

APULIA THEOLOGICA

RIVISTA DELLA FACOLTÀ TEOLOGICA PUGLIESE

Mediterraneo sorgente inestinguibile di creatività

Emmanuel ALBANO
Riccardo BURIGANA
Annalisa CAPUTO
Saverio DI LISO
Vincenzo DI PILATO
Ruggiero DORONZO
Onofrio FARINOLA
Gianpaolo LACERENZA
Vito MIGNOZZI
Gaetano PIEPOLI
Francesco RUTIGLIANO
Pier Giorgio TANEBURGO

1 ANNO VI
GENNAIO / GIUGNO 2020

EADB



Per tutto ciò che riguarda la direzione e la redazione (manoscritti, libri da recensire, invii per cambio, ecc.) indirizzare a

APULIA
THEOLOGICA

Largo San Sabino, 1 – 70122 Bari
Tel. 080 52 22 241 ■ Fax 080 52 25 532
rivista@facoltateologica.it

**DIREZIONE EDITORIALE
ED AMMINISTRATIVA**

Direttore

Vincenzo DI PILATO

Vicedirettore

Francesco SCARAMUZZI

Comitato di redazione

Annalisa CAPUTO – Gerardo CIOFFARI –
Francesco MARTIGNANO – Salvatore MELE –
Luca DE SANTIS – Pio ZUPPA

Segretario/amministratore

p. Santo PAGNOTTA op

Proprietà

Facoltà Teologica Pugliese (Bari)

Direttore Responsabile

Vincenzo DI PILATO

*Le recensioni vanno spedite all'indirizzo
rivista@facoltateologica.it
apth@facoltateologica.it*

Gli autori riceveranno l'estratto
dell'articolo pubblicato in pdf

La rivista è soggetta a Peer Review.

*Le norme redazionali sono consultabili
nelle ultime pagine della rivista e all'indirizzo
[http://www.facoltateologica.it/
apuliatheologica](http://www.facoltateologica.it/apuliatheologica)*



**Centro
Editoriale
Dehoniano**

*Per l'amministrazione,
gli abbonamenti,
la vendita dei fascicoli, ecc., rivolgersi a*
Centro Editoriale Dehoniano
Via Scipione Dal Ferro 4
40138 Bologna
Tel. 051 3941255
Fax 051 3941299
ufficio.abbonamenti@dehoniane.it

Abbonamento 2020

Italia € 50,00

Italia annuale enti € 63,00

Europa € 70,00

Resto del Mondo € 80,00

Una copia € 31,00

*L'importo dell'abbonamento può essere
versato sul conto corrente postale 264408
intestato al C.E.D.
Centro Editoriale Dehoniano S.R.L. –
Bologna*

ISSN 2421-3977

*Registrazione del Tribunale di Bari
n. 3468/2014 del 12/9/2014*

Editore

Centro Editoriale Dehoniano,
Bologna
www.dehoniane.it

Stampa

Italiatipolitografia, Ferrara 2020

SOMMARIO

VITO MIGNOZZI

Presentazione.

Il «Mediterraneo» nella Chiesa come paradigma di riforma.

Alla ricerca dei tratti teologici di una Chiesa dal volto mediterraneo... » 5

EMMANUEL ALBANO – PIER GIORGIO TANEBURGO

Introduzione..... » 9

LA VISIONE POLITICA

EMMANUEL ALBANO

Il senso autentico del πολιτεύεσθαι mediterraneo.

*Riflessioni a margine de La politica come professione di Max Weber
a 100 anni dalla sua pubblicazione* » 15

SAVERIO DI LISO

Giorgio La Pira: il Mediterraneo e il futuro dell'Occidente » 33

GAETANO PIEPOLI

Bari, «finestra spalancata sul Vicino Oriente»:

la lezione di Aldo Moro..... » 45

LA VISIONE STORICO-FILOSOFICA

PIER GIORGIO TANEBURGO

Interazioni mediterranee in vista dell'incontro di Bari

(19-23 febbraio 2020)..... » 59

ANNALISA CAPUTO

«Un abbraccio / straniero / molto tardi nella notte».

*Riflessioni filosofiche sull'estraneità del Sé e dell'Altro
a partire da un film di Angelopoulos* » 73

RUGGIERO DORONZO

Artigiani della comunicazione di pace.

Augurare, affermare, annunciare: tre vie per costruire la pace..... » 93

VINCENZO DI PILATO <i>Il Senso, l'ospitalità, l'incontro. Verso una nuova civiltà mediterranea</i>	» 107
LA VISIONE TEOLOGICA	
FRANCESCO RUTIGLIANO <i>La sinodalità della Chiesa, dono e promessa di pace per i popoli del Mediterraneo</i>	» 125
ONOFRIO FARINOLA <i>Don Tonino Bello vescovo frontaliero, artigiano della «pace di Cristo» nel mar Mediterraneo</i>	» 135
GIANPAOLO LACERENZA <i>La rotta del «mare comune»: Mediterraneo e le «direzioni» di papa Francesco</i>	» 153
RICCARDO BURIGANA <i>Il nostro desiderio di pace. Papa Francesco, il dialogo ecumenico e l'incontro di Bari del 7 luglio 2018</i>	» 167

ANNALISA CAPUTO

**«Un abbraccio / straniero / molto tardi nella notte».
Riflessioni filosofiche sull'estraneità del Sé e dell'Altro
a partire da un film di Angelopoulos**

– Alexandros, vieni, andiamo sull'isola. – Dove? – Sull'isola. A tuffarci per vedere la città antica. Poi saliamo su, in alto, sugli scogli, e salutiamo le navi che passano. – Cosa sai sulla città antica? – Il nonno dice che era una città felice. Sprofondò per un terremoto. E da secoli dorme sul fondo del mare. A volte esce dalle acque, solo per un istante, quando la stella del mattino ha nostalgia della terra e si ferma a guardare. Allora tutto si ferma, anche il tempo si ferma. – Che cos'è il tempo? – Il nonno dice che il tempo è un bambino che gioca ai cinque sassi sulla riva del mare. ... Vieni!

(T. Angelopoulos, dialogo dal Prologo de *L'eternità e un giorno*)

Prologo 1. Su cinema e filosofia

Non si fa. Non si «racconta» un film: perché chi non l'ha visto ha il diritto di gustarlo nella sua nudità, senza mediazioni né anticipazioni di trama o di interpretazione. E chi l'ha già visto – soprattutto se si tratta di un film simbolico ed evocativo – vuole giustamente che parli il «suo» linguaggio, che è quello dell'immagine-tempo, e non è il linguaggio del concetto. Si fa torto al cinema spiegandolo, così come si fa torto a una poesia o a un'opera d'arte sezionandola. Eppure, la filosofia da sempre fa questo. Lavoro del concetto sul preconconcettuale.¹ Per portarlo a parola. E dargli nuova luce e nuova vita.

¹ Il riferimento è ovviamente a G. DELEUZE, *Cinema*, 2 voll.: *L'immagine-movimento e L'immagine-tempo* (ed. orig. 1983; 1985), trad. it., Ubulibri, Milano 1993-1997. Partendo dall'analogia tra la pratica cinematografica (creazione di immagini) e la pratica filosofica (creazione di concetti), Deleuze mostra la loro diversa, duplice capacità di creare pensiero. Importante, inoltre, la riflessione sul tempo, sia in relazione alla creazione filmica, sia in relazione alla storia del cinema: da quello classico (che mostra lo scorrere del tempo attraverso il movimento) a quello successivo (che mostra il tempo come divenire). Intuiamo che, quindi, per Deleuze non tutti i film «pensano». Sarà necessario, allora, forse, anche dal punto di vista filosofico, partendo da questa impostazione, lavorare su film «pensanti», che creano pensiero, e non su qualsivoglia film. Questo, a nostro avviso, vale per Angelopoulos.

E, allora, queste pagine rischieranno questo «torto», fatto a un pezzo di storia del cinema, *L'eternità e un giorno*, del regista greco Theo Angelopoulos (1998).² Certamente invitando chi non abbia visto la pellicola a vederla prima di leggere. E in ogni caso invitando chi l'ha vista a ri-pensarla diversamente. A partire da uno sguardo e da una interrogazione filosofica: la «domanda» sullo straniero. Jacques Derrida, in un libro sull'ospitalità e le migrazioni, diceva che, prima di poter essere «oggetto» di domanda, lo straniero è colui che pone la domanda, «la prima domanda».³

Ecco quindi la nostra domanda, a partire dal film, oltre il film: *chi sei tu che stai guardando o leggendo? Chi sono io, vista/o dagli occhi e dalle interrogazioni dello straniero?*

Prologo 2. L'incipit de *L'eternità e un giorno*

E ripartiamo da quello che possiamo chiamare il *Prologo* del film: l'avvio prima dei titoli e prima dell'inizio della musica/*leitmotiv*. Lo abbiamo riportato in *exergo*. Un meraviglioso dialogo che accade in un invisibile fuori campo. Non lo vediamo. Lo ascoltiamo, mentre il nostro sguardo, con la telecamera, osserva una grande, antica villa sul mare, con le finestre ancora chiuse, all'alba.

Il primo «fuori», il primo «altro» è l'infanzia. Lyotard direbbe: l'infanzia è sempre altra rispetto alla filosofia, rispetto alla razionalità concettuale, rispetto a noi adulti.⁴ I primi stranieri – nel film di Angelopoulos (e forse non solo nel film) – sono per noi i bambini. Le loro domande ci interrogano. I loro «perché?» originari ci provocano. Il loro stupore profondo smuove in noi nostalgia di un tempo «antico», in cui anche noi siamo stati infanzia, gioco, infinita possibilità.

«Alexandros» (non tarderemo a scoprire che è il nome del protagonista) è la prima parola del film. Nome. Identità. Identità in movimento, però. Da sempre, dall'origine. Alexandros/Alexander è il nome del personaggio principale anche in altri film di Angelopoulos. Rimando

² Theo Angelopoulos (1935-2012) con *L'eternità e un giorno* (Μια Αιώνιστη και μια Μερα) ha vinto nel 1998 la Palma d'oro al Festival di Cannes. Interpreti: Bruno Ganz, Fabrizio Bentivoglio, Isabelle Renauld, Achilleas Skevis; soggetto e sceneggiatura di Theo Angelopoulos con la collaborazione di Tonino Guerra e Petros Markaris. Per sapere qualcosa in più del regista, rimandiamo a un testo più narrativo e più accessibile in italiano, che è di uno degli amici, collaboratori di Angelopoulos (sceneggiatore anche del nostro film di riferimento): P. MARKARIS, *Il diario di un'eternità. Io e Theo Angelopoulos*, La Nave di Teseo, Milano 2018.

³ Cf. J. DERRIDA – A. DUFOURMANTELLE, *Sull'ospitalità*, Dalai, Milano 2000, 39.

⁴ Cf. J.-F. LYOTARD, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.

forse – per contrappasso – ad *Alessandro il grande* (film dello stesso regista, del 1980) e all'utopia tragica dell'anti-eroe, che cerca senza speranza un'unità del «regno»,⁵ dell'*oikumene*, dell'umano.⁶

Alexandros, «vieni!». È la seconda parola del film, che apre e chiude la sequenza del prologo. Un invito. A noi a entrare nel film. E al protagonista a entrare nella storia. Nella sua storia. A farsi storia.

«Andiamo sull'isola». E pare realmente che ci sia un rapporto particolare tra infanzia e isola, come in Italia ha mostrato Elsa Morante, e non solo.⁷

L'isola è già metafora di questo sé che si cerca. Staccandosi dalla placenta-mare-madre. E, però, inevitabilmente rimanendovi dentro. Come si rimane «nel» mondo. Sempre. Isolati ed estranei; eppure «dentro». *In-der-Welt-sein*, direbbe Heidegger: nel mondo e con gli altri.

Il dialogo-bambino, quindi, si sposta. Immaginando un passaggio, dalla superficie del mare e dell'isola, alle profondità. Alla ricerca della città antica, sprofondata. Lontana dalla vita, ma non per questo perduta: scesa nell'invisibile; Atlantide (diceva il nonno, qui metafora del vecchio saggio, del saggio filosofo; in questo caso Platone⁸).

E poi di nuovo su, verso l'alto. Primo movimento: dalla superficie alla caverna/abisso/mare; secondo movimento: verso la superficie, anzi sulla vetta, sugli scogli. Nel film si vedrà spesso questo movimento del «vecchio» Alexandros, che «sale» sugli alti scogli, «per salutare le navi dall'alto»; un po' per gioco, come i bambini; un po' per spavento, come i naufraghi. Perché tutti siamo un po' gettati/stranieri nel naufragio dell'esistere. E tutti siamo, insieme, abitanti di questa isola-mondo.

⁵ In realtà, nel film *Alessandro il grande*, il protagonista è un anti-eroe, un bandito utopista che cerca di conquistare (agli inizi del Novecento) l'intera Grecia, alleando villaggi contro il governo centrale. Personaggio tragico, come quello dei miti greci, che combatte senza speranza, conoscendo dall'inizio la propria rovina. Eppure, proprio per questo, la resistenza contro il fato diventa simbolo e mito.

⁶ Racconta Angelopoulos, in un'intervista a N. Roumeliotis: «Avevo appena finito di girare *O Megalexandros* (1980) e un prete piuttosto colto, era infatti professore universitario, mi ha invitato a Cagliari per accompagnare l'uscita del mio film. Ci sono andato molto volentieri e parlando con questo prete è uscito il tema del Mediterraneo. E lui mi ha detto che non credeva all'esistenza dei singoli Paesi, ma soprattutto all'idea di un unico Paese formato da tutti gli Stati che si affacciavano sul Mediterraneo. È un'idea poetica ma molto efficace» (<http://www.cultframe.com/2007/11/intervista-a-theo-angelopoulos-medfilm-festival/>).

⁷ Il rimando è ovviamente a *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, ma anche a G.B. ADESSO, «Fuori luogo. Matera capitale europea della cultura secondo i suoi Arturo», in *Logoi* 5(2019)14: www.logoi.ph. Dedico questo saggio a Gemma, che mi ha fatto conoscere questo film e in generale iniziata al linguaggio pensante del cinema.

⁸ Stiamo contaminando il mito di Atlantide, raccontato nel *Timeo* platonico, con il mito della caverna, raccontato ne *La repubblica*.

Sistole-diastole. Salita-discesa. Andata-ritorno. È il movimento segnato dal film e dal prologo. La città antica (dice il nonno) era felice. Età dell'oro (infanzia dell'umano; tempo prima della storia; mito). Ora questa felicità sale e scende. Dorme. E alle volte risale, per nostalgia. Per qualche istante. O – meglio – per qualche «attimo»: ⁹ atomo di tempo senza tempo, di sospensione del tempo corrente, di felicità assoluta, quando «tutto si ferma, [e] anche il tempo si ferma». ¹⁰ Lo sapeva bene Goethe («Attimo, fermati, sei bello!»). Lo sapeva bene Nietzsche (questo attimo vale un'eternità; la vita merita di essere vissuta infinite volte, anche solo per aver partorito questo unico attimo di felicità). ¹¹

E da Nietzsche, a Eraclito: l'altro nonno-saggio evocato sul finale del prologo: «Il tempo (aionico) è un fanciullo che gioca con i dadi, il regno di un fanciullo» (fr. 52); «Il nonno dice che il tempo è un bambino che gioca ai cinque sassi sulla riva del mare. Vieni!».

Titoli del film. Musica (di Eleni Karaindrou; *leitmotiv* bellissimo e straziante, un valzer nostalgico che ritornerà in maniera mesta e ossessiva per tutto il film).

La telecamera si avvicina alla casa. La finestra sembra chiusa, ma lo sguardo lentamente si avvicina; e capiamo che è invece socchiusa. Rumori di sottofondo. Un bambino, chiamato da un fischio, si alza dal letto, va alla finestra – in silenzio e punta dei piedi –; prende le scarpe... e «va». Buio intorno. Squarcio di luce dalla finestra. Risate dei «grandi» e musica dalla radio di sottofondo.

⁹ Ci stiamo riferendo alla distinzione filosofica – che da Kierkegaard in poi attraversa tutto l'esistenzialismo del Novecento – tra «istante» (tempo inautentico, lineare-quantitativo) e «attimo», legato invece al tempo «decisivo» della scelta, tempo qualitativo del senso. Per una contestualizzazione rispetto al dialogo filosofia-teologia, rimandiamo a J.P. LIEGGI – A. CAPUTO, «Oltre il dualismo tempo/eterno. Un dialogo interdisciplinare tra filosofia e teologia a partire da Cristo e il tempo di O. Cullmann», in *Logoi* 5(2019)14: www.logoi.ph.

¹⁰ «C'è una parte della notte, in cui un solitario dirà: "ascolta, ora il tempo è cesato!". In tutte le veglie notturne, soprattutto quando ci si trova in insoliti viaggi e camminate di notte, si prova uno strano sentimento di stupore riguardo a questa parte della notte (intendo le ore tra l'una e le tre), una specie di "troppo breve!" oppure "troppo lungo!", in breve l'impressione di un'anomalia del tempo. Forse che in quelle ore noi, in quanto eccezionalmente svegli, dobbiamo spiare il fatto di trovarci di solito durante tale periodo nel caos temporale del mondo del sogno? Basta, dall'una alle tre di notte non abbiamo più l'orologio nel cervello. Mi sembra che proprio questo era espresso anche dagli antichi con *intempestiva nocte, ἐν ἀωρονυκτί* (Eschilo [*Coevole*]), quindi in quel punto della notte dove non esiste il tempo. E anche un'espressione oscura di Omero per designare la parte più profonda e tranquilla della notte, io la collego etimologicamente a questo pensiero [...]: F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi*, 11 [260] 1881. Mi sono soffermata su questo tema in «L'*Unzeitgemäß* in Nietzsche. Questioni critiche ed ipotesi etimologiche», in *Logoi* 3(2017)7: www.logoi.ph.

¹¹ È il modo con cui Nietzsche ripensa esistenzialmente l'ipotesi dell'eterno ritorno.

Poi il grande orizzonte. Spiaggia. Mare. Un baldacchino-ombrellone di altri tempi, sulla sabbia. Altri due amici. Insieme corrono. Si tuffano. Una voce da lontano chiama: «Alexandros!!!». Ma il prologo è finito. La luce lascia il posto a tonalità meste e grigie.¹² La visione sfuma su un altro mare (altro o lo stesso?); anni dopo (e quindi non più lo stesso mare, visto che il nonno-saggio Eraclito diceva che non ci si può bagnare due volte nella «stessa» acqua [fr. 91]; perché anche solo dopo un secondo è già altra rispetto a se stessa).

Chi vede il film, solo lentamente, a fatica, riconosce nel vecchio protagonista del film (che ora inizia: dopo questo strano prologo di giochi di bambini) il piccolo Alexandros. Lo stesso e non più lo stesso. Ed ecco quella che possiamo chiamare la «prima estraneità».

1. Il primo straniero. Io a me stesso

Contaminando la lettura che dello straniero e dell'estraneità fa Paul Ricoeur con la partitura di Angelopoulos, possiamo dire che il primo straniero del film è il protagonista rispetto a se stesso.¹³ D'altra parte, al di là delle letture filosofiche che in maniera estrinseca possiamo fare, è noto che uno dei riferimenti esplicitati dal regista è Albert Camus, autore de *Lo straniero*. Anche se, in realtà, il film si riferisce dichiaratamente non a questo romanzo, ma a una raccolta di racconti camusiani, dal titolo *L'esilio e il regno* (1957): tutti personaggi alienati, incapaci di tornare nel «regno» del proprio Sé.¹⁴

¹² Il passaggio, nel film, tra il passato (felice) e il presente malinconico sarà segnato anche da queste diverse tonalità, paradossalmente usate al contrario. Nel nostro immaginario è il passato che va su una pellicola sgranata, grigiastria; e il presente a colori. Invece, rispetto ai toni dell'animo, Angelopoulos inverte. Quando «scendi» nel passato ritrovi la città perduta e la felicità.

¹³ Un accenno a questo possibile collegamento tra Angelopoulos e Ricoeur lo abbiamo fatto nel nostro «Straniero tu stesso. Migrazioni ed ermeneutica, a partire da Paul Ricoeur», in *Logoi* 2(2016)5, a cui rimandiamo anche per una più ampia ricostruzione della questione dello straniero e delle migrazioni in Ricoeur.

¹⁴ Ultima opera edita di Camus, raccoglie «La femme adultère»; «Le Renégat (ou Un esprit confus)»; «Les Muets»; «L'Hôte»; «Jonas (ou L'Artiste au travail)» e «La Pierre qui pousse». Tanti piccoli specchi frantumati di mondi interiori, con una scrittura poetica e difficilmente contenibile, pregni della tonalità emotiva del naufragio e dello scacco, della perdita del senso e del porto. Diverso, però, a nostro avviso, lo scenario di Angelopoulos, che mira a offrire invece una proposta finale: fragile, ma di senso. Così come è chiaro lo spostamento geopolitico, dall'Algeria (Camus) alla Grecia (Angelopoulos). Dal primo racconto di Camus, forse, Angelopoulos può aver preso spunto per la descrizione del rapporto tra Alexandros e la moglie. Dal penultimo racconto, «Jonas (ou L'artiste au travail)», forse l'idea della fatica creativa e della depressione dell'artista/creatore. Dal

Se nel linguaggio scritto questo «straniamento» si vede nello stile poetico-sognante, interiore e labirintico di Camus, nel linguaggio cinematografico si vede dalla lentezza dello svolgimento, nell'indugiare dei monologhi, nelle sequenze brechtiane, negli sguardi alle volte onirici alle volte simbolici, e nella sospensione temporale, data dai continui passaggi dal passato al presente e viceversa. E ancor più lo straniamento si nota nella contaminazione dei tempi, dato che – quando il *flashback* ci porta nel passato – vediamo i familiari di Alexander giovani, mentre lui rivive le scene con l'età del suo presente, e quindi da vecchio.

Neanche nel fiume della memoria si torna rimanendo gli «stessi».

Nella raccolta ricoeuriana dal titolo *Ermeneutica delle migrazioni*, c'è un adagio molto bello, sottotraccia nei diversi saggi: «Anche voi siete stati stranieri in terra d'Egitto». ¹⁵ Il filosofo prende la citazione del Levitico come motto. ¹⁶ L'Egitto diventa luogo simbolico. Ognuno di noi è stato ed è straniero esiliato. Alla ricerca di una terra promessa. Nel viaggio tra deserto e Israele, piramidi e latte-miele. *Esilio e regno*, potremmo dire. Oppure, con un'altra figura (greca) cara ad Angelopoulos, *Odissea*: viaggio di andata, ritorno, nuova andata.

Alexandros come Ulisse, alla ricerca della patria, dell'isola, del senso perduto. Ma come l'Alessandro tragico del film di Angelopoulos (prima evocato) e come il protagonista de *Lo sguardo di Ulisse* (del 1995, appartenente alla stessa trilogia de *L'eternità e un giorno*), ¹⁷ Alexandros sembra destinato alla sconfitta. Il male lo ha già in pugno. Il sipario del film si apre sulla sua malattia. La sua partenza è per l'ospedale in cui deve ricoverarsi.

Straniero, io stesso è il titolo di uno dei saggi della raccolta ricoeuriana sopra ricordata. Qui Ricoeur, con grande scavo interiore e finezza psicologica oltre che filosofica, mostra come la prima grande estraneità (che siamo a noi stessi) è la nostra carne. La carne è il sé che sfugge al controllo razionale dell'io. È non solo il mondo dell'inconscio, «inquietante estraneità» (così Ricoeur traduce l'*Un-heim-liche* freudiano), letteralmente il senza-casa (*Heim*), senza patria; ma è anche il mondo della mia corporeità vivente (*Leib*): che «sono», e che pure non dipende da me. Malattia e vecchiaia sono solo la punta estrema di questo iceberg

racconto finale («La Pierre qui pousse») anche la dimensione onirica delle feste popolari, di fatto poi anche metafore di inclusione di diversità.

¹⁵ P. RICOEUR, *Ermeneutica delle migrazioni. Saggi, discorsi, contributi*, Mimesis, Milano 2013. Il testo raccoglie saggi scritti tra il 1994 e il 2004.

¹⁶ «Lo straniero dimorante fra voi lo tratterete come colui che è nato tra voi; tu l'amerai come te stesso, perché anche voi siete stati stranieri nel paese d'Egitto» (Lv 19,34).

¹⁷ Rimandiamo su questo a M. DAMBROSIO, «Lo sguardo di Ulisse di Theo Angelopoulos. Una visione esistenziale?» in *Logoi* 4(2018)10.

invisibile: io non mi possiedo, non sono padrone a casa mia. Il dolore mi accade. Le malattie intaccano le mie spesso inutili (e comunque fragili) difese immunitarie. Gli anni invecchiano le membra, rendendole sempre più vulnerabili, e rivolgendole inevitabilmente a quell'Ultimo viaggio. Senza ritorno.

L'estraneità della carne è evidenza immediata nella storia del protagonista de *L'eternità e un giorno*, segnato appunto da malattia, vecchiaia, morte imminente. *Sé come un altro*.¹⁸

Eppure, proprio a partire da questa alterità, inizia, inaspettato, un nuovo lungo viaggio. Innanzitutto a ritroso nel tempo. Alexandros ritrova una lettera, scritta dall'amatissima moglie (defunta) Anna; e capiamo, nel lento dipanarsi del film, che la lettera (letta dalla voce della moglie, fuori campo) racconta – a sua volta all'indietro – un giorno vissuto trent'anni prima.¹⁹ Da qui l'incontro con la seconda tipologia di alterità, presente nel film e nella vita di ciascuno di noi.

2. Il secondo tipo di straniero: l'altro, vicino

Anche in questo caso seguiamo la scansione ricoeuriana. Se il primo «altro» sono io a me stesso/a, il secondo «altro» sono le persone immediatamente a me vicine, i (più) prossimi. I miei «tu», li chiama Ricoeur: quelli di cui conosco e riconosco il volto e la vita. La cerchia familiare, gli amici, l'amato, l'amata. Quelli a cui appunto do del «tu» (e non del «lei»), con cui condivido la mia storia e intreccio le mie trame.²⁰

Familiari, eppure estranei. Senza arrivare agli episodi di cronaca purtroppo quotidiani (che ci mostrano come spesso il più inquietante sia dentro casa, e non fuori), semplicemente si tratta di riconoscere che nemmeno la persona più cara e più vicina la conosciamo realmente e fino in fondo. Perché io non sono l'altro/altra. E l'empatia è parola vuota se vuole indicare l'entrare «dentro» il sentire dell'altro. Perché il massimo che posso fare è arrivare sulla soglia. E avvertire il mistero dell'alterità altrui: impossibile da possedere; eppure proprio per questo amata e desiderata, come mostrano splendidamente le pagine di Emmanuel Lévinas.

¹⁸ È il titolo del testo forse più famoso di Paul Ricoeur, del 1990.

¹⁹ Il giorno più felice della vita della moglie Anna (e, scopriremo, forse, dello stesso Alexandros). Giornata felice per il festeggiamento familiare della nascita della figlia, Anna, ma anche per il periodo storico: è il 1966, e quindi prima del colpo di stato.

²⁰ Per un approfondimento del pensiero di P. Ricoeur, anche in relazione a diversi livelli di identità ed estraneità, ci permettiamo di rimandare al nostro *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con Paul Ricoeur*, Stilo, Bari 2009.

Bene: il linguaggio filmico ci mostra da subito l'incapacità di Alexandros di comunicare con le persone a lui vicine nel presente (e che si occupano della sua salute), ma soprattutto ci mostra il fallimento dei suoi legami «passati». Innanzitutto il fallimento del rapporto con la moglie: amatissima, dicevamo, con cui però non riesce di fatto a dialogare. Tanto che le parole di lei (nel film) sono dei lunghi monologhi. Una assenza che non dipende tanto o solo dal fatto che la moglie è morta, ma dal fatto che forse Alexandros non l'ha mai veramente sentita e ascoltata fino in fondo, nemmeno quando era in vita. Segno che ci si può amare senza comprendersi. Tragicamente. O, peggio, che ci si può illudere di stare amando e dialogando, mentre in realtà si stanno scrivendo solo lettere postume, come parole già sepolte.

Vivi la tua vita vicino a noi, [...] ma non sei con noi. So che ad un certo momento te ne andrai. Il vento porta i tuoi occhi lontano. Ma dammi, dammi questo giorno, come se fosse l'ultimo, dammi questo giorno.²¹

Abbiamo poi la figlia di Alexandros. Personaggio episodico, ma che incontriamo abbastanza presto nel film. Ed è evidente, anche in questo caso, che la vita di lei e quella del padre sono monadi «incomunicanti». Mondi eterogenei. Segno simbolico è la scelta del genere di vendere e demolire la villa di famiglia sul mare. Quella da cui tutto è partito, e quella in cui ritornano tutti i ricordi felici, anche i ricordi della lettera di quel giorno di trenta anni fa. La figlia non accetta nemmeno di tenere il cane del padre, forse unico compagno fedele di Alexandros (e che però lui deve affidare a qualcuno, prima di recarsi in ospedale).

Infine la mamma. La troviamo verso la fine del film. Una scena tanto straziante da apparire surreale. Qui è Alexandros a fare un monologo, davanti a una donna ormai irriconoscibile e incapace di riconoscere. Vaneggiante. Sul letto di una casa di cura. Su questa soglia anche alcune delle parole più belle del film, eco dell'assurdo camusiano.

Perché, mamma? Perché niente è andato come ci aspettavamo? Perché? Perché siamo condannati a marcire senza aiuto, divisi tra il dolore e la speranza? Perché tutta una vita in esilio? Perché ero sicuro di essere tornato solo quando avevo la gioia di parlare la mia lin-

²¹ È uno dei passaggi/monologhi della lettera della moglie. Spesso si fa riferimento ai viaggi che il marito fa per lavoro, al suo sparire tra un viaggio e l'altro, tra un libro e l'altro. E lei, novella Penelope, ad attendere... Solo alla fine il marito capirà. Le sue ultime parole, le ultime parole del film, una poesia: «Il mio passaggio all'altra riva, questa notte. / Con le parole ti ho riportata qui. / Sei qui. È tutto vero e attesa del vero».

gua? Di parlare la mia lingua! Quando ancora potevo trovare parole perdute o parole dimenticate laggiù, perdute nel silenzio! Perché solo allora sentivo l'eco dei miei passi risuonare nella casa? Perché? Dimmi, mamma. Perché non sapevamo come amare?

E qui vediamo un altro aspetto dell'esilio, dell'estraneità: l'alterità del linguaggio. La casa/lingua materna. E l'esilio in terra/lingua straniera. Su questo ci sposteremo tra breve. La questione della diversità linguistica, infatti, si inserisce all'interno di quello che Ricoeur chiamerebbe il terzo strato dell'identità/alterità: quello del rapporto con l'altro senza volto né nome.

3. Il terzo tipo di straniero: l'altro come «ciascuno» sconosciuto e come straniero

In questa vita fallita e fallimentare, irrompe un bambino, clandestino, migrante, greco di cittadinanza albanese, sconosciuto. Un invito alla re-visione del film potrebbe avere, tra gli altri, questo input: come si chiama il bambino? L'icona di Odisseo davanti a Polifemo potrebbe risponderci: Nessuno. Del bambino non sappiamo il nome.

Ricoeur distingue i «tu» (amati o odiati, ma comunque vicini: volti, nomi, presenze e storie note) dai «ciascuno»: gli altri a-nonimi, di cui solo solo che sono persone. E, d'altra parte, anche io sono solo un Ciascuno per la maggior parte degli altri.

E, però, l'estraneità dell'altro che non conosco si fa più evidente quando l'altro è straniero. E parla una lingua ignota. «Parla» – anche solo con i suoi silenzi e gesti – di un mondo incomprensibile.

E ancora più straniero/straniante, spettro che fa paura e porta paura, è poi l'altro/straniero se proviene da un Paese in guerra, e se la sua presenza migrante è esiliata e clandestina. Perché parla dalla notte del nascondimento. E risveglia i nostri fantasmi interiori.²²

In un'intervista a G. Schulz, relativa al film, Angelopoulos ricorda alcuni motivi ispiratori de *L'eternità e un giorno*: il primo è il tema del confine tra morte e vita, il tema della mortalità;²³ il secondo (di carattere più autobiografico) è legato al bisogno, sentito dal regi-

²² Dello straniero come fantasma che ridesta le nostre paure, parla Ricoeur nel già citato *Ermeneutica delle migrazioni*.

²³ Si tratta di un'intervista a G. Schulz, in cui Angelopoulos ricorda l'importanza del tema del confine nei suoi film e, a proposito dell'eternità e un giorno dice: «*Eternity and a Day* discusses the borders between life and death» (G. SCHULZ, «I Shoot the Way I Breathe: Eternity and a Day», in D. FAINARU [a cura di], *Theo Angelopoulos. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2001, 117).

sta, di parlare delle vite straziate dei bambini, vittime della guerra del Kosovo, che aveva visto durante le riprese del film precedente, *Lo sguardo di Ulisse*.²⁴

Ecco gli sguardi, quindi, in *L'eternità e un giorno*: il vecchio incontra il bambino. Il ricco incontra il povero. L'abitante, lo straniero. Chi sta per morire incontra chi sta iniziando la vita. Il poeta, narratore, forgiatore di parole e versi incontra il silenzio e lo sguardo in-fante di qualcuno che balbetta in una lingua non sua.

Eppure già potremmo chiederci in che direzione va questo incontro. Chi incontra chi. Chi offre realmente qualcosa all'altro.

Per rispondere a questa domanda, però, dobbiamo tornare al tema dell'alterità insita nel linguaggio e al rapporto casa/lingua, esilio/incapacità di parola.

4. L'alterità del linguaggio (e delle lingue), tra ricchezza poetica e povertà ordinaria

Va ricordato che Alexandros è un poeta. Con una contaminazione illecita, ci viene in mente *Il porto sepolto* di Ungaretti, poesia sulla poesia: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde / Di questa poesia / mi resta / quel nulla / di inesauribile segreto». Fa eco all'incipit de *L'eternità e un giorno*; non certo perché Angelopoulos pensasse al nostro Ungaretti (vedremo, invece, chi è per lui il poeta greco di riferimento). Ma la metafora è ancestrale e universalmente umana. E, così, la città antica (sepolta, felice, che sprofonda) è quella evocata anche da Walter Benjamin: il paradiso perduto della Lingua originaria, in cui tutti si capivano con tutti (anche con gli animali).²⁵ E l'isola a volte risale, solo per un istante, nelle parole «felici» dei poeti (*Allegria*²⁶ di naufraghi). Solo frammenti di naufragio. Scintille di ni-ente, eco dell'inesauribile mistero dell'essere, del segreto abissale del linguaggio.

E così l'enigma della poesia diventa trasparenza dell'enigma originario della Lingua. Sono «io» che parlo? O il Linguaggio mi parla? Esiste una lingua «propria», *che è mio* «possesso», che gestisco, creo in

²⁴ Cf. l'intervista con A. GEOFF, «The Time of His Life: Eternity and a Day», *ivi*, 114, in cui il regista racconta come il film sia partito da tre motivi diversi: il primo più autobiografico (la vecchiaia, la morte di molti amici a lui vicini, non ultimo Gian Maria Volonté, con cui aveva collaborato). Il secondo tema è appunto quello dei bambini del Kosovo. Il terzo, su cui torneremo, è il bisogno di approfondire l'intuizione heideggeriana relativa al rapporto tra lingua madre e terra madre.

²⁵ Cf. W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2004.

²⁶ È il titolo della raccolta di Ungaretti.

maniera assoluta, che è capace di recintare il mondo e il reale, di mettere mura, e dire: «ecco, questa è casa mia»?

La lingua è «mia» casa, «mio» regno? O mio esilio? Forse che ogni lingua è lingua straniera, da imparare e reimparare, ogni volta? Il bambino non è forse gettato nel linguaggio? Non è vero forse che il linguaggio (dei nostri avi, della nostra terra, e più in generale il bisogno umano universale di «dire») ci precede? La lingua è patria o terra straniera?

Nell'intervista già prima citata, Angelopoulos ricorda un terzo motivo (accanto alla riflessione sul tempo/mortalità e sulla guerra) sotteso al film: l'urgenza di sviluppare un tema caro a Martin Heidegger, ovvero il rapporto tra la nostra identità e la nostra «lingua madre». ²⁷ Sappiamo che per Heidegger l'origine stessa della lingua è la poesia. ²⁸ Le nostre parole quotidiane non sono che una poesia originaria, di cui abbiamo perso la forza evocativa. Sono il livello «sbiadito» della potenza originaria (poetante) del Linguaggio. E la poesia è lo stesso linguaggio quotidiano (di cui, però, abbiamo dimenticato la poeticità, perché logorato nell'uso).

E, però, con/oltre Heidegger, ci possiamo chiedere: se questa lingua-madre è la lingua-poesia, in che linguaggio «culturale» parla? Parla realmente il linguaggio di «una» cultura, di «un» Paese? Se «il Linguaggio è la casa dell'essere», ²⁹ quante case abbiamo? Quanti linguaggi?

Comprendiamo il rischio delle facili risposte. Se diciamo «una» casa, stiamo già livellando le differenze reali. Se diciamo «tante» case quante sono le culture, stiamo già provincializzando e frantumando la potenza di qualcosa che, invece, forse è antropologicamente primario, a prescindere dalle differenze individuali e culturali.

Come venirne fuori? Seguiamo la risposta cinematografica di Angelopoulos.

Nel film, come anticipavamo, c'è un richiamo esplicito a un poeta dell'Ottocento: Dionisios Solomós. Se a noi italiani dice poco, va ricordato che è considerato «il» poeta nazionale greco, quello che ha tracciato la via per la parola e la scrittura cosiddetta «neogreca». Sono suoi i versi dell'inno nazionale. Eppure... – meravigliosa stranezza, colta da Ange-

²⁷ Cf. l'intervista di SCHULZ, «I Shoot the Way I Breathe: Eternity and a Day», 121: «Our mother tongue is our only real identity card. To quote Heidegger: our only home is our language».

²⁸ Cf., tra gli altri testi, la raccolta di saggi di M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1990.

²⁹ È la nota espressione usata in M. HEIDEGGER, «Lettera sull'umanismo», in ID., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987.

lopoulos – non si è «formato» nella sua lingua. Dionisios Solomós è nato a Zante e cresciuto nella lingua e nella poesia italiana.³⁰ La sua lingua madre (l'italiano), potremmo azzardare con un paradosso, non era la sua lingua patria (il greco).

E, però, il suo popolo (greco) soffre per la libertà. E ha bisogno di un linguaggio che dica questa resistenza, questa lotta. Non esiste ancora «una» lingua greca (e non esisterà fino alla fine del XVIII secolo), ma esiste da un lato il linguaggio ordinario, del popolo (la *dimotikì*, *δημοτική*), disperso nei suoi dialetti; e dall'altro lato la lingua dotta, arcaica, della Chiesa, del rito (anch'essa con varie sfumature e rivoli d'uso). In questo passaggio verso l'ufficializzazione nazionale della *dimotikì* si pone lo sforzo dell'officina del poeta.³¹

Dionisios Solomós, quando sa che i Greci stanno preparando una rivoluzione contro il potere ottomano, decide di tornare sulla sua isola, e di usare le uniche armi che ha: le parole. Scrive... in greco. Diventando famoso con i suoi canti «per» la rivoluzione, la patria, la libertà. Cresciuto esiliato in un linguaggio che padroneggia ma che non è della sua patria, ora si ritrova straniero in una terra e in un linguaggio che non conosce, ma che vuole imparare, per trasfigurarli dall'interno, e poterlo donare agli altri.

Tornando al film, vediamo come Angelopoulos trasformi magicamente questo paradosso, sdoppiandolo in due figure. La prima è Alexandros, che più volte si immedesima in (e/o viene sovrapposto dal regista a) Solomós. Sono l'alter-ego uno dell'altro. Uno il proseguimento (fallimentare) dell'altro.

Per esempio, durante l'incontro con la figlia, all'inizio del film, veniamo a sapere che Alexandros sta completando la terza stesura de *I liberi assediati*, poema di Solomós rimasto incompiuto.³² Lo sta realmente

³⁰ Su questo poeta, anche in relazione al film di Angelopoulos, rimando al bel saggio di P. FALLERINI, «Dionysios Solomós: dall'isola di Zante la formazione del linguaggio poetico neogreco», in *Between* 2(2001)1. L'autrice ricorda anche il fatto che siano in italiano i suoi «primi componimenti giovanili, in coincidenza con il suo soggiorno in Italia, fino al ritorno a Zante nel 1818; da questo momento Solomós si dedica allo studio della lingua greca che affianca all'italiano che padroneggiava comunque con più disinvoltura. A partire dal 1828, in corrispondenza del suo trasferimento a Corfù, scrive i suoi poemi più importanti in greco, quelli a cui deve la fama di poeta della rivoluzione e cantore della patria» (*ivi*, 2).

³¹ Rimando sempre alla Fallerini, su questi temi.

³² La Fallerini ci informa che l'opera impegnò il poeta «dal 1833 fino alla morte, di cui lasciò tre versioni, che il suo primo editore Iakovos Polyklas ha riportato interamente, cercando di dare una forma sequenziale a quelli che in effetti erano un insieme di abbozzi, di varianti e di annotazioni in greco e in italiano» (FALLERINI, «Dionysios Solomós: dall'isola di Zante la formazione del linguaggio poetico neogreco», 8).

completando? No. Siamo davanti a un secondo incompiuto. L'impresa è stata sospesa perché – dice Alexandros alla figlia – «forse non ho trovato le parole». Espressione interessantissima. Innanzitutto per quel «forse», dubbio sul dubbio (è veramente questa la ragione per cui non ci sono riuscito? Ho trovato le parole e forse non riesco ad esprimerle? Non le ho cercate abbastanza?). Ma, poi, soprattutto, l'espressione è filosoficamente interessante. Sappiamo, infatti, che Heidegger (evocato come «fonte» da Angelopoulos), nello stesso saggio in cui parla del linguaggio come «casa dell'essere» racconta del proprio «naufragio». Racconta le ragioni per cui non ha portato a termine la sua opera più nota (svolta epocale nella filosofia del Novecento), *Essere e tempo*. Perché gli è venuto meno il linguaggio.³³ Anche qui un incompiuto.

È l'impotenza delle parole a dire. È la fragilità del linguaggio umano (anche quello più potente, anche quello poetico) a «terminare» un'opera destinata a rimanere inconclusa. Terra promessa, che si può solo intravedere dall'alto del monte, prima di morire. Eppure, terra per cui non possiamo non metterci in cammino. Perché siamo stranieri in terra d'Egitto, e aneliamo alla patria di un linguaggio che «dica»: che dica l'essere, il mondo, gli altri. Che dica noi stessi. Che «ci» dica.

Ma Solomós, poi, in altre due sequenze de *L'eternità e un giorno*, «entra» direttamente nella trama del film, facendo «scoppiare» la linearità narrativa del tempo. La presenza più onirica e brechtiana la troviamo verso la fine del film. Alexandros e il ragazzo clandestino, legati ormai da una «strana» amicizia (quella che solo il legame tra due così diverse «estraneità» può creare), sono su un autobus, di notte, in un viaggio simbolico (odissea, esilio, deserto: l'esistenza stessa).³⁴ E sull'au-

³³ HEIDEGGER, «Lettera sull'umanismo», 281: «il pensiero non riusciva a dire in modo adeguato questa svolta». Sul naufragio del pensiero, cf. *ivi*, 296.

³⁴ In un'intervista a S. Sozzo, Angelopoulos dice: «Io mi sento, e mi sentirò sempre, in esilio. In esilio nei confronti della situazione sociale, culturale e politica dei giorni nostri. [...] È proprio come si sente dire nel finale de *Il passo sospeso della cicogna* [NdA: un altro suo film]. "Abbiamo attraversato tutte le frontiere, ma siamo ancora qui. Quante frontiere dovremo ancora attraversare, prima di sentirci a casa?"» (<https://www.sentieriselvaggi.it/una-vita-in-esilio-theo-angelopoulos/>). E, in un'altra intervista, parlando delle frontiere, Angelopoulos dice: «Sento che malgrado si abbattano le frontiere, i confini tra gli individui resistono. L'Europa che si unisce può risolvere i problemi legati a una logica economica, ma non è questo che nutre le nostre anime, il rapporto tra i nostri egoismi e il rispetto degli altri. Chi abatterà queste frontiere? [...] In Grecia c'è una grande emigrazione, ci saranno 400 mila albanesi, e vivono tra la normalità e la clandestinità. Si sa che nei Balcani c'è un problema di bambini emigrati, lavano i vetri, vengono adottati, finiscono nella prostituzione. Ho assistito io – non dico in quale paese – alla "vendita" di un gruppo di bambini, chissà per quale destino, la stessa scena che c'è nel film» (https://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitoloRB/F2148A8F640A4C30C125742E004A4679?opendocument).

tobus entra ed esce la Vita. Personaggi, i più diversi, si avvicinano: tra loro spiccano un giovane con una bandiera rossa (simbolo dei valori politici?),³⁵ tre musicisti (simbolo del valore dell'arte?), una coppia in litigio (simbolo dell'amore e delle sue difficoltà?).³⁶

Ad un certo punto entra Solomós stesso e declama alcuni righe di un altro suo poema incompiuto (*Lambros*), fornendoci una possibile chiave di lettura simbolica di quell'autobus, ma più in generale del film e della vita di Alexandros.

L'ultima bolla di rugiada all'alba / Annunciava un sole limpido /
Non c'era nuvola o bruma / nell'orizzonte perduto nel cielo /
Venuto da lontano, il vento leggero / Soffiava lentamente sul volto /
Nel profondo del cuore sussurrava / Dolce è la vita, dolce è la vita.

Un inno all'alba, alla primavera, al vento, alla bellezza dell'esistenza. Il poema di Solomós è tragico. L'(anti)eroe, novello Edipo, sta «scendendo» verso l'epilogo finale. Ma quello che «resta» nel film, nell'ascolto e nella visione, è invece la tenerezza della vita.

Lambros come metafora dell'esistenza? Come metafora della poesia? Che anche (e proprio) nella sua tragicità si pone come «resistenza» inevitabile? Che, anche sapendo di scendere verso la Fine, canta invece la dolcezza della vita che sboccia?

Preferiamo questa ad altre letture più nichilistiche. Non solo per lo scenario generale del film, che tutto è tranne un canto lugubre, levato per un uomo morente (ché, se mai, direbbe Ricoeur, Alexandros è invece proprio un «vivente-fino-alla-morte», fino all'ultimo respiro: vivente, non morente).³⁷ E preferiamo questa lettura non «tragicista» del film, quanto piuttosto legata alla speranza della resistenza, anche ricordando la seconda sequenza in cui compare Solomós.

Il passaggio, in realtà è precedente, nel film, ma l'abbiamo posposto nella nostra ricostruzione perché per noi è il «cuore» della proposta: non tanto, forse, di Angelopoulos, ma di quello che a noi interessa cogliere dal suo film.

³⁵ Cf. *ivi*: «È l'incontro con qualcuno rigettato dalla Storia. Non amo raccontare gli incontri con la Storia, ma quello che è rimasto. Su quell'autobus c'è la vita con tutti i suoi simboli, il vecchio che muore, il futuro del bambino, il tempo che passa ma resta immobile, la rivoluzione che dorme».

³⁶ Senza dimenticare il passaggio, fuori dell'autobus, di ciclisti in giallo, sotto la pioggia. La sequenza è presente anche in altri film e Angelopoulos ne nega il valore simbolico. Ma cosa più simbolico di un simbolo che si sottrae alla decifrazione?

³⁷ Il riferimento è al testo postumo di P. RICOEUR, *Vivo fino alla morte*, Effatà, Torino 2008.

5. Il «dono» mutuale delle parole e delle lingue

Angelopoulos incontra il piccolo lavavetri per caso. Lo prende dalla strada, mentre viene rincorso dalla polizia; e poi lo salva di nuovo da quelli che lo sfruttano. Tenta invano, più volte, di riportarlo nella sua patria, facendogli passare il confine. Ma comprende («vedendo» la frontiera con i suoi occhi e poi ascoltando il racconto del bambino) che «al di là» c'è solo morte.³⁸

È molto bello vedere, all'inizio di questa «storia», come il vecchio e il bambino si cerchino e si schivino; tentino di prendere le distanze (per timore, pudore, consapevolezza della diversità: di vita, di obiettivi, di modi di pensare); ma poi infondo si ri-attraggano. In una danza dell'amicizia, lenta, ma che – inesorabilmente – più pare allontanarli, più li rimette insieme.

Bene: in un punto di svolta di questa danza, Alexandros inizia a raccontare al bambino la «favola» di un poeta («C'era una volta un poeta...»). E, dal «presente» del dialogo, ci si trova in un altro spazio-tempo: nell'isola di Zacinto (l'isola sprofondata di cui parla il Prologo?), ai tempi di Solomós, che sta tornando nella sua patria e non riesce a scrivere le sue poesie, perché gli mancano le parole.³⁹

E che fa? Geniale intuizione! Le compra. Ascolta la gente del luogo; segna sui suoi fogli le parole che sente. E – quando qualcuno gli «offre» un termine «nuovo», che non conosce, un termine evocativo, che apre mondi – in cambio gli dona una moneta.⁴⁰

³⁸ Un'altra immagine forte del film è proprio quella che segna l'arrivo del vecchio e del bambino alla frontiera tra Grecia e Albania. Alexandros si illude che possa essere luogo di ritorno e liberazione per il bambino, ma vede invece un'altissima frontiera di filo spianato su cui sono immobili, fissate quasi come farfalle su un foglio (morte nel tentativo di arrampicarsi), numerose figure umane.

³⁹ Proprio con questi termini Alexandros racconta al bambino anche l'essere incompiuto delle opere del poeta greco (gli mancarono le parole); e quindi adopera la stessa espressione usata con la figlia per giustificare la propria opera incompiuta.

⁴⁰ Le parole comprate sono: *αβυσσο*, *μοσχοβολισμενη*, *δροσιά*, *πηγή*, *αηδόνια*, *ουρανώς*, *κυμα*, *λιμνη*, *αγνωρον*, *ευωδιζει*, e *αλαφροισκιωτε* (abisso, fragranza, rugiada, sorgente, usignoli, cielo, onda, lago, ignaro, profumo, e infine l'ultima – più intraducibile delle altre – che nel film è resa con: «veggente dall'ombra lieve»). Sempre la Fallerini fa notare che «le parole "comprate" dal Solomós provengono dai versi del paragrafo «Ὁ Πειρασμός (Tentazione) della terza versione del poema *I liberi assediati*. Sono versi che descrivono il risveglio della natura nel mese di aprile, dell'idillio delle acque profumate, del lieve canto degli uccelli, e rappresentano una ulteriore tentazione per il ribelle che sta per rinunciare alla propria vita in nome della libertà» (FALLERINI, «Dionysios Solomós: dall'isola di Zante la formazione del linguaggio poetico neogreco», 9-10).

E, ovviamente, non è un modo di «abbassare» la poesia alla logica della compravendita, né di ridurre il dono a mercato,⁴¹ ma è una metafora. Pensiamo ovviamente a Nietzsche, che, nel suo *Su verità e menzogna in senso extramurale*, ha paragonato le parole a monete, logorate dall'uso, di cui abbiamo perso il senso originario, il valore originario.

Le parole sono diventate entità morte, e hanno perso la potenza che c'era dietro. E qual era questa potenza, questo valore originario? L'essere appunto metafore, qualcosa capace di trasportare (-fero) il mondo al di là (*meta-*) di se stesso.⁴² E il poeta che cosa fa? Rende queste metafore di nuovo vive; le riporta allo splendore originario; ricorda che sono monete che hanno valore;⁴³ e le rimette in circolo, mettendo così in circolo il dono di una Parola che splende e stupisce; e mettendo in circolo la vita (e i legami) che ci sono dietro.

Solomós si aggira «stupito» nella sua terra, imparando a parlare, come un bambino. Ma chi vive logorato dalla povertà del quotidiano – incapace di cogliere la bellezza del proprio dire – incontrando il poeta, resta a sua volta «stupefatto». Il vero dono che riceve non è la moneta, ma la consapevolezza della possibilità: della possibilità del linguaggio (inesauribile segreto); delle possibilità della vita: che – anche quando sei vecchio e stai per morire, e hai perso tutto, e hai fallito tutto – può sorprenderti, con un bambino che ha bisogno di te.

E, se per il poeta tutto risplende, allora anche per un'esistenza capace di farsi poetica⁴⁴ tutto può risplendere. Tutto può cambiare volto. Diventare nuovo inizio. Ogni parola è gioiello (direbbe il poeta Stefan George).⁴⁵ Ogni parola – rilancia Angelopoulos nella già citata intervista a G. Schulz – è una «porta» aperta sulla casa dell'essere.⁴⁶

⁴¹ Cf. P. RICOEUR, *Percorsi del riconoscimento*, Cortina, Milano 2005.

⁴² «Le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete» (F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Adelphi, Milano 2015, 20).

⁴³ Il riferimento è al testo (che riprende e rilancia l'intuizione nietzscheana) di P. RICOEUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 2010.

⁴⁴ «Poeticamente abita l'uomo su questa terra», canta il poeta Hölderlin, in un verso rimasto famoso nell'interpretazione datane da Heidegger.

⁴⁵ Il rimando è alla poesia *La parola*, di S. George, lungamente analizzata da Heidegger nel già citato volume dal titolo *In cammino verso il linguaggio*.

⁴⁶ «The notion of paying for every new word he acquired was my own invention. The metaphor is clear. Our mother tongue is our only real identity card. To quote Heidegger: our only home is our language. Every word opens new doors for the person who acquires it, but to go through that door, you have to pay» (intervista di Angelopoulos con SCHULZ, «I Shoot the Way I Breathe: Eternity and a Day», 121).

Ma qual è il pedaggio da pagare? Che cosa si perde e cosa si acquista? Interessante il gioco che si crea, nel film, tra Alexandros e Solomós, questo poeta migrato/migrante nella sua stessa patria, straniero nella sua lingua, costretto ad «imparare il proprio»⁴⁷ traducendo,⁴⁸ abitando, facendosi aiutare a comprendere il senso delle parole e trasformando tutto questo in poesia (per sé e per gli altri) e in anelito di libertà.

Da chi compra, Alexandros, le parole? Con che «vita» le paga? Che cosa impara da esse?

Le compra dal bambino straniero. Perché solo un bambino può realmente donare parole «nuove». Perché solo uno straniero può realmente regalare un linguaggio «altro» rispetto al nostro. La gioia (anche nelle lacrime) sul volto del bambino che riceve la moneta, fa il pari con la gioia tragica sul volto di Alexandros, nel finale del film: un volto che non vediamo.⁴⁹

Il piccolo migrante è già partito, con la nave. La telecamera inquadra il poeta di spalle, mentre – davanti a quello stesso mare in cui si tuffava da bambino, su quella stessa riva, di fronte a quell'orizzonte nuovamente «aperto», sconfinato di possibilità⁵⁰ – urla le parole comprate. Solo tre parole, greche, gridate ciclicamente, con un crescendo meraviglioso di Vita, aperta dalla danza finale.

⁴⁷ Ancora Hölderlin: non c'è niente di più difficile che imparare a usare del proprio.

⁴⁸ Sul tema della «traduzione» in Ricoeur, come «miracolo» e risposta a Babele, mi sono soffermata nel già citato *Straniero tu stesso. Migrazioni ed ermeneutica, a partire da Paul Ricoeur*, a cui rimando.

⁴⁹ Dice Angelopoulos in un'intervista: «C'è sempre un bambino nei miei film, era importante l'incontro di un uomo che finisce la sua vita con chi la comincia e ha ancora tutto da scoprire. E vedere il bambino che si allontana su una nave è un segno di speranza, il mare non ha frontiere, almeno nel nostro immaginario» (https://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitoloRB/F2148A8F640A4C30C125742E004A4679?opendocument).

⁵⁰ Il rimando è al noto aforisma della *Gaia scienza* nietzscheana (n. 343), in cui Nietzsche scrive: «Finalmente l'orizzonte torna ad apparirci libero, anche ammettendo che non è sereno, – finalmente possiamo di nuovo sciogliere le vele alle nostre navi, muovere incontro a ogni pericolo; ogni rischio dell'uomo della conoscenza è permesso; il mare, il nostro mare, ci sta ancora aperto dinanzi, forse non vi è ancora mai stato un mare così aperto».

Concludendo. Un abbraccio, straniero, molto tardi nella notte

Κορπούλα μου / ξενίτης / αργαδινή.

Korphùla mu: L'abbraccio della mamma che accoglie il bambino, e lo scalda e protegge.

Xenites: Il senso di estraneità, insuperabile, che come ombra ci accompagna, in ogni tempo e in ogni dove.

Argadinè: La notte nella notte, in quel momento in cui tutto è più buio, ma proprio per questo inizia la svolta: il tempo sta iniziando la sua conversione verso il giorno; tempo senza tempo dell'attimo in cui tutto è sempre possibile.⁵¹

E la ciclicità del ripetersi dei tre termini, ci offre infinite sfumature.

Per cui *abbraccio / straniero / molto tardi nella notte* è quello del mare, intorno alla nostra isola-esistenza, circondata dalla notte dei flutti. Ma è anche l'abbraccio desiderato nell'esilio: quello di una madre-patria universale, utopia di un luogo non lacerato da contese, che consenta di non sentirsi stranieri, e possa offrire ogni giorno un nuovo giorno.

Ma (*lo*) *straniero / abbraccio / molto tardi nella notte*, è anche l'Altro (che si nasconde in noi stessi) che siamo chiamati ad abbracciare, anche se il buio dell'esistenza è profondo.

O, forse, ancora (e indubbiamente questo ci consegna il film) è *...abbracciando lo straniero che non è della tua madre-patria, madre-lingua, madre-vita, che puoi tornare a essere capace di abbracciare te stesso, e ricominciare a essere: anche se sei al capolinea, molto tardi nella notte della vita.*

Meraviglioso, alla luce di queste parole, il ritorno/ritornello del valzer iniziale, in cui Alexandros riesce finalmente ad abbracciare oniricamente la moglie, e a ballare con lei, mentre tutte le persone incontrate e perse della sua vita trovano finalmente posto e senso, anche loro nel valzer.

κορπούλα μου
ξενίτης
αργαδινή.

⁵¹ Si tratta ovviamente di una mia traduzione/interpretazione, a partire dall'intervista di Angelopoulos con G. BACHMANN, «The Time That Flows By», in *Theo Angelopoulos. Interviews*, 108-110, in cui Angelopoulos spiega il senso di queste parole desuete: *κορπούλα μου*, una parola delicata che veniva utilizzata per esprimere il sentimento di un bambino tra le braccia della madre; *ξενίτης* che vuol dire straniero in ogni posto, riferibile al sentimento del sentirsi straniero, e infine *αργαδινή* che significa molto tardi nella notte.

La danza, la poesia, il dono del piccolo migrante. Il dono di quel giorno che puoi sempre aggiungere alla tua vita (e che ha il sapore dell'eternità), se lo vuoi.⁵²

– *Non ci vado in ospedale. Voglio fare dei progetti per domani. Lo sconosciuto mi risponderà con la stessa musica. E troverò sempre qualcuno che mi venderà le parole. Domani. Che cos'è il domani, Anna? Una volta ti avevo chiesto: quanto dura il domani. E tu mi hai risposto...*

– *Un'eternità e un giorno.*

– *Non ti ho sentito, come hai detto?*

– *Un'eternità e un giorno.*

[Dal dialogo finale di Alexandros con la moglie].⁵³

⁵² Non, quindi, come ha detto qualche critico, il ritorno ciclico all'inizio, in una chiusura che si chiude, tutta giocata solo nella memoria del narratore; e nemmeno il giorno/attimo/*kairòs* del rimpianto di ciò che non si è vissuto e non si è saputo afferrare, ma il giorno primo e ultimo: *Domani*. Perché *l'eternità è la vita che hai già vissuto. Ma anche la bellezza di quel giorno che hai davanti. Fosse anche l'ultimo.*

⁵³ Alexandros sceglierà di non andare a morire in ospedale. Saluterà il bambino, indirizzandolo verso la libertà, verso il mare: e quindi non nel ritorno (mortifero) verso la frontiera albanese. Ma contemporaneamente Alexandros si riprenderà la sua libertà. Si riprenderà quel Giorno che l'infanzia del bambino gli ha riconsegnato; e che gli sta davanti, eternamente.