

Biografia di Tótila Albert (1892-1967)

Con una introduzione di Claudio Naranjo

La nascita dell'Io
Epos

Volume I - Vita

A cura di Claudio Naranjo e Sebastian Elsaesser

Introduzione a »La nascita dell'Io«, di Tótila Albert

Pubblicare una parte del lavoro poetico di Tótila Albert rappresenta per me un grande piacere.

Tótila era ciò che i Romani chiamavano “vates”, un veggente che si esprime attraverso la poesia. I suoi contemporanei lo conoscevano soprattutto come uno scultore ma lui soleva dire che la scultura era il suo mestiere, mentre la poesia era la sua vocazione. A me invece pare che lui fosse sopra ogni altra cosa un profeta, in particolar modo verso la fine della sua vita, quando era principalmente interessato a scuotere le persone spostando la loro attenzione sulle aberrazioni della vita collettiva e offrendo loro una visione di una vita in una società veramente sana.

Tótila Albert è stato il primo a esprimersi contro il patriarcato, ma la sua visione di una società sana non corrispondeva al semplice ritorno a valori matristici. Lui aspirava a una società nella quale regnasse un equilibrio tra padre, madre e figlio (quello che lui chiamava il “Tre volte nostro”).

Il presupposto per il raggiungimento sociale e politico di questo equilibrio però, così sosteneva, consiste nell’armonia dei tre principi al nostro interno: tre principi del nostro essere, che, come lui diceva, erano stati male interpretati dal cristianesimo che posizionava la Trinità all’interno di una cultura patriarcale che non può accettare la Maternità Divina.

Più di ogni altro Tótila Albert per me è stato un padre spirituale nonostante, per una questione di età, avrebbe potuto essere mio nonno, e mai ha accettato che tra di noi ci fosse una relazione diversa da quella fraterna.

Un giorno, ormai vicino alla morte, si congedò da me con le parole “Adesso sarai tu Tótila. Io me ne vado via.” Al mio commento che io a malapena ero riuscito a concepire la sua “Novella dei Tre” e che fino a quel momento non ero riuscito a sperimentare quella morte e rinascita di cui lui aveva parlato, mi rispose che avrei solo avuto bisogno di tempo. Senza dubbio aveva percepito che il suo seme avesse incontrato in me un suolo fertile e gli anni che sarebbero venuti gli dettero ragione.

Considerandomi il suo amico più vicino e il suo erede spirituale più importante, decise di nominarmi anche l’erede della sua poesia e quindi mi incaricò di chiamare un avvocato per dare una forma legale a questo suo desiderio. Pregai un mio conoscente di farsi carico di questo impegno. Dopo averci ricevuto – era quello il suo ultimo anno di vita – Tótila dichiarò di essersi chiesto come mai fosse ancora in vita, nonostante che, all’età di 72 anni, avesse già concluso il suo lavoro, ma aggiunse che gli era ancora rimasto qualcosa da fare, dato che doveva ancora assicurarsi che il suo lavoro venisse reso pubblico. Sosteneva che Beethoven, diversamente da lui, si era potuto permettere di pensare che il suo lascito sarebbe stato in grado “di badare a sé stesso”, sapendo bene quanto profondamente la sua opera avrebbe penetrato il mondo, e aveva ragione, visto che il suo funerale fu paragonabile a quello di un imperatore.

Invece Tótila considerava importante occuparsi del futuro della sua opera, che non solo era rimasta sconosciuta fino ad allora, ma lo è rimasta anche per molti anni successivi. Aveva addirittura immaginato di agire come Goethe aveva, a sua volta, fatto con il suo Faust II: voleva incartare il suo

manoscritto e annotare sul pacchetto: “Da aprire 100 anni dopo la mia morte”. Come Goethe, Tótila non si aspettava di essere compreso prima che fosse trascorso questo tempo.

Nel caso di Tótila i 100 anni evidentemente sono da intendere più in senso metaforico che in senso letterale, dato che tra la sua morte nel 1967 e la presente pubblicazione (2014) sono passati soltanto 47 anni.

Non ho avuto fretta di rendere pubblica l’opera di Tótila confidando nel fatto che avrei capito quando fosse arrivato il momento giusto.

Durante i primi tre anni dopo la morte non mi è stato possibile pubblicare la sua opera perché il mio lavoro e la mia famiglia richiedevano la mia piena attenzione. A questa fase della mia vita seguì un periodo di pellegrinaggio durante il quale tutto era subordinato alla vita spirituale.

Nel tempo a seguire passai molti anni in quella che io chiamo la mia Odissea personale che, dopo l’inizio della mia nuova vita, si svolse nelle acque tempestose del mio personale processo di cambiamento.

Infine il mio compito fu rimandato per un periodo di intensiva attività di insegnamento che venne a combaciare con la maturazione del frutto della mia vita.

Nel frattempo ho imparato meglio il Tedesco e, attraverso la mia maturazione spirituale, a comprendere meglio Tótila. Questo si rispecchia anche nei miei libri in cui ho parlato di Tótila preparando in tal modo il percorso di pubblicazione della sua opera. Nel libro *L’ego patriarcale* ho esposto la sua “filosofia sociale” mentre in seguito, nel libro *Gesänge der Erleichterung*, ho scritto anche sull’opera di Tótila *L’Epoepa dell’Io*.

Già negli anni 70 ho pensato di pubblicare un’antologia di Tótila con una scelta di canti dell’Epoepa con l’aiuto della dottoressa Lola Hoffmann e di Lama Gowinda. Questo progetto non corrisponde alla volontà esplicita di Tótila, che ancora in vita si era opposto ad una frammentazione della sua opera. L’antologia, come l’avevo concepita io, non fu mai realizzata e di questo ora sono molto contento. Più avanti il mio amico Sebastian Elsaesser si interessò al progetto e dimostrò la sua disponibilità ad aiutarmi, purtroppo però ebbe a che fare con seri problemi di salute. Soltanto 20 anni più tardi incaricò la sua segretaria in Germania, Christina Riedl, di occuparsi della digitalizzazione dell’Epoepa. E solo poco tempo fa si è occupato di correggere gli errori di ortografia e di interpunzione contenuti nelle versioni scritte a macchina sopravvissute alla seconda guerra mondiale – una versione di mia proprietà e una versione di proprietà dell’Università di Basilea.

Viviamo in tempi tormentati e durante la burrasca non si usa leggere poesia.

Risulterà quindi comprensibile se dico che consegnando al mondo il lascito di Tótila mi sembra di deporre un fragile cesto in un fiume, con la speranza che la provvidenza faccia in modo che giunga in buone mani.

Sento comunque che è arrivato il momento giusto di portare a termine il compito, non solo perché ho fiducia nello sviluppo organico delle cose, ma anche perché ho la sensazione che la responsabilità che mi sono assunto come erede dell’opera di Tótila sia come l’eco di una responsabilità maggiore e più sottile nei confronti della sua missione. Nello stesso tempo questo compito combacia con il mio forte, anche se non strettamente tangibile, impegno per il cambiamento della società attraverso l’educazione.

Non posso fare a meno di paragonare il mio amico Tótila con il re degli Ostrogoti, i cui eserciti si lanciarono con entusiasmo in battaglia e, vedendo il loro re eretto sul cavallo, ottennero una vincita decisiva nonostante lui, mentre ancora galoppava tra di loro, fosse già morto.

Spero dunque che Tótila continui ad essere presente attraverso la sua opera e che possa così ispirarci a vincere la guerra contro il patriarcato anche se lui, ai suoi tempi, si sentiva piuttosto inutile per la società, non avendo ricevuto dai suoi contemporanei nessun tipo di riconoscimento rispetto alla sua comprensione del patriarcato e della natura di una società sana.

Concludo questa introduzione con la speranza che la magia della vita possa far conoscere *La nascita dell'Io* a tutti coloro che sono interessati al lascito spirituale di Tótila, affinché penetri nel mondo attuale con tutti i suoi problematici cambiamenti e ispiri anche le generazioni a venire.

Claudio Naranjo

Tótila Albert Vita e Opera

Tótila Albert è nato il 30 novembre del 1892 a Santiago. Suo padre – Don Federico Albert – nacque in Germania ed era figlio del musicista di corte Max Albert, un fratellastro di Ludovico II di Baviera.

Verso la fine del XIX secolo il governo cileno intese incentivare il progresso del paese invitando dall'Europa diverse persone note, ancora oggi conosciute: Gay, che descrisse molte specie animali locali, Philippi, famoso per via del suo libro sugli uccelli in Cile, e Poenisch che scrisse libri sull'algebra che io stesso ancora utilizzavo quando andavo al liceo.

“Don Federico”, come rispettosamente veniva chiamato, era direttore del Museo di Scienze Naturali, aperto da poco tempo. Era responsabile dell'importazione della trota in America del Sud e passava molto tempo studiando la possibilità di piantare alberi, provenienti da tutto il mondo, nelle diverse zone climatiche del nostro esteso paese. Come Humboldt, si sentiva a casa in tutti i campi delle scienze naturali; era uno di quei personaggi che ormai, a causa della crescente complessità, specializzazione e tendenza della scienza a differenziarsi in diversi campi, non si trova più. Era un uomo d'azione che piantava alberi sulle dune per porre fine alle erosioni, che proponeva nuove leggi per proteggere boschi e le diverse specie animali e che si occupava della coltivazione di ostriche. Tutto sommato si può dire che era un ecologista ed era, rispetto ai suoi tempi, molto avanti, una specie di pioniere di un atteggiamento oggi molto più frequente.

Mi ricordo come Tótila mi raccontava delle gite con suo padre nei boschi del sud. Un'immagine vivida di Don Federico insieme al figlio, di dieci anni, risale a quella volta in cui, a suo dire, si imbatté in un geysir che ritmicamente sputava acqua salata. Era convinto che l'acqua, che aveva appurato essere fredda e salata, venisse messa in movimento dalla risacca della costa vicina e canalizzata attraverso un tunnel sotterraneo.

Studiò quindi la costa e, dopo aver trovato la caverna che cercava, decise di fare un'ultima prova: poco dopo Tótila, che su ordine di suo padre era rimasto seduto vicino all'acqua che sporadicamente zampillava, vide suo padre schizzare fuori da una delle bocche del “geyser”. Don Federico doveva aver calcolato con precisione che sarebbe riuscito a trattenere il respiro per il tutto il tempo utile a passare attraverso il tunnel; evidentemente era deciso a rischiare non poco per portare a termine questo avventuroso esperimento.

Un'altra immagine di grande importanza nei ricordi di Tótila ritrae suo padre seduto di notte alla sua scrivania. Tótila ha spesso riportato questa scena consueta del padre mentre scriveva di notte, dopo che lui era stato mandato a dormire. Dai suoi racconti si percepisce il rispetto amorevole che provava per questo instancabile uomo, idealista e lavoratore. In particolar modo mi ricordo con quanto rammarico mi raccontava come il nostro miserabile Paese non fosse stato in grado di trarre profitto dal suo lavoro e come i frutti delle sue fatiche dopo la sua morte fossero andati perduti. Il dipartimento dei pesci e della selvaggina che creò si trasformò in un Ministero, sottomesso a giochi politici di potere. Successivamente furono bruciati i boschi, per dare spazio a mandrie di mucche, senza riguardo per la bellezza della natura o per i danni ecologici, lasciando che i fiumi, che scorrono dalle Ande all'Oceano Pacifico e che raramente vengono utilizzati come fonti energetiche, trasportassero verso il mare sempre maggiori zone di terreno dalla nostra sottile striscia di terra.

La madre di Tótila – Theresa Schneider – era la cugina di suo padre. I genitori di entrambi erano contrari a un matrimonio che allora veniva visto come incestuoso. Per questo Theresa, ancora adolescente, scappò di casa per incontrarsi con il futuro marito sulla barca a vela che li avrebbe dovuti portare in Cile.

È facile immaginare che condividesse con suo marito l'amore per la natura, visto che allevava serpenti e rospi come animali domestici e per questo venne sospettata di stregoneria. L'aspetto che più la caratterizzava era però la dedizione all'arte, condivisa dal figlio, che era grato di essere cresciuto sentendola suonare il pianoforte ancora prima di venire al mondo. Si ricordava che ancora prima di essere in grado di leggere, prediligeva i libri di sua madre, con le righe sottili e irregolari, rispetto ai libri del padre che avevano, invece, tutte le righe della stessa lunghezza che ricoprivano l'intera pagina.

Durante l'adolescenza Tótila si accorse dell'atteggiamento critico della madre verso la dedizione -idealistica- che il marito provava per il suo paese, il Cile, quando lei pretendeva che lui indirizzasse il suo lavoro verso sé stesso e la famiglia.

Il conflitto genitoriale causò nella psiche del bambino una spaccatura, che più tardi nella sua vita contribuì a disturbare la sua alchimia interiore, quella grazie alla quale la madre e il padre vengono uniti nell'anima, prima come persone intrapsichiche e poi come principi universali.

A causa di un evento traumatico Tótila nacque in anticipo. Un ladro entrò in casa e sua madre ebbe la prontezza di far finta di avere in mano una pistola mettendo in fuga l'uomo, ma la paura provata causò l'inizio alle doglie.

Nella poetica autobiografia che scrisse all'età di 37 anni Tótila racconta che dopo essere venuto al mondo aveva una tale fame che per saziarlo ci vollero 13 balie. Tra i primi ricordi della sua infanzia, che rivisse durante la scrittura, ce ne sono tre in particolare che lo riempiono d'ansia: la volta in cui scoppiò un incendio nella fabbrica di candele, vicino alla loro casa, e venne salvato da una donna di servizio poco prima di essere calpestato dai cavalli della carrozza dei pompieri; le volte in cui lo tenevano sopra le fiamme per punirlo, quando aveva bagnato il letto, e la volta in cui i suoi compagni della scuola elementare lo buttarono a terra minacciando di castrarlo, fin quando apparve un insegnante che fece scappare via il gruppo. Tra i suoi ricordi felici ci sono le occasioni in cui suonava la cetra formando un trio con i suoi genitori.

Suonare la cetra faceva parte di una tradizione di famiglia. Infatti la cetra da concerto era stata inventata dal padre di Federico, Max Albert (quel Max Albert fratellastro di Ludovico II di Baviera e musicista di corte) che l'aveva sviluppata dallo strumento tradizionale e per la quale compose parecchie partiture.

Tótila lasciò queste opere nel suo studio di Berlino quando, scoppiata la seconda guerra mondiale, dovette lasciare in gran fretta il paese per andare in Cile. Non so dire se altre copie siano "sopravvissute".

Molto presto Tótila imparò a suonare lo strumento e spesso suonava insieme ai suoi genitori o durante concerti privati. Queste occasioni, in cui Tótila suonava e cantava con il padre e la madre, gli fornirono lo spunto per il suo futuro ruolo di "Messaggero della Trinità", così come le sue precoci esperienze con la musica precedettero l'innovativo e intimo approccio alla musica durante l'età matura. Più tardi nella sua vita "cantò" i suoi poemi in onore della musica dei grandi romantici tedeschi.

Tótila aveva una sorella, Tusnelda. Sul letto di morte, quando i suoi figli già erano giovani adulti, la madre pregò "Tussi" di prendersi cura del fratello come fosse sua madre. La figlia esaudì quest'ultimo

desiderio con grande dedizione tanto che, dopo la morte di Tótila avvenuta all'età di 76 anni, l'anziana signora continuò a recarsi alla sua tomba fino alla fine dei suoi anni.

Tótila aveva 11 anni quando i suoi genitori si separarono e lui si trasferì in Germania insieme alla madre e alla sorella. La nave su cui partirono si schiantò vicino alla Terra del Fuoco rompendo l'elica e quando l'acqua raggiunse il ponte i passeggeri vennero evacuati su un'isola deserta in cui per sopravvivere si nutrono di molluschi. Qui per via del gran freddo Tótila si ammalò di tifo e perse i capelli. In gran parte i capelli gli ricrebbero, ma ciononostante gli rimase una chierica.

Più ancora che dall'incidente, Tótila rimase colpito dalla separazione: non fu soltanto una separazione dal padre e dalla patria ma, come fu evidente più avanti, una separazione da entrambi i genitori nonché la perdita di tutto ciò che lo faceva sentire a casa. Infatti, durante il viaggio Tótila si rese conto che questo conflitto lo stava letteralmente scaraventando fuori dal paradiso dell'infanzia.

Leggendo il racconto di Tótila sui suoi primi 36 anni di vita, si ha l'impressione che i suoi genitori (in particolar modo suo padre) non avessero avuto una reale intenzione di separarsi definitivamente. Sua madre parlava con nostalgia di un ritorno in Germania, ma la sua nostalgia sembrava esprimere soprattutto la sua infelicità all'interno del matrimonio che, con il tempo, risultò sempre più manifesta. Inoltre sembra che fosse stato deciso che sarebbe dovuto rimanere con la madre, proposito destinato a non avverarsi.

Dopo un breve periodo passato a Berlino presso dei parenti, madre e figli si spostarono a Monaco di Baviera, città d'origine di Theresa, in cui aveva deciso di vivere, lontana dalla famiglia del marito, dalla quale, presumibilmente, si sentiva criticata. Ma dopo un breve periodo suo marito iniziò ad avanzare, in frequenti lettere, la pretesa che tornassero a Berlino, dove Tótila avrebbe dovuto frequentare la scuola. Theresa, che non voleva vivere con la famiglia di suo marito, rimase a Monaco insieme alla figlia, mentre Tótila venne mandato a Berlino da suo zio Otto, che, affetto da una malattia che aveva compromesso una gamba, non poteva camminare. Tótila passò quindi gran parte del suo tempo al suo capezzale occupandosi di lui. Suo zio Georg che lavorava alla borsa, dopo un po' di tempo si sposò e la zia Ida si trasferì a vivere in casa di zio Otto (*Zio Georg diede il figlio del fratello in cura a una donna severa che non aveva la comprensione di un cuore materno...*, p- 101)

Verso la fine dell'anno il padre di Tótila andò a visitarli e qui giunsero, per alcuni giorni, anche la madre e la sorella. Nel Canto 18 Volume I - Vita (p. 82) Tótila ci offre un'immagine di quei giorni.

Il Natale era vicino. Quel giorno successe qualcosa che offre un quadro interessante sul talento artistico di Tótila e sull'atteggiamento del padre nei suoi confronti. Cito qui un frammento del Canto 29 (p. 104) dall'opera autobiografica.

*Seduto accanto alla finestra il fanciullo
Forma piane sottili con la cera,
Ci costruisce una chiesa,
Filari di finestre si aprono sulle mura,
Il campanile s'innalza come un'offerta a Dio,
Sul lato breve il portale.
La lama calda fonde i lisci
Ritagli in un'unica sfera.*

*Silenzioso il padre apre la porta
Si ferma sotto la luce di un albero.
“Cosa stai facendo?” Il fanciullo
S’illumina con la sua chiesa
“Per te, padre mio!” Lo sguardo di entrambi
Si riempie di lacrime come i campi di rugiada.
L’apparire di un sogno lontano
Si congela nell’ammonimento: “Figlio, non*

*Perderti nei sogni, tutto puoi diventare,
Soltanto non un artista! Anche mio padre
Che pure era un artista, me lo impedì.
Non finire povero e senza fama”!
“Chi può fuggire al destino!
Mio caro padre!” Così pensava
Il figlio tra sé e sé “Tu, mio Consigliere,
riconoscesti da te l’obbligo maggiore!”*

Seguì un periodo in cui lui, abituato a stare da solo, si ritrovò in una classe con 60 compagni dove, come ci si può immaginare, *“Ogni passione veniva soffocata con violenza.”* Tótila ci racconta (Canto 31, Volume I - Vita, p. 108) come *“si rifugiava timido dentro di sé e volava verso l’essenza segreta;”* ma aggiunge anche:

*Come per incanto ogni rumore
Intorno a lui si dissolveva
La sua stessa anima lo proteggeva*

Dopo pochi mesi il sognatore introverso trovò modo di esprimersi nella poesia, una notevole prestazione se si considera che aveva iniziato a studiare il tedesco, la lingua di sua madre, solo un anno prima di spostarsi in Germania.

C’è una foto di famiglia, dove Tótila (che all’epoca aveva più o meno 4 anni) tiene in mano un rotolo di carta. Un giorno mi raccontò la storia. Il fotografo, già sotto uno di quei teli che si usavano una volta per schermare la macchina fotografica dalla luce, aveva fatto mettere tutti al proprio posto, ma Tótila piangeva e nessuno riusciva a farlo smettere. A un certo punto il fotografo ebbe un’idea: mise in mano a Tótila il rotolo di carta, riuscendo ad acquietarlo. Per Tótila questa fu come una profezia riguardo la sua futura vocazione alla poesia e non si può escludere che la carta, collegata al padre che scriveva e alla madre lettrice, per il bambino di quattro anni avesse un significato.

Anche se Tótila da bambino probabilmente aveva scritto più di una poesia - racconta che una volta ne regalò una a sua madre dopo che erano stati in chiesa - la sua esplosione creativa si collega ad un nuovo influsso, che lui menziona con grande gratitudine nel poema della sua vita (Canto 32, p. 110) quando aveva 13 anni, che gli suscitò Johanna, una donna di circa 40 anni.

*Johanna quell'anno
quando il nostro ragazzo ne aveva tredici
forse vicina ai quaranta. Nubile
morì vergine. "Vieni a me,
adorata immagine, come posso tacere!
La nostalgia mantiene vivo il coraggio
Di sapere cosa avrebbe prescelto.
Come sono sottili i tuoi capelli d'argento!"*

Sembra che Tótila avesse trovato rifugio nella poesia molto prima di comporre la sua stessa opera poetica. Ricordo quando mi raccontava di come leggeva Lennan ed altri poeti sotto il banco senza che l'insegnante se ne accorgesse. È possibile che questo suo prendere rifugio nella poesia fosse diventato più frequente con l'accrescere delle turbolenze nella sua vita, in particolare quando i conflitti tra i suoi genitori si fecero sempre più insistenti.

Accadde infatti che le pressioni paterne furono tali che la madre di Tótila decise di ritornare in Cile con Tusnela, dove definitivamente si rese conto di come quel paese non avrebbe potuto più renderla felice.

Tornò in Baviera ma venne condannata dal marito e dai suoi parenti. Nel *Canto della Vita* numero 38 (p. 122) Tótila scrive:

*Tutto questo dolore fu di sconcerto per tutti,
Chi girovagava nell'oscurità, di sicuro andava in cerca
Di mani, ma invano
Rimasero per sempre in disaccordo.
Per scherno il figlio strappò
Le lettere di una vita di sua madre.
Il rimorso presto lo prese di soprassalto
E gli rimase nel cuore come un artiglio.*

Tormentato dai conflitti familiari Tótila si sentiva sempre più solo in mezzo agli altri, e manifestava tale disagio con esplosioni di rabbia. Più avanti, nel Canto 38, dichiara che la scuola - dell'anima - non sa niente:

*La scuola non comprende l'anima
Ti mette in classe come su un binario
Pretende che funzioni soltanto la ragione
Gli insegnanti pongono un limite al viaggio
Si dimenticano che tu sei un'anima
Piena di nostalgia verso paesi lontani
Pronti solo a riconoscere il tuo impegno
E il loro diritto a rubare il tuo tempo.*

A peggiorare la situazione venne separato dai suoi vecchi compagni di classe, perdendo le amicizie

e nel contempo si trovò anche costretto a recuperare sei mesi di scuola prima di poter accedere all'ultimo anno.

In uno scoppio di rabbia e per ripicca, Tótila si liberò di tutte le sue poesie, buttandole nella spazzatura. Il diciannovenne rimase sulla sua decisione fino a quasi vent'anni dopo, quando morì suo padre, ma poi s'imbatté in qualcosa che lui definì un ritorno: iniziò a vivere una vita "su un'ottava più elevata" o - detto diversamente - vivere una vita come se si fosse già morti.

Dopo la maturità Tótila tornò in Cile per assecondare suo padre e studiare agricoltura.

Don Federico pretendeva che Tótila diventasse il suo successore e Tótila, sebbene successivamente nella vita divenisse molto critico verso lo stato e la chiesa e fosse conosciuto per la fedeltà a sé stesso, da ragazzo non pensava minimamente di poter mettere in discussione l'autorità di suo padre e di poter prendere in mano le redini della sua vita.

Per Tótila, però, ancora più importante dei suoi studi universitari era girovagare con suo padre per i boschi vergini e pieni di pace del Sud del Cile, oppure suonare la cetra insieme a lui davanti alle persone con le quali era più in confidenza, di cui la maggior parte erano proprietari terrieri in cerca della sua consulenza. Durante una di queste rappresentazioni – in casa di Don Eliodoro Yáñez – (oggi una delle strade importanti del nostro capoluogo porta il suo nome) Tótila ebbe il suo primo incontro romantico quando, durante il concerto, la figlia dell'ospite cadde svenuta. (L'attrazione reciproca dei giovani rimase inespressa e non ci fu quindi un'evoluzione, tant'è che soltanto anni dopo, quando tornò a Berlino, baciò per la prima volta una ragazza). Questo fu anche il periodo in cui Tótila guadagnò i suoi primi soldi, insegnando ad altre ragazze a suonare la cetra (incarico probabilmente procurato dal padre), trasportato da un grande fascino per la musica. Durante una gita nell'anno 1914 Don Federico e Tótila vennero raggiunti da un cavaliere che, con un telegramma, annunciava loro che Theresa si trovava a Monaco ed era molto malata.

"Vorrei poterle dire che la perdono", disse il padre e in quest'occasione Tótila trovò il coraggio di opporsi al padre convincendolo a non fare altro che esprimerle il suo amore, suggerendogli *"Forse anche lei potrebbe avere le sue ragioni per perdonarti"*

"Il padre si è ravveduto," scrive Tótila – *"si riempì di nuova vita."* In fretta tornarono al paese più vicino e poco dopo ricevettero la notizia della morte di Theresa.

Successivamente, a Berlino, la sorella comunicò a Tótila l'ultimo messaggio che sua madre le aveva dato sul letto di morte: *"Riferisci a Tótila che è un poeta, non un contadino."*

Non so se Don Federico ne fosse a conoscenza prima che Tótila tornasse a Berlino e se la sua decisione di lasciarlo tornare ne fosse stata influenzata, ma penso di no perché altrimenti Tótila, già allora, avrebbe ricevuto il messaggio d'addio della madre. Penso piuttosto che Don Federico avesse già messo in dubbio il piano fino ad allora indiscusso di fare di suo figlio una copia di sé stesso.

Tótila da tempo aveva deciso di sacrificarsi alla volontà del padre – non senza pagarne il prezzo a livello psichico – sottoponendosi per due anni ad una formazione per la quale non nutriva nessun tipo d'interesse. A rendere ulteriormente gravoso questo compito era la grande compassione che provava nei confronti degli animali che, durante la castrazione, venivano sottoposti a dolori atroci. Per questo motivo e per la sua proposta di somministrare loro un'anestesia che lenisse la pena, veniva deriso dai compagni di corso, che lo consideravano un tipo strano, provocando in lui ulteriore sofferenza.

L'intuizione di non essere sulla via dell'autorealizzazione lo rendeva propenso a pensieri e sensazioni nevrotiche che di sicuro gli procuravano una percezione di vuoto. Nelle sue opere, successivamente

descriveva l'irritazione che la notorietà del padre gli causava. Per tutti era un grande uomo, ma a lui provocava un desiderio di superarlo, sebbene visse ancora sotto la sua ombra.

Una fantasia significativa, presente nell'autobiografia, rimanda all'integrazione tra l'impulso edipico competitivo verso il padre e un atteggiamento amorevole: in questa si vede come uno scultore che crea un fregio raffigurante il lavoro del padre.

L'evento che causò una svolta nella vita di Tótila avvenne quando il suo amico d'infanzia Ismael Valdés Alfonso – che più tardi a Santiago venne chiamato “il naturista”, perché fu il primo gestore di un negozio di prodotti naturali e di un ristorante biologico – lo visitò portando un carico di gesso a cui i due giovani si dedicarono con lavoro febbrile. Tótila scolpì la riproduzione della testa di Zeus e del “Bacio” di Rodin e quando Don Federico li vide, si mostrò pieno di ammirazione, cambiando radicalmente il suo atteggiamento rispetto al passato.

In quel Natale Tótila regalò a suo padre una chiesa modellata in cera. Evidentemente il padre, colpito, chiese a Tótila: “Vuoi diventare un artista?”. Tótila ne era assolutamente sicuro, mentre il padre nutriva ancora dei dubbi. “Cosa succederebbe se nella vita non avessi successo e dovessi rinunciare a tutti gli agi e persino ad avere una famiglia? Vorresti comunque diventare un artista?” Tótila annuì e a quel punto Don Federico gli permise di tornare a Berlino per conseguire un'adeguata formazione.

I giornali riportarono la notizia sull'attentato di Sarajevo del 17 gennaio 1917 nel periodo in cui Tótila fece le sue sculture in gesso. Quando il padre gli offrì di mandarlo in Germania era già scoppiata la prima guerra mondiale, così neppure Tusnela poté tornare nel suo paese. Tótila andò quindi a vivere con lei nella casa dello zio che poco tempo prima era diventato vedovo. Durante la sua assenza da Berlino era morto anche lo zio Otto e la sorella di Tótila era diventata a parere suo una giovane donna molto attraente.

Sebbene nei primi due anni in Germania Tótila fosse molto grato al padre per la libertà che gli concedeva, il potere di Don Federico continuava in maniera sottile a fare leva su di lui. Il padre infatti pur rimanendo colpito dalle sue sculture e riconoscendone il talento stabilì che Tótila dovesse studiare pittura! Forse si immaginava che il figlio avrebbe potuto raggiungere un successo maggiore o forse pensava che la pittura fosse una forma d'arte superiore alla scultura, ad ogni modo Tótila accettò di perseguire gli obiettivi stabiliti dal padre e proseguiva la pratica della scultura soltanto quando i professori esplicitamente gli richiedevano di dedicarsi per acquisire dimestichezza con le forme.

Il periodo di formazione fu difficile per Tótila, sia per la relazione con i suoi insegnanti ma soprattutto perché i suoi compagni di scuola, in uniforme, provavano per lui rabbia, lo consideravano un parassita, uno straniero, che mai veniva interpellato e chiamato alla lavagna. Nonostante nessuno dei suoi insegnanti abbia influito su di lui in modo particolare, questo non gli impedì di proseguire la sua formazione e di perfezionare le sue abilità. In seguito ebbe un breve incarico come apprendista e assistente presso lo studio di Anton Metzner, che però lasciò perché rimase offeso dal modo rude in cui questi lo aveva corretto. Il padre, che in quel periodo era venuto a visitare la famiglia, gli andò in soccorso allestendogli uno studio attrezzato di tutto il necessario per poter iniziare a lavorare autonomamente.

Verso la fine del 1917 Tótila concepì il suo vero Opus numero 1: “Le Donne della Collina”.

Nel quarto Canto del poema “El Tres Veces Nuestro” (Il Tre Volte Nostro), che scrisse quasi

trent'anni dopo, descrive il processo di gestazione delle cinque sculture.

Il momento della sua creazione sicuramente non fu casuale: era l'ultimo inverno della Prima Guerra in cui *“si soffriva la fame e il freddo e di una morte inaudita”* e *“la vita era diventata un lusso”*. Mentre era seduto su una sedia con la testa tra le mani, immerso nei suoi pensieri, sentì tutto il corpo vibrare e vide *“il massimo della sofferenza”* ruotare intorno a sé: erano i tratti della prima figura. Si sentì spinto a porsi nella stessa posizione avvicinando le ginocchia al viso e lanciando un urlo che sembrava scendere verso i suoi piedi come un mare di lacrime.

Tótila scriveva: *“Per la prima volta sentii le onde del mio ritmo cantare”*. La spontaneità, la potenza e la *“straordinarietà”* di questa sua ispirazione hanno qualcosa in comune con la follia, con l'esperienza sciamanica e continuarono a ripetersi finché lavorò come scultore e poeta. Il processo di creazione progredì e lui sentì come se si fosse svegliato da un sonno profondo con il pensiero che la sofferenza fosse svanita e al suo posto fosse sopravvenuta *“un'unica grande idea”*, un vissuto che diede forma alla seconda figura. Sviluppò le altre tre solo dopo aver completato le prime due. In quello stesso periodo Tótila fu costretto a letto con la febbre alta e accudito dal padre, a causa di un attacco di difterite.

Don Federico che non approvava il Modernismo, nato successivamente all'affermarsi del Cubismo, consigliò al figlio di attenersi al modello greco e Tótila, una volta che ebbe completato le cinque sculture, riuscì comunque a superare i limiti dettati dalla convenzione. Commosso il padre abbracciò il figlio e gli rivolse parole che questi non fu più in grado dimenticare: *“Questo, figlio mio, è qualcosa di nuovo, è eterno. Io sono il tuo primo iniziato.”*

Tótila mi ha ripetuto più volte che *“Le Donne della Collina”* rappresentano *“i cinque stadi della meditazione”* previsti in ogni religione. Non mi hai mai dato, tuttavia, ulteriori informazioni riguardo a cosa si riferissero in concreto i cinque stadi nelle diverse religioni e nelle mie ricerche personali sulle religioni non ho mai avuto modo di riscontrare tale voce. La sequenza che prevede la sofferenza, da cui deriva la comprensione, e che conduce alla ricerca della perfezione, fa parte delle *“cinque nobili verità”* del Buddismo e il mandala quintuplo si ritrova sia nel lignaggio buddhista che in quello cristiano. Gli stadi che prevede descrivono un'evoluzione naturale: dalla sofferenza deriva il pensiero, dal pensiero la ricerca, dalla ricerca l'azione creativa (o l'espressione creativa), a sua volta premiata dalla perfezione.

La *“Quintuplità”* delle *“Donne della Collina”*, all'inizio della sua carriera come scultore, rimanda alla *“Quintuplità”* dell'epos che dieci anni dopo inaugurò il suo lavoro come poeta.

Sono sicuro che non ci fosse una chiara intenzionalità, credo piuttosto che sia stata la manifestazione di un'ispirazione archetipica, di un processo creativo che si svolge secondo leggi e strutture specifiche di cui lui – non ancora un *“autore”* vero e proprio - è stato testimone. Tótila non finiva mai di raccontarmi del suo profondo rispetto nei confronti del miracolo del *“Dettato Musicale”*, la cui espressione interiore esprime un sacramento spontaneo, mentre la sua parte esteriore rappresenta una nuova forma di arte con la quale condivise gran parte della sua vita.

C'è però da sottolineare che il nome dell'opera si riferisce ad un'idea che di fatto non ha trovato realizzazione. A quell'epoca la corona di Görlitz diventò il suo mecenate: infatti le cinque sculture si sarebbero dovute riprodurre in scala monumentale, dove le prime quattro figure, sedute, dovevano essere poste ai piedi di una collina su una lingua di terra scelta da Tótila nelle vicinanze, mentre la quinta avrebbe dovuto trovare collocazione sulla cima. Ogni singola figura, dalla forma concava, rappresentava un *“tempio”* a cui corrispondeva un differente compito: *“la sofferenza”*, una sala musicale; la seconda, *“il pensiero”* – un auditorium – e così a seguire, fino ad arrivare alla *“perfezione”*

al centro, dedicata alla danza. Nella sua visione le sculture rappresentavano le piramidi del mondo occidentale, piramidi “microcosmiche”, paragonate a quelle geometriche e “macrocosmiche” dell’Antichità. Ma l’offerta del benefattore sarebbe stata valida solo se non fosse scoppiata la guerra, e Tótila non trovò mai più la possibilità di realizzare questo monumento. Alla fine senza benefattore la sua opera rimase così come l’aveva creata con le sue mani in un’ispirazione quintupla e temo che la figura centrale esista oramai soltanto come fotografia.

Le Donne della Collina aprirono però a Tótila nuove occasioni. Innanzitutto ebbe un riconoscimento a livello professionale ancora prima di ricevere i calchi in gesso delle sue figure. L’artigiano a cui erano stati affidati prima che venissero consegnati Tótila aveva visitato la bottega di Lederer, a quel tempo scultore molto stimato e influente, che fortemente colpito dall’opera, volle raggiungere Tótila per offrirgli, in maniera informale, il premio prussiano. Tótila dovette declinare a causa della sua nazionalità cilena.

Le Donne della Collina dischiusero a Tótila scultore non soltanto la porta del mondo degli scultori professionisti, ma lo misero in contatto con i suoi primi amici tedeschi, persone che lo ammiravano e che lui, a sua volta, ammirava. Fu così che iniziò ad avere intorno a sé una cerchia di persone. Con tutta probabilità la sua amicizia più importante fu quella con Arnold Nadel, cantante, direttore d’orchestra, compositore e poeta, attraverso il quale conobbe Li-Tai-Pe ed altri poeti cinesi, che più avanti sparirono nei crematori nazisti. Credo che Tótila avesse appreso molto anche da Franz Evers -, la cui caratteristica risiedeva nella sua attrazione verso l’occulto, con il quale però erano frequenti i disaccordi. Alla cerchia di amici appartenevano anche Gerhard Conitzer che riuscì a salvarsi dal campo di concentramento ed emigrò in Bolivia, e Franz Hartmann. Un’altra amicizia importante – che però non durò a lungo – la strinse con Theodor Däubler, che Tótila considerava un poeta anche più importante di Rilke e che di fronte alle “Donne della Collina” pare abbia detto: “Quest’opera va ben oltre Barlach.” Più tardi Tótila si infuriò a tal punto con lui da arrivare a strappare il ritratto che gli aveva appena completato.

Nei dieci anni che seguirono “Le Donne della Collina” Tótila fu molto produttivo come scultore. Nelle gallerie *Secession* e *Juryfrei* metteva in mostra almeno venti opere all’anno. Alcune rappresentazioni di queste opere si possono ammirare in un libro di Julius Bart che venne pubblicato a Berlino: il busto di Metzner, “*Erdgebet*”, “*Io*” (che abbraccia Zeus sotto forma di nuvola invisibile), la serie di rilievi riguardanti Dante e “*La Grande Coppia*” che per Tótila era particolarmente importante e a cui, più tardi, diede il nome spagnolo di “*Ritmo Eterno*”.

Nel “El Tres Veces Nuestro” racconta dell’esperienza che fece mentre stava creando questa enorme rappresentazione di due corpi che si univano. Attraverso i corpi allungati con “gli otto arti riversi in avanti e attorcigliati in un canto d’amore” intendeva abbozzare una forza della natura più che una reale esperienza umana.

Il corpo è perfetto come la parola di Dio.

L’artista è sincero quanto il suo amore è forte.

L’amore viene ereditato. Sono nato, vivo e muoio nell’amore.

Per questo il lavoro con lo scalpello è sacro.

Dopo aver compiuto la sua opera venne a sapere che qualcuno insinuava che vi fosse una somiglianza con l'unione dei "Palotes" (un insetto che assomiglia ad uno stecco e di solito rimane inerte) a cui aveva assistito nella giungla insieme al padre.

Particolarmente singolare è la grande quantità di rappresentazioni erotiche nelle sculture di Tótila. Come nelle sculture tantriche dell'antica India la loro bellezza pare consistere in una sorta di riconoscimento innocente, svuotato da ogni lussuria, dove la sessualità subentra come una forza sacra. Qualcosa di simile si potrebbe dire della poesia erotica di Tótila in età più matura, che era di sicuro un'espressione del suo mondo interiore in cui l'innocenza prevaleva rispetto a sentimenti più convenzionali – come in William Blake nel periodo dei suoi *"Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza"*. Pare che ogni sentimento di colpa o vergogna, che poteva essersi insinuato nel suo animo durante un'infanzia trascorsa in un ambiente puritano e completamente all'oscuro della sessualità, fosse svanito nel nulla col raggiungimento della maturità, tanto che mostrò un'inconsueta libertà in questo ambito, ancora prima degli anni della sua incubazione spirituale.

In questo periodo non visse alcun amore romantico, ma in compenso ebbe tante amicizie a sfondo sessuale che, insieme alla sua attività come scultore, erano l'aspetto più importante della sua vita. Anni più tardi, quando spontaneamente ebbe inizio il suo viaggio "all'altra sponda" e le sue esperienze trovarono una eco nella sua poesia, la sua vita erotica si fece ancora più intensa e ricca. È singolare come le sue amanti siano state in grado di rendere la comune dedizione a Tótila elemento di unione e di amicizia tra loro, tanto da arrivare a mettersi d'accordo e rispettare un diverso calendario di giornate per poterlo incontrare.

Nonostante Tótila godesse di un certo successo agli occhi dei critici e di altri artisti, non riuscì ad affermarsi a livello commerciale e questo spiega come le sue grandi sculture esistessero soltanto in gesso. Per fortuna qualcuna è riuscita a sopravvivere ai bombardamenti di Berlino essendo sotto la protezione dell'istituto Ibero-Americano, mentre altre, come "Ritmo Eterno" o la quinta figura delle "Donne della Collina", "La Perfezione", sono andate distrutte. Col tempo Tótila trovò nel dottor Reitz un ricco benefattore che ammirava le sue opere e che iniziò a commissionargli lavori diventando un cliente abituale. Ora che non vive più, le sculture che erano state in suo possesso – tra cui alcune in metallo – sono custodite a Stoccarda.

Bisogna dire che Tótila non è mai stato in grado, né a quel tempo né prima, di guadagnarsi da vivere nonostante fosse molto conosciuto. Penso che non avesse a che fare con le sue sculture bensì col fatto che non fosse di questo mondo. Questo suo tratto si manifestava in un disprezzo nei riguardi di ogni tipo di commercio e nel suo rifiuto di procurarsi un qualsiasi vantaggio economico. Credo che non sarebbe potuto sopravvivere agli anni di Berlino senza l'aiuto di suo padre, di sua sorella e dei suoi amici (tra cui il suo parente, il principe ereditario).

Nell'estate del 1921 il suo amico di gioventù Arturo Valdés Vergara, che ebbe un'importante influenza su di lui, si trasferì a Berlino e allestì un atelier. Poco dopo però morì di un male all'intestino, lasciando a Tótila in eredità il suo atelier, che essendo molto più grande di quello che aveva avuto fino a quel momento a disposizione, gli consentì non solo di dedicarsi alla realizzazione di opere più grandi ma anche di lasciare la casa in cui viveva con la sorella e lo zio per trasferirsi in una stanza che ricavò da questo ambiente, nel quale continuò a vivere fino al 1939. Poco più tardi ricevette una lettera dalla madre dell'amico scomparso, nella quale lo invitava a recarsi a Santiago per poterla visitare, con l'aspettativa che la sua visita la aiutasse a risanare il cuore, rimasto vuoto dopo la perdita del figlio. Tótila accettò l'invito anche perché questo rappresentava l'occasione di ricongiungersi con

il padre, il quale, dopo aver assistito al successo del figlio e averlo aiutato a creare un modello delle “Donne della Collina” destinate ad essere messe sulla loro collina, aveva fatto ritorno in Cile a causa di problemi di salute.

E fu così che Tótila intraprese il suo viaggio verso il Cile con un biglietto di 3° classe, portando con sé alcune opere che intendeva esporre. Una volta giunto a Santiago, si stabilì presso la famiglia Valdés, composta dalla madre e dai sette fratelli del suo amico morto. Nella sua solitudine tra sé e sé, si rivolse all'amico defunto con queste parole: “*Ora in mezzo al loro io sono tu*”. Ma la sua tristezza era alimentata anche da altre ragioni: suo padre viveva in forti ristrettezze economiche, dovute allo sforzo di sostenere il più possibile suo fratello, George, che a Berlino per via dell'inflazione aveva perso tutto, riducendosi in condizioni tali da patire la fame.

Quando per Tótila arrivò il momento di inaugurare la sua mostra, i giornali lo nominarono un gigante “*piccolo al di fuori ma un vulcano dentro*”; tuttavia Tótila, proprio in questa occasione, iniziò ad incontrare i suoi primi nemici. In Germania era diventato oggetto di ostilità perché lo consideravano uno “straniero”, ma qui l'ostilità crebbe ad opera dei membri del circolo degli artisti “Montparnasse”, grandi estimatori dell'arte francese e aspri rivali dei Tedeschi. Tale avversione – che in realtà nel tempo si mostrerà fruttifera - si manifestò nel contesto di un progetto al quale Tótila dedicò tutta la sua energia durante la sua permanenza in Cile: la realizzazione del monumento al poeta cileno Manuel Magallanes Moure.

Le circostanze che videro la nascita e l'evolversi del progetto furono molto particolari.

Manuel Magallanes aveva conosciuto Tótila attraverso le sue opere e, desideroso di farne la conoscenza, concordò con lui un giorno specifico in cui potersi incontrare senza però arrivare mai al loro appuntamento perché trovò la morte improvvisamente. Tótila volle recarsi a visitare la sua salma e gli fece l'onore di eseguire una maschera mortuaria. Quando più tardi tutti si trovavano intorno alla tomba, il fratello del poeta espresse allo scultore il desiderio della famiglia e degli amici di avere un monumento in onore di quella “misteriosa coincidenza”. Lo stupore derivava dal fatto che Manuel Magallanes, cileno di nascita come Tótila, proprio alla vigilia della sua scomparsa avesse voluto conoscere l'artista e interpretando questo come un segnale, fu evidente ritenere che dovesse essere proprio Tótila l'artista incaricato di realizzare l'opera. Tótila accettò l'incarico rinunciando ad ogni forma di compenso, accogliendo la richiesta della famiglia Valdés, che, non disponendo di risorse, si era attrezzata attraverso una colletta per procurarsi il materiale necessario.

Tótila costruì un'impalcatura in legno nel giardino dei Valdés e pianificò il monumento: una struttura cilindrica, alta sei metri e mezzo, che fuoriusciva da una fontana e coperta da una cattedrale rappresentante, sulla superficie, scene della vita del poeta. Ma proprio mentre era sempre più immerso nella realizzazione e nella vita e nell'opera di Manuel Magallanes, intorno a sé iniziò a delinarsi una spaccatura: il circolo di Montparnasse lo criticava, altri invece prendevano la sua difesa.

Completò la struttura in legno – mentre quella in argilla era già finita – aggiungendo sette figure rappresentanti il poeta durante la sua vita e la sua realizzazione artistica, a cui seguì la duplicazione in gesso, sempre circondato da crescenti diverbi. Pedro Prado - il poeta, considerato la mente dei “Dieci” (un gruppo di intellettuali a cui aveva fatto parte anche Manuel Magallanes), nonché membro del circolo di Montparnasse si accanì contro Tótila a seguito del suo rifiuto di duplicare l'opera in marmo bianco. Prado, quando vide l'opera compiuta reagì molto violentemente e rivolgendosi al suo circolo disse: “Amici di Manuel Magallanes, che cosa rimarrà per noi?”, sottintendendo la possibilità

che la testa dell'opera potesse venire rimossa e rimpiazzata con la propria testa o con quella di chi fosse morto più tardi. Tótila non gli perdonò questa insinuazione. La rabbia di Prado crebbe ancora di più quando alla sua affermazione che l'opera assomigliasse ad un fallo, Tótila rispose allegramente sostenendo che il fallo fosse un simbolo naturale dell'azione creativa. Ma l'influenza di Prado era grande e, una volta diventato un nemico, fu chiaro che il monumento non si sarebbe realizzato nella sua forma originale. Tótila decise quindi di tornare in Europa e lasciare la sua opera e il duplicato in gesso nel giardino dove l'aveva creata.

Successivamente soggiornò a Buenos Aires, dove espose le sue opere con straordinario successo, e a Parigi, dove visitò Notre Dame e la tomba di Chopin, dopo di che tornò a Berlino. Era il 1928 - conversione del suo anno di nascita, il 1892 - quando chiese al suo maestro di realizzare una maschera in gesso del suo stesso volto, che ora è in mio possesso.

In questo periodo lo raggiunse la notizia di un peggioramento dello stato di salute di suo padre e poco dopo della sua morte improvvisa. Sei mesi dopo gli venne annunciato che la sua opera era stata distrutta; non appena Don Federico non poté più far valere il suo influsso, alcuni fanatici erano riusciti ad entrare nel giardino armati di martelli.

Il dolore di Tótila aumentò sensibilmente facendolo cadere in un profondo lutto. In questo periodo successe qualcosa che Tótila descrisse come un oscuramento del mondo e un aprirsi dell'udito.

Rammento chiaramente che Tótila mi raccontò come la luce del sole si fosse trasformata in una luce lunare, mentre non ho un ricordo preciso se questo avvenne quando gli consegnarono la lettera con la triste nuova o se fu quando ricevette la maschera mortuaria di suo padre, la cui visione ispirò la prima poesia.

Era questo "*aprirsi dell'udito*" l'inizio dell'ispirazione poetica, spirituale, della guida interiore. Dopo questa iniziazione e dopo avere ricevuto la maschera mortuaria del padre, Tótila passò un periodo contrassegnato da intense visioni, nelle quale, così gli sembrava, era assalito da un'ispirazione cosmica che trovava la sua espressione non soltanto nelle sue poesie ma in particolar modo in un processo interiore guidato. Aveva l'impressione di vivere due vite simultanee, una vita normale e una vita di una persona che aveva perso il "sé terreno" e che vagava in una dimensione nuova.

Fin dal principio fu evidente che il suo essere così assorto in pensieri fosse strettamente connesso alla sua vita da poeta e lo si vede bene, a seguire, nelle pagine del libro di poesie cui diede semplicemente il titolo "LYRIK", che contiene soprattutto versi, ma anche qualche pagina in prosa e resoconti di sogni.

L'ampia opera poetica di Tótila inizia con una delle poche poesie che hanno un titolo: "*Poesia didascalica araba*", in cui descrive come la nostra anima durante il sonno torni da Allah, lasciandoci, al risveglio, privi del ricordo e concludendo, in tono ironico, con una preghiera per la grazia di un sonno profondo.

Nel mio libro "Songs of Enlightenment" (Canti del risveglio) ho scritto sull'opera di Tótila. Per non riprendere lo stesso compito vorrei qui riportare un frammento di ciò che ho scritto sotto il titolo "La nascita dell'Io in cinque libri" (Canto I, p. 48)

*Come, madre, è stato il parto
A cui devo questa vita sacra?
Perdona il figlio che ti chiama
Che da tre volte dieci e sette anni*

*Da solo cerca la verità
Mai ti ha chiamato ma dalla tomba
Il suo pensiero ti scongiura
Perché la pena lo costringe come una cinghia*

Così inizia il primo Canto della Vita (p. 48), come tutti i 120 Canti del primo volume, composti ognuno da 12 strofe di 8 versi (in rime invertite abcd dcba). Le dodici strofe sono raggruppate in modo simmetrico in pagine contrapposte (6 per pagina) e il poeta le percepisce come la parte destra e la parte sinistra del suo stesso corpo. In questo Canto è la madre che parla; nel secondo gruppo di sei strofe (p. 49) e nell'ultima strofa dice:

*Percepisci ora cosa mi è successo:
Il cielo si è calato su di me
Mi sono abbandonata a lui col grembo aperto
La mia volontà si è estesa al cosmo
Se ti lasciassi andare mio amato figlio
Torneresti ad essere mio
Ma non affrettarti, continua a creare*

Ho l'impressione che la perdita del padre per Tótila non fosse stata soltanto causa di lutto, ma gli abbia anche permesso di ricongiungersi con la madre morta, mettendolo a contatto con un rinnovato senso di lutto, decisamente più profondo rispetto a quello che aveva sperimentato al momento del fatto, quando, dopo la separazione dei genitori, rimase dal padre.

Tótila diceva spesso che i nostri genitori qui sulla terra sono al contempo strumento e ostacolo per la nostra relazione con i nostri genitori cosmici e i suoi poemi epici sono un documento unico per rappresentare questa trasfigurazione.

Il primo Volume inizia con la nascita del poeta e ci conduce poi attraverso la sua vita fino all'età di 37 anni quando iniziò a scrivere.

Come per Proust, anche per Tótila si tratta di una scrittura autobiografica, in cui il rivivere il passato produce una eco. Le esperienze del subconscio vengono salvate, garantendo così una distillazione della sua essenza e in particolar modo permettendo una trasformazione della sua esperienza alla luce di una prospettiva superiore – di una visione del vissuto della sua vita *sub-specie aeternitatis*.

Così come la sua vita ha inizio con la nascita, finisce con una “morte prima della morte”: un'esperienza che riporta in modo molto conciso alla fine del suo ultimo Canto. Più precisamente il poeta nella penultima strofa del Canto 120 (p. 287) descrive la sua caduta – nelle vesti di un essere alato – nella pupilla di un occhio cosmico, caduta durante la quale si eleva.

*L'amore ci indica la meta
Un occhio né chiuso né aperto
All'infinito guarda la creazione
Accoglie noi che veniamo da lontano
Il sangue chiaro della nostra stella*

*Pieno di paura perché è vivo
Come me, libero dalla mia sostanza
Caddi nell'occhio di ogni procreazione*

*Dico "Io" come possibilità ultima
Perché la pupilla ha cancellato il mio nome
Che nulla serve come la scritta che svanisce
Non so se ritorno
Se mi consumo nell'essere
Come anche la morte svanisce
Com'era laddove proveniamo?
Una luce nell'oscurità la morte.*

Volume II - Ritorno.

Così come il processo che lo rese consapevole di aver sperperato ("mancato" come diceva Tótila) la sua vita in uno stato di semi-consapevolezza era il risultato dell'aver seguito i genitori nella morte, distanziandosi dalla vita, il processo che lo portò a dedicarsi interamente alla poesia fu il punto di partenza verso il compito, più vasto, di esprimere la vita ad un altro livello. In questo senso *"I ricordi del passato"* portano l'autobiografia, nel secondo volume, ad aprirsi ad una nuova forma: alla vita di chi scrive la sua vita.

Non solo Tótila non sapeva quanto lungo sarebbe diventato il suo poema autobiografico, ma fu egli stesso colto di sorpresa dal fatto che poco dopo aver iniziato la "Vita" si sentì ispirato ad iniziare un secondo volume. Da questo momento in poi scrisse simultaneamente tutte e due le opere.

Ritorno – come chiamò la seconda serie di 120 Canti – avrebbe potuto chiamarsi "Morte". Ricordo infatti che Tótila mi disse di aver scritto la "Vita" mentre si stava putrefacendo nella "tomba". Il titolo del secondo volume "Ritorno" indica da un lato il ritorno alla fonte e dall'altro il ritorno dalla morte alla vita.

"Non so se ritorno" (p. 287) è l'eco alla fine del primo volume e la strofa con la quale inizia ne è una chiara continuazione:

*Una luce nell'oscurità la morte
E null'altro spegne dentro
Se non quanto il giorno si spegne nella notte.*

Il primo e il secondo volume riportano aspetti simultanei dell'esperienza di Tótila: il primo rappresenta il contenuto, il ritorno consapevole al passato per dare una nuova forma all'esistenza al cospetto della morte, il secondo il contesto dell'esperienza di questo processo, l'inconcepibile distanza di chi ha lasciato la vita. Tuttavia il collante nello scrivere non era soltanto quello della distanza - l'essere morto - ma era piuttosto un'esperienza meditativa: una vita visionaria dedicata soprattutto al processo creativo che, in ambedue i casi, si pone sia in contrasto sia in continuità con le annotazioni sul passato. Di questo tratta il primo volume: una continuazione del diario spirituale

delle poesie che precedono l'epos.

Tra le circostanze riportate nel primo volume ne emerge una particolarmente importante alla quale Tótila, nei suoi poemi successivi, torna a riferirsi (in modo simile a Monet che ripetutamente ha dipinto il suo "Lago con le ninfee"), producendo un approfondimento dell'esperienza che caratterizza la fine della sua "prima vita" e che cito dalla fine del volume autobiografico.

*Sono il ritorno degli uccelli
Liberati dai colli
E volo innanzi ai venti
Con ali di padremadre*

Mentre Jung avrebbe detto che veniva riaffermato dallo stesso archetipo, io penso che il nuovo inizio, alla fine della "Vita", sia stato soltanto "l'inizio dell'inizio" e che il seme dell'esperienza sia fiorito soltanto ora.

Nel Canto 21 del "Ritorno" veniamo a sapere che nello stesso giorno in cui lo compose era contemporaneamente occupato anche nella stesura del Canto 21 della "Vita", rivivendo il dolore della separazione dal padre e dalla patria avvenuta all'età di undici anni, quando si trasferì in Germania con la madre e la sorella. Più tardi durante lo stesso giorno, mentre stava assistendo ad un concerto di pianoforte a casa di un amico, commosso dalla musica, venne nuovamente assalito dal dolore, che gli provocò una specie di esplosione, come se il suo corpo venisse rivoltato da dentro a fuori insieme ad una sensazione di abbandonarlo, di fuoriuscirne. Come già aveva espresso precedentemente, Tótila si sentì un essere alato, che portava sua madre e suo padre rispettivamente sull'ala destra e sinistra. Mentre nel primo volume non sappiamo che il cadere, attraversando la pupilla di un occhio immenso, è accompagnato da un'illuminazione ("*Una luce nell'oscurità la morte*"), la seconda esperienza non solo coinvolge drammaticamente il corpo, ma consiste in un prolungamento del viaggio visionario, che sfocia in una ancora più profonda autodistruzione. Il culmine di questo interiore "*viaggio verso la morte*" non si verificò durante il concerto ma più tardi, a casa, dove rivisse l'esperienza visionaria.

Nel Canto 23 risulta evidente quanto Tótila fosse rimasto profondamente toccato sia dall'esperienza dell'essere alato - con la sua sublime qualità - sia da quell'occhio lontano. Nel contempo era rimasto sorpreso anche dallo scoprire che la sua stessa mano era animata da una Volontà Superiore, avvertendo che il suo stesso dito, che batteva la parola divina, era illuminato. È proprio questa straordinaria capacità - disporre di quelle ali che la morte stessa gli aveva dato ("*Ali dalla morte*") - che gli consentì di rendere visibile "l'occhio", davanti al quale mai si sarebbe fermato, neanche a costo di bruciarsi, dicendo: "Accogliami come tu vuoi". Questi lo accoglie con tutta la sua forza, infondendogli il desiderio di attraversare la pupilla con la sua mano illuminata, fino a quando "si spegne" e cade.

Il viaggio meditativo continua nel Canto 24.

È buio e lui teme che l'occhio possa essersi chiuso. Si chiede se esista ancora. Deve "nuotare coi sensi addormentati" e teme che l'occhio abbia dimenticato dove lui si trova. Sopravviene poi "*un fiume di forme confluenti che pare siano acqua, aria e vetro fondente*".

A questo punto ha la visione di un albero. Anzi lui stesso diventa un albero, con due chiome simmetriche: una che porta frutti e foglie e l'altra un intersecarsi di radici. Questa visione diventa per lui il simbolo del ritorno.

"Anche il fuoco delle radici mi metteva in moto e così potei prendere fuoco – una chioma aldilà

dell'oscuro regno delle radici". Il suo tronco crebbe dall'oscurità in un'altra notte, il sole risucchiò l'energia dell'albero verso l'alto fino a cadere nell'occhio oscuro – dove non c'è né sole né luna. Forse anche il grembo materno, sottolinea Tótila, è stato un occhio attraverso il quale è arrivato nel mondo.

Un livello profondo di completa distruzione – “*excessus mentis*” - si rivela quando Tótila, nel Canto 25, con la penna in mano davanti ad un foglio bianco si chiede se sia ancora vivo.

Più tardi espresse questa esperienza attraverso una scultura in bassorilievo che venne distrutta durante la dittatura in Cile. Nonostante nell'esperienza primaria si fosse sentito come trasformato in un uccello rapace, con le mani divenute artigli, nella traduzione scultorea dell'esperienza si rappresenta nel becco di un condor, che lo porta in alto, sopra la testa, e che a sua volta lo tiene per la cinta. La distinzione tra uomo ed uccello nella scultura, per l'animo di Tótila assumeva un carattere simbolico: un corpo spirituale che si innalza nutrendosi di quello fisico morto.

Come nella visione anche nella scultura (vedi sotto) si può vedere suo padre che sulla destra indica il cielo, mentre la madre sulla sinistra indica la terra e il figlio che a sua volta con l'indice indica avanti a sé, tenendo l'altra mano sul cuore, mentre le sue braccia, zigzaganti, al contempo accennano lampi.

Tótila riprese l'immagine dell'“*Uccello del ritorno*” non solo nelle sue sculture ma anche nella sua poesia, in particolar modo all'inizio di un ciclo di cento poesie con lo stesso titolo che può essere descritto come continuo “*trialogo*” nello spazio.

Nell'ultimo Canto del secondo volume (p. 244) giungiamo a quello che per Tótila è “il giorno più luminoso del ritorno”: un periodo di compimento nell'ambito dell'oscurità – si potrebbe dire - un compimento derivante dall'esperienza di morte e del nulla, che amorevolmente lo rendono in grado di servire il prossimo. Anche se il processo creativo intorno al quale gira la sua vita – “*morire*” e “*risvegliarsi cantando*”, come scrive nell'ottava strofa – già dappprincipio era stato un atto d'amore, un sacrificio del suo cuore alla notte del suo cuore stesso.

Immagino che Tótila fosse consapevole della descrizione di Dante, quando questi giunse davanti al firmamento delle stelle immobili e vi trovò la costellazione dei gemelli che dominava il cielo nel momento della sua nascita. Si innalza però anche un'altra costellazione - che tramonta a metà dell'ultima pagina del secondo volume: la costellazione dell'uomo – come a volere indicare che la condizione per poter raggiungere la vera umanità fosse stata raggiunta e che si fosse aperta una prospettiva radiosa per la vita “*quaggiù*” posizionandola di nuovo nel giusto contesto.

L'ultimo verso del secondo volume è l'eco dell'inizio del primo volume. Come se volesse trasmetterci che vita e ritorno sono uno specchio reciproco, l'ultima strofa contiene la chiusura. All'inizio della seconda pagina del Canto il poeta ci descrive di vedere, sopra di sé, una notte piena di stelle mentre al di sotto una valle piena di nebbia, che sappiamo rappresentare il suo primo periodo sulla terra; abbiamo visto poi come alzò lo sguardo e avvistò la “*costellazione dell'uomo*”; ora volge lo sguardo verso la valle piena di nebbia e (così ci sembra) riversa la luce della sera sul suo volto (e sul passato da dove proviene) che si illumina a causa del suo incontro con la morte.

Volume III - Costellazione dell'uomo.

Il titolo che Tótila dà al terzo insieme di 120 canti è *Costellazione dell'uomo*. Qui ci parla di uno spostamento da un'identità personale ad un'identità planetaria, che diventa il mondo di Padre –

Madre – Figlio.

Viene aggiunto il regno della luna, del sole e delle stelle, o più in generale, viene preso in esame l'universo materiale *sub-specie aeternitatis*.

Mi ricordo personalmente che Tótila ha intitolato il libro “Costellazione dell'uomo”, tuttavia non molto tempo fa ho visto che il titolo del libro (scritto a mano da lui sulla prima pagina del manoscritto battuto a macchina, che si trova - da prima della Seconda Guerra Mondiale - nella biblioteca universitaria di Basilea) è semplicemente “Stella”.

A volte Tótila parlava del suo libro “*Costellazione dell'uomo*” come se si trattasse di un *Viaggio nel mondo della scienza* perché prendeva in esame l'universo materiale attraverso la lente della conoscenza scientifica. Lungi dal presentare la scienza in versi come aveva fatto Lucrezio, propone una visione dell'universo e delle sue leggi come metafora dell'esperienza della verità.

Si tratta di un viaggio attraverso una cosmologia trasformata in mitologia, come in Dante, e di una ricerca della materia come se fosse imbevuta di significato, simile a quella materia cui alcuni scienziati negli ultimi anni hanno prestato attenzione, consci della corrispondenza tra verità mitologiche senza tempo e descrizioni della realtà fornite dalla fisica recente. Tótila non aveva bisogno di approfondire le specifiche conoscenze scientifiche per scoprire qualcosa di importante e bisogna anche tenere conto che molte di queste, per l'uomo moderno, sono scontate. Nel Canto 91 ad esempio considera, diversamente da Dante che ancora non aveva a disposizione questa conoscenza per consolidare significati mistici, la natura dinamica della materia – che consiste in una danza di particelle subatomiche - capace di trasformare la reciproca formazione di radiazione (leggerezza) e della forza di gravità (pesantezza) in una affermazione che ha a che fare con la nostra esperienza, intendendo che il movimento genera forza nell'inerzia così come la gravitazione verso il nulla è fonte di una grande energia vitale. Verso la fine del poema sviluppa l'idea che la materia sia imbevuta di Dio: nel momento in cui la materia, grazie all'amore, prende la forma dell'immagine divina - quando diventa una persona - allora nasce l'uomo. Riscontriamo qui la tematica mistica del “sorgere” in veste scientifica, affrontata senza rimandi a simboli artificiosi. Il poeta ci rammenta che la materia può perdere il suo peso se si rende consapevole della sua natura trascendente e definitiva e trova corrispondenza nel termine inglese “de-materialize” che assume, per esempio, il significato di diventare invisibili o di scomparire. Il Canto successivo tratta ancora dell'esistenza materiale, ma questa volta dalla prospettiva di un sasso.

Il nucleo qui però sta nell'accoglienza compassionevole della materia, dell'oscurità del poeta che piange di fronte al suo sacrificio nel sostenere il peso del mondo.

Nella sua complessità il Canto esprime una partecipazione rivolta alla *mater* della notte.

Se Tótila avesse dato il titolo “Morte” al secondo volume sarebbe stato opportuno dare al terzo volume il titolo “Ritorno”, dato che in questa opera viene approfondito il ritorno tanto al divino quanto alla terra, al terreno cosmico, riconducibile alla morte dalla quale proveniamo e all'immanente “qui ed ora” della nostra vita. Molto del terzo volume rappresenta un rispecchiamento del processo creativo nel presente.

In questo senso il Canto numero 17 (p. 38) riflette la considerazione di Tótila se scrivere o no in rime.

*Va bene, non devo scrivere in rime
Perché la migliore rima distorce
Il germogliare vivido e genuino
Che giace nel seme*

*Aspetta, svelto vado in cerca di rime
Che fanno rima con rime
Ah ma trovo solo lime
A me che adoro le rime!*

*Aveva ragione allora?
Non hanno nessun senso le rime?
Perché allora gli antichi usavano le rime?
Ho perso la mia fede?*

*Far rimare – germogliare – far rimare – limare
Chi lo sa! Son pazzo?
Non germoglia se si lima
Ciò che deve non fa rima?*

*Ed io inizio a scrivere
Finisco con la parola germoglio
Vedrai che dove saranno le sillabe
Dove si trova la sillaba rima!*

*Ah mi ero dimenticato
Che volevo smettere con le rime
Ma io corro come un matto
Ancora dietro la lima*

*Rammento gli insegnamenti
E seguo quel che posso
Con coraggio si difende dalle rime
In fondo sono un uomo!*

*Dire che sono un uomo è una benedizione
Se dico uomo trovo
Assenza di rime e sono imbarazzato
Peggio di un bambino*

*Perché il bambino è capace di sognare
Senza un legame con le parole
Gioca all'ombra degli alberi
Stanco se ne va*

*Dorme e cresce da gioco a gioco
Nel sogno da immagine a immagine
Come caderci dentro germogliando
Mentre il suo occhio si gonfia*

*Come un suolo pieno di germogli
Che con il primo raggio sboccia
Sogno e vita si faranno rima
Se diventi crescita*

*Fammi ancora fare rime
Perché la vera rima non distorce
Non il retto germogliare
Che il seme contiene*

A parte le considerazioni sull'esistenza materiale la cosa più importante nel terzo volume, come si vede bene nel primo Canto (p. 6) introduttivo, è il processo del ritorno di Tótila al presente e al mondo.

*Va bene, resto qui
Dalla povera gente
Che non sa cosa significa
Un animale o un albero*

Qui avviene un processo simile a quello che racconta Dante, quando, una volta ottenuta la guarigione interiore nel paradiso terrestre, è in grado di vedere i mali del mondo; Tótila si rende perfettamente conto di essere incorreggibile:

*Ma se Dio volesse vederli
Se per una volta volesse
Gonfiare il loro specchi vuoti
Anche su chi futile*

*I loro cuori si induriscono
Battono come in macchine
Per affrettarsi a servire
Il prezioso presente*

Nell'ultima pagina del terzo volume (p.245) Tótila attinge nuovamente alla metafora della "danza delle zanzare" che aveva utilizzato riferendola alle particelle sub-atomiche, per indicare una partecipazione totale all'umanità. I due versi finali indicano che l'individualità si dissolve nella profondità cosmica di una notte completamente sola. Questo mi ricorda la risposta di Albert Einstein quando gli fu chiesto quale fosse la domanda più importante che potesse formulare uno scienziato. La sua risposta fu: "L'universo è benevolo?". A questa domanda Tótila risponde affermativamente –

rivelandoci come la notte sia la sfera ultima dell'amore.

*Inspira amore
E amore espira
La notte è completamente sola
Nel cielo stellato*

Volume IV - Il Sole nel Padre.

Non appena Tótila ebbe completato il Canto numero 120 del terzo volume, si sentì animato a scrivere un quarto volume, ma si sa dalle date che segnò su ognuna delle sue poesie che, nonostante tale impeto, tra il terzo e il quarto Canto di *"Il sole nel padre"* fece una pausa di circa otto mesi.

Dopo aver scritto i primi tre canti comprese che per concludere il secondo volume avrebbe dovuto approfondire le sue esperienze. Più volte mi raccontò che la decisione di tornare sul secondo volume incompleto, significò, in quel momento, un atto di massima volontà e di amore per il suo lavoro, dato che implicava una permanenza negli inferi in un momento della sua vita quando già si trovava davanti alle porte del paradiso.

Tótila mi descrisse la sua esperienza paradisiaca, riportata nel quarto volume, come un bruciare nel sole. Se da principio il suo è stato un viaggio di autodistruzione, in cui menziona che viene bruciato "il corpo tridimensionale", possiamo dedurre che tale distruzione avvenga ad un livello più profondo, assoluto e definitivo di trascendenza. Negli ultimi anni durante la lettura della sua opera mi sono spesso chiesto perché affermasse che la sua esperienza spirituale fosse iniziata con il quarto volume, mentre il vissuto spirituale è così presente nella sua opera sin dall'inizio. Dobbiamo tuttavia prenderlo sul serio quando sostiene che tutto quello che aveva scritto prima era stata soltanto una preparazione per una vera e propria esperienza spirituale.

Così come l'oggetto del terzo volume è la scienza, *"Il sole nel padre"* tratta della religione.

In termini informali, a proposito di quest'opera, diceva che si trattava di "un viaggio attraverso le religioni". Da un altro punto di vista si potrebbe dire che sia entrato nell'ambito di ciò che nella tradizione cristiana viene chiamata "la comunione dei Santi": uno spazio condiviso dagli illuminati di tutti i tempi che hanno raggiunto il nucleo della coscienza.

Tra le figure individuali e culturali che incontra nel quarto volume – dagli antichi Babilonesi alle prime civiltà americane fino agli ultimi decenni – è il Buddha che, nella prima metà del Canto numero 17, per primo appare davanti a Tótila (p. 38):

*Bianco e immacolato
Come il fiore di loto e il bianco
Elefante nel grembo materno*

Il Buddha è puro: come il fiore di loto che galleggia sul fango che lo nutre, come l'elefante bianco che, nel sogno della regina Maya, finisce nel suo grembo durante la concezione immacolata. *"Eri colui che chiamai Sole"*, dice Tótila a Gautama, il Buddha storico, dopo aver percepito il significato del "partorire il sole" e dopo aver capito come "diventare fuoco".

Il Canto raggiunge il culmine con la visione sensoriale del Buddha che brucia – un simbolo vivido del suo dissolversi nella luce interiore. Dalla durezza del dissolversi tuttavia *"nascono fiori di*

loto, elefanti e templi – e un fuoco ancora maggiore!”: ecco la prosperosa abbondanza dell’espressione culturale del buddhismo indiano.

*Il corpo in fiamme
E cenere da spargere
Genera fiori di loto elefante
Tempio e fuoco*

La seconda metà è dedicata al Gesù storico, che insieme alla prima parte formano le due colonne di entrata al “viaggio attraverso le religioni”. Riporto qui una strofa (p. 39):

*Amore la parola
Di Dio che riportò
Come figlio suo e svanì
Tra sofferenza e veglia*

Il Canto numero 40 (p. 84) è dedicato a Osiris.

*Sacro il corpo
Viva la bara
Cela il Dio
Che si risveglia*

“*Sacro il corpo*” è un’apertura particolarmente adatta per introdurre la visione egizia, mentre “*Viva la bara*” è un rimando indiretto al sarcofago che rappresenta l’idea di un corpo apparentemente vivo, un mezzo di trasporto per la vita di per sé meccanico – assolutamente meccanico – e tuttavia un veicolo del Dio del risveglio. Il Canto finisce con Osiris che, dopo un giorno di viaggio in nave, sale sulla barca del “*viaggio luminoso nella notte*” nella quale “*colui che splende tranquillo siede*”. Intorno alla barca si sente il canto dei morti che rappacifica il figlio che ritorna alla vita.

*Il Dio scende dalla barca
Dopo una giornata di viaggio
E sale sulla barca per un viaggio luminoso nella notte
Dove tace colui che splende*

*Intorno alla barca un canto
I morti lo cantano
Sole che torni
In pace con la vita*

Durante le sue considerazioni sulle religioni, Tótila incontra diverse espressioni mitologiche del viaggio interiore, provando grande empatia nei confronti della leggenda di Perseo, Pegaso e della Medusa. Pegaso per lui rappresentava “*il corpo alato*” della liberazione, in contrasto con le

manifestazioni del crescente patriarcato (Perseo) e del matriarcato (Gorgone).

All'inizio del Canto numero 74 (p. 152) parla del sangue che si riversa dal tronco decapitato di Gorgone (Dove, sangue derubato della via) e termina la poesia con l'immagine di Pegaso che volando via, in fuga da Perseo, con uno zoccolo urta contro la roccia del Monte Helicon, dalla quale sgorga l'acqua da cui ha origine Ippocrene, la fonte dei poeti.

Tótila, ad eccezione del Buddhismo, dedica all'Islam (Canto 81-83) uno spazio maggiore rispetto alle altre religioni e non si esprime soltanto in termini di comunione e omaggio, ma anche di dispiacere e di critica rispetto alla religiosità di tipo dogmatico e autoritario.

Menziona anche la contraddizione tra la spiritualità e la degenerazione, depravazione dei saggi e al contempo terribili Aztechi con i loro smisurati sacrifici umani.

Nel Canto numero 80 (p. 164) scrive con tono ironico:

*Col fuoco e con la spada
Si diffonde la dottrina
Si converte la molteplicità
Per onorare l'unicità*

In tutto il quarto volume troviamo il riconoscimento di quanto, nella storia delle religioni, l'oscurantismo si sia interconnesso all'illuminazione, ma veniamo anche a conoscenza di uomini la cui apertura spirituale è stata causa di difficoltà a livello psichico. In questo senso Tótila provava una grande ammirazione per Nietzsche, nel quale riconosceva un nemico viscerale del patriarcato, al contempo però si sentiva obbligato a menzionare il suo squilibrio che lo faceva essere troppo intensamente come *“un sole in fiamme allo zenit”*. Ammirava anche Hölderlin e lo esaltava nella stessa misura in cui lo compiangeva come vittima di un incidente spirituale.

Nel Canto numero 72 (p. 148) parla di Goethe e l'impressione che emerge è che sia proprio lui il cortigiano, il consigliere esageratamente timoroso e attaccato alle convenzioni che, nonostante la sua genialità e la sua capacità di parlare per mezzo di Mefistofele, non sia stato in grado di spingersi fino in fondo, osannando il mondo e l'incarnata individualità.

*Nel nome di colui che si creò da solo
Ti riporto una parabola
Ho uno zoccolo da cavallo
Che per me è un segno divino*

*Tu ti spaventi davanti alle corna sul viso
Grazie ad esse io rappresento il Nuovo
Grazie ad esse ho ricevuto la Luce
Grazie ad esse non brucio nel fuoco*

Volume V - La Notte nella Madre.

Il titolo del quinto volume dell'epopea di Tótila Albert - “La nascita dell'io” - è *“La Notte nella Madre”*, parte di un ambito sperimentale che Tótila descrive come una caduta nella notte cosmica dopo aver attraversato il sole. Non si tratta più della notte *“planetaria”* che dà cambio al giorno, ma di un oscuro spazio interstellare dal quale nascono i soli.

In continuità con i precedenti volumi, il quinto rispecchia un ulteriore ambito della coscienza. Tótila infatti ogni tanto parlava delle cinque sfere dell'esperienza che aveva attraversato come “*i cinque stadi della meditazione*”, come si trattasse di diversi corpi o di diversi tipi di “temi sofferti”, in concordanza con le qualità dei cinque sensi.

Secondo lui il quinto volume rappresenta la massima novità di tutta la sua epopea, poiché si tratta di un “*Epopea-Io*”, che riguardando lo svolgersi della trasformazione personale viene scritto in prima persona e non, come un carattere letterario, in terza persona. Sostiene di essersi inoltrato più in là, rispetto ai suoi tentativi precedenti, nel trovare l'espressione della grande madre Notte.

Secondo Tótila, Dante aveva avuto ragione nell'affermare che oltre la sfera del fuoco non esiste linguaggio. Si trova d'accordo con lui rispetto all'impossibilità di conoscere questo ambito, prima che la scienza chiarisse il processo che ne rappresenta l'esatta ricostruzione “microcosmica”: lo sviluppo dell'embrione all'interno dell'utero è per lui una riproduzione di ciò che avviene nell'utero più grande.

L'epopea, che nel quinto volume tratta l'ambito della madre, è al contempo l'epopea dell'embrione dal momento del suo concepimento, e le gesta, che vengono cantate nella poesia, sono come i tre strati da cui si formano i diversi organi (lo sviluppo del nostro sistema nervoso a partire dal centro, il nostro cuore, i nostri occhi, il fegato e così via) e si svolgono in modo che ogni affermazione, come solitamente diceva Tótila, è al contempo “microcosmica” e “macrocosmica” o mistica, precisando sia come il riferimento si riferisse all'embriologia e allo stesso tempo ad un'esperienza spirituale.

Anche se la nascita definitiva, come l'aveva vissuta Tótila, avviene soltanto verso la fine del quinto volume, aveva già segnato un nuovo inizio, ancora prima che lui iniziasse a scrivere sull'esperienza dell'amorevole trinità alata nello spazio. L'illuminazione del quarto volume - il paradiso di Tótila - con la nascita in una sfera più elevata passa in secondo piano. Ancora una volta la nascita avviene durante la transizione tra il quarto e il quinto volume (p. 6):

*Apri porta e finestre
Del tuo lutto
I morti diventano fantasmi
Col passare del tempo
Scrivi i versi dei tuoi tempi di luce
Nell'oscura eternità*

Qui si svolge l'ultimo passo del poeta nel lasciare andare i cari della sua infanzia, una separazione che durante il suo passionale processo di lutto si è fatta via via più profonda.

Nel terzo volume aveva già fatto un passo verso la separazione, un passo che lo allontanava dal personale per portarlo ad un attaccamento trans-personale “planetario” attraverso la contemplazione del Corpo-Dio fisico che Tótila durante alcune conversazioni chiamava Mater, il nome latino per indicare la materia e la madre. La morte dell'ambito psico-dinamico-personale del padre e della madre veniva già annunciata da Tótila nel terzo volume, dove tralascia due versi: mentre le strofe nel secondo volume sono composte da sei versi, nel terzo volume hanno soltanto quattro versi.

Un ulteriore passo verso la separazione trova un'espressione nel bruciare nella sfera del fuoco, che fa da sottofondo esperienziale nel quarto volume.

Il vissuto di “*volare fuori dal corpo*”, ad un livello più elevato, rappresenta il nucleo dell'esperienza spirituale di Tótila. La separazione dal corpo, viene vissuta con tale intensità, che la “*purificazione*

attraverso il fuoco” gli sembrò come se bruciando si dissolvesse in un mondo tridimensionale composto da Mater/Energia nello Spazio/Tempo. La qualità sovrumana dell’esperienza, l’incontro e la fusione con il padre solare amorevole, autorizza a vederla come divina e non solo umana, come lo era anche nel caso della costellazione dell’uomo.

Anche il più profondo ritorno nel mondo della madre e della materia, sotto *“forma”* di un nuovo corpo (nel quinto volume), avviene sullo sfondo della più estrema emanazione di una “notte intergalattica”, il nulla, con un’estensione maggiore di quella del “sole” e della “luna”.

Nel quinto volume io vedo l’espressione del Nirmanakaya e di un livello evolutivo che si riconosce nel Buddhismo Vajrayana, che al contempo costituisce il tema dell’ultimo bardo nel Libro tibetano dei morti, il tema del ri-entro o della rinascita. Si tratta di uno stadio di perfezionamento dove il viaggio della morte raggiunge il suo culmine, in cui la morte completa la nascita di una nuova vita.

Cito qui di nuovo la prima strofa (p. 6):

*Apri porta e finestre
Del tuo lutto
I morti diventano fantasmi
Col passare del tempo
Scrivi i versi dei tuoi tempi di luce
Nell’oscura eternità*

Il doppio significato del verbo *“dichten”*¹ permette a Tótila di indicare giustamente sia la contrazione che la creazione poetica, l’essenza, che per lui significa distillazione dell’essenza (con entusiasmo cita Novalis che ai poeti consigliava di non descrivere). “I tempi di luce” per me alludono alla vita in mezzo ai vivi. L’immagine si riferisce inoltre alla scoperta, di cui tanto si è parlato negli anni trenta, secondo la quale durante la fecondazione dell’uovo si vedono radiazioni della luce.

In questo Canto si percepisce la completa fine del lutto durante un periodo di ricongiungimento con un presente cosmico femminile, ma fa parte anche della natura di un’incubazione, che io vedo come un riferimento alla trasformazione del corpo. Si tratta di uno stato di grande pace e di massima pienezza.

*Pregare fa ammalare l’anima
Se già è matura per rendere grazie*

Anche se la pace embrionica dell’anima non è compatibile con le faccende di questo mondo, un giorno sarà così – nello stesso modo in cui la pratica avanzata della meditazione porta all’esperienza della verità del dissolversi nel pieno della vita: un essere in vita senza farne parte.

*Le gesta
Mi separano dal silenzio
Ed io ad entrambe
Voglio aderire*

¹ n.d.T. - in Tedesco: “scrivere in versi” ma anche “addensare”

Lo stato paradisiaco nel grembo materno implica una purezza che contrasta con l'imbruttimento a cui siamo sottoposti nel mondo dopo la nascita.

Tótila lo vede come una condizione in cui la polvere della terra pervade i sensi.

La terra porta la polvere

Dalla finestra e dalla porta

Nonostante il tema del "Viaggio di morte e rinascita", paragonato al calarsi nella condizione dell'embrione all'interno del grembo materno, fosse presente nel Taoismo, nell'Alchimia e in altri filoni di pensiero, Tótila era convinto che non si potesse esprimere il processo d'incubazione di un corpo spirituale trascendente prima che la scienza non ci avesse fornito informazioni biologiche precise sulla nascita - sull'origine - dell'embrione. La somiglianza tra lo spazio "macrocosmico" interstellare e il "microcosmico" grembo materno sta nella "rima" o nella trama dell'universo, quindi non si trattava semplicemente di un'ulteriore metafora. O forse sì, di una metafora, ma non artificiale, piuttosto di un simbolo naturale, - ancora una volta - di un'espressione di ciò che ci assicurava: *"Io non creo simboli, io sono Simbolo"*.

Allo stesso modo in cui possiamo dire che l'epopea complessivamente consiste sia in un viaggio attraverso la notte che in un ritorno, si può paragonare tutto il viaggio di trasformazione ad un nuovo essere nel grembo materno del nulla. Il Canto numero 20 del quarto volume analizza l'analogia tra i cinque stadi ed ambiti alle cinque parti dell'embrione primitivo: mentre il quinto volume si associa al segno embrionale, il quarto volume riflette i villi coriali (e la conseguente placenta) di un corpo elevato - che crea *"la sua connessione con il macrocosmo"*. Il terzo volume corrisponde al cordone ombelicale che connette il nuovo essere all'aldilà, mentre il secondo volume - "Le acque del ritorno" - corrisponde al liquido amniotico. Nel primo volume (Vita) Tótila vedeva l'equivalente della membrana vitellina, che si forma prima dell'embrione e dal quale il nuovo essere, al principio della sua esistenza autonoma, si nutre. Constata che il materiale biografico è trattato soltanto nei primi tre volumi.

Studiando l'evoluzione della sub-specie aeternitatis dell'embriologia (che si collegava alle considerazioni delle religioni e dei simbolismi mitologici) Tótila fece la sorprendente scoperta che esiste una connessione tra i tre strati che formano l'embrione primitivo e le leggi naturali universali di padre, madre e figlio. Nell'ectoderma (dal quale si sviluppano il sistema nervoso e gli organi sensoriali) vedeva una connessione con il "macrocosmo", nell'endoderma (che dà origine all'apparato intestinale e ai polmoni) il nostro collegamento alla terra e nel mesoderma (da cui risultano gli organi d'appoggio e del movimento e gli organi genitali) l'espressione delle leggi naturali del figlio. L'aspetto conciliante della natura si rispecchia nel fattore strutturale che il mesoderma in origine è composto da due membrane: una che confina con l'ectoderma e l'altra con l'endoderma.

Un aspetto specifico dello sviluppo dell'embrione, che per Tótila costituisce un'espressione unica durante la nostra metamorfosi, è quello del rovesciamento. Durante questo processo lo spazio vuoto (il sacco gestazionale), che eravamo al principio, si trasforma in una struttura a due strati, all'interno della quale si forma il mesoderma.

Il momento del rovesciamento per Tótila avviene nel periodo del suo crollo in un abisso interiore, quando ha percepito come il suo corpo dalla testa ai piedi si sia spaccato in due e il suo interno sotto forma di ali - connesse ai suoi genitori - sia volato via.

Si tratta di un rovesciamento anche nel modo in cui si forma il sistema nervoso – un solco lungo la schiena diventa un’asta che migra in direzione del corpo embrionale.

E di nuovo si tratta di un rovesciamento nel vissuto di Tótila quando, iniziando a scrivere il quarto volume, sente come se a livello fisico gli si rivoltasse la testa: aveva la netta impressione che ciò che si trovava nella parte anteriore del cervello si fosse spostato nella parte occipitale (posteriore) e viceversa. Penso che mi avrebbe dato ragione se dico che il movimento dentro/fuori del rovesciamento è – come la morte e la rinascita – un elemento strutturale fondamentale nel nostro processo di trasformazione.

Se la vita nel grembo materno può fungere da veicolo (come nel quarto volume) per esprimere il periodo di gestazione che precede la nascita spirituale, le contrazioni – come ultimo stadio della nostra esistenza prima della nascita - rappresentano il faticoso processo interiore che precede il compimento della perfezione.

Da ciò che mi ha raccontato Tótila personalmente deduco che questo evento è accompagnato da dolori inguinali e sono convinto che questo derivi da un inconsueto e improvviso rilassamento della corazza protettiva del plexus sacrale, dopo che il prana aveva penetrato completamente il suo corpo dall’alto in basso. Di questo tratta il Canto numero 109.

Così come le levatrici alleviano i dolori e lo stato di relativa impotenza che sperimentano le donne, Tótila durante il suo periodo di transizione aveva l’impressione di essere accompagnato da creature invisibili e sono sicuro che, dove menziona i “levatori”, intendesse Dante e in particolar modo Milton.

Cito qui la prima strofa del Canto numero 109 (p. 222) dove la metrica annuncia con insistenza una forte spinta in avanti.

*Pensi che possa succedere
Credo che si facciano già sentire le doglie
Nel mentre saggi venite
Accorriamo e vogliamo essere i levatori
Sostenetemi schiena e lombi
Come ditemi come andrà a finire*

Wehen (doglie) in Tedesco è un termine bello, perché si riferisce ai dolori del parto (Wehenschmerz) ma anche al soffiare (“wehen”) del vento. Si tratta di una comunanza di significati che Tótila usa per indicare la turbinosa spinta in avanti nel canale del parto.

Le qualità della notte in questo Canto sono cambiate in quanto non si tratta più della notte calma e rappacificante del grembo materno:

“Notte che trascina che spinge che fa pressione”

Oppure

“Notte che sorregge che sposta notte piena di lacune.”

Oppure come viene chiamata nel momento del parto (alla fine della prima pagina)

“Notte che allaga che sanguina che brucia”,

e segue ciò che viene rivolto alla notte sia da parte del bambino che della levatrice e che Tótila esprime al posto loro:

“Ti diamo il benvenuto il passo è compiuto”

La metafora di Dante, alla fine della Commedia, sulla quadratura del cerchio e al tentativo di far combaciare l'umano con il divino, trova un richiamo nei versi riferiti a come il cranio rotondo smussi, dilatandolo, il bacino “spigoloso”.

*Ammorbidisce gli spigoli arrotondandoli
Dolcemente si completa il bacino*

Nella penultima strofa vediamo prima le spalle, le braccia, il bacino fino a che fuoriesce tutto il corpo “dalla testa ai piedi”. Alla fine, al neonato viene assegnato il compito di mantenere la forza divina e di “riconoscere la luce durante le sue notti”. Nel primo verso che dedica al neonato, Tótila trasforma la forma allitterativa e metrica mentre personifica la notte e ci fa assistere al compimento della notte nella luce. È come se l'energia dell'utero si fosse trasmessa al figlio.

I levatori si rivolgono al “grido che scoppia, vibra e canta”, gli dicono che esiste, che vivono, tremano e respirano al suo fianco e finiscono con l'esclamazione: “Lascia l'utero che è tornato al suo vecchio stato e fa in modo che il figlio venga separato dalla madre.”

L'ultimo Canto – il numero 120 (p.244) – è in risonanza con i primi versi che inaugurano il volume. Il tempo paradisiaco nel grembo materno è passato e si viene partoriti nel mondo, tormentati da forze ingannatrici che danneggiano il mondo individuale del “tu ed io”.

*Chiudi porta e finestre
Della tua gioia
Oggi in casa
Vagano i fantasmi
L'uno tu ed io
Le madri hanno paura*

Le madri hanno buone ragioni di avere paura in quanto portano nuova vita in un mondo patriarcale (se posso qui riportare le parole che Tótila pronunciò anni dopo la sua epopea).

In questo Canto appella giustamente al suo Sé superiore sotto forma di figlio e maestro – si tratta infatti di una vita a cui lui stesso ha dato vita e nello stesso momento di una vita che partorisce sé stessa e che lo ha guidato. Risulta evidente che emana il suo bambino interiore attraverso l'immagine del corpo alato, attraverso la visione che anticipa la sua nuova vita e che si figura come sfondo per molte delle sue poesie. È nato e

*Cinque dita sane
Sono una stella
Portano nuove
Al loro signore
Lo abbiamo invitato
Perché tu possiedi una casa*

Il veicolo è pronto per il padrone a cui è destinato.

La gioia soffia come spirito
Intorno alla casa
Conosce la dimora
A memoria
E va e torna poi
Nel dolore e nella felicità

L'epopea di Tótila sulla nascita dell'Io lo ha portato in sfere che lui chiamava "Spazio delle Muse" (nel Buddhismo si direbbe Dharmadatu). Nonostante in questo periodo avesse già ascoltato tutta l'epopea, cantata ed accompagnata da una melodia, alla fine era giunto ad un livello più elevato di ispirazione, dove le immagini erano talmente impressionanti da indurlo a pensare che quello che scriveva non fosse opera sua.

Tutto iniziò mentre ascoltava la musica di Beethoven (uno dei suoi quartetti tardivi), un regalo di Ruth, che più avanti sarebbe diventata sua moglie. Tótila era talmente in sintonia con il linguaggio di Bach da incontrare difficoltà nell'accogliere Beethoven nel suo mondo interiore, almeno fino quando non scoprì che il musicista era un fratello elettivo.

Presto la sua intima dimestichezza con l'esperienza di Beethoven – una sorta di osmosi spirituale come logica conseguenza delle sue vicende spirituali – dette a Tótila l'idea di tradurre in poesia il senso della sua musica. Grazia a questo intento sarebbe riuscito a erigere un monumento a Beethoven e a scrivere una serie di canti che formarono poi l'inizio di un nuovo volume, cui diede il titolo "*Il Tu conservato*", una biografia spirituale che ricavò analizzando la cronologia delle sue opere. Dopo questi primi Canti, Tótila iniziò a sentire parole nella sua musica e a partire da questo momento smise di considerarle opera sua.

Fu questo l'inizio di quello che lui chiamò il "Dettato Musicale". Dapprincipio si limitò a fare "Traduzioni poetiche" dell'esposizione (nelle sonate all'inizio si trova una parte in cui vengono introdotti dei temi: l'esposizione, a cui segue poi lo "sviluppo", la "ripresa" e infine la "coda") delle sonate di Beethoven, dei concerti per quartetti e delle sinfonie, ma a partire dall'Eroica iniziò ad ascoltare le composizioni intere e a scrivere poesie in sintonia con la musica: ogni nota una sillaba. Avvisato dalla sorella, che lavorava presso l'ambasciata cilena, dell'inizio della guerra, Tótila dovette interrompere il suo lavoro a Berlino. Nel giro di poche ore si trovò sull'ultimo transatlantico che lasciava la costa della Germania. Partì a mani vuote ("*con le mani in tasca*" mi disse una volta) e lasciò addirittura la sua epopea, sebbene una copia del suo manoscritto, ora andato perduto, nella seconda metà degli anni trenta era stata consegnata all'università di Basilea.

Dopo il suo ritorno dalla Germania Tótila divenne famoso come scultore, ma nonostante la fama delle opere precedentemente realizzate non riuscì con la sua arte a guadagnarsi da vivere e il tempo lo consegnò all'oblio.

Al principio venne onorato con i privilegi di un "professore extra-ordinario" – un titolo che l'università del Cile non aveva mai conferito a nessuno – e questo gli conferiva il diritto ad un atelier nella parte posteriore del museo delle Belle Arti, dove si trovava anche l'accademia, privilegio che però gli venne tolto a causa della presenza di alcuni nemici.

Ho l'impressione che l'ostilità derivasse dal rapporto con i colleghi, in particolar modo in relazione alla questione della valutazione degli studenti.

Tótila non era diplomatico, aveva le idee chiare e non aderiva alle aspettative di chi pretendeva un trattamento di favore in nome del proprio stato privilegiato. Penso che col tempo lo avessero considerato un “selvaggio” perché la sua eccessiva aderenza alla verità lo rendeva socialmente poco compatibile, un po’ come Socrate, che attirava su di sé un’avversione la cui origine andava molto oltre rispetto alle ragioni che venivano dichiarate. Tuttavia Tótila non era né aggressivo né ostile, bensì era al contrario particolarmente benevolo. Avendo però una visione chiara delle cose, non poteva fare a meno di vedere la mediocrità intorno a sé senza provocare un certo disagio, semplicemente con la sua sola presenza. Circa due anni dopo dal momento in cui gli era stato messo a disposizione l’atelier, alcuni colleghi, di notte, si accordarono per scaraventare le sue grandi opere in gesso giù dal terzo piano della scalinata, nel cortile interno. Forse si può ipotizzare che questa fu una reazione al suo permanere nell’atelier, contrariamente a quanto invece desideravano i suoi nemici. In realtà nessuno aveva informato Tótila che la concessione di quell’ambiente era soggetto a scadenza, mentre lui era convinto di poterne usufruire per sempre. Tuttavia non venne mai a sapere cosa realmente fosse successo e il direttore della scuola, che conosceva personalmente e che era coinvolto nei fatti, gli consigliò di non dare credito agli impiegati che avevano testimoniato di aver visto dei professori in camice bianco.

Tótila si guadagnava da vivere grazie a incarichi privati e pubblici, sperando che i ministeri pubblici avrebbero continuato a tenerlo in considerazione dato che lo ritenevano, almeno inizialmente, il miglior scultore del Cile. Tuttavia dopo i primi monumenti pubblici la sua fama diminuì. Il suo monumento a Rodò – un pensatore sensibile alle questioni sociali conosciuto per il suo libro *“L’osservatorio di Prospero”* – contribuì in particolar modo al cambiamento dell’atteggiamento nei suoi confronti, soprattutto per il fatto che l’opera non ritraeva l’artista bensì “Ariel e Caliban” di Shakespeare.

La nudità di Caliban creò inoltre scandalo tra alcuni conservatori, che si alterarono a tal punto da minacciare pubblicamente di far saltare in aria l’enorme scultura, alimentando una polemica che i giornali continuarono a riportare per anni.

Successivamente si scagliarono contro Tótila per un monumento a Victorino Lastarria, attacco a cui rispose con una rappresentazione della lotta di Giacobbe con l’angelo.

Il comitato responsabile aveva comunicato l’intenzione di affidargli l’incarico per la scultura ma che - ufficialmente - sarebbe stato necessario invitare ulteriori artisti per un bando di concorso, decisione con la quale Tótila si dichiarò d’accordo. Di conseguenza tutte le opere inviate vennero esposte nel cortile interno dell’università del Cile per renderle accessibili al pubblico. La scultura di Tótila rappresentava Giacobbe con uno sguardo rivolto all’interno, mentre in preda alla nostalgia cerca di aggrapparsi all’angelo, posto appena al di sopra di lui, con le mani che ne trapassano il corpo esplicitandone l’immaterialità. L’angelo, grazie alla gamba che si sorregge sul fianco di Giacobbe, si catapultava in cielo. Immagino che l’opinione di alcuni dei critici sia stata condizionata dai partecipanti al concorso e questo potrebbe spiegare perché, nonostante il grande entusiasmo con cui la scultura venne accolta, si bisbigliasse che la scultura raffigurasse un tentativo camuffato di riprodurre un abbraccio omosessuale tra due figure nude.

Tótila, come Michelangelo, amava rappresentare corpi nudi, ma il pubblico non era abituato a immaginarsi personaggi biblici in questo modo e forse proprio questo provocò chiacchiere e stupore. Non è da escludere che i membri della commissione fossero troppo politicizzati per non tenere conto delle chiacchiere o forse che le chiacchiere erano solo una scusa e il loro movente era un altro, in ogni caso questa volta Tótila non vinse il premio e ne rimase molto amareggiato.

Oggi le sculture si trovano insieme ad altre opere da restaurare nella cantina del Museo d'arte Moderna di Santiago. Sono molti anni che mi propongo al museo per farne fare delle copie ma la burocrazia in Cile è il maggiore ostacolo per ogni iniziativa creativa che abbia mai conosciuto e così non ho mai ricevuto una risposta alla mia proposta.

Un'altra composizione che creò in Cile nasce dalla partecipazione ad un bando di concorso, per la creazione di un monumento in onore di Rubèn Darío, mai realizzato in tutta la sua grandezza perché anche questa volta il premio fu assegnato ad un suo rivale. Esiste oggi una copia in bronzo dell'opera di Tótila, che diversamente da molte altre opere in gesso andate distrutte con il terremoto, è stata conservata grazie alla cura di Hermann Scherchen, che più tardi diventò il direttore dell'Orchestra Sinfonica Nazionale. L'opera rappresenta un uomo e una donna nell'atto di avvicinarsi, sfiorandosi a vicenda, con un braccio proteso in avanti e uno all'indietro, come a indicare l'intento di incontrarsi, lasciandosi il passato alle spalle, nell'idea di un continuo incontro e di un continuo addio. Pare inoltre che tengano qualcosa di invisibile tra le mani, che si lambiscono protese, come un'allusione ad una rosa presente nella poesia di Darío dalla quale Tótila si fece ispirare. L'ultimo verso della poesia *"Andiamo incontro alla morte attraverso l'amore"* è il tema della composizione.

Nonostante il suo nome fosse ampiamente conosciuto e la grande fama di cui godeva a Santiago – per non parlare dell'eccellenza della sua opera – Tótila incontrava sempre più difficoltà nel guadagnarsi da vivere e posso testimoniare di persona come sua moglie Ruth gliene facesse una colpa, interpretandolo un suo fallimento personale.

Dopo il suo ritorno in Cile Tótila, in preda ad una certa disperazione, invitò Ruth a raggiungerlo e le chiese quindi di sposarlo, immagino perché pensava che fosse il minimo che potesse offrirle avendola spinta a lasciare l'Inghilterra, dove dalla metà degli anni trenta si era stabilita con successo. Senza dubbio durante i primi anni in Cile si amavano molto e la loro vita familiare si arricchì ulteriormente con la nascita della loro figlia Luz Iris per la quale Tótila diventò un padre alquanto materno, trascorrendo tempo con lei senza esimersi anche da cure pratiche, come cambiarle i pannolini.

Ruth Ehrmann presto diventò un'insegnante di successo presso la migliore scuola privata per ragazze della città, il Santiago College. Più tardi si guadagnò la fama di essere la più conosciuta insegnante di Inglese dalla quale alcuni, tra gli altri anche io, con grande entusiasmo impararono il Tedesco. (Insegnava colloquiando e facendo al contempo commenti arguti sul lessico e sulla grammatica degli allievi.) Nutriva inoltre un grande interesse per la psicologia infantile e diventò una consulente di successo per genitori con figli difficili, aumentando ulteriormente la sua ascesa. Per Tótila questo avrebbe potuto significare un nido ideale, se solo avesse trovato un mecenate come sempre aveva desiderato, un sostegno nella sua espressione creativa.

Ma non fu così. Ruth che, era profondamente contrariata dal disequilibrio nella gestione del sostentamento familiare, avanzò la proposta di fondare un'accademia privata e si mosse in tal senso, affittando un edificio e mobilitando le sue svariate conoscenze.

Tótila colse l'occasione di avere a disposizione un posto dove esercitare la sua arte di scultore e dove i suoi allievi potessero apprendere da lui, includendo anche la pittura, grazie ad alcuni maestri, i primi dei quali furono Malakowsky, seguito da Kurt Herdan, da poco giunto da Israele e che sarebbe, successivamente, diventato decano delle belle arti presso l'università del Cile.

Inizialmente Tótila affidò ai suoi allievi il compito di copiare la maschera mortuaria di Beethoven e di Nietzsche e in seguito li incitò a fare lavori più creativi. Sembrava tuttavia molto chiaro che gli allievi dell'Accademia, che offriva un completo curriculum artistico accreditato, non avevano nessuna intenzione di diventare scultori professionisti. Ho l'impressione che in quel periodo i suoi allievi non lo frequentassero in ragione della scultura, quanto piuttosto apprezzavano la possibilità di passare il loro tempo con lui, grati per ciò che la vicinanza di Tótila donava alla loro anima e alla loro vita. Non si sentivano soltanto ispirati ma anche guariti.

Grazie all'Accademia oggi siamo in possesso di qualche opera del periodo autunnale di Tótila, compreso il bassorilievo "La Terra" e "L'Aria" e la versione tridimensionale de "La Terra". Quest'ultima opera è rimasta lì per molti anni nonostante la mia ripetuta proposta di farne una copia in bronzo e solo quando l'ambasciatore italiano in Cile si impegnò a portare avanti la richiesta, la mia proposta venne accettata. Così attualmente una versione in bronzo della "Terra" si trova nella piccola sala presso la sede del governo "El Palacio de la Moneda" a Santiago.

Un altro aspetto della biografia di Tótila - e un'altra dimensione del suo lavoro - si manifestò alla fine degli anni trenta, dopo che ebbe lasciato la Germania, e durante la seconda guerra mondiale, quando iniziò a scrivere poesie di carattere politico. È evidente che l'avanzare del Nazionalsocialismo lo scaraventò fuori dal suo laboratorio alchemico, dove si era ritirato come se fosse un luogo di incubazione personale e di sforzi spirituali.

Solo più avanti incominciò ad impegnarsi nella sua accusa al patriarcato ed in una militanza informale che usava chiamare "Il Tre Volte Nostro". Fu negli ultimi anni trascorsi a Berlino, dove inizialmente fu travolto dallo shock di dover uscire dalla sua "torre d'avorio", che iniziò a capire non soltanto la tragedia della confusione dell'umanità e del pericolo imminente, ma anche la natura della follia sociale: l'aspetto interiore della catastrofe a livello mondiale.

La percezione del male, della confusione psico-spirituale dietro la follia esteriore del mondo, trovò al principio espressione in tre lettere indirizzate intimamente non a persone, ma ad esseri archetipici: alla madre, al padre e al figlio, che volle stampare e distribuire nella città per via aerea. Le lettere rispecchiano la precoce consapevolezza di Tótila del patriarcato.

Dopo essersi ristabilito in Cile e aver ritrovato sufficiente pace interiore per poter ricominciare a scrivere poesie, scrisse una serie di "inni" - come li chiamava lui - che mi diceva considerare come una specie di "cartelloni per parole" con dichiarazioni volte a catturare l'attenzione dei lettori, come i cartelloni sui muri che con i loro colori sgargianti attraggono l'attenzione dei passanti. Anche se ho parlato di poesia di carattere politico è più giusto considerarla un'espressione di una mente "mistico-politica". Non si tratta soltanto di ingiurie profondamente sentite contro il patriarcato, ma anche di canti con una visione profetica di una società sana, che nasce dall'amorevole abbraccio trinitario di padre, madre e figlio all'interno della famiglia e onnipresenti e incarnati nei valori culturali e nelle istituzioni.

Nel disperato tentativo di farsi comprendere dai Cileni, che non conoscevano il Tedesco, e dai Tedeschi, che nel loro patriottismo si erano alleati allo stato nazista e alla sua guerra, Tótila iniziò a scrivere in Spagnolo anche se la sua conoscenza della lingua si limitava, come ben sapeva, a quella di un undicenne, in quanto l'aveva utilizzata raramente da quando, a quell'età, aveva lasciato il Cile. A chi legge il suo poema spagnolo "Tres Veces Nuestro" in 120 canti si trova di fronte ad un poema in uno Spagnolo antiquato dove alcuni termini e la metrica sono sconosciuti.

Esattamente come siamo propensi ad essere aperti nei confronti di un genere artistico che non conosciamo è necessaria la stessa attitudine verso la poesia di Tótila, che contiene una metrica inconsueta e termini con più di un significato. Rimane comunque difficile che un lettore moderno sia tollerante rispetto alle idiosincrasie di un poeta contemporaneo nella stessa misura con cui lo sarebbe leggendo uno Spagnolo antiquato e penso che sia proprio questo che rende il contenuto di difficile accessibilità.

Tótila non ricevette reazioni benevole da parte degli amici ai quali aveva fatto leggere il manoscritto. Aldilà del valore letterario della sua opera, la si può comunque leggere come espressione della comprensione della follia patriarcale e dell'inizio della sua vita spirituale sotto forma di un amorevole connessione con "i Tre Interiori".

In ogni caso non riesco a vedere in Tótila un poeta quando era impegnato a dimostrare la follia del mondo e ad attirare l'interesse per una alternativa migliore: piuttosto lo vedo come un profeta con una missione, come una persona con un messaggio sociale illuminato. Questo era l'aspetto della sua vita che esulava dalla dedizione alla scrittura. Era sempre pronto a dimostrare a tutti il male mondiale e il nostro potenziale umano, e direi, anzi, che, da Bodhisattva quale era, la sua preoccupazione per il bene comune costituisce una singolarità costante del suo carattere, sebbene in rari momenti (per esempio dopo aver letto il giornale) poteva trasmettere la sensazione di una grande tragicità. Non trovo nessuno più adatto al paragone con Tótila del profeta Geremia, sebbene il suo libro preferito sia stato sicuramente il "Tao-Te-Ching" di Lao Tse.

Conobbi Tótila attraverso mia madre e diventai suo amico malgrado la grande differenza di età – lui aveva quasi sessant'anni mentre io ne avevo poco più di venti – e siccome lo consideravo una persona dotata della saggezza che andavo cercando, gli facevo molte domande e lo osservavo attentamente in un modo simile a quello in cui Platone descriveva il modo in cui imparava da Socrate: osservavo ogni parola, ogni azione, ogni gesto.

Dopo poco tempo dall'inizio della nostra amicizia, e prima che imparassi il Tedesco, mi mostrò una pagina che aveva scritto all'inizio dell'Eroica di Beethoven che mi impressionò molto. Fino ad allora mi era sembrato che la musica fosse una sorta di sottofondo per la poesia, ma la poesia di Tótila era una cosa completamente diversa, qui ogni sillaba corrispondeva ad una nota e nonostante non conoscessi il Tedesco potevo sentire come una O o una U combaciavano con le note in una tale maniera da poter sentire le lettere attraverso un ascolto attento. Il "Dettato Musicale" rende visibile la struttura della musica. Per chi conosce il Tedesco la corrispondenza è ancora maggiore che nella musica con testo, perché qui il compositore agisce al contrario scrivendo la musica per le parole. Nonostante io avessi iniziato presto a suonare, fu il Dettato Musicale di Tótila a svelarmi la dimensione contemplativa della musica, offrendomi la possibilità di approfondire considerevolmente la mia capacità di potermi immedesimare in essa.

Sono convinto che non solo Tótila sia stato importante per la mia vita ma che anche io lo sia stato per la sua: fu infatti la nostra amicizia ad avvicinarlo nuovamente al Dettato Musicale. Essere disturbato nel suo ritiro contemplativo mentre si stava occupando del secondo quartetto di Rasumowsky di Beethoven fu per lui come un "aborto".

Forse era ancora in lutto per via dell'"aborto" di Beethoven, oppure erano passati troppi anni e si sentiva troppo vecchio e per questo non più all'altezza della grandezza titanica del progetto di Beethoven, quando decise di spostare quindi la sua attenzione su Schubert.

Si ricordava di aver ascoltato l'“Incompiuta” di Schubert a Berlino durante il suo “periodo di Beethoven” e di avere avuto, durante il primo tempo, la visione di una cerimonia messicana nella quale un giovane, preparato fin dalla nascita all'autosacrificio, saliva la scalinata del tempio fino alla cima per sacrificare il suo cuore al sole. Schubert per lui era una persona che si era guadagnato la vita eroicamente sacrificando anche il matrimonio alla sua vocazione musicale. Quando all'età di cinquant'anni riascoltò Schubert, non percepì la musica soltanto come manifestazione di un dono di sé, ma vide Schubert stesso come un sacerdote della bellezza e l'“Incompiuta” come espressione di una “Morte prima della Morte” che per lui personalmente era stata l'inizio della sua rigenerazione. Beethoven aveva sofferto per la sua sordità mentre Schubert aveva sofferto l'insicurezza di una vita dedicata all'arte, infatti non accettò la proposta di seguire le orme del padre diventando insegnante, ma si assunse l'onere di essere coraggiosamente fedele alla sua vocazione. E mentre Beethoven era stato risvegliato dalla sua sordità, Schubert lo era stato dall'intuizione della sua morte precoce causata dalla sifilide, malattia che oggi potremmo paragonare all'AIDS.

Grazie alla musica di Schubert, Tótila smise di pensare che il Dettato Musicale fosse unicamente legato a Beethoven e dopo aver *auscultato* l'“Incompiuta” e la “Nona Sinfonia in Do Maggiore” si chiese chi - dopo Beethoven e Schubert - avesse con la sua musica dato espressione al viaggio del risveglio attraverso Morte-e-Rinascita. In altre parole si chiese: a chi era passata la fiaccola della trasmissione della coscienza musicale?

Era quasi naturale che si interessasse di Schumann, che aveva particolarmente contribuito a rendere famoso Schubert. Era possibile riconnettersi con il Dettato Musicale anche auscultando Schumann?

Un mio compagno di liceo mi aveva dato qualche vecchio disco tra cui anche la Quarta Sinfonia di Schumann che ovviamente portai a Tótila quando lo andai a visitare brevemente dopo la mia lezione settimanale di Tedesco con sua moglie. Già al mio congedo mi mostrò la prima strofa che “gli era venuta” e sin dalla prima pagina era chiaro che Schumann gli aveva risvegliato qualcosa di diverso. A posteriori si può dire che fu l'unica volta in cui nel Dettato Musicale di Tótila apparve un simbolo mitologico tradizionale: Lucifero – l'angelo caduto – il prototipo dell'allontanamento e di un possibile ritorno dell'uomo all'origine divina.

Dopo Schumann fu il turno di Brahms, che Schumann aveva sostenuto tanto generosamente da considerarlo una specie di Messia nell'ambito della musica (“Colui che abbiamo aspettato”).

Tótila aveva disprezzato Brahms considerandolo un “epigone”, ma a quel tempo si sentì attratto a varcare la sua soglia. Adesso lo vedeva come un santo nascosto che era stato illuminato attraverso il contatto con la morte (quella di Schumann e quella di sua madre) ma in particolar modo attraverso la grande fortuna di una famiglia felice. Tótila aveva l'impressione che Beethoven avesse dovuto lottare duramente per la sua affermazione spirituale mentre a Brahms era stato concesso di non cadere troppo lontano dal paradiso. Pare che l'esperienza con la morte fosse stata sufficiente ad illuminarlo.

Tótila trovò in Brahms una eco maggiore rispetto ad ogni altro musicista e lo vedeva come un simbolo per “l'equilibrio dei Tre interiori”, oltre che un cittadino di un'età più moderna, quindi più vicino al mondo di oggi di quanto lo fosse Beethoven. Sentiva che la sua musica era impregnata dello stesso spirito che era giunto alla musica attraverso la “Nona Sinfonia” di Beethoven: un senso del NOI o dell'umanità.

In età avanzata Tótila stava ancora analizzando alcuni dei Quartetti tardivi di Beethoven. Iniziò con l'ultimo Opus 135 nel quale Beethoven sulle prime tre note aveva annotato le parole “muss es sein”. Il testo di Tótila, in questa lenta introduzione, ci mostra la resistenza opposta da una persona

nei confronti della morte e il momento dell'accettazione, coincidente con l'arrivo all'Allegro, che inizia con un'inversione del tema e le parole "es muss sein!" (dev'essere!) In seguito Tótila analizzò molte altre opere dei compositori che ho menzionato sopra: si occupò del *Ricercare a 6* di Bach alla fine della sua *Offerta Musicale*, della *Toccata e Fuga in Re minore*, ancora di Bach, e anche di Mozart almeno fino a quando il lavoro su un concerto dell'artista venne interrotto a metà per via di un attacco al cuore.

In questo periodo Tótila chiuse l'accademia e smise di fare lo scultore, ma continuò a scrivere. Forse il peggioramento della sua salute era un dono della (sacra) provvidenza perché gli permise di non lottare più per guadagnarsi da vivere e di concentrarsi sul suo lavoro più importante. Non si dedicò soltanto al Dettato Musicale ma anche ad altre opere: scrisse una serie di cicli di poesie, comprese le poesie a sei strofe da quattro versi, ciascuna delle quali ho riportato qui.

L'ultimo di questi cicli di poesie porta il titolo "*Lo Scrivano di Dio*". Si riferiva ovviamente al nucleo della sua esperienza creativa. Cito qui la pagina iniziale:

Lo scrivano di Dio odia i sotterfugi

Penso che mentre era in Germania Tótila si sentisse, rispetto al Dettato Musicale, un medium, il destinatario di una trasmissione invisibile che proveniva direttamente da Beethoven, e non ci sono dubbi sul fatto che il musicista fosse per lui come Virgilio per Dante nella Divina Commedia. Tótila diceva che era stato il suo maestro e che il suo merito consisteva soltanto nell'essere stato abbastanza preparato per diventare il "segretario di Beethoven".

Dopo aver scritto sulla musica di tanti altri compositori dichiarò che la sua era una traduzione di "*melos in logos*", in quanto era la struttura della musica a trasportare in chiave codificata un contenuto oggettivo. Paragonava il suo lavoro a quello di un subacqueo: sentiva di avere il dono di portare alla superficie della coscienza ciò che gli ascoltatori comuni sentivano solo a livello inconscio. Secondo questa lettura mi sembra che il fenomeno a cui fa riferimento non dipendesse tanto da una trasmissione di conoscenza tra due anime ma che si tratti piuttosto di ciò di cui parlava Beethoven, il quale dichiarava che la sua, come tutta la grande musica, anche se in una maniera più completa e profonda, traeva origine nel cuore ed era indirizzata al cuore delle persone. Ma solo chi aveva avuto l'esperienza della vera conoscenza di quanto il compositore "dice," si trovava anche in una situazione privilegiata: cioè di saper leggere l'impronta sottile della sua anima. Non ho nessun dubbio che Tótila, oltre quello che si può dedurre dalla comprensione del suo viaggio personale, avesse una meravigliosa ispirazione e penso che avesse un'unica fonte, quella che diede origine alle "Donne della collina", alla poesia lirica ed epica e al Dettato Musicale di Beethoven, Brahms e di altri compositori tedeschi. Se dovessi adottare il suo linguaggio direi che si trattasse di un'ispirazione che rispecchiava la sua crescente appartenenza allo "Spazio delle Muse".

Qualche anno dopo l'infarto al cuore ebbe un colpo apoplettico che gli causò una paresi al braccio destro e che pose fine alla scrittura. Non si sarebbe più ripreso, non solo non riusciva più ad utilizzare il braccio destro, ma faceva fatica a camminare e perse la sua capacità di contare all'indietro e di risolvere calcoli matematici; mi ricordo tuttavia la sua ironia dopo una visita neurologica, dove dichiarò che nonostante il suo peggioramento si sentisse talvolta in contatto con Mozart o con Alessandro il Grande e mi assicurò che la sua anima stava continuando ad evolvere.

Più avanti dovettero ricoverarlo in ospedale per via di un infarto mesenteriale. Non tornò più a

casa.

Sono andato a visitarlo più volte all'ospedale dell'“Università Cattolica” dove giaceva pieno di tubi. Mi stupivo che nonostante la situazione continuasse ad interessarsi a me: mi chiedeva cosa avessi da raccontargli, chiedeva di mia madre e le mandava i suoi saluti.

L'ultima persona che lo vide fu sua figlia Luz che, mentre stava uscendo dalla stanza, lo salutò dicendogli “Ci vediamo domani”, a cui seguirono le sue ultime parole di risposta: “Che strano!” Non era ancora uscita dall'ospedale che le diedero la notizia della sua morte.

Sembra quasi che non sia una coincidenza che Tótila Albert Schneider, il poeta della Trinità e della nascita trinitaria, la cui vita rappresenta una manifestazione dell'integrazione dei Tre interiori, sia morto di una tripla morte attraverso infarti consecutivi a cuore, cervello ed intestino.

Le sue spoglie giacciono al cimitero Santiago Metropolitano con le parole che volle sulla sua tomba, senza data né nome. Immagino che la sua famiglia sia stata combattuta tra il desiderio di ricordarlo e la sua eccentricità. Il visitatore può quindi leggere la seguente scritta:

Tótila Albert 1882-1967 - El nacimiento desde el Yo es el comienzo del amor.

Dal suo testo sul secondo movimento del Quintetto per clarinetto di Brahms:

La nascita dell'Io è il principio dell'amore.

Foto



Don Federico Albert, padre di Tòtila



Teresa Schneider, madre di Tótila



Tótila Albert



Tusnelda Albert, sorella di Töttila