

Lo sguardo del lettore

A proposito di Michael Ende: spunti ed appunti

Ferdinanda Chiarello

*Giochiamo un gioco,
che prima o poi si conclude
per vincere, giochiamo
un gioco infinito
per continuare a giocare*
J.P. Carse

Immaginiamo un pittore chiuso per ore o per giorni in una stanza buia ad aspettare che il proprio pensiero si tramuti in forme trasferibili su tela ed immaginiamo un figlio che, anni dopo, traduca in parole quei dipinti. Ed ancora, dei lettori – noi stessi – *padroni dei testi* che ridiano forma alle parole. Ebbene tutto questo potrebbe riassumere la vita, l'opera, gli scritti di Michael Ende, un gioco di specchi in cui ogni figura rimanda ad un'altra, restituendo parole, immagini e desideri.¹

Eppure il grande pubblico conosce Ende principalmente per un film che, da quando uscirà nel 1984, l'autore della storia non amerà mai; fino al punto, durante la lavorazione, di togliere la propria firma dalla produzione.

Scrivono Ventavoli, due giorni dopo la morte di Ende: "Negli Anni Cinquanta Michael Ende aveva fatto il critico cinematografico, amando Kurosawa, Waida, il cinema impegnato. Quando gli offrirono di trasformare in film *La storia infinita* s'accese d'entusiasmo. Accettò i 150mila marchi offertigli nell'80 dal produttore Dieter Geissler ed anche la proposta di trasferire in celluloide solo la prima parte della sua fiaba ecologica. Ma non sapeva che il patto gli avrebbe causato dolore".²

Ciò che Ende rifiuta di quella pellicola è la trasformazione della sua storia in "un gigantesco melodramma, impastato di kitsch, cartapesta e peluche": una intrapresa tipicamente hollywoodiana, dove lo spazio dell'immaginazione e della fantasia è soffocato dagli effetti speciali. È, quello della produzione, un tradimento a cui non può sottostare: nel film la storia, la sua Storia, non si apre, non si spiega per permettere allo spettatore di cader-

ci dentro. Ende non ha tenuto presente il grande rischio del rapporto cinema e letteratura, espressioni diverse che utilizzano linguaggi diversi, uno le immagini, l'altra le parole; ma nel film le immagini sono quelle del regista, dello sceneggiatore, degli attori. Nel libro, una volta consegnato al lettore, è invece quest'ultimo che crea le figure, l'ambiente. Il testo scritto, come ci avvisa Derrida, vive di vita propria. Compito del lettore, semmai, è quello di decifrarlo e la possibilità di leggibilità è praticamente illimitata. Ogni film, esattamente come il romanzo, contiene una storia, ma esso non è, o, in ogni modo, non è solo "la rappresentazione visiva e sonora di un dramma che la letteratura potrebbe evocare solo con le parole". Un film "non ci suggerisce una conoscenza generale della vita, ma si rivolge ad un nostro potere di decifrare tacitamente il mondo e gli uomini e di coesistere con loro".³ Un testo, invece, è un corpo nel quale il lettore "[...] si disfa simile ad un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela",⁴ e ne *La storia infinita* il corpo è quello di Bastiano.

Il difficile rapporto tra Ende ed il cinema, con quel tipo di cinematografia in particolare, è chiuso così nella cifra di una incomunicabilità fra linguaggi.

Nel libro "di continuo le immagini, nel tessuto linguistico che, nonostante la sua densità, conserva tutta la sua trasparenza, mutano senza apparente transizione in altre immagini. Viene così a formarsi una sorta di risucchio del linguaggio figurato, che il lettore Bastiano Bucci – e noi con lui in quanto lettori – vive come sensazione di immergersi in un mondo che lo chiama e nel quale viene usato, cosa per lui letificante quanto incomprensibile, giacché il mondo che egli leggendo crea è già minacciato, essendo il suo stesso mondo interiore, solo che Bastiano non lo sa ancora, così come non sa di disporre di una forza creativa, della quale c'era ora bisogno in Fantasia".⁵

Il libro mostra ciò che potrebbe accadere, se pur in una dimensione onirica, e la sua pretesa di universalità si fonda proprio sul verosimile, sulla problematizzazione della realtà, per cui il linguaggio diviene apertura sul possibile, lingua disarticolata, segno di *un'istanza pensante*, in grado di *lasciare che le cose siano*, senza cercare di controllarle o dominarle.⁶

Nel linguaggio cinematografico "la parola non ha la funzione di aggiungere idee alle immagini, né la musica di aggiungere sentimenti. L'insieme ci dice qualcosa di molto preciso che non è né un pensiero, né un richiamo dei sentimenti della vita".⁷ Il film non è una giustapposizione di elementi, ma un tutto organicamente sensato, il suo senso. Il cinema offre rappresentazioni già digerite dove immagini e significati si collocano sullo stesso

piano d'integrazione; il libro offre al lettore la possibilità di costruire autonomamente la propria attività immaginativa.

Come già detto, ciò che interessa i produttori è essenzialmente la trama, anzi, il fatto che Ende si ritiri dalla produzione può avere anche degli aspetti positivi. Le sentenze della magistratura, a cui Ende fa ricorso e tutte contrarie all'autore, permetteranno l'uscita de *La storia infinita 2 e 3* che avranno sempre meno a che fare con la storia originale, ma che frutteranno un buon incasso.

Ancora una volta i *Signori grigi*⁸ hanno vinto?

Ende aveva iniziato a scrivere *La storia infinita* (*Die Unendliche Geschichte*) nel 1977, dietro pressioni del suo editore di Stoccarda. Da una vecchia scatola di scarpe aveva tirato fuori un foglietto su cui aveva annotato "Un giovane, leggendo una storia, vi cade dentro e solo con difficoltà trova la strada per uscire". Una storia già scritta, perfino banale all'apparenza, una specie di Alice al maschile; sembra un lavoro facile. Ende promette di consegnare le prime bozze per Natale, terminerà il libro solo alla fine del 1979: Bastiano Baldassare Bucci si è perso nel mondo di Fantasia e solo a malincuore riesce a ritornare nel mondo degli uomini. È, sempre, l'immortale canto delle Sirene⁹ che chiama a sé e che impedisce il ritorno ad Ende, a Bastiano, al lettore. Fantasia è il luogo dell'incontro con l'immaginario, "un canto disumano – un rumore naturale indubbiamente (ve ne sono forse altri?) anche se al margine della natura, tale da ridestare in lui quel piacere di cadere, che nelle condizioni normali di vita egli non potrebbe soddisfare".¹⁰

*Ci sono persone che non potranno mai arrivare
in Fantasia e ci sono invece
persone che possono farlo, ma che poi restano
là per sempre. E infine ci sono quei pochi
che vanno in Fantasia e tornano indietro.
E questi risanano i mondi*¹¹

Pochi però possiedono *Auryn*, il talismano.

Eppure, nonostante quest'esperienza fallimentare Ende continua a scrivere e a pubblicare libri per bambini, trovando il suo spazio nella narrativa meravigliosa e fantastica, a fianco di scrittori del livello di Carrol, Wilde, Saint-Exupéry, Tolkien per i quali la meraviglia entra di diritto nella quotidianità.¹²

Quali, dunque, le radici di senso in Michael Ende? Quali eredità culturali si porta dietro?

Il romanticismo, nelle espressioni ereditate da Novalis, la luce illuministica della ragione che lascia il posto alla notte della fantasia, dell'intuizione, dell'ebbrezza e del sogno, forze creatrici e vitali, e la biografia e le opere del padre, Edgar, le cui tele Michael traduce in parole in una commistione di linguaggi, arte, immaginari onirici, tensione verso l'assoluto in grado di trasformare le storie in quotidianità; per cui il tutto possiede l'interrezza di un *io posso* in grado di trasformare l'irreale in *possibile infinità*. È la rivincita del soggetto che non trova in una vittoria (per altro quasi mai possibile) la sua soluzione, l'*io posso* si colloca nella sfera dell'esperenziabilità di un tutto, nel quale anche e soprattutto la sconfitta diventa vita.¹³

L'abbiamo già detto: tra Edgar e Michael esiste un *continuum*:¹⁴ la pittura dell'uno si riflette e completa nella scrittura dell'altro, si fronteggiano specularmente scene del padre e narrazioni del figlio, entrambi abitano mondi surreali. Le figure si staccano dallo sfondo, per cui l'improbabile prende forma, l'ambiente acquista fattezze umane, visi, membra, corpi contornano rocce e montagne cristallizzate come giganti immobilizzati in una *diacronia atemporale*. Il tutto è lì, e sembra naturale che sia lì: suore dentro ad enormi uova in bilico su solitari alberi, persone mute sotto la pioggia ad osservare, davanti una porta aperta, improbabili statue classicheggianti, uomini alberi, tuffi riflessi, giganteschi fiori rossi pronti ad inghiottire odissee marine. Sono figure e sfondi che dominano un mondo in cui l'apparenza assume le linee estreme della naturalezza; tutto sembra vero, non c'è tempo per meravigliarsi; fantasmi, bestiari, androgini hanno lo spessore di esseri già incontrati in qualche luogo solo provvisoriamente scordato. È come ritornare bambini: "Per tutta la vita mi sono vietato di diventare quel che oggi si dice un vero adulto, cioè quell'essere spiritualmente storpio, disincantato, banale, scafato" dichiarerà Ende nel 1986 a Tokio durante una conferenza. Forse qui sta il segreto per vedere ciò che è invisibile agli occhi.

E se le opere di Edgar sono da vedere e rivedere, se ogni riga di Michael è da leggere e rileggere, poiché ogni volta si scoprono particolari *s-fuggiti*, è perché "la ricerca del mito moderno che possa unire tutti noi l'ho presa da mio padre".¹⁵ Ed ancora: "Io sono per il mondo figurativo di mio padre ed ho tentato di proseguire il suo metodo artistico nel mio campo, vale a dire il modo in cui egli *trovava* i suoi quadri".¹⁶

Il lettore delle storie di Ende penetra nei labirinti del proprio io, senza

soluzione di continuità con la realtà. “Ogni parete ha due lati, perciò si può dire che la parete esterna del mondo interno sia la parete interna del mondo esterno [...] comincia il mondo dello specchio e la strada che immette nel labirinto”.¹⁷ Specchi e labirinti diventano per Ende i luoghi in cui quella tensione infinita verso l’Assoluto, eredità romantica, trova la possibilità esistenziale di un’essenza in cui esterno ed interno si incontrano, mantenendo le sfumature e le contraddizioni della nitidezza. Non c’è distacco tra l’io e il mondo circostante, esso è, per atto di volontà, costruito nella mente prima di prendere concretezza.

“Soltanto Michael Ende mise a punto la polarità tra interno ed esterno, introducendo il concetto di fantasia ed inventando il mondo di Fantasia, col quale adempì la concezione romantica di Novalis nell’*Enrico di Ofterdingen: Dove vai tu? Sempre verso casa*”.¹⁸

Là dove si trova il nostro io, la nostra esistenza. Ciò significa interrogarsi sul rapporto tra necessità e possibilità. È possibile vivere necessariamente la contingenza del quotidiano rapportandola alla dimensione di ciò che non è? E ciò non ci conduce a vivere la dimensione dello spaesamento nella banalità dell’accadere comune? L’uomo, ricorda Nietzsche,¹⁹ è una continua oscillazione tra centro e periferia, la cui vera essenza non sta nascosta dentro di lui, ma immediatamente al di sopra. Un essere ineducabile e implasmabile, quasi inaccessibile, impacciato e che ha bisogno “di un benigno rovesciarsi di pioggia notturna”²⁰ per liberarsi, per giungere finalmente alla propria casa. Necessità di essere, quindi, che si spalanca alla possibilità di essere ciò che si deve.

E *anche* questo, insospettabilmente, può essere il mondo delle fiabe, in cui è possibile aprire le porte ad una realtà altra, in cui le persone e le idee si liberano dalle costrizioni logiche e razionalistiche e fluiscono liberamente. Nella fiaba la complessità si *dis-vela*, senza pudori e reticenze, recuperando la propria *ingenuità*, aprendo all’universo magico e simbolico a cui noi, tutti, apparteniamo, attraverso un linguaggio ed una *de-struttura* solo ad essa peculiari. Pur tuttavia, e qui sta lo stupore del linguaggio fabulatorio, essa ogni volta svela qualcosa di diverso: “è come se la Storia si fosse già ripetuta migliaia e migliaia di volte, no, come se non ci fosse più un prima e un dopo, ma come se tutto fosse lì, per sempre e contemporaneamente”.²¹

La componente magica della fiaba è così racchiusa nella possibilità di caderci dentro, alla Bastiano Baldassare Bucci, ed ancora una volta “... quella che il Vecchio stava leggendo era la sua storia! E la storia era dentro

la Storia Infinita. Lui, Bastiano, entrava in scena come un personaggio del libro di cui fino a quel momento si era creduto lettore. E chissà quale altro lettore ora lo stava leggendo, e a sua volta credeva di essere soltanto un lettore... e così di seguito".²²

Forse questo è il trucco: credersi lettori e scoprire che noi stiamo costruendo la storia.²³ Ci introduciamo nel libro con tutta la fisicità di un corpo incarnato e, attraverso lo sguardo, penetriamo fra le righe, immergendoci in una *spazialità spazializzante* che ci rende forzati senza speranza. Ovverosia dentro un labirinto dal quale riusciremo ad uscire solo nel momento in cui acquistiamo la consapevolezza del nostro stato. Laddove l'immagine del labirinto (*labiros*, in greco *palazzo delle bipenne*, la scure a doppia lama) è un archetipo collettivo, per cui essere è muoversi dentro il labirinto, "gesto primordiale dell'uomo", movimento, avvenimento al quale "si trova dinanzi non più l'individuo, bensì il mondo stesso".²⁴

Il labirinto è la vita, il caos che "cresce ad ogni nostro tentativo di dominarlo",²⁵ l'interiorità che cerca nell'esteriorità la propria via d'uscita. Così la scrittura diventa pre-testo per una circolarità che non porta necessariamente al fine aspettato e desiderato, per cui immobilità ed assenza fanno sì che la storia sia necessaria per lo sviluppo di un'altra storia, senza un inizio, poiché esso "è sempre un'assurdità mostruosa. Perché? Perché non esiste",²⁶ come ci suggerisce il vecchio domestico della stanza celeste.

E se il labirinto è il luogo delle nostre paure, della nostra perdita (vita-morte-resurrezione) è anche il nostro modello del mondo. Per questo abbiamo definito il luogo dell'immaginario come *spazialità spazializzante*, in quanto misura del nostro stesso io: "molte stanze hanno delle finestre, ma a loro volta queste danno soltanto in altri locali", di modo che si dilati una temporalità che "non si ha modo di misurarla, se non attraverso il battito del proprio cuore che però è mutevole", con "un'anima [...] quieta [...] immobile specchio d'acqua mentre in altri momenti [...] esperienze lo aggrediscono da ogni lato...":²⁷ a cercare di risolvere l'enigma per cui "soltanto chi lascia il labirinto può essere felice, ma soltanto chi è felice può uscirne".²⁸

Orbene: segno, simbolo, senso sono i confini che concludono l'orizzonte della nostra esperienzialità, il varco all'ulteriorità, la cifra di ciò che è *simbolicamente sensato*. La fiaba, infatti, non ha la pretesa di descrivere il mondo così come è, né come dovrebbe essere, ma come noi lo costruiamo. In essa spazio e tempo acquistano dimensioni paradossali, dimensioni che vanno oltre l'esperienza sensibile. Nel momento in cui parliamo di *diacro-*

nia atemporale intendiamo sottolineare l'equivalenza magica che accomuna la fiaba al rito. Il tempo si ferma, pur continuando a riproporsi ogni volta nella narrazione, diventando contemporaneità di un già stato.

“È il sogno che rubi dal tuo sonno, il sogno che modelli, plasmami, fingi, che raccogli in pezzi; è l'istante prima che ha tutti gli istanti dopo ancora intatti e, appena è, già fu ombra e tu gridi per uscirne ed essere solo di nuovo alla luce, perché questi sono gli uomini, urlo e sole, e tutto il resto è niente”.²⁹

Nei racconti di Ende si coglie l'immobilità dell'attesa, che ci strappa all'impossibilità di agire, è stare lì “la gamba portante e la flessa incrociate, la mano sinistra penzoloni e la destra pesantemente appoggiata sul fianco”: ogni tanto il cambio di posizione permette di trasformarsi “per l'ennesima volta nella propria immagine riflessa”,³⁰ senza speranza che il drappo nero del sipario si alzi e così il tempo ci passa da parte a parte, con la nostra incapacità di trattenerlo. Ma in tal caso nessuno ce lo può rubare, come per Momo i *Ladri del tempo* sono impotenti.³¹

La questione è che noi non viviamo più in una dimensione pedagogica coerente e precisa, noi viviamo in una frammentarietà di modelli; ora questo ci mette in crisi, poiché non abbiamo più punti di riferimento organici relativi ad un mondo sociale, culturale, etico, religioso, politico rispetto cui poter davvero impostare dei progetti assolutamente irreprensibilmente ed obiettivamente validi sempre e comunque *qui e là*.

Noi viviamo, semmai, nella frammentarietà, e basta accendere la televisione per comprendere. Cioè noi viviamo nella fine delle totalizzazioni e quindi noi non viviamo nel regno dell'educazione ma nel *regno delle infinite possibilità educative*. Riaffermiamo un vecchio concetto de *Le Petit Prince*, fiaba per adulti, scritta per un bambino diventato adulto, per cui si conoscono solo le cose che si amano. Allora bisogna imparare ad amare la frammentarietà, cioè bisogna cominciare ad imparare a rinunciare a produrre un'idea educativa che sia esclusivamente figlia di un pre-giudizio pedagogico ma che sia figlia, per quanto è possibile, della nostra capacità di cogliere il *frammento*, dove questo significa diversità, pluralità, sfumature attraverso cui i soggetti si presentano alla nostra cognizione. La rinuncia delle certezze significa entrare in una dimensione in cui ognuno di noi è errante, è uno che va per il mondo, è in cerca, non produce un modello eguale a ciò che desidera che il mondo sia poiché questo significherebbe essere simili al fanciullino di Baudelaire, che fa il mondo eguale ai propri desideri.

Nel 1983 esce uno dei libri più significativi della vasta produzione letteraria di Ende *Lo specchio nello specchio* (*Der Spiegel im Spiegel*), un insieme di racconti che si situano tra la fiaba e il delirio onirico, la cui trama si dissolve proprio nel gioco degli specchi, in un ininterrotto rinvio di riflessi che riflettono riflettendo. Ende scrive di uno dei tanti protagonisti: “Si mise a contare quante volte si fosse già trasformato nella propria immagine riflessa e nell’immagine riflessa della propria immagine”.³² Per questo forse il libro si può leggere da qualsiasi punto senza perderne il verso, in un crescendo di caos intimistico simile a quello che si prova davanti alla vita.

Con Ende, accettiamo l’idea che il mondo, il nostro mondo, non è altro che una costruzione quotidiana di significazioni in grado di sostenere l’insopportabilità del caos, e quindi l’irrazionale è ciò che caratterizza il nostro essere, per cui dobbiamo convenire che “il mondo consiste ormai in frammenti che non hanno più niente a che fare l’uno con l’altro”.³³ E la frammentarietà del cosmo ci obbliga a prestare attenzione alla *presenza dell’assente*.

“Quando nei quadri di Chagall coppie di amanti volano sopra i tetti di Parigi; quando su un tetto di una capanna c’è un caprone che suona il violino; quando gli angeli discorrono con dei mendicanti come se questi fossero loro simili, tutto ciò si rende credibile – e in Chagall è più che credibile, è verità indubitabile – perché il mondo in cui il pittore ci racconta queste cose coglie il tono cardiaco dell’eterno fanciullo e l’eterno fanciullo in noi risponde perché sa – di là di ogni esteriore abilità di copista – che tutto questo esiste, che è persino più reale di ogni realtà terrena”.³⁴ *Io posso* – grida allora il lettore –, posso ciò che è sensatamente impossibile; e così si trova a creare lui stesso il mondo intorno a sé, affinché esista, attraverso il suo sforzo creativo, e muovendosi tra le righe di una storia, della Storia, si dà forma alla possibilità di essere. In tal modo l’assenza riaccende il ricordo e la rammemorazione del *già stato*, misurandosi con un *ludus* che, *pro-ponendo*, rivela i contorni, nascosti agli occhi, dell’invisibilità di *ciò che appare*. L’assenza di *ciò che già fu* e, purtuttavia, *non è*, senza il privilegio presenzialistico dell’esistenza, che altro non è che la frammentazione dell’impalpabile e l’espressione desiderante dell’essere, ci mostra, allontanando la realtà, che inevitabilmente conclude nel nulla, l’occasione mancata del possibile. Il grido testimoniale “mercè, mercè, mercè!” si trasforma nel nietzscheano “ecce, ecce, ecce!” a mostrare ancora una volta l’uomo appeso alla fune.³⁵

C’è una novella ne *Lo specchio nello specchio* (*Il ponte a cui lavoriamo già*

da molti secoli), in cui si parla di un paese dove da secoli si sta cercando di costruire un ponte, un ponte dimezzato che non arriva mai all'altra sponda. Eppure solo chi non crede alla realtà del ponte precipita nel vuoto. Per tutti coloro che credono nella possibilità del mistero il ponte unisce agli abitanti dell'altro paese, ed è così concreto che permette scambi commerciali, incontri, persino storie d'amore.

Il gioco sta nel superare il discontinuo ed il frammentario di una realtà che trova giustificazione veritiera solo nella sensibilità, per portare l'immagine ad un tutto, il solo in grado di contenerla. È questa la forza dell'immaginario poiché le parole non sono mai in grado di portare all'altro, in quanto sono solo il mio mondo: quel vissuto interno che fa di noi esseri esistenti.

La parola segnala l'assenza, e non siamo sicuramente i primi a dirlo: dare nome alle cose (da Adamo, passando per la Qhabbala, fino alla leggenda del golem) è il primo passo per comprendere la realtà e quindi padroneggiarla; nella storia ritroviamo la più assoluta certezza dell'impossibilità. D'altronde nella nostra quotidianità vi sono spazi vuoti ed isolati nei quali l'accadere della possibilità dà vita ad un ponte tra natura ed impulso, commistione tra soggettività ed oggettività: il mondo della conoscenza è un atto creativo.³⁶ È l'accadere del *Perturbante*.³⁷ Per cui tutto il rimosso ritorna nella nostra vita come elemento inquietante proprio perché non familiare, ignoto, non nominato. Nella fiaba la necessità, data dalla sua stessa struttura (ripetitiva e schematica alla Propp) si occlude nell'apertura che, mentre perturba lo scorrere scandito di un giorno che è programmaticamente uguale a se stesso, con l'evento – vera e propria rottura dell'ordine del giorno – ci realizza nell'esperienza dell'*in-possibile*.

Il possibile, attraverso l'assenza che lo trasforma in universale, è desiderio di rompere la rete connettiva di una vita a prima vista edificante e che – *ludus* originario – ci affranca dal dover essere per richiamare ciò che di noi è la cifra della nostra dimensione esistenziale. Fiaba come uno dei mezzi necessari per leggere la realtà e il mondo sempre più *de-formati*.

In quest'ottica narrare acquista una intenzionalità tutta pedagogica il cui significato originario si colloca nella "ricerca del linguaggio delle cose, [linguaggio] che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito nelle cose". Il rapporto faticoso che l'uomo intreccia con il mondo si fonda essenzialmente sulla parola, la quale "...collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato nel vuoto...".³⁸ Narrare significa dare una "visibilità" alla propria voce attraverso la capacità unica, irripeti-

bile, fondativa di ogni processo cognitivo e astratto, di costruire simboli.

La fiaba, narrazione per eccellenza, si concretizza nel prendere coscienza, nel ricapitolare, riassumere, avere davanti agli occhi la propria storia, darle una forma intesa come fenomeno originario e dinamico che nasce da un bisogno interno, soggettivo; attraverso l'ascolto, con la narrazione si fa continuo riferimento alla propria conoscenza, si richiama sempre il vissuto personale che dirige la vita di ognuno di noi.³⁹ Non solo, ma essa riempie di significati simbolici quello spazio tra il mondo della vita e la nostra interpretazione dove diventano necessarie le immagini creatrici di conoscenza.⁴⁰ Rilke diceva a proposito di narrazione che i bambini si interrogano sul nostro andare qua e là affaccendati tutto il giorno senza che ciascuno di noi sappia il perché.

Ora, di fronte al rischio che la frammentarietà del nostro tempo induce, come rispondere al tentativo di offrire anche all'infanzia il senso del proprio essere nel mondo?

Quali, dunque, le direzioni di senso?

Il superamento dell'insignificanza del mondo: ciò che, ne *La storia infinita*, viene denominato il *nulla*, un nulla che avanza e che inghiotte tutto ciò che è creatività, forza, energia; solo il pensiero poetico è capace di sfuggire alla seriosità scienziata⁴¹ dei modelli interpretativi, ansiosamente protesi alla spiegazione di tutta la realtà. La fiaba, la storia fantastica, per Ende è l'unica in grado di riunire tutte le cose tra di loro in modo nuovo e, poiché rompe gli schemi, si libera di ogni intenzione didascalica, di ogni pretesa di ammaestramento.

Per Ende le figure di riferimento diventano l'artista di strada, il clown un po' imbroglione e un po' mago, in grado di additarci la maschera che una società tecnicizzata ci impone in nome dell'interesse e del denaro. Il *Bagatto*:⁴² "se l'imbroglione personifica il principio ludico di ogni arte, che lega gli uomini fra loro [...] un mago perché dal nulla crea il nuovo: mondi e creature, destini e vissuti fittizi, ma anche significati e connessioni di nuovo genere. L'imbroglione è colui che può, il mago colui che crea".⁴³ È l'inizio di tutte le cose, la causa prima, il principio, l'unità.

Ma è anche l'intrigante, il mentitore, il ciarlatano, lo sfruttatore della credulità umana. Un Giano bifronte, il legame saldo fra la natura e il divino: è la vita stessa con la propria forza creativa.

Il cantastorie, un'ulteriore figura per Ende, è invece la memoria popolare, colui che, grazie alla ripetizione orale di trame già raccontate, le tra-

manda in eterno, diventando alla fine egli stesso testo nel quale leggere e rileggere. L'artista di strada quindi come principio ludico di ogni arte, disinteresse del fare e il *Bagatto* come arcano della vita che continuamente si costruisce tra cielo e terra.

Non l'uomo, quindi, delle grandi imprese, l'eroe che alla fine sconfigge il drago e sposa la principessa, ma noi stessi che, nel tentativo di decostruire il mondo attraverso l'uso del fantastico, siamo in grado di accettare anche la necessità della sconfitta.

Ne *Lo specchio nello specchio*, così come nelle altre opere di Ende, i personaggi sono alla ricerca di quella interiorità penosa che solo nella leggerezza e gratuità del mettersi in gioco rivela la potenza e la capacità creativa. La forza decostruttiva del fantastico sta nella inevitabilità delle opposizioni e nella loro accettazione, che non significa abbandono passivo, ma consapevolezza vitale. In quest'ottica sconfitta o vittoria perdono il significato competitivo, ma diventano espressioni di vita.

“La compattezza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo”, ricorda Calvino,⁴⁴ ma la leggerezza ci permette di fare attenzione a ciò che ci circonda, a metterci in relazione autentica, a comprendere una realtà che ben presto si dimostra evanescente. Leggerezza significa, sempre parafrasando Calvino, precisione e determinazione, non vaghezza o abbandono al caso: essa è veicolo di informazione. *Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume*, come voleva Valéry, per cui leggerezza impone rigore, consapevolezza della direzione che si vuole prendere.

Tutto questo ci consente di porre solo domande legittime escludendo finalmente quelle illegittime di cui la vita è piena.⁴⁵

La fiaba crea immagini, personificazioni della nostra vita interiore, che, pur avendo un'essenza propria, sono il prodotto della parte più nascosta del nostro io, il nostro dramma interiore. Accettarle conduce ad un'apertura, alla possibilità di riconoscerle come nostri fantasmi e paure. “La nostra vita nell'anima è una vita nell'immaginario”,⁴⁶ per cui “aprire la porta alle voci interiori significa aprire la porta alle potenze delle tenebre, ai démoni dell'antica religione, al politeismo e all'eresia”.⁴⁷

Parafrasando Bettelheim,⁴⁸ una storia è un sillabario attraverso il quale impariamo a leggere la nostra mente nel linguaggio delle immagini ed esorcizziamo paure che altrimenti non saremmo in grado di superare. Così la storia ci appare più vera della realtà esperienziale con cui facciamo i conti tutti i giorni. Se nell'immaginario noi “sospendiamo l'incredulità, riguardo a

certe cose”, facciamo comunque sempre riferimento “al mondo della nostra esperienza”, poiché ciò che può sembrare assurdo o fantastico ha comunque sempre a che fare con il nostro mondo esperienziale.⁴⁹ D'altronde lo stesso Schiller ci avvisa: “C'è un significato più profondo nelle fiabe che mi furono narrate nella mia infanzia che nella verità qual è insegnata dalla vita”.

Note

¹ “Una parola gettata nella mente è come un sasso gettato in uno stagno che produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere”. Cfr. G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 7.

Michael Andreas Helmuth Ende è nato in Baviera (Germania) nel 1929 (è morto il 29 agosto 1995 in Italia). Figlio del pittore surrealista Edgar Ende, ha trascorso la propria infanzia in ambienti artistici e letterari, e prima di dedicarsi alla narrativa fantastica lavora attivamente nel mondo dello spettacolo, curando regie per il München Theater, scrivendo testi per la radio e la televisione, ed impegnandosi come attore teatrale. Ha scritto favole per bambini e romanzi. Esordisce come scrittore, negli anni Sessanta, con i racconti per ragazzi *Le avventure di Jim Bottone (Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer)* e *La terribile banda dei tredici pirati (Jim Knopf und die Wilde Dreizehn)*. Nel 1970 si trasferisce in Italia, dove – tre anni più tardi – pubblica *Momo*. Il romanzo, dapprima passato quasi inosservato, ottiene il successo solo dopo la pubblicazione – nel 1979 – di *La storia infinita (Die Unendliche Geschichte)*, che rivela al grande pubblico il nome di Ende, e da cui Wolfgang Petersen trarrà negli anni Ottanta il fortunato film *The Neverending Story*.

² Cfr. B. Ventavoli, *Il film che Ende non amò. La storia infinita*, in “La Stampa”, 30 agosto 1995.

³ “Il film non si pensa, ma si percepisce, non presenta i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa maniera di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri”. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 80.

⁴ Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 124.

⁵ Cfr. V. Kinnius, *Un rapporto difficile. Michael Ende e il cinema come arte*, in AA.VV., *Lo specchio nello specchio. Edgar Ende, pittore, 1901-1965. Michael Ende, scrittore, 1929-1995*, catalogo della mostra tenutasi presso l'Accademia Carrara, Bergamo, Lubrica Edizioni, 2000.

⁶ Cfr. in tal senso J. Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 78.

⁸ I Signori grigi sono i personaggi negativi di un'altra fiaba di Ende, *Momo*.

⁹ “Le Sirene: pare che cantassero, ma in modo che non soddisfaceva, che lasciava appena intendere in quale direzione si aprissero le vere sorgenti e la vera felicità del canto. Tutta-

via, coi loro canti imperfetti che erano un canto ancora a venire, guidavano il navigante verso dove il canto può cominciare veramente. Esse dunque non lo ingannavano, portavano veramente alla meta". Cfr. M. Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. M. Ende, *La storia infinita*, Milano, Longanesi, 1981.

¹² Di diverso avviso è un giornalista come Magrelli che ne "L'Unità" afferma che "tra Lewis Carroll e Michael Ende corre infatti lo stesso rapporto che tra un'equazione e una puntata di *Crème caramel*". Cfr. V. Magrelli, *Il demonio che s'annida nei romanzi*, in "L'Unità", 8 ottobre 2000.

¹³ "Il mondo – ricorda Chesterton – non deve essere solo tragico, romantico e religioso, deve anche essere privo di senso". Cfr. G.K. Chesterton, *Il bello del brutto*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 46.

¹⁴ "In effetti il libro, dedicato al padre [il riferimento è a *Lo specchio nello specchio*, illustrato con i disegni dello stesso] e nel quale il sogno è ripreso, è costruito senza nessun ricalco, ma con una sorta di iperdeterminazione figurativa, da una serie ben definita di ambienti dove i fantasiosi luoghi iconografici del pittore e le narrazioni seducenti dello scrittore si fronteggiano specularmente". Cfr. V. Fagone, *Lo specchio nello specchio. Edgar Ende e Michael Ende, un pittore e uno scrittore*, in AA.VV., *op. cit.*

¹⁵ Michael Ende in una conferenza televisiva del 1987.

¹⁶ Sempre Ende in un'intervista televisiva del 1986.

¹⁷ Cfr. V. Kinnius, *Mondo interno/Mondo esterno. Edgar e Michael Ende, oltre e più dell'affinità tra padre e figlio*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 17, *passim*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. F. Nietzsche, *Schopenhauer come educatore*, Milano, Adelphi, 2000.

²⁰ *Ivi*, p. 7.

²¹ Cfr. M. Ende, *La storia infinita*, cit., p. 194.

²² *Ivi*, p. 192.

²³ A questo proposito rimandiamo alle pagine autobiografiche di M. Proust, *Sulla lettura*, Milano, Mondadori, 1997, p. 15: "Non esistono forse giorni della nostra infanzia che abbiamo vissuto più intensamente quanto quelli che crediamo di aver perduto senza viverli, i giorni trascorsi in compagnia di un libro molto caro" (p. 3); e più oltre: "Avremmo tanto desiderato che il libro continuasse e, se era impossibile avere altre informazioni su tutti i personaggi, apprendere qualcosa della loro esistenza, dedicare la nostra ad occupazioni che non fossero del tutto estranee all'amore che ci avevano ispirato e di cui ci veniva improvvisamente a mancare l'oggetto...".

²⁴ Cfr. K. Kerényi, *Nel labirinto*, Milano, Bollati Boringhieri, 1983, p. 28. È interessante ricordare come la forma stessa del labirinto, per alcuni nata dalle viscere degli animali sacrificali, per Kerényi sia l'espressione delle formazioni spiraliformi presenti nell'ovulo e nello spermatozoo, quindi portatrici di vita e di immortalità.

²⁵ Cfr. M. Ende, *Lo specchio nello specchio*, Milano, Longanesi, 1986, p. 21.

²⁶ *Ivi*, p. 22.

²⁷ *Ivi*, p. 10 e sgg., *passim*.

²⁸ *Ivi*, p. 23.

²⁹ Cfr. R. Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, Torino, Einaudi, 1996.

³⁰ Cfr. M. Ende, *Lo specchio nello specchio*, cit., p. 53.

³¹ "Raccontare storie significa occuparsi del tempo, e esperire la nostra vita come tempo ha a che vedere col fatto che la nostra vita ha un termine [...] Ciò che però non scom-

pare è la tristezza per questa finitudine. La tristezza non la si può vincere, può soltanto essere rifiutata o accettata. Il raccontare storie ha qualcosa a che fare col fatto di accettarla. La tendenza degli uomini alla tristezza li fa diventare narratori di storie". Cfr. P. Bischsel, *Il lettore, il narratore*, Reggio Emilia, Elia Laelia ed., 1985, p. 16, *passim*.

³² Cfr. M. Ende, *Lo specchio nello specchio*, cit., p. 52.

³³ Così si lamenta il vecchio saltimbanco alla ricerca della parola, la sola in grado di unire. Cfr. M. Ende, *Lo specchio nello specchio*, cit., p. 56.

³⁴ Cfr. M. Ende, *Sull'eterno fanciullo*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 118.

³⁵ Cfr. M. Ende, *Lo specchio nello specchio*, cit., p. 59 e sgg.

³⁶ Cfr. J.S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando, 1976.

³⁷ Cfr. S. Freud, *Opere*, Torino, Bollati, 1977, vol. IX, pp. 79-115. "Questo perturbante (*Unheimliche*) è però l'accesso – afferma Freud – all'antica patria (*Heimat*) dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che anzi è la sua prima dimora" (p. 106). È in questo senso che possiamo utilizzare, per le opere di Ende, il significato freudiano del termine perturbante.

³⁸ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, RCS, 1993, p. 85.

³⁹ Se nel narrativo noi "sospendiamo l'incredulità, riguardo a certe cose..." facciamo comunque sempre riferimento "...al mondo della nostra esperienza" poiché ciò che può sembrare assurdo o fantastico ha comunque sempre a che fare con il nostro mondo esperienziale. Cfr. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, RCS, 1994, p. 94.

⁴⁰ "I bambini raccontando, inventando storie e favole e facendosele raccontare mostrano di saper distinguere molto bene tra realtà e finzione. Che cos'è che cambia nell'esistenza degli adulti? Muta la capacità di resistere alla grande divisione tra realtà e finzione; si vorrebbe ora sbilanciare tutto dalla parte della seconda, più si va avanti e meno si è disponibili a bilanciare l'esistenza tra realtà e finzione". Cfr. A.G. Gargani, *Il testo del tempo*, Bari, Laterza, 1992, p. 92.

⁴¹ La scienza è un modello interpretativo della realtà, ma è uno dei possibili modelli e non sempre necessariamente veritiera. Un esempio potrebbe essere ciò che definiamo *il teorema del calabrone*. Per le leggi dell'aeronautica un calabrone non potrebbe volare, eppure lui se ne infischia e continua a volare.

⁴² È la seconda carta del gioco dei tarocchi e nelle carte da gioco in uso oggi si identifica con la cosiddetta matta o jolly. Il Bagatto è un giovane che guarda il mondo con ironia, nelle carte è raffigurato davanti a un tavolo con alcuni oggetti: una coppa, una spada ed un siclo d'oro. Nella mano sinistra stringe una bacchetta rivolta verso l'alto, espressione ermetica del dominio sulla natura. Gli oggetti rappresentano il sapere (la coppa-l'acqua), l'osare (la spada-l'aria), il tacere (il denaro-la terra), la volontà (la bacchetta-il fuoco).

⁴³ Cfr. R. Hocke, *Il reincantamento del mondo. Michael Ende e i suoi romanzi fantastici*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 136, *passim*.

⁴⁴ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 14.

⁴⁵ Cfr. A. Canevaro, in P. Peticari, *Attesi imprevisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 25: "Le domande illegittime sono quelle domande di cui si sa già la risposta, quelle domande che il sistema scuola e il sistema universitario sono così abituati a fare [...] La realtà fa emergere la necessità di porsi domande non più illegittime, ma di saper vivere i rischi e il fascino di un gioco del chiedere fatto di domande di cui non sappiamo la risposta".

⁴⁶ Cfr. J. Hillman, *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1984, p. 71.

⁴⁷ *Ivi*, p. 82.

⁴⁸ Bettelheim afferma più precisamente: "la fiaba è il sillabario mediante il quale il bam-

bino impara a leggere la propria mente nel linguaggio delle immagini, l'unico linguaggio che sia permesso comprendere prima del raggiungimento della maturità intellettuale". Cfr. B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, interpretazioni e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 157.

⁴⁹ Cfr. U. Eco, *op. cit.*, p. 94.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Lo specchio nello specchio. Edgar Ende, pittore, 1901-1965. Michael Ende, scrittore, 1929-1995*, catalogo della mostra tenutasi presso l'Accademia Carrara, Bergamo, Lubrica Ed., 2000.
- Barthes R., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1994.
- Bettelheim B., *Il mondo incantato. Uso, interpretazioni e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Bischsel P., *Il lettore, il narratore*, Reggio Emilia, Elia Laelia, 1985.
- Blanchot M., *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969.
- Bruner J.S., *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Roma, Armando, 1976.
- Cabrera J., *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Chesterton G.K., *Il bello del brutto*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Kerenyi K., *Nel labirinto*, Milano, Bollati Boringhieri, 1983.
- Merleau-Ponty M., *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- Proust M., *Sulla lettura*, Milano, Mondadori, 1997.
- Rodari G., *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973.
- Zoffoli L. (a cura di), *Da Cenerentola a Barbie. Percorsi nella letteratura per l'infanzia*, Firenze, Giunti, 1996.

Opere di Michael Ende edite in Italia

- La terribile banda dei tredici pirati*, Milano, Salani, 2003.
- A scuola di magia e altre storie*, Milano, Salani, 2002.
- Le avventure di Jim Bottone*, Milano, Salani, 2002.
- La notte dei desideri*, Milano, Salani, 1995.
- La leggenda della luna piena*, Milano, Salani, 1995.
- Il libro delle poesie*, Milano, Salani, 1994.
- Norberto Nucagrossa*, Milano, Mondadori, 1999.
- Ofelia e il teatro delle ombre*, Milano, Mondadori, 1998.
- L'elefante pieghettato*, Milano, Mondadori, 1998.
- Il mangiasogni*, Milano, Mondadori, 1997.
- Tranquilla Piepesante*, Milano, Mondadori, 1997.

- Fiabe e favole*, Milano, Mondadori, 1997.
La prigione della libertà, Milano, Longanesi, 1993.
La favola dei saltimbanchi, Milano, Longanesi, 1988.
Lo specchio nello specchio, Milano, Longanesi, 1986.
Momo, Milano, Longanesi, 1984.
La storia infinita, Milano, Longanesi, 1981.