DOPPIOZERO

Peter Handke: I primi libri e un film-intervista

Luigi Grazioli
23 Gennaio 2018

Peter Handke Ã¨ salito alla ribalta della cronaca letteraria giovanissimo, nel 1966 (Ã¨ nato nel 1942 in Carinzia, da una famiglia della minoranza slovena), con le sue provocazioni al convegno degli scrittori Gruppo 47, di cui facevano parte i maggiori esponenti della letteratura tedesca post-bellica (da Grass a BÃ¶ll, da Lenz a Walzer), e con le sue prime opere teatrali. I suoi primi romanzi, contemporanei a quelle, nel complesso sono stati stroncati o trascurati. In Italia sono stati pubblicati abbastanza presto, tranne il primo, *I calabroni*, tradotto solo nel 1990 e poi riedito nel 2004 da SE (trad. di Bruna Bianchi) e ora di nuovo, a breve, anche da Guanda, che ha da poco ristampato, nella vecchia traduzione di Maria Canziani, anche il secondo romanzo, *Lâ??ambulante*, dandoci unâ??occasione di tornare agli esordi dello scrittore. Lo sguardo potrÃ essere integrato, per un importante aspetto dellâ??evoluzione successiva, dalla visione del notevole documentario-intervista *Canto alla durata. Omaggio a Peter Handke*, regia di Didi Gnocchi per 3D produzioni, in programmazione su Sky arte.

Lâ??impatto con i primi testi dello scrittore carinziano non Ã¨ facile oggi come non lo Ã¨ stato per i suoi primi lettori di 50â??anni fa. Handke esordisce sotto il segno dellâ??aggressivitÃ e del rigetto. Il suo primo gesto Ã¨ di provocazione. Invece di blandire il lettore e lo spettatore a teatro, come fa la disprezzata, da lui, cultura di massa, lo sfida, mette alla prova la sua pazienza, lo irrita, lo insulta persino (*Insulti al pubblico* Ã¨ il titolo quanto mai esplicito del lavoro teatrale che lâ??ha reso famoso dallâ??oggi al domani appunto nel 1966, anno in cui usciva anche *I calabroni*) e al contempo chiede, o meglio: pretende, la sua benevolenza. Se no si smetterebbe di leggerlo (la tentazione câ??Ã¨, abbastanza spesso anche). E uno non puÃ² scrivere per negare il suo destinatario. Va bene non compiacerlo, frustrare e denunciare le sue consuetudini, i suoi istinti piÃ¹ bassi e la pigrizia che ne deriva, ma negarlo non si puÃ², dal momento che si scrive. Diciamo allora che Handke, come tutti gli artisti dâ??avanguardia e gli sperimentatori coerenti, pretende un lettore (spettatore, ascoltatore ecc.) diverso dal solito, o presunto tale: uno che, anche se sembra frustrante, vuole essere destabilizzato, vuole uscire dai propri schemi percettivi e mentali, cambiare il modo di approccio alle cose, alla realtÃ , alle forme e al linguaggio. E cosa gli offre in cambio? Questo, appunto: uno sguardo spiazzante, una segmentazione e una concatenazione delle percezioni e della realtÃ impreviste, una precisione descrittiva microscopica, quasi allucinata, la conoscenza delle forme espressive e narrative e dei loro meccanismi, trucchi, clichÃ© e effetti.

Gli fa dono proprio dellâ??attenzione, quella che lui stesso esercita per primo. I suoi testi obbligano a restare sulla parola, sulla frase, a non correre avanti o tornare indietro o spostarsi allâ??esterno per connettere e capire, anche se senza queste proiezioni, senza questa temporalitÃ stratificata nello stesso momento della lettura puntuale, la parola e la frase attuale risulterebbero illeggibili, insensate. Gli fa dono della lentezza, della percezione della complessitÃ di ogni minimo gesto e evento, e dei modi in cui esercitarla; delle sospensioni del bisogno di rassicurarsi mediante il riconoscimento di una direzione, di un insieme e della cornice che separa e insieme inquadra e unifica.

PETER HANDKE

CANTO ALLA DURATA

TRADUZIONE DI HANS KITZMÜLLER
TESTO A FRONTE

GIULIO EINAUDI EDITORE

Restando fedele
a ciò che mi è caro e che è la cosa piú
    importante,
impedendo in tal maniera che si
    cancelli con gli anni,
sentirò poi forse
del tutto inatteso
il brivido della durata
e ogni volta per gesti di poco conto
nel chiudere con cautela la porta,
nello sbucciare con cura una mela,

Attraverso la scomposizione meticolosa di percezioni e sensazioni e la descrizione di ogni cosa, gesto e azione che vengono colti dal narratore o stanno nello spazio dellâ??evento evocato ma perlopiÃ¹ sottaciuto, sembra che si arrivi a definire unâ??immagine completa della realtÃ , ma essa risulta cosÃ¬ satura, cosÃ¬ compatta e omogenea, da essere irriconoscibile e soffocante. Il lettore segue irretito questo lento processo, respirando paradossalmente al ritmo veloce scandito da una sintassi analitica prevalentemente paratattica, senza che perÃ² venga soccorso da nessuna, non si dice spiegazione, ma solo contestualizzazione, o dalla possibilitÃ di alzare la testa per cercare una visione dallâ??alto o da fuori, panoramica, comprensiva. Ha individuato e riconosciuto ogni elemento, e non ha capito un accidente.

Quando si ferma per una pausa, per staccare e cercare di mettere insieme ciÃ² che ha letto, si trova di fronte solo una raffica di microazioni di cui non intende la ragione e che avrebbero potuto benissimo essere diverse, o diversamente disposte, senza che niente cambiasse. Accade qualcosa; cioÃ¨: Ã¨ scritto che accade questa o quella cosa, che le cose sono cosÃ¬, che il dettaglio Ã¨ questo e questa la sequenza, ma non câ??Ã¨ direzione, solo successione; non finalitÃ , anche e soprattutto narrativa, solo ostensione. Poi qualcosa, a fatica, si mette comunque in ordine; una esile, renitente, denegata trama si disegna, ma il disorientamento dettato dallâ??accumulo di dettagli permane, come se fossero percepiti da uno sguardo schizoide che si muove velocemente in tutte le direzioni incapace di legarli almeno in una parvenza unitaria, ma al contempo tutti descritti con la precisione ossessiva e totalmente irrelata che deriva dallâ??eccesso di vicinanza, da una focalizzazione miopissima e inflessibile.

Sembra che il linguaggio sia tutto di cose e azioni, e invece Ã¨ proprio la referenza a essere messa in discussione (â??pensavo agli eventi e alle cose pensabili come se ne esistessero soltanto i nomiâ?•, *I calabroni*, p. 70) mentre viene al contempo rivelata la sua formazione, o piuttosto la sua presupposizione dettata da formule e stereotipi, dove, per citare il Beckett di *Lâ??innominabile*, il â??pensieroâ?? e la â??parolaâ?? stanno â??lâ??uno accanto allâ??altro, come due cani di terracottaâ?•, a cui si potrebbe accostare anche un terzo cane, â??il sentireâ??, tutti e tre neutralizzati da automatismi rassicuranti che agiscono solo come conferma dellâ??esistente non come Ã¨ (questo Ã¨ semmai il compito, opposto, dellâ??arte) ma di come ci viene detto che sia, cioÃ¨ imposto. CosÃ¬ che il linguaggio funziona solo come una trappola, un marchingegno che serve meno a capire che a mistificare la realtÃ e la veritÃ .

â??Se tuttavia io facessi uscire la notizia dalle mie labbra, potrei modificare questo corso naturale delle cose, e avverrebbe qualcosa di diverso. Ma nel cervello, prima che le pronunziassi, le parole mi si disfacevano in sillabe e lettere che non ero piÃ¹ in grado di intendereâ?• (*I calabroni*, p. 19).

Occorre quindi smontare, ribaltare, e denunciare, smantellare quelle formule preconfezionate e quegli stereotipi, le figure retoriche (come mostra in modo efficacissimo lo straordinario libro di â??poesieâ?• *Il mondo esterno dellâ??interno dellâ??esterno*, del 1969, accolto tra critiche feroci e diventato quasi subito un classico amato da tantissimi lettori), gli standard formali e narrativi, le regole di genere, i vincoli, eccetto quelli che lâ??autore stesso sceglie e declina e rigira in tutti i modi e le salse, senza perÃ² spezzare o infrangere, mai, lâ??integritÃ delle parole e il rigore calibratissimo della sintassi, per quanto essa sia una gabbia, unâ??armatura che costringe e (de)forma. Al massimo va scomposta per ripartire dai costrutti semplici, basilari.

Ogni frase Ã¨ leggibilissima e per nulla ambigua o misteriosa. Lo Ã¨ invece il suo legame con le altre e lâ??insieme. Nelle prime opere di Handke, persino in *Lâ??ambulante* che Ã¨ un giallo sui generis (e direi anzi un contro-giallo), non câ??Ã¨ una linea narrativa riconoscibile; non câ??Ã¨ crescita di tensione nÃ© suspense; non arriva mai un climax nÃ© unâ??agnizione; tutto procede orizzontalmente, sul puro asse metonimico si potrebbe dire, una cosa dopo lâ??altra, anche quando i tempi verbali sono vari; una accanto allâ??altra, con lo stesso valore, come frammenti che solo la linearitÃ del linguaggio impone di disporre in successione, mentre dovrebbero convivere in uno stesso insieme, come un puzzle di cui non si notano le giunture ma nemmeno si distingue, tuttavia, il disegno. Qua e lÃ , disperse nel flusso, piccole rivelazioni punteggiano quella che solo per convenzione possiamo chiamare narrazione e mettono i quasi invisibili paletti di una possibile trama elementare, un filo, di un colore molto simile al resto tanto che non sarebbe eccessivo parlare di monocromia, che si fa notare a un occhio indagatore (e molto ben intenzionato), come a delineare uno sfocato ritratto della famiglia contadina del protagonista, prima bambino durante la guerra in compagnia di un fratello che a un certo punto annega mentre lui perde non si capisce come la vista, poi adulto ormai cieco, e della vita sua e della sua ristretta comunitÃ paesana, in *I calabroni*, e dei due delitti e delle relative indagini, sempre in un contesto provinciale, in *Lâ??ambulante*, e le storie dei rispettivi narratore e protagonista, piene di buchi, omissioni, e forse di mistificazioni e menzogne bellâ??e buone.

La compulsione a dire e a descrivere (paradossale in *I calabroni*, dal momento che il narratore Ã¨ cieco) sembra essere totalizzante, non voler trascurare nulla, ma si tratta di un compito impossibile, tanto che il narratore confessa: â??Intenzionalmente qualcosa non Ã¨ stato menzionatoâ?• (p. 72), come se la smagliatura potesse essere rammendata dallâ??intenzionalitÃ . Invece qualcosa non menzionato lo Ã¨ sempre e comunque. Dicendolo perÃ², lâ??omissione acquista risalto, le lacune diventano evidenti, tanto piÃ¹, al limite, quanto piÃ¹ acribiosa Ã¨ stata la descrizione.

Anche nel momento in cui, allâ??inizio di ogni capitolo di *Lâ??ambulante*, i meccanismi del genere (qui il giallo) sono esibiti e commentati, tutto Ã¨ gestito secondo una sistematica, rigorosa strategia della delusione delle attese: reticenza programmatica, indicazione che sottace piÃ¹ che suggerire; provocazione, sospensione, deviazione, interruzione, cambio di prospettiva ecc. Il lettore Ã¨ sfidato, condotto fino al limite. Le defezioni sono preventivate (trattasi perÃ² di filistei, che sono la maggioranza come ognun sa). A remengo!, vien da pensare. E lo si pensa.

Per limitarsi alle opere degli anni â??60, prima della â??normalizzazioneâ?• avvenuta a partire dal decennio successivo con *Breve lettera del lungo addio* e il capolavoro *InfelicitÃ senza desideri*, entrambi del 1972, in *I calabroni* Handke prende di petto e contraddice o stravolge tutti i clichÃ© ecc. (senza dirlo, senza denunciarli se non in alcuni passaggi sprezzanti che perÃ² potrebbero anche essere letti altrimenti); nellâ?? *Ambulante* si dedica a smontare, e eludere, i meccanismi formali del â??gialloâ?•; in *Prima del calcio di rigore*, del 1970, recupera la narrazione ma, pur restando ancora nel â??gialloâ?•, disinteressandosi dellâ??enigma e dellâ??inchiesta, si focalizza sul colpevole e sul suo rapporto vacillante con se stesso e con la realtÃ , ribaltando quindi il punto di vista abituale, e trasferendo il discorso sul piano esistenziale (non psicologico, mi raccomando: che quello Ã¨ tabÃ¹). Lâ??ambiente Ã¨ spesso provinciale, contadino, a parte lâ??inizio di *Prima del calcio di rigore*, ma il clima dominante, in tutti e tre, piÃ¹ come contesto di scrittura che come argomento tematizzato, Ã¨ quello della societÃ oppressiva e capitalista come viene vista a partire dagli anni â??60, che produce la separazione tra il soggetto e la realtÃ , il conflitto di classe che non trova sfogo se non nella violenza privata, una generale alienazione e reificazione, e tutti quei bei concetti obsoleti, e dunque fallaci, che non corrispondono piÃ¹ alla realtÃ gioiosa e pacificata in cui sguazziamo, felici, noi.

Tutto lâ??arsenale delle avanguardie, e dellâ??allora recente *Ã©cole du regard*, viene saccheggiato e sfruttato senza pietÃ , e si direbbe anzi con gusto. Lâ??attacco, allora, era contro il â??realismoâ?• del gruppo 47 in Germania, contro un impegno politico che secondo Handke si manifestava solo nei â??contenutiâ?• e in prese di posizione ideologiche magari forti ma espresse in uno stile piatto e vuoto senza affrontare invece, come uno scrittore dovrebbe sempre fare, il linguaggio e le forme; ma il discorso potrebbe venir buono, ogni tanto, anche oggi, come antiveleno contro lâ??assuefazione allâ??invasione dello â??storytellingâ?• universale, ormai imperante senza contraddittorio nÃ© alternativa, come un nuovo dato â??naturaleâ?•. Contro la facilitazione della lettura a tutti i costi, il gioco della seduzione spiccia che passa attraverso la blandizie del torpore come sotto un arco trionfale (ci sono anche le trombe e i tromboni). Contro lâ??autorizzazione che tutti si concedono di raccontar scemenze importantissime come se niente fosse (perchÃ© no? perchÃ© *io* no?), lâ??accattonaggio dellâ??empatia.

In quegli anni, nessuno Ã¨ piÃ¹ alieno da questi trucchetti di Handke, che certo non se ne risparmia altri, a volte puramente opposti, cioÃ¨ ad essi complementari, ma Ã¨ anche capace di un intenso lirismo, che ricorrerÃ piÃ¹ spesso fino a diventare a volte dominante, nelle opere successive. Si veda *I Calabroni*, p. 157 â??CiÃ² che vidi non lo vidi con lâ??occhio, ma grazie al fremito delle cose inanimate stesse â?¦ come se questa inanimatezza â?¦ per colui che la guardava senza gli occhi potesse fremere di dolore e trasmettere al guardante questo dolore estraneo, e come se quel ridicolo lamento allâ??interno di me stesso â?¦ fosse soltanto lâ??inestirpabile, lâ??ineliminabile lamento di queste coseâ?•, una frase potrebbe essere estratta anche da un libro di 20-30-40 anni dopo. In momenti come questi anche la sintassi si amplifica e respira.

Handke decostruisce, smonta e mette a nudo i meccanismi della narrazione e della cosiddetta invenzione, dello stile; mostra come la rappresentazione piÃ¹ aderente della realtÃ sia solo una delle tante possibili (â??Sono soltanto esempiâ?•, *I calabroni*, 35; â??Racconto. Mi affretto a raccontare il seguito. â?¦ Ora termino, di seconda mano, il raccontoâ?•, Id. 36), frutto di scelte che prima ancora di essere dettate dal contenuto (cose da dire, storia da portare avanti/costruire) sono formali, strutturali, linguistiche, ritmiche (anche per la prosa â?? soprattutto per la prosa, perchÃ© in poesia Ã¨ scontato).

(Tutto vero. Utile. Ma che noia a volte!)

Gli eventi piÃ¹ significativi, nel primo romanzo, e i due centrali nel secondo, non vengono narrati: viene descritto tutto ciÃ² che sta accanto e prima e dopo, in una sequenza la cui sola consequenzialitÃ Ã¨ quella dellâ??imprescindibile temporalitÃ della scrittura, di fatto perÃ² confutata da ciÃ² che nelle singole frasi viene detto. La stessa sintassi, mentre sembra assecondare questa linearitÃ , di fatto favorisce il disorientamento e se delinea qualche forma Ã¨ solo tratteggiando il perimetro, o costruendo un reticolo o una sagoma vuota, un calco, attorno allâ??evento eliso, o a ciÃ² che viene taciuto, che andrebbe desunto proprio a partire dai margini che gli stanno attorno, dal vuoto che essi circoscrivono. â??Circo*scrivono*â?• Ã¨ una buona approssimazione. Se non che i frammenti (le frasi, gli oggetti, le azioni) pertinenti a questo scopo non si distinguono da quelli che non lo sono. Una certezza del procedere non câ??Ã¨. Pochi sono i passaggi dove una qualche relazione rende perspicua lâ??azione o una sua parte permettendo di estrarla dal continuum e di combinarla con altre in una sequenza abbastanza coerente e non troppo ambigua (per es. il capitolo 6 di *Lâ??ambulante*, nel quale lâ??ambulante viene interrogato come sospetto: ma come e perchÃ© si sia giunti a

sospettarlo e interrogarlo non viene detto).

Mentre nel giallo la comparsa di particolari gesti o parole o oggetti Ã¨ sempre finalizzata, a breve o lungo termine, alla (ri)costruzione dellâ??azione e alla comprensione del delitto o dellâ??enigma, qui il loro accumulo diventa il primo enigma da districare (e un innocuo delitto la cui vittima rischia di essere il lettore), il caos da cui districare ciÃ² che Ã¨ significativo e rispetto a cosa, cosÃ¬ da individuare le sporgenze e le asperitÃ in tanta pura liscia contiguitÃ che isola ogni cosa o frase depauperandole di significato proprio mentre le ab-solve da ogni nesso, cioÃ¨ mentre le assolutizza allo scopo di rivificarlo e arricchirlo.

Alla base di queste narrazioni esplose stanno la stessa disgregazione e la dissoluzione dei legami che improntano la loro forma: tra le cose; tra lâ??individuo e la societÃ ; tra il soggetto e la realtÃ ; tra il soggetto e il linguaggio e i simboli; tra il soggetto e se stesso. Il supporto e fattore di coesione che veniva da fuori Ã¨ crollato. â??I fatti presi nel loro insieme non danno ancora il fattoâ?• (*Lâ??ambulante*, p. 154). Nessuna comunitÃ o fede o ideologia viene piÃ¹ in soccorso rimandando agli individui una immagine di sÃ© e del mondo che garantisca della loro integritÃ e unitÃ ; restano solo il disorientamento, lo scollamento, la separazione e lâ??angoscia, ai quali non câ??Ã¨ rimedio nÃ© scampo. Altra prospettiva non sembra possibile. Ma poi pian piano lâ??individuo, secondo Handke, dovrÃ cercarli da qualche parte, in sÃ© prima di tutto, se vuole salvarsi, salvare la vivibilitÃ , la vita, un rapporto con il mondo in qualche modo saldo, non costantemente spezzato: non come momenti salienti perÃ², come epifanie o baleni di qualche rivelazione (che comunque possono essere un fattore scatenante del cambiamento, come si vede in *Lâ??ora del vero sentire*), ma come persistenza e continuitÃ , nella convinzione che, in qualche modo, come scrisse Quevedo, â??solamente lo fugitivo permanece y duraâ?•. CosÃ¬ facendo rischia perÃ² di approdare allâ??idealizzazione (e poi alla difesa a oltranza, anche per puntiglio, per spirito da bastian contrario, per il gusto, stavolta imperdonabile, di stare dalla parte sbagliata: come nella difesa di Slobodan MiloÅ¡eviÄ?) di luoghi e comunitÃ sognate, come la Slovenia della famiglia materna, la â??nona terraâ?• e altri paesaggi dellâ??anima.

Nel frattempo quella che si presenta al lettore, per usare delle parole che Arturo Mazzarella riferisce a un diverso ma non cosÃ¬ lontano contesto (*Le relazioni pericolose*, Bollati Boringhieri, 2017, p. 26), Ã¨ â??una distesa di schegge insensate equivalenti nella loro inconoscibilitÃ â?•: nella loro pretesa, si potrebbe dire nel caso del primo Handke, di essere conosciute da sole, per sÃ©, irrelate, in virtÃ¹ della loro presunta evidenza, del loro offrirsi in pura flagranza. Di fatto perÃ², in questo modo, esse affiorano sul proscenio per un attimo dal buio, nel lampo di un flash, e subito vi tornano senza lasciare traccia. E il soggetto che cercava in esse, nel tentativo di riconoscerle e esperirle, un ancoraggio o un rifugio si trova ancor piÃ¹ spaurito e angosciato. Non fa in tempo a credere di averlo trovato, che subito gli crolla addosso. Di conseguenza si isola, diventa lui stesso assoluto, ma talmente slegato da qualsiasi reciprocitÃ e relazione da non coincidere nemmeno piÃ¹ con se stesso, da non sapere piÃ¹ chi Ã¨ poichÃ© niente e nessuno glielo dice e gli rimanda unâ??immagine credibile e accettabile. Gli altri, estranei, tutti, non piÃ¹ solidali e nemmeno indifferenti, diventano minacciosi ed entrano allora con te in una relazione solo conflittuale: vogliono influenzarti, condizionarti, plasmarti, non per integrarti nelle ricchezze della socialitÃ o lasciarti nella relativa tranquillitÃ dellâ??indifferenza, ma, quando non tendono a una delle tante forme di annientamento, per soggiogarti nella subordinazione quando va bene, o, piÃ¹ di frequente, nel sopruso del potere incondizionato.

Ogni percezione e descrizione Ã¨ chiusa in sÃ© medesima, isolata nella presunzione di eternitÃ di ciÃ² che Ã¨ assoluto (sciolto da ogni legame, secondo lâ??etimologia). Ma quandâ??anche la raggiungesse sarebbe lâ??eternitÃ di un presente puntuale, perso nel tempo, piÃ¹ che fuori dal tempo. Galleggiante come una scoria, sia pure con un suo brillio, nel flusso indistinto e inafferrabile del tempo.

Non Ã¨ poco, comunque, verrebbe da dire. Non lo Ã¨, infatti. Ma Ã¨ anche pochissimo, perchÃ©, subito, assolutamente inconsistente. Non Ã¨ lâ??eternitÃ , anche se i poeti si compiacciono di crederlo. Ã? subito svanita: una pienezza che Ã¨ giÃ svuotata nellâ??attimo in cui viene colta. Ã? naturale allora, ma non scontato, che per uscire dallâ??asfissia del tempo eterno ridotto a un punto, Handke ricerchi poi non la continuitÃ , che sarebbe posticcia, dal momento che Ã¨ stata infranta una volta per tutte, e piÃ¹ ancora riconosciuta nella sua favoleggiata immediatezza come una costruzione fasulla funzionale allâ??asservimento, ma un orizzonte in cui le cose, i luoghi, la natura in tutte le sue espressioni, magari si eclissano a lungo, ma poi ritornano, si ripetono, effimere eppure mai del tutto perse o cancellate, persistenti anche nelle loro eclissi invece; un orizzonte in cui â??finalmente ogni frase consegue dallâ??altraâ?• (*Lâ??ambulante*, p. 164): la *durata*.

Ma per arrivarci occorre che lâ??io abbia trovato una sua qualche soliditÃ , non definitiva nÃ© monolitica ma comunque abbastanza stabile, o capace di consistere per qualche tratto senza dissolversi immediatamente o andare in frantumi non appena nominato e riconosciuto, ed Ã¨ quello che Handke ha fatto con le opere degli anni 70 e 80, in un lungo cammino che passa da momenti estatici, come in *Lâ??ora del vero sentire* e da un recupero del senso e dei luoghi (*Lento ritorno a casa*) e dello stare, dellâ??abitare, negli spostamenti della sua residenza prima a Parigi, poi a Salisburgo, poi nella Carinzia dellâ??infanzia e di nuovo alle porte di Parigi, dove vive tuttora.

La definizione e la descrizione della sensazione e dellâ??esperienza, piÃ¹ che del concetto della durata (ma sarebbe piÃ¹ opportuno dire, come fa Handke stesso, la poesia dâ??amore in cui solo essa puÃ² trovare una voce), trovano la loro piÃ¹ importante formulazione nel poemetto in versi liberi intitolato appunto *Canto alla durata* (del 1986, prima ed. italiana trad. di H. KitzmÃ¼ller, ed. Braitan, 1988, esaurito; ora Einaudi, 2015), a cui Ã¨ stato dedicato il citato film di Didi Gnocchi *Canto alla durata. Omaggio a Peter Handke*. Il

documentario, ambientato nella casa in cui Handke abita nei dintorni di Parigi e in alcuni dei â??luoghi della durataâ?• delle vicinanze, Ã¨ una lunga intervista allo scrittore curata da Alessandra Iadicicco, con la partecipazione di Bruno Ganz che legge alcuni brani del poemetto, e con le voci di Michele Placido e Alarico Salaroli. Nellâ??intervista Handke commenta quanto espresso in modo intenso nel *Canto* e si diffonde sulla sua vita e sullâ??importanza decisiva che la â??sensazioneâ?• della durata, come lui la chiama, ha in essa.

La ricerca della durata, il suo rinvenimento e la sua cura, sono il tentativo di aderire alla propria vita e di trovare non solo una pacificazione, tanto piÃ¹ necessaria per chi Ã¨ afflitto, o dotato, di â??una sensibilitÃ in costante conflitto con i passaggi e gli snodi epocali del suo tempoâ?• (H. KitzmÃ¼ller, *Peter Handke*, Bollati Boringhieri, 2001, p. 8), ma una composizione che consenta di tenerne insieme tutti i momenti, le persone e le cose piÃ¹ importanti, che non sono necessariamente i piÃ¹ vistosi.

â??Lâ??unico mezzo che fa sÃ¬ che la durata tenga, dice lo scrittore, Ã¨ la fedeltÃ a ciÃ² che si ha vissutoâ?¦ la fedeltÃ formale, nello scrivere, riferireâ?¦ ritornareâ?¦ Ã¨ lâ??unica via, non Ã¨ una strada maestra, una via regale, ma Ã¨ un piccolo sentieroâ?¦ La strada per la durata Ã¨ la fedeltÃ , la fedeltÃ alla forma... che Ã¨ lâ??esteticaâ?¦ Si tende a screditare lâ??estetica, ma lâ??estetica Ã¨ lâ??istanza dellâ??etica.â?• â??La durata ha a che fare con gli anni, i decenniâ?¦ la nostra vitaâ?¦ ecco, la durata Ã¨ la sensazione di vivere.â?•

PiÃ¹ che un consistere, insomma; piÃ¹ che uno stare nella serenitÃ di unâ??acquisizione o di una conquista, si tratta di tenere vivo, senza deflettere ma anche senza forzare, quasi sottomettendovisi ma nel senso della disposizione allâ??accoglienza piÃ¹ che della

disponibilitÃ a sostenere una prova, ciÃ² che piÃ¹ ci Ã¨ importato nel tempo, ciÃ² che traccia la via e ci definisce, la forma dellâ??esperienza piÃ¹ che le singole cose esperite: non semplicemente vivere, ma la â??sensazione di viverea?•, che forse si potrebbe tradurre meglio con il vivere sentendosi vivere, la sua intensitÃ .

Vien da pensare, a leggere il libretto e pensando allâ??atteggiamento che esso esprime, quel che Kafka scrisse a Felice a proposito delle parole di una canzone che amava: â??Ogni strofa Ã¨ unâ??esclamazione, e un inchinoâ?•.

Sembra una forma di misticismo laico, immanente, che a una lettura spiccia rischia di emanare un profumo dolciastro, di facile consolazione, mentre invece Ã¨ una conquista, il frutto mai acquisito una volta per tutte di un costante impegno, perchÃ© tale, contro tutte le distrazioni, lâ??indulgenza e la pigrizia, Ã¨ la fedeltÃ a se stessi nel tempo, il tener fermo ciÃ² e chi ci Ã¨ caro, anche quando non ci si pensa (e ancora di piÃ¹ allora), e custodito dentro di noi, che dura e non pesa, e ci avvolge e riscalda senza che noi ci facciamo caso, per riscoprirlo solo ogni tanto con una sensazione forte e insieme quieta in un oggetto, la ripetizione di un gesto, il ripresentarsi di un momento o di una parentela tra spazi insignificanti, quotidiani, senza nome.

Ma forse il senso della durata non Ã¨ nemmeno questo; non Ã¨ il ritorno dello stesso o la percezione di continuitÃ che si instaura attraverso la ripetizione e la ricorrenza di certi atti o sensazioni o la presenza continua, anche se spesso silenziosa e in disparte, di oggetti e ricordi ecc., ma solo il sentimento che la nostra vita non Ã¨ a pezzi, disseminata in frammenti e scarti che se ne stanno irrelati, ciascuno per conto proprio e senza la possibilitÃ di un senso comune o di qualsiasi legame: che persiste, nel mondo attorno a noi, qualcosa che rimanda alla nostra persona e, in noi, qualcosa della presenza che non tramonta del mondo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO