anni Cinquanta. Protagonista è il Recinto, costruito da quest'ultima per delimitare il proprio latifondo in espansione, che invade lento e implacabile lo spazio collettivo dei *comuneros*. La pampa da sempre sconfinata si riempie così di filo spinato, i percorsi si tramutano in labirinti, lo sguardo che in nessun luogo è stato più libero che nell'aria cristallina dell'altopiano si ferma davanti ad una barriera.

Se la diversità di culture facilmente genera questo tipo di conflitti anche per i diversi all'interno di una cultura il destino non è migliore. Prendiamo ad esempio un tema classico della letteratura e del cinema americani, quello della fuga a cavallo, in macchina e comunque *on the road*. Ma la fuga non è più possibile per spostati, sfrattati, barboni, tossici, negri, vu cumprà: oggi tutta la Terra è proprietà di qualcuno. Dovunque recinti,



Il mantra del passo

FRANCESCO AMMANNATI



In basso: A. Della Robbia *pellegrini*. Sopra: Francesco Ammannati: *staccionata in Colorado*.

cancelli e divieti d'accesso. E' tipico trovare nella pur sterminata campagna americana cartelli che raffigurano una pistola vista di fronte e sotto la scritta: state alla larga. Dove può quindi andare tutta questa gente errante disperata, sradicata, o semplicemente stufa della solita vita? Si muovono senza meta in modo sbandato, pericoloso. Il loro spazio è ritagliato in modo assurdo in quello totale, il loro percorso il solito labirinto nel quale perennemente si spostano da un'aiuola a una stazione di servizio, da un marciapiede a un parcheggio per non farsi prendere.

La percezione da parte dell'uomo dello spazio geografico si è profondamente modificata nel corso degli ultimi cinque secoli. Mentre oggi siamo quotidianamente messi a confronto con i confini insormontabili del nostro ambiente vitale, assai diversa, e per certi versi invidiabile, era la condizione dell'uomo medievale. Schermo ben più vasto di quello cinematografico la sconfinata estensione del mondo fisico di allora, non ancora esplorato e posseduto, poteva alloggiare le proiezioni più fantastiche di un brulicante inconscio collettivo. Qui carestia, peste e penitenza, laggiù tutto quello che si poteva immaginare di terribile o meraviglioso. Per quanto lontano si fosse recato un viaggiatore e per quanto incredibili fossero i suoi racconti, v'erano sempre altri luoghi più lontani, e altri portenti più grandiosi da riferire.

Dal reale vicino, tetro e monotono, all'immaginario lontano, gioioso, splendente o comunque vario, lo spazio fisico sfumava gradualmente attraverso paesaggi sempre ben definiti. A un giorno di cammino la città, con i suoi ricchi mercanti, a una settimana Roma e i suoi fastosi palazzi e chiese, a sei

mesi l'India favolosa, irta di montagne d'oro purissimo, copiosa di pietre preziose, di foreste di pepe, di animali spaventosi come l'elefante. L'unicorno e la sua bella favola hanno coordinate geografiche in qualche provincia della Persia. E poi ancora qua e là le creature più strane e ridicole, umanoidi senza bocca, altri con un solo smisurato piede, altri ancora che strisciano come serpenti. E' un mondo senza confini, tra l'uomo e la bestia, tra il soprannaturale e il terreno.

A mille giorni di cammino, verso oriente, il Paradiso Terrestre. Per raggiungerlo basta avviarsi, un passo dopo l'altro, il bastone e la fede come compagni di viaggio. E' forse questo un tratto caratteristico dell'uomo occidentale: l'attitudine al pellegrinaggio ed al viaggio in genere. Il che fa dire a qualcuno che l'occidente non ha confini, che agli europei piace esplorare il diverso da sé come ricomposizione di un'armonia originaria, come ricerca dell'Assoluto. Lo straniamento che porta all'elevazione spirituale va poi a braccetto con l'esotismo (termine prettamente europeo). “*Amors de terra lohndana, per vos totz lo cors mi dol!*” canta il poeta cavalleresco al tempo delle crociate. Desiderio di conoscenza, sì, ma anche di conquista e assimilazione.

Del tutto diverso è l'atteggiamento tradizionale degli orientali. L'indù neanche concepisce che uno straniero possa inserirsi nella complessa gerarchia delle caste e delle reincarnazioni, indù si nasce, non lo si può diventare. Il cinese, meno pacifico, semplicemente considera il resto del mondo come un'oscura periferia, al di là delle montagne tibetane o della Grande Muraglia. Entrambi cercano di definire se stessi tout court, o

direttamente rispetto all'Assoluto. L'illuminazione, la buddità essi la ottengono con la ripetizione del mantra.

Se ci pensiamo bene il passo del pellegrino europeo equivale al mantra dell'orientale, almeno rispetto al fine ultimo che si propone. Un conto da ragioniere, che beninteso ha qui tutta la dignità necessaria, ci rivela poi che il prezzo del biglietto è all'incirca uguale per tutti, venti milioni di passi o di nam-miohorenghe-chio o di om-mani-pade-um per raggiungere il paradiso o la buddità.

Non a caso il medioevo finisce - ufficialmente - quando Cristoforo Colombo avvista le prime propaggini dell'America. La sua scoperta nasce da un superamento del concetto di spazio medioevale. Due precedenti ci aiutano a comprendere la portata dell'impresa di Colombo. Nel III secolo a.C. Eratostene, bibliotecario di Alessandria, disegnò una carta del mondo divisa in sette parti, da lui chiamate *sigilli*. Il primo, ad Oriente dove nasce il sole, il secondo racchiude l'India, e così via: il settimo si espande a ovest delle Colonne d'Ercole nel gran Mare Tenebroso che, dove il sole tramonta, precipita con fragore nel mondo dei morti. Ogni riferimento al film di Bergman è pertinente. La cosmografia di per sé laica di Eratostene fu poi assorbita dalla cultura medioevale che, anche nella cartografia, asserviva la rappresentazione all'ideologia e la riempiva di superstizione. La forma tipica era quella della *mappa mundi* che, fabbricata in ambiente religioso, aveva come scopo principale l'illustrazione di eventi delle Sacre Scritture: rappresentava un mondo circolare con al centro Gerusalemme, mostri e creature fantastiche ai margini e all'estremo oriente il Paradiso.

L'altro precedente nasce all'interno della comunità di mercanti-navigatori del Mediterraneo occidentale intorno al XII secolo ed è di natura tecnologica: la bussola, introdotta nel Mediterraneo in quel periodo, rivoluzionò completamente il modo di percepire lo spazio. In precedenza gli spostamenti avvenivano esclusivamente lungo percorsi lineari, ad una sola dimensione, itinerari marcati da segni del paesaggio, e la descrizione geografica consisteva prevalentemente in sequenze ordinate di località. Con la bussola l'uomo imparò a muoversi nello spazio a due dimensioni.

Non c'è nulla di più somigliante ad un piano astratto della superficie del mare; su di essa i riferimenti non sono materiali ma dinamici: il vento, le onde; non oggetti ma movimenti e direzioni che dilatano lo spazio. Nasce così la navigazione strumentale, non basata sui sensi ma sulla ragione: andando per libeccio (sud-ovest) da Genova in tre giorni di mare aperto si raggiunge (miracolosamente, per chi compì l'impresa per la prima volta) Maiorca. La geometria euclidea esce dunque dallo spazio teorico della mente greca per applicarsi sulla superficie del mare e produce le carte nautiche medioevali, così spaventosamente precise rispetto alle contemporanee rudimentali *mappe mundi*. Quelle carte sono costruite con un procedimento di triangolazione in principio uguale al metodo moderno di rilievo del territorio. Vi è un aspetto psicologico di primaria importanza nel modo di navigare e di costruire carte dei marinai medioevali. Essi sperimentarono quella corroborante manifestazione di superbia che è la navigazione strumentale: è una sensazione familiare nella nostra civiltà tecnologica: per provarla basta mettersi accanto al pilota di un aereo che atterra nella nebbia più fitta. Per l'uomo medioevale dovette trattarsi di una conquista interiore di grande portata.

Così, giustamente, il medioevo si chiuse quando un marinaio, deciso e spaventato, affrontò il più terribile dei confini, conducendo i suoi vascelli in cieca navigazione strumentale attraverso il settimo sigillo.

Il tema del libro di Tozzi *Con gli occhi chiusi* è quello già espresso dal titolo, il tema, appunto, degli "occhi chiusi", svolto attraverso le vicende dei legami di Pietro con il padre e con Ghisola. Questi due rapporti sembrano indipendenti ma sono in realtà strettamente legati: il rapporto col padre è il segreto del rapporto con Ghisola e del tormento di Pietro.

Ma il libro costringe anzitutto a porsi una domanda: perché gli occhi sono chiusi? La risposta è che gli occhi sono chiusi perché c'è un'idealizzazione. Ghisola non è considerata com'è, con i suoi difetti. Nell'idealizzazione non si vedono i difetti dell'altro. Ghisola è vista da Pietro come pura, angelica, vergine, Madonna, che non deve essere sporcata. Finché, alla fine del libro, la visione del ventre gonfio della ragazza gli fa aprire gli occhi. Ghisola non è la vergine, la Madonna è una prostituta.

Con la caduta dell'idealizzazione cade l'amore. Ma cade perché non era amore. Pietro era innamorato di un proprio fantasma, di un'illusione, di una Ghisola immaginaria. E l'illusione, "all'apparir del vero, misera cade": quando Ghisola appare com'è, cade, misera, agli occhi di Pietro, dall'altare nella polvere. Difatti l'idealizzazione risponde a una logica di scissione polare: o tutto buono o tutto cattivo, o fata o strega, o Madonna o prostituta. Eppure proprio questa caduta mostra che si trattava di idealizzazione e non di amore. Certo in ogni inizio di innamoramento c'è idealizzazione; l'altro ancora non lo conosciamo ed essa dà l'energia necessaria perché scocchi la scintilla. Ma l'amore c'è proprio se rimane quando l'idealizzazione non c'è più.

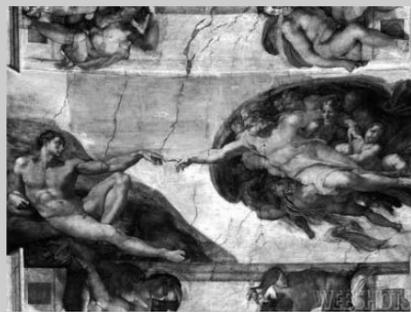
E tuttavia l'idealizzazione è un meccanismo di difesa. E allora da che cosa Pietro si vuole difendere? Quando gli occhi sono chiusi la domanda da fare è "che cosa non si vuole vedere?" Certo Pietro non vuol vedere i difetti di Ghisola. Ma perché non vuole vederli? Evidentemente perché vederne i difetti sarebbe intollerabile in quanto significherebbe, per lui, distruggerne l'immagine, come di fatto avviene alla fine. Per Pietro vedere i difetti significa distruggere l'oggetto amato. Se vedesse i difetti di Ghisola la distruggerebbe.

Pertanto l'idealizzazione gli serve per difenderla da se stesso, rendendola senza difetti e quindi inattaccabile. Ma allora l'idealizzazione è per Pietro un meccanismo di difesa nei confronti della sua stessa aggressività, e gli occhi sono chiusi alla propria violenza. Pietro non vuol vedere il proprio difetto. Egli non è, come appare, un Adamo ancora ingenuo e innocente. Nell'idealizzazione c'è una grande violenza, e tanto più grande in quanto è mascherata da adorazione per l'altro, il

Il padre

PAOLO VANNINI

Michelangelo: Creazione di Adamo



quale, tuttavia, è stato cancellato e non può essere visto.

E però ancora bisogna chiedersi: "nel libro chi è violento?". Una risposta viene subito spontanea: violento è il padre. Allora se gli occhi di Pietro sono chiusi per non vedere la propria violenza, sono chiusi per non vedere il padre che ha in sé. Sembra che all'esterno Pietro si sia distaccato dal padre e invece se lo porta dietro dovunque perché ce l'ha dentro. C'è stata identificazione, anche perché la madre è troppo debole e assente per potersi identificare con lei. Pietro ha fatto una parte di sé identica al padre. E' questo padre interno persecutore che rende la sua vita infelice. E allora gli occhi sono chiusi, prima di tutto, perché non vogliono vedere il proprio padre interno.

Questo punto chiarisce perché Ghisola sia così importante per Pietro. Il motivo infatti non è l'amore perché, come abbiamo visto, egli non l'ama. E' così importante perché rappresenta, per Pietro, il tentativo di uscir fuori da questa fusione col padre, di distinguersi da lui, contrapponendo al suo materialismo rozzo e violento l'amore più romantico e puro. Ghisola significa la speranza di uscir fuori dal luogo in cui Pietro si trova, la terra del padre, cioè della persecuzione, del terrore, l'Inferno, la terra del male, per muoversi verso la terra della purezza, della gioia, il Paradiso, la terra senza il male. Ghisola è importante perché è simbolo di una speranza di redenzione e di una nuova vita. E' la persona che promette la liberazione dal padre. Pietro si aspetta da lei la salvezza.

Ma il libro, che sembra compiuto, non lo

è. Pietro, alla fine, apre gli occhi e vede Ghisola com'è. Però non li apre del tutto perché i suoi occhi sono doppiamente chiusi. Essi sono da aprire un'altra volta. Decisivo, per la comprensione del libro di Tozzi, è capire che gli occhi sono chiusi due volte. Prima di essere chiusi a Ghisola, infatti, essi sono chiusi al padre interno e aprirli davvero vuol dire, per Pietro, avere il coraggio di vedere il padre che ha in sé, che tiranneggia e impedisce di amare perché riduce la vita del figlio a una difesa dalla propria angoscia di persecuzione, a una fuga dal padre tiranno il quale, se non sarà visto, spingerà a chiudere ancora gli occhi su una nuova Ghisola. E porterà Pietro a un nuovo fallimento e a una nuova incapacità di amare, perché la spinta, come con Ghisola, non sarà l'amore, ma il tentativo di sfuggire agli occhi del padre. La conseguenza principale di questa condizione è infatti proprio l'incapacità di amare, che si nasconde dietro l'amore idealizzato, e quindi falso, per Ghisola.

Se Pietro chiude gli occhi è allora per non vedere ciò che ha sempre davanti agli occhi, ossia il fantasma del padre. Il libro è il movimento che dalla cecità, l'effetto degli occhi chiusi, anela alla visione, il premio degli occhi aperti. Ma appunto esso non completa l'apertura perché compie solo il movimento che apre gli occhi su Ghisola ma non quello che li apre sul padre. Manca il passo più importante. Pietro si è liberato di un fantasma solo.

Il padre è il confine. Dedalo disegnò un confine nel cielo e disse ad Icaro: "Non oltrepassarlo". Quando le ali cominciarono a sciogliersi, al calore del sole, Icaro si voltò indietro verso il confine trasgredito, non pensò alla propria morte ma al dolore del padre, e pianse. Poi cadde, di nuovo al di qua di quella linea di confine. La funzione del padre è quella di stabilire il confine. Ma un padre tiranno non conosce confini e non può insegnare l'importanza di ciò che non conosce. Un padre tiranno non è un padre. Pietro non ha padre. I suoi occhi sono chiusi, infine, perché non possono guardare il vuoto senza confini dell'assenza del padre.

Non avendolo imparato dal padre, Pietro non ha un confine. Se lo avesse vedrebbe il limite dove finiscono le virtù di Ghisola ed iniziano i suoi difetti. E saprebbe dove finisce il rapporto col padre e comincia quello con Ghisola. Proprio la mancanza di confine, invece, genera confusione, e il fallimento di Pietro col padre può diventare la causa del fallimento con Ghisola. Tristemente, il libro di Tozzi fa vedere uno degli esiti peggiori che possono scaturire, nella vita di una persona, dalla sfortuna di aver avuto un tiranno, al posto del padre.



Salvador Dalí: Il muro del pianto

SUL CONFINE

CRISTIANO DE ANDRÉ

Dentro a quella stanza
Tutta in ombra ed in silenzio
sale cuscino
il tuo sorriso lento

Non parlo perché non so
non conosco le parole
non parlo perché tu sai
leggere nel cuore

E l'uomo in bianco dice
di non stancarti troppo
tu appanni gli occhi e segui
un sogno mai interrotto

E la battaglia infuria
tra angeli e demoni
tu lotta ancora a lungo
non voglio che abbandoni

Il più bello
dei tuoi giorni devi attraversare
la canzone tua più dolce
è da cantare
tu non arrenderti così sul confine

Il più verde
dei tuoi mari devi navigare
il più rosso vino
devi ancora bere
tu non fermarti proprio lì sul confine

E il caldo tornerà
e torneremo ancora
alla musica nei bar
a letto con l'aurora

A perderci a New York
per ritrovarci a Roma
davanti a una vetrina
col vento sulla schiena

Il più bello
degli amori che hai ancora da incontrare
l'ultimo libro devi raccontare
combatti ancora un po' per me
sul confine

Il più grande
amico deve ancora accompagnare
le lunghe estati insieme da viaggiare
tu aspettami soltanto un po'
sul confine

Tu non fermarti proprio lì
sul confine

RECENSIONI

Leandro Piantini, *Tempo che verrà*, Florence Art Edizioni 2002, pp. 93.

Nella raccolta poetica il tempo, nell'accezione di passato presente e futuro, è alla base del colloquio che l'autore intrattiene con sé stesso. Il tempo presente è il tempo della società dello sviluppo tecnologico alla quale l'autore si oppone, ma con cui deve inevitabilmente fare i conti. Società che si manifesta soprattutto attraverso il rumore: un "ronzio", un "rodio" incessante, prodotto da una "mischia" fiduciosa nell'"adorata legge dei fatti". Escluso o autoescluso da questo flusso, da tutto ciò che è scattante e veloce cerca rifugio nella natura e nel senso di pace che essa sa infondergli. Ecco dunque che la poesia, come un diapason, serve al poeta per tornare ad accordarsi col suo

ritmo interiore, rivivendo in un tempo che non è il passato ma una dimensione mitica, "smemorata", dove spiccano i colori, gli odori e soprattutto i suoni delle foreste, del mare, della terra tutta. Non solo la natura, ma anche l'amicizia o la ricerca di Dio (seppur di un dio "inconoscibile / fermo e fluttuante") sono i mezzi per dimenticare la profonda amarezza, il rimpianto, lo smarrimento o lo scorrere degli anni. Il fine non è quello di trovare la "Verità", di "afferrare il Nonsoché", né tantomeno di darci delle risposte. Il fine risiede nel bisogno di preservare "l'Ardore", il desiderio di continuare a vivere nella ricerca perché "il male / è la solitudine dell'escluso / l'ardore vitale che / di sé fa un falò / e incenerisce". Nella poesia Lo vedrò l'autore ci fornisce una dichiarazione, a mio avviso, assai suggestiva: "davanti a me non ci sarà futuro / ma una pace brulicante di vita". (Ilaria Fravolini)



Ustica: il mare è il suo confine

LAURA GUARNIERI

Confine. La parola richiama il concetto di limite, linea di demarcazione tra territori fisici o condizioni dell'anima, frontiera, sbarramento, chiusura; ma evoca anche, per contrasto, il suo contrario o meglio quel bisogno sempre in agguato di sconfinare, andare oltre, aprire finestre su orizzonti di volta in volta più ampi, viaggiare. E il viaggio mi porta sempre verso il mare e il mare a Ustica, l'isola degli affetti, del mito e della realtà, della vacanza e del confino.

Leggendo l'ultimo libro di Dacia Maraini (*La nave per Kobe, diari giapponesi di mia madre*, Rizzoli 2001), una sorta di autobiografia intima che prende spunto dall'album-diario di Topazia Alliata relativo agli anni giapponesi (1938-1942) della famiglia Maraini, mi sono imbattuta, in modo del tutto inaspettato, in una pagina su Ustica.

La scrittrice ricorda la cattura di un sarago "mentre nuotav[a] lungo le coste di Ustica dalle acque limpide e profonde." E continua: "...Una delle vacanze più selvatiche, con mio padre e alcuni suoi amici. Ospiti di una casa di pescatori senza acqua né luce. Le lunghe gite in barca remando fino a sentirsi indolenzire le braccia. Le cantate di notte sulla terrazza dai profumi marini..."

Un'immagine che anch'io conosco bene, quella dell'isola di vacanza, quando l'estate è al suo culmine e mare, cielo e profumo giorno e notte ti stordiscono e ti procurano un'euforia sottilmente allucinatoria.

Ma c'è un'altra immagine che subito mi è balzata alla mente, che è quella di un'isola

che ho imparato a conoscere nei viaggi invernali e che ho ritrovato nelle pagine delle lettere di Antonio Gramsci che vi soggiornò come confinato politico per quarantatré giorni, tra il 7 dicembre 1926 e il 20 gennaio 1927 e che un recente romanzo dell'amico Massimiliano Melilli (*Punta Galera, il romanzo di Antonio Gramsci a Ustica*, Giunti Archeologia Viva, 2001) mi ha spinto a rileggere.

Solo al quarto tentativo il vaporetto poté portare a termine il viaggio a causa delle proibitive condizioni del mare. "... Alle sette il vaporetto parte, viaggia per un'ora e mezzo ballando e dimenandosi come un delfino, poi si ritorna indietro..." (19, 1, 1926, a Tania)

"... Siamo entrati nell'inverno anche a Ustica. Inverno molto mite, perché si può andare in giro senza cappello e senza soprabito; ma piove spesso e soffiano spesso venti molto violenti che turbano il mare e impediscono la traversata. Ma, anche, che magnifiche giornate! Non puoi immaginare quali tinte riesca a prendere il mare e il cielo nelle giornate serene..." (8, 1, 1927, a Tania)

Ustica isola di confino, dove "... La popolazione ... è cortesissima" (2, 1, 1927, a Piero) e la natura di straordinaria bellezza, ma pur sempre si tratta di isolamento, di limitazione della libertà.

Il mare è l'unica grande muraglia che s'interpone tra l'isola ed il resto del mondo. E d'inverno, ancora oggi, nei in giorni di tempesta, anche gli usticesi si sentono

"rinchiusi nei silenzi / di una prigione senza confini" come gli uomini del deserto di cui canta De Andrè.

La vastità come confine alla propria volontà che rende esplicita la relatività della vita umana e fa degli abitanti delle piccole isole degli inguaribili fatalisti e degli stupendi visionari.

Ricordo ancora quella sensazione di smarrimento provata durante la prima traversata Palermo-Ustica a bordo di un minuscolo aliscafo, un agosto di tanti anni fa. La foschia densa del primo pomeriggio in breve ha avvolto l'imbarcazione ed io, che viaggiavo all'aperto, mi sono sentita improvvisamente come fuori da ogni concetto di spazio e di tempo. Solo caldo, odore di nafta e quella massa d'acqua lucida come olio, piatta e semovente, vagamente infida solcata dalla prua dell'aliscafo alto sui suoi alettoni. Cos'era che mi rendeva così inquieta? La destinazione solo appena conosciuta o l'incertezza della compagnia non potevano esserne il motivo. La cosa che mi faceva soffrire era quell'orizzonte piatto e sfocato, ravvicinato dai vapori della calura eppure sconfinato. Non si vedeva più la costa da poco lasciata e l'isola non si lasciava neppure indovinare davanti alla prua dell'aliscafo. Puntavamo dritti verso il nulla.

Ero finita dentro un racconto di Conrad e tra poco il tifone si sarebbe scatenato con tutta la sua potenza distruttiva. Mi mancavano i profili rassicuranti delle colline e la solidità della terra calcata dalle mie suole.

Mi mancava la visione della meta e la varietà del paesaggio. Mi mancava un limite, una barriera, un confine.

Le altre traversate, quelle fatte negli anni, con ogni tipo di mare, mi hanno provocato forse altri disagi, ma non ho più vissuto un momento come quello, forse perché ormai non c'era più l'ignoto davanti a me e sapevo già quando cominciare a cercare la sagoma dell'isola vulcanica che si staglia all'orizzonte come un enorme rettile affiorante da chi sa quali ere geologiche.

Il mare però mi ha sempre affascinato e intimidito nello stesso tempo, per la sua forza e per quel senso di immenso che comunica. E sono sempre stata volentieri in silenzio a spiare il volo dei gabbiani o ad ascoltare l'urlo delle onde che si frangono sulla scogliera. Ma che sensazione di sollievo quando nei giorni di maestrale il cielo si fa cobalto e le aspre linee della costa siciliana si materializzano dall'opacità del nulla, come per miracolo e paiono pronte ad essere raggiunte. Come se il vento fosse capace di portarsi via i settanta chilometri di mare che mi separano dal mondo. E il mare trova il suo limite magicamente sicuro nella sua concretezza rocciosa.

Il viaggio di ritorno, abbronzati e malinconici dopo la vacanza e col sole che declina, è sempre più breve con Monte Pellegrino che si affaccia presto all'orizzonte a vigilare la tranquillità.

L'indomani ci sveglieremo ancora con l'immenso negli occhi.

Fahrenheit 451

a cura di PAOLA FICINI

Thomas Mann

Così l'ottenebrato non sapeva più, non voleva più altro che inseguire all'infinito l'oggetto del suo ardore, sognare di lui quando d'era assente, rivolgere, come è uso degli amanti, parole dolci al fantasma che ne recava con sé. Solitario in luogo straniero, felice di quella tarda impetuosa esaltazione, si sentiva incoraggiato e spinto a vinceri timori e vergogne, a commettere perfino atti incredibili: come quella sera che, rientrando a tarda ora da Venezia, era salito al primo piano dell'albergo e si era fermato davanti alla porta di Tadzio, col capo appoggiato allo stipite, completamente ebbro, senza riuscire più a staccarsene, rischiando di farsi prendere in flagrante mentre si trovava in quella pazza posa.

E tuttavia le pause, gli intervalli di parziale chiaroveggenza non mancavano. "Su che strada sono" pensava allora sconvolto, "su che strada!"

La Morte a Venezia, Oscar Mondadori, 1979, pag. 123

E. M. Cioran

Se potessi esprimere ciò che sento! Ma non sono all'altezza delle mie sensazioni! Essere al di sotto di sé per colpa della prola, non trovare vocaboli adatti a esprimere ciò che si è, si prova o si subisce, vivere costantemente al di qua della propria realtà....

Quaderni, Adelphi, 2001, pag. 299

Lev N. Tolstoj

Passarono ancora due settimane. Ivan Il'ic

ormai non si levava più dal divano. Non voleva stare a letto e stava sempre sul divano. E, giacendo per lo più colla faccia rivolta alla parete, seguiva solitariamente a soffrire le sue sofferenze senza uscita e a pensare i suoi pensieri senza soluzione. Che è questo? Ma è davvero la morte? E la voce interna rispondeva: sì, la morte. Perché questi patimenti? E la voce rispondeva: così, senza un perché. E più in là non gli riusciva di andare.

Fin dal principio della malattia, dalla prima visita del dottore, la vita d'Ivan Il'ic era rimasta divisa fra due stati d'animo che s'alternavano: la disperazione, l'attesa della morte incomprensibile e spaventosa; e la speranza, e un appassionato interesse all'attività del proprio corpo.

Una volta aveva innanzi agli occhi un rene o un intestino che s'erano momentaneamente distratti dall'adempimento dei propri doveri, un'altra volta una morte incomprensibile e minacciosa da cui non ci si poteva in nessun modo salvare.

La morte di Ivan Il'ic, Rizzoli, 1997, pag. 82

Sándor Mài

Lei sapeva perché i figli non dovevano assolutamente vedere il suo corpo nudo, vivo o morto che fosse! Indossava sempre vestaglie dal collo alto e abbottonato. I ragazzi non l'avevano mai sorpresa mentre si lavava, o in abbigliamento discinto.

Sapeva che se anche un solo sguardo avesse aperto una breccia nel muro che aveva innalzato nel corso dei decenni tra il

suo corpo e i figli, tutto sarebbe andato in rovina. I ragazzi non avrebbero più visto in lei la madre, la tutrice delle leggi supreme, se, davanti alle sue carni, si fossero accorti che pure lei era una donna, un essere che un uomo può stringere fra le braccia, sussurrandole parole all'orecchio, sfiorandone la pelle con la punta delle dita.

I Ribelli, Adelphi, 2001, pag. 194

C. Collodi

A questo punto il sogno finì, e Pinocchio si svegliò con tanto d'occhi spalancati.

Ora immaginatevi voi quale fu la sua meraviglia quando, svegliandosi, si accorse che non era più un burattino di legno, ma che era diventato invece un ragazzo come tutti gli altri. (...)

"E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?"

"Eccolo là" rispose Geppetto; e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato su una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto.

Pinocchio si voltò a guardarlo; e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sé con grandissima compiacenza:

"Com'ero buffo, quand'ero burattino! e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!"

Pinocchio, Ed. Salani, 1995, pagg. 245-248

