

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

in:

Letterature Comparate

Ciclo XXI

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-FIL-LET/14

TITOLO TESI:

**«Narrativa di frontiera»**

**Fenomenologia di una forma aperta**

Presentata da: Dott. Francesco Giustini

Coordinatore Dottorato

Prof. Federico Bertoni

Relatore

Prof. Federico Bertoni

Esame finale anno 2009



Francesco Giustini

*Narrativa di frontiera*

Fenomenologia di una forma aperta



# Indice

# 0

## 1. Partenza/Leaving/Départ/Partida/Aufbruch/.../...

- 1.1. Figura e mito della frontiera.
- 1.2. Il *Sentimento della frontiera* e la *Narrativa di frontiera*.
- 1.3. Un'ipotesi di lavoro sulla *Narrativa di frontiera*. Questioni di metodo.

## 2. Narrative di frontiera

- 2.1. Comunicare  
Italo Calvino - *Le città invisibili*; Mario Vargas Llosa - *La guerra del fin del mundo*
- 2.2. Aspettare  
Dino Buzzati - *Il deserto dei tartari*; J. M. Coetzee - *Waiting for the Barbarians*

2.3. Transculturare

José Maria Arguedas - *Los ríos profundos*; Juan Rulfo - *Pedro Páramo*

2.4. Immaginare

Gabriel García Márquez - *Cien años de soledad*

2.5. Abitare

Antônio Callado - *Quarup*

2.6. Disabitare

Cormac McCarthy - *The Road*

**3. Narratori di frontiera: Joseph Conrad e João Guimarães Rosa**

3.1. Spazi di carta

3.1.1. Il mondo di frontiera di Conrad: navi e mari, foreste e fiumi, terre e città.

3.1.2. Una frontiera grande come il mondo: il *sertão* di Guimarães Rosa.

3.2. Spazi della voce

3.3. Dire tutto, ma proprio tutto... ovvero la Narrativa di frontiera davanti allo specchio. Analisi composita ed eterodossa di *Heart of Darkness* e *Meu tio o Iauaretê*.

3.3.1. *Going wild*

3.3.2. *To be the wild*

**4. Casa/Home/Maison/Casa/Haus/... /...**

**5. Bibliografia**



#### AVVERTENZA

Le citazioni presenti in questo lavoro sono state suddivise in due categorie: nella prima rientrano quelle estrapolate da testi “prettamente” letterari come romanzi o racconti; alla seconda afferiscono tutte le altre, considerate di carattere critico. Le citazioni del primo gruppo sono state riportate in lingua originale, mentre in nota ho inserito la traduzione italiana adottata. Le citazioni del secondo gruppo invece, anche quando si fosse trattato di testi come lettere o interviste scritte dagli stessi autori di opere letterarie, sono state inserite in traduzione italiana. Ho fatto riferimento, quando è stato possibile, alle edizioni italiane di tali testi; negli altri casi la traduzione è mia. Per i dettagli delle traduzioni rimando direttamente alla nota bibliografica.

**Partenza/Leaving/Départ/  
Partida/Aufbruch/.../...**

**1.**

*Venient annis Saecula seris,  
quibus Oceanus Vincula rerum  
laxet et ingens pateat tellus  
Tethysque novos detegat orbes  
nec sit terris ultima Thule.*

Lucio Anneo Seneca,  
*Medea*

**1.1.**

**Figura e mito della frontiera**

Non c'è dubbio che le frontiere siano sempre esistite e abbiano sempre giocato un ruolo fondamentale nella storia dell'uomo. Sono i limiti delle civiltà, degli imperi, delle nazioni, delle lingue. Sono gli spazi di scambio culturale e commerciale, di guerre e tregue, di scoperte ed esplorazioni. Ogni civiltà ha bisogno delle sue frontiere, poiché esse fanno parte del naturale processo di auto-definizione. È necessario sapere fin dove posso, fin dove devo, fin dove so. È altresì necessario sapere che *oltre* una certa distanza, *oltre* un certo segno od ostacolo ci sono cose e persone inevitabilmente diverse. È "doveroso", o perlomeno lo è stato per molto tempo, suddividere gli spazi culturali nelle categorie di *dentro* e *fuori*, *interno* ed *esterno*. Per far questo abbiamo ancora bisogno della frontiera, come categoria superiore al limite dell'immanenza,

quasi un demiurgo che disegni il disporsi dell'uomo sul mondo. Ma la frontiera dà vita ad un'infinità di opposizioni concettuali, come centro e periferia, vicino e lontano, civiltà e barbarie, ordine e disordine, domestico e *wild*, abitato e disabitato, noi e gli altri. E si potrebbe andare avanti ancora per molto.<sup>1</sup>

Ma c'è di più. Tracciare un segno o identificare una zona di frontiera risponde ad un bisogno ancora più forte e primario di quello di auto-determinazione. È la necessità di fuggire l'illimitato, lo spazio infinito, respingere la non conoscenza delle dimensioni; è un modo per non avere paura di ciò che non si conosce e allo stesso tempo per tenere viva tale paura. Di fronte allo spazio sconfinato, così come di fronte al vuoto, si genera una sorta di vertigine, che come tutte le vertigini è formata da due componenti opposte: la paura e il desiderio. In questo spazio dell'indefinito, tra paura e desiderio, nasce il mito della frontiera, un mito che ha trascorso antichità e modernità ridefinendosi ad ogni svolta del tempo, fino a giungere ai giorni nostri. Come è facile intuire, questa vertigine dello spazio infinito è stata ed è ancor oggi estremamente fertile in campo artistico, poiché stimola fantasia ed immaginazione cercando nelle arti ciò che non trova nella logica.

Come segni della sua necessità di abitare, possedere, difendere, scoprire e occupare lo spazio, le frontiere possono essere annoverate tra i miti fondanti della civiltà. Infatti, se lo spazio è un'entità infinita e illimitata, nella pratica del vivere l'uomo si relaziona solitamente con i *luoghi*. Non esiste civiltà senza un luogo nel quale vivere e lo spazio diventa luogo nel momento in cui viene delimitato da un segno e proclama la sua identità attraverso l'alterità.<sup>2</sup> Il luogo è tale in quanto agito, vissuto e abitato ed inevitabilmente crea uno stacco da ciò che non lo è. Fabio Natali, in un lavoro puntuale e completo sulle implicazioni della frontiera a livello antropologico, ha scritto:

Occupare uno spazio significa distinguere ciò che è abitato da ciò che non lo è, [...] fondando l'ordine a partire dal caos. In altre parole abitare non significa solo creare luoghi, ma anche non-luoghi, spazi altri. Il delimitare - atto di fondazione del luogo e dunque dell'abitare - implica l'istituzione di una dualità, qualunque essa sia - interno/esterno, ordine/disordine, limitato/illimitato, luogo/spazio, identità/alterità - ovvero significa concepire l'esistenza non solo

---

<sup>1</sup> Le immagini e le categorie spaziali sono estremamente funzionali alla descrizione culturale e, di fatto, si intersecano con grande facilità con immagini e categorie culturali. Cfr. Jurij M. Lotman, *O metajazyke tipologičesckich opisaniij Kul'tury*, in: *Trudy po znakovym sistemam*, (1969); trad. it. *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in: Jurij M. Lotman - Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 145-181.

<sup>2</sup> In realtà anche le popolazioni nomadi, in un certo senso, vivono in un luogo e non nelle infinite possibilità dello spazio. Determinano luoghi prediletti in cui stanziarsi ciclicamente, creano "sistemi di luoghi", in cui la stessa strada da percorrere è luogo privilegiato. A volte possono abbandonarli per cercarne di completamente nuovi.

del sé ma anche di qualcosa di altro-da-sé, un qualcosa certamente più incerto, sfumato, indeterminato, difficilmente qualificabile, ma altrettanto “reale”. D'altronde ogni opposizione vive di entrambi i termini che la costituiscono, in quanto non solo implica l'esistenza di due anime, ma anche l'idea che, in fondo, tra queste due anime esiste un “legame di parentela”.<sup>3</sup>

Da queste parole risulta chiaro che il concetto di frontiera apre le porte a tre “spazi”, quello dell'identità, che potremmo chiamare *interno*, quello dell'alterità, che potremmo chiamare *esterno*, e quello dei rapporti tra il primo e il secondo ovvero il vero e proprio *spazio della frontiera*.<sup>4</sup> Quest'ultimo sarà inevitabilmente caratterizzato dalla necessità di fuggire l'identità di entrambi gli spazi adiacenti, allo stesso tempo li rifiuterà e da loro trarrà alimento, avrà il tratto distintivo della commistione, dell'indeterminatezza e della dinamicità. Tre spazi dimensionali e tre punti d'osservazione: vedremo infatti che, nel corso di questo lavoro, i testi letterari presi in esame si concentreranno ora su l'uno ora su l'altro di questi spazi, a volte li sovrapporranno e spesso confonderanno i punti di vista. Tuttavia, per ovvi motivi storici, soprattutto a causa dell'eurocentrismo culturale che è stato solamente intaccato negli ultimi decenni, i veri e propri punti di vista analizzabili dal punto di vista letterario, cioè quelli che hanno generato opere d'arte e in particolare testi letterari, si riducono a due, quello interno e quello di mezzo.<sup>5</sup> C'è però, e avremo modo di osservarlo in più di una occasione, un forte interesse per ciò che sta al di là della frontiera, una forte attrazione, che non sempre è fine a se stessa, ma che spesso permette a chi vi si abbandona di vivere lo spazio esterno nel profondo, fino ad osservare l'interno dall'esterno, assumendo così, anche solo per un attimo, l'altro punto di vista e trasformando ciò che era familiare in ciò che è diventato estraneo.

Ma perché frontiera e non *confine*? Prima di tutto occorre distinguere *confine* da *frontiera*. Il primo termine indica un segno, posto dall'uomo, per dividere due spazi in maniera netta ed è simbolo di stabilità e immobilità. Il secondo invece indica uno spazio, uno spazio tra due spazi; non più una linea, ma una zona, un'area che non si adatta al segno arbitrario che traccia l'uomo sullo spazio. Ma soprattutto *frontiera*

---

<sup>3</sup> Fabio Natali, *L'ambigua natura della frontiera. Antropologia di uno spazio “terzo”*, Urbino, Ed. Quattroventi, 2007, p. 51.

<sup>4</sup> Usiamo “spazi” e non “luoghi” riguardo a tutti e tre, disobbedendo a una delle dicotomie usate da Natali, e anche alla distinzione da noi proposta poco sopra tra spazio e luogo in funzione dell'abitare, poiché tratteremo queste entità sempre in relazione alla frontiera, mai come luoghi sufficienti a se stessi e sempre caratterizzati da un certo coefficiente di indeterminatezza.

<sup>5</sup> Interessante e rivoluzionario il tentativo di Wachtel, anche se ai fini della suddivisione in tre punti di vista, quello dei “vinti” rientrerebbe nel primo, poiché ciò che era esterno diventa interno e viceversa. Cfr. Nathan Wachtel, *La vision des vaincus*, (1971); trad. it. *La visione dei vinti: gli Indios del Perù di fronte alla Conquista spagnola*, Torino, Einaudi, 1978.

significa la fine di uno spazio, oltre il quale non è ben chiaro cosa ci sia. Piero Zanini ne *I significati del confine* ha scritto:

Il confine indica un limite comune, una separazione tra spazi contigui; è anche un modo per stabilire in via pacifica il diritto di proprietà di ognuno in un territorio conteso. La frontiera rappresenta invece la fine della terra, il limite ultimo oltre il quale avventurarsi significa andare al di là della superstizione contro il volere degli dèi, oltre il giusto e il consentito, verso l'inconoscibile che ne avrebbe scatenato l'invidia.<sup>6</sup>

Dunque il termine *frontiera*, anche se spesso viene usato come sinonimo di confine, ha un significato più ampio ed evocativo. Lo stesso Jurij Lotman, in uno studio sullo spazio artistico, pur non marcando una netto distinguo tra confine e frontiera, indica più volte «l'ermeticità» come una «proprietà fondamentale del confine»<sup>7</sup> che separa due spazi. Al contrario la frontiera viene meno a questa proprietà ermetica: la sua proprietà fondamentale è la permeabilità. Anche a livello etimologico le due parole sembrano distinguersi nettamente. Mentre confine deriva da *con-finis*, fine insieme, segno che delimita la comune fine di due spazi,<sup>8</sup> frontiera (come in spagnolo - frontera - in francese - frontière - in inglese - frontier) deriva da *frons, frontis* (poi nel tardo latino *fronteria* o *frontaria*), cioè ha in sé un significato direzionale, è rivolta a fronte di qualcosa, verso, contro, ecc. In altre parole, quando si parla di confine, è come se il punto di vista sia neutro, dall'alto. Al contrario la frontiera sembra implicare un punto di vista interno ad uno dei due spazi, che cerca di guardare cosa c'è oltre la propria fine. Tale punto di vista ha già in sé la volontà di superare questa fine, di oltrepassare il proprio limite e di addentrarsi nella frontiera, per scorgere cosa ci sia al di là di essa. Ovviamente questo implica significati che affondano le radici nell'essere dell'individuo e sono ben più importanti delle problematiche burocratiche e politiche.

Varcare la frontiera significa inoltrarsi dentro un territorio fatto di terre aspre, dure, difficili, abitato da mostri pericolosi contro cui dover combattere. Vuol dire uscire da uno spazio familiare, conosciuto, rassicurante, ed entrare in quello dell'incertezza. Questo passaggio, oltrepassare la frontiera, muta anche il

---

<sup>6</sup> Piero Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali.*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 10.

<sup>7</sup> Jurij M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, (1970), trad. it *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 272.

<sup>8</sup> Cfr. Giacomo Devoto, *Dizionario etimologico. Avviamento alla etimologia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1968.

carattere dell'individuo: al di là di essa si diventa stranieri, emigranti, diversi non solo per gli altri, ma talvolta anche per se stessi.<sup>9</sup>

Sarà quindi centrale nel nostro percorso l'atto dell'attraversamento della frontiera o anche solo il desiderio, l'intenzione di superarla e di immergersi in essa. Ma altrettanto centrale sarà la condizione di chi *si fa* frontiera, di chi è personificazione dello spazio terzo, ovvero possiede, volente o nolente, nella sua umanità più profonda, le prerogative meticce dello spazio di frontiera. Egli diventa quindi una delle gradazioni di quel *continuum* culturale, fatto più di sfumature che di differenze, che secondo Jean Loup Amselle costituisce il presupposto di un nuovo approccio alla ricerca antropologica.<sup>10</sup> In questo caso il rapporto dell'uomo con lo spazio non sarà solo quello della funzione che lo percorre, lo attraversa, creando degli itinerari che di volta in volta si caricano di significati differenti. Sarà un rapporto di "sovrapposizione ontologica", poiché lo spazio viene fatto essere e l'essere si fa spazio. Giocano qui un ruolo fondamentale i temi dell'ibridazione culturale, della perdita identitaria e del relativismo etnico, che tanto hanno segnato il XX secolo. La figura della frontiera e il suo mito in effetti assumono come delle valenze aggiuntive sulle scenografie del secolo scorso. Certo, da Ulisse a Marco Polo, da Colombo alla Frontiera nord-americana, la nostra storia è costellata dall'applicazione del mito della frontiera sulla realtà.

Lo spazio dell'Antico Egitto si snoda come un percorso dalle sorgenti alla foce di un fiume; le sue frontiere sono costituite dalle immense distese desertiche ad Est e ad Ovest di esso, mentre il Mar Mediterraneo, nonché le paludi e gli acquitrini del delta, rappresentano un'ulteriore frontiera a Nord. Erodoto scrisse nelle sue *Storie* che «l'Egitto è un dono del Nilo», e in effetti non potrebbe esserci espressione più felice per descrivere il rapporto tra un fiume e un paese in cui lo scorrere dell'acqua rappresenta la vita stessa del paese. In uno spazio davvero sconfinato la popolazione egizia antica e moderna si è sempre affollata sulla striscia di terra coltivabile in corrispondenza del fiume. È la Valle, infatti, il sottile lembo di limo scuro e fertilissimo che traccia una linea da Nord a Sud, lo spazio longilineo degli Antichi Egizi. «Le loro costruzioni più caratteristiche non sono edifici, ma sentieri racchiusi da opere murarie: rilievi e pitture sono allineati, e conducono l'osservatore in una direzione definita».<sup>11</sup> Con pochi contatti con l'esterno, con frontiere così ampie e ostili, «l'Egitto godeva di quel felice isolamento che permette a un paese continentale di sviluppare una cultura propria con

---

<sup>9</sup> Piero Zanini, *Significati del confine*, cit., pp. 10-11.

<sup>10</sup> Cfr. Jean Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, (1990); trad. it.: *Le logiche meticce*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>11</sup> Stephen Kern, *The culture of time and space 1880-1918*, (1983); trad. it.: *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 176.

caratteristiche altamente individuali. E questa fortunata circostanza non sminuiva l'alta stima di sé degli Egizi, che si consideravano i soli uomini degni di questo nome».<sup>12</sup>

Lo spazio degli antichi Greci raccontato da Omero, è il Mar Mediterraneo, uno spazio soprattutto marino ed evidentemente chiuso. Nel mondo greco lo spazio geografico e lo spazio del mito coincidono, se c'è una distinzione da fare è semmai tra il mondo degli uomini "che mangiano il pane" e i mondi al di fuori di esso, quello degli dei, degli animali, dei ciclopi, degli antropofagi, ecc. Il primo è quello domestico e socializzato, al quale Ulisse cerca instancabilmente di fare ritorno. «Questo spazio totalmente umano è anche strettamente circoscritto. Esso è costituito da distretti di limitata estensione, separati da vaste distese selvagge e, nello stesso tempo, accomunati e divisi dal mare. [...] Ma all'interno stesso del mondo degli uomini mangiatori di pane, si possono delimitare zone in progressione sempre più remote»<sup>13</sup>, come i cerchi che disegna un sasso cadendo nell'acqua. La prima zona è segnata dal viaggio di Telemaco da Itaca a Sparta e dal ritorno di Nestore da Troia fino a Pilo. La seconda, a formare un secondo cerchio, comprende Creta, le rive della Fenicia, della Libia e dell'Egitto. Ancora oltre, si giunge ad una vera e propria zona di frontiera, dimora degli Etiopi, dei Cimмери e dei Feaci. «Questi uomini dei limiti sono certo mortali, ma beneficiano di uno status un po' particolare: sono ancora vicini agli dei e hanno conservato certi tratti della vita dell'età dell'oro».<sup>14</sup>

Con i Romani e soprattutto con l'Impero, il mondo si allarga e raggiunge l'Oriente, le profondità dell'Africa, i freddi dell'Alemagna e i prati verdi della Britannia. I Romani hanno, più di chiunque, una grande capacità di trasformare lo spazio e di organizzarlo razionalmente; oltre a ciò, essi sono in grado di cambiare nome allo spazio vicino e lontano: in un certo senso Roma era il mondo e il mondo era Roma. È lo spazio della guerra, del potere e della ricchezza. Una volta raggiunto il limite delle proprie possibilità di gestione, il grande spazio-mondo romano comincia a chiudersi, a difendersi dall'esterno e a rimpicciolirsi.<sup>15</sup> Il *limes*, la frontiera dell'Impero Romano che

---

<sup>12</sup> Alan Gardiner, *Egypt of the Pharaohs. An Introduction*, (1961); trad. it: *La civiltà egizia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 37.

<sup>13</sup> François Hartog, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, (1996); trad. it. *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 29.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>15</sup> È interessante osservare come per l'Impero Romano la crisi delle frontiere fu dovuta, soprattutto, ad una crisi del centro - Roma - che non rispondeva più alle sue prerogative, o che comunque non assolveva più al suo ruolo di unico centro. L'Impero era troppo vasto e i suoi limiti non erano conosciuti dal centro, lo spazio aveva perso il suo significato e le province erano diventate delle entità quasi scollegate dalla capitale. La proporzione diretta tra estensione di una nazione e grandezza della sua cultura, e quindi la conseguente necessità di espandersi sempre "oltre", fu ripreso da alcune teorie tedesche del tardo '800 (Ratzel), che miravano a giustificare la politica imperialistica. Ma più in generale, a partire da Alessandro Magno e poi

comincia ad essere fortificata al tempo di Adriano, intorno al 122 D.C.,<sup>16</sup> segna la fine dell'espansione di Roma e l'inizio della sua decadenza. Si rivela fin da subito una frontiera estremamente mobile, in balia dell'esito delle invasioni e delle conseguenti rappresaglie: un confine tutt'altro che impermeabile. Ben presto le popolazioni delle zone di frontiera, o che in quelle zone si sono spostate, cominciano a *barbarizzarsi*, dal momento che i barbari che sono stati sconfitti dai romani vengono "inclusi" nei confini dell'Impero e molti di loro si ritrovano a combattere come soldati ausiliari nelle fila romane.

Nel medioevo, invece, lo spazio è gerarchizzato, sostanzialmente chiuso e inserito in una scala di valori etico-religiosi. C'è sempre una dimensione interna ed una esterna, ogni cosa trova il suo posto nell'antitesi tra spazio positivo e spazio negativo: il sacro e il profano, l'urbano e il rurale, il difeso (il castello) e l'indifeso (il villaggio). La divisione tra bene e male sembra netta e decisa, e in base a questa dicotomia vengono registrati gli spazi del mondo terreno ed ultraterreno.

Questo particolare approccio alla geografia, che non veniva ancora percepita come un ramo delle scienze naturali ma ricordava piuttosto una varietà della classificazione utopico-religiosa, è assai caratteristico del Medioevo. Si ricollega a esso il particolare atteggiamento verso il viaggiatore e il viaggio: un lungo viaggio accresce la santità dell'uomo che lo compie. Nello stesso tempo, l'aspirazione alla santità sottintende l'obbligo di rifiutare la vita sedentaria e di mettersi appunto in viaggio. La volontà di rompere col peccato è concepita come una partenza, come uno spostamento nello spazio. Così, il ritirarsi in monastero era uno *spostamento* da un *luogo* peccaminoso a un *luogo* santo e, in questo senso, veniva assimilato al pellegrinaggio e alla morte, pensata anch'essa come uno spostamento geografico.<sup>17</sup>

Inevitabilmente (questo accade per l'Europa) il concetto di spazio, a livello macroscopico e culturale, risente della forte influenza del cristianesimo nella vita quotidiana di ognuno e determina l'identificazione della frontiera più estrema, non solo col luogo del peccato e della perdizione, ma con i luoghi dove finisce la cristianità.

---

con i Romani, il concetto che il dominio dello spazio corrispondesse al trionfo di un'idea fu impresso nella coscienza storica europea.

<sup>16</sup> Adriano (117-138) si occupò molto del riassetto difensivo dell'Impero, sconfessando la politica espansionista del suo predecessore Traiano (98-117), l'ultimo imperatore conquistatore. Adriano rinforzò anche alcuni confini in Africa Settentrionale e fece erigere il famoso *vallum* nell'Inghilterra del Nord, la fortificazione di confine meglio conservata fra le vestigia dell'Impero Romano.

<sup>17</sup> Jurii M. Lotman, *O ponjatt geografičeskogo prostranstva v russkich srednevekovykh tekstach*, in: *Trudy po znakovym sistemam*, (1965); trad. it.: *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, in: Jurij M. Lotman - Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit., p. 186.

Ciò che è dentro, anche dentro la Chiesa, è bene, ciò che è fuori è male o comunque è influenzato dal male. È come se in questa epoca, tutte le paure dell'indefinito, del lontano, del diverso e del non conosciuto che sono sempre state parte della civiltà umana, diventino vere e proprie presenze nella cultura e nella vita delle persone. Si moltiplicano gli spazi di frontiera; le comunità sono piccole e si stringono attorno ad un castello, ad una chiesa o ad un piccolo villaggio: tutto il resto è spazio della frontiera, potenziale spazio del male. Tra queste zone del maligno, spicca la foresta. Lontana dall'immagine di spazio incontaminato, naturale e quindi "positivo", la foresta è luogo di paura dominato da spiriti e demoni, rifugio di peccatori, ladri, assassini, lebbrosi, ma anche all'occorrenza di animali abominevoli, mostri e draghi. L'eroe medievale, il cavaliere errante o il santo predicatore, affronterà il male e lo spazio dell'estraneo da solo; da qui l'importanza del tema del viaggio connesso con l'avventura eroica.

Al di fuori resta l'estraneo, l'incerto, l'ignoto, uno spazio potenzialmente infinito in cui non soltanto le proprie regole non sono valide, ma in cui – a quanto è dato sapere – esse, probabilmente, non esistono affatto.

Questo "indistinto", che, in quanto differente, è pericoloso ed ambiguo, rappresenta il dominio dell'antagonista e deve essere aggredito, prima che sia lui ad aggredire. Ma il corpo-comunità non vi si opporrà nella sua interezza. Invierà un eletto, un eroe che si cimenterà nella prova e che accrescerà, guadagnando nuove entità spaziali, l'organismo di provenienza.<sup>18</sup>

Nell'era moderna l'infinitudine dello spazio crea invece una tensione positiva e fortissima verso il futuro, un futuro pieno di possibilità. Con Colombo gli spazi ad Ovest si moltiplicano e il mondo subisce una sorta di sdoppiamento. Le frontiere si ingrandiscono e perdono in gran parte i connotati negativi che il medioevo aveva dato loro: oltre quella che prima era la frontiera per eccellenza, l'oceano, si trova adesso una terra sterminata tutta da scoprire, conoscere (e conquistare), che rappresenta la nuova vera frontiera. Galileo, apice di una lunga serie di filosofi e astronomi che avevano teorizzato l'infinità del Cosmo a partite dall'antica Grecia, trasforma il *mondo chiuso* in *universo infinito*<sup>19</sup> con il supporto della logica, del metodo induttivo e quindi del pensiero moderno. Ha scritto Stephen Kern, facendo riferimento alla cultura europea del tardo Settecento e dell'Ottocento:

---

<sup>18</sup> Monica Cristina Storini, *Lo spazio dell'avventura. Peripezia e racconti nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 188.

<sup>19</sup> Cfr. Alexandre Koirè, *From the Closed World to the Infinite Universe*, (1957); trad. it.: *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1970.

il simbolo primario dell'anima faustiana dell'epoca moderna è lo spazio illimitato: la lotta senza posa di Faust, lo slancio delle cattedrali gotiche e la proliferazione degli spazi geometrici riflettono questo senso di infinito. La musica moderna, quella del Tristano di Wagner, libera l'anima dalla pesantezza materiale e la pone in un movimento libero, in direzione dell'infinito.<sup>20</sup>

Ma la percezione dello spazio subisce un forte cambiamento a partire dalla fine del XIX secolo e per tutto il XX, responsabili le enormi e progressive innovazioni tecnologiche, le grandi guerre, una più grande e diffusa (e smisurata rispetto a secoli prima) conoscenza, la fine dei grandi imperi coloniali. Le distanze si accorciano, i percorsi cambiano, i confini si relativizzano e molte frontiere scompaiono. Si pensi, per esempio, alla diffusione dell'aeroplano e a quanto rese relative e inefficaci le frontiere morfologiche e politiche. E ancora il treno, che permetteva di attraversare interi paesi e di allearsi alle imbarcazioni per una diffusione del commercio globale. A livello comunicativo il telefono annullò distanze immense e le persone potevano parlarsi da una parte all'altra del mondo come se fossero faccia a faccia. Questo era un vero e proprio annientamento della distanza e non era una teorizzazione né filosofica né fantascientifica, era invece «l'esperienza reale delle masse, che si abituarono rapidamente, ad uno strumento che consentiva loro di procurare danaro, vendere grano, fare conversazioni, segnalare tempeste»,<sup>21</sup> da un capo all'altro del mondo senza neanche uscire di casa. Queste e molte altre cose rivoluzionarono l'idea di spazio e fecero sembrare il mondo più piccolo, senza confini tra stato e stato, senza spazi sconosciuti, poiché con le nuove tecnologie tutto il mondo era a portata di mano. Anche i territori che non erano mai stati meta degli avventurieri cessarono di essere inviolati: «Robert Peary raggiunse il Polo Nord nel 1909 e, due anni dopo, Roald Amundsen fece lo stesso con il Polo Sud. Gli stivali lasciarono le loro impronte sulla neve mai calpestata, e le ultime grandi frontiere del mondo terminarono». <sup>22</sup> In un certo senso, proprio nel momento in cui tutto il mondo fu "scoperto", esso apparve piccolo e a portata di mano: si preparavano a scomparire quelle grandi zone d'ombra che avevano reso la geografia quasi una magia e il viaggio per mare un'avventura eroica. Il mondo sembrava davvero piccolo e pronto per essere finalmente *scritto* sulla carta geografica.

Ma non era proprio così. Anche se per fare il giro del mondo non ci sarebbero voluti più ottanta giorni, ma solo trenta, forse meno, rimanevano degli spazi inaccessibili, delle frontiere dove l'uomo, benché armato della tecnologia, si ritrovava solo nella sua debolezza. Si pensi all'invasione della Russia da parte delle forze del Reich durante il secondo conflitto mondiale. Il fallimento di Napoleone sembrava superabile con i

---

<sup>20</sup> Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 176.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 270-271.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 204.

nuovi mezzi bellici. In effetti era possibile distruggere città intere con i bombardamenti aerei, ma l'occupazione del territorio risultò incredibilmente faticosa ed infine fu abbandonata. E non solo la frontiera sterminò e sconfisse l'esercito dell'Asse in fase di avanzamento, ma soprattutto in fase di ritorno, quando il freddo, la neve e la fame uccisero migliaia di soldati, molti dei quali non avevano neanche combattuto.<sup>23</sup> Oppure si pensi ai deserti, agli oceani, alle foreste, ai poli: rimangono spazi conosciuti sulla carta, sulla mappa del mondo, ma difficilmente diventano luoghi. Naturalmente resistenti alle notevoli capacità di adattamento dell'uomo, distanti dai luoghi abitati, sono rimasti spazi che hanno ancora poco di umano, disabitati o quasi, generalmente ostili. La loro indeterminatezza, la loro grandezza e "disabitazione" li rende forse gli ultimi spazi mitizzati del XX Secolo. Essi si scontrano con l'iper-localizzazione delle grandi città (anche se alcune periferie di metropoli possono essere viste come frontiere urbane), con la facilità dei mezzi di trasporto e comunicazione, con le tecnologie, con la modernizzazione continua degli spazi. La *crisi spaziale*, ovvero la contrapposizione tra spazi propri e *spazi altri*, è uno dei fenomeni sociali e culturali che più hanno segnato il XX secolo. Michel Foucault ha scritto che «la grande angoscia che ha ossessionato il XIX secolo è stata la storia, la nostra epoca sembra in vece essere l'epoca dello spazio. Siamo nell'età del simultaneo, della giustapposizione, del vicino e del lontano, del fianco a fianco e del disperso».<sup>24</sup> Un'epoca di ridefinizione dello spazio. A livello culturale e a livello di geografia umana le cose cambiano decisamente, ma non molto a livello mitico. Il mito della frontiera ha mantenuto la sua essenza: mentre molte frontiere si assottigliavano e altre crescevano, molte scomparivano e ne nascevano delle nuove che spesso non avevano una vera e propria dimensione geografica.<sup>25</sup> La dimensione mitica della frontiera ritrova tutta la sua portata allegorica, specie dopo l'introduzione di categorie gnoseologiche nuove come l'inconscio, il subconscio, l'*unheimlich* o, in campo antropologico, le «logiche meticce»; specie dopo la riscoperta del soprannaturale, dopo l'"avanzamento" della modernizzazione e dopo la nascita delle grandi metropoli. Tutte queste "zone" di frontiera e tutti questi fenomeni materiali e immateriali hanno creato nuovi stimoli immaginativi che spesso in arte si sono trasformati in rappresentazioni del *Sentimento della frontiera*, una sorta di modo di sentire, fatto di mistero e fascino, paura e desiderio. Ma lo vedremo poco più avanti.

---

<sup>23</sup> Ci dà una incredibile testimonianza personale e storica della ritirata, un viaggio di ritorno dalla frontiera, Mario Rigoni Stern ne *Il sergente sulla neve*, un'opera intrisa del "sentimento" della frontiera.

<sup>24</sup> Michel Foucault, *Other spaces/Spazi altri. I principi dell'eterotropia*, in "Lotus International", 1985-86, n. 48-49, p.9.

<sup>25</sup> Non completamente condivisibile, da questo punto di vista, il giudizio di Benedykt Zientara che sostanzialmente fa finire proprio col XX sec. il valore mitico della frontiera, e per il futuro vede spazio solo per le sue applicazioni in campo ideologico, religioso e politico. Cfr. Benedykt Zientara, *Frontiera*, in *Enciclopedia Einaudi vol.6*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 403-414.

Fin qui abbiamo accennato ad alcune delle implicazioni che la figura storica e ontologica della frontiera porta con sé. Ma cerchiamo di capire come questa figura sia stata in grado, e lo sia tutt'oggi, di diventare *mito*.

Punto di partenza di questo percorso è una delle facoltà fondamentali dell'uomo: l'immaginazione. La necessità di delimitare lo spazio risponde al bisogno di sfuggire alla vertigine dell'illimitato, della realtà non conoscibile perché fuori dalla portata dell'uomo. Tuttavia questo non impedisce di immaginare tutto ciò che sta *oltre*, anzi è proprio l'impossibilità di conoscere che stimola il processo immaginativo, il quale a sua volta crea realtà sostanzialmente *altre* rispetto alla propria. *Io nel pensier mi fingo* – dice Leopardi – tutto ciò che sta negli *interminati spazi di là da quella siepe*, oltre quel confine che sembra così invalicabile. E si coglie in maniera sorprendentemente puntuale, nell'ultimo verso del celebre idillio, l'ossimoro del mito della frontiera, le due facce della medaglia: il desiderio e la paura. Quel mare dove il poeta si adagia in un "dolce naufragio" è la frontiera per eccellenza, la terra di mezzo tra la realtà e la fantasia, tra la vita e la morte.

Da sempre tutto ciò che è incerto, sfumato e che in qualche modo svicola le redini della gnoseologia, sprigiona un fascino indiscutibile che colpisce le debolezze più profonde dell'uomo e allo stesso tempo dà vita alle sue produzioni di maggiore forza. Oltre la frontiera si apre il campo del possibile e dell'ipotetico, lo spazio della paura e del desiderio.

Segnare un confine significa, prima di tutto, arginare la minaccia che l'idea di uno spazio infinito pone in essere, in quanto spazio privo di punti di riferimento e di orientamento, ovvero spazio nel quale tali punti sono continuamente rimessi in gioco, alterati, mutati, spostati senza criterio, come conseguenza della mancanza di un quadro de-finito di riferimento complessivo in cui collocarli [...] Uno spazio di tal genere è uno spazio, innanzitutto, del disordine.<sup>26</sup>

È da questa spinta immaginativa che nasce l'accezione "mitica" della frontiera, uno spazio *antropico*, ovvero uno spazio generato da una cultura, che non ha referenti nella realtà empirica, ma che a partire da essa viene costruito in quanto spazio delle possibilità. Esso può essere tanto realistico quanto reale, tanto inverosimile quanto fantastico; ciò che conta è il suo rapporto con lo spazio fisico e con i suoi abitanti. Tale

---

<sup>26</sup> Fabio Natali, *L'ambigua natura della frontiera*, cit., p. 127.

spazio diventa *mitico* proprio perché aiuta a “capire” lo spazio reale, lo completa allo stesso tempo ed entra a far parte della cultura che lo ha generato.

Un esempio di frontiera mitica sul quale torneremo più volte, vero e proprio spazio mitico che ha segnato un'epoca, ha plasmato una parte consistente di una cultura, è la frontiera dei pionieri nordamericani: basti pensare a quanta letteratura e quanta cinematografia hanno tratto linfa vitale per decenni e decenni dal *mito della frontiera*.<sup>27</sup> Sebbene sia strettamente collegato a certe pagine della storia, benché lo spazio e il tempo siano profondamente mutati, tale mito è oggi tutt'altro che morto e lo vediamo rinnovato e declinato nei più svariati casi, sempre affascinante, ancora carico di mistero e denso di significati. Esso in realtà ha radici ben più profonde della colonizzazione del Nord America. Deve essere inserito in un ampio quadro mitologico, che ha segnato la storia, la geografia e la cultura europea antica e medievale: il mito di un mondo senza Ovest, di un mare Oceano oltre il quale non c'è e non può esserci l'uomo, ma solo la morte, l'Aldilà, l'Ade, il Purgatorio, e così via. Tale credenza risale forse alla suddivisione delle terre del mondo che viene fatta nell'Antico Testamento, dopo il diluvio universale, tra i figli di Noè. Il primo - Sem - si diresse ad Est e da lui discesero i popoli orientali; il secondo - Iafet - a Nord e da lui discesero gli Europei; il terzo infine - Cam - si diresse a Sud e dette vita al popolo degli Africani. Se anche fosse esistita una quarta parte del mondo, questa sarebbe stata interdetta agli umani. Ma l'origine del mito di una terra all'estremo Ovest del mondo, abitata da esseri straordinari, è probabilmente da cercarsi ancora più indietro nel tempo: basti pensare alle Esperidi - ce ne parlano Omero ed Esiodo - , le ninfe che custodivano il “giardino dei pomi d'oro”, su di un'isola che avrebbe dovuto trovarsi al di là dell'Oceano. Così vale per la mitica isola Avalon nella quale credevano i Celti, e pure per Tir Na Nóg della mitologia irlandese, una terra situata in un Ovest tanto lontano quanto imprecisato. Ma su tutte vale la leggenda di Atlantide, una grande civiltà che, lo scrive per primo Platone nei dialoghi *Timeo* e *Crizia*, era situata su di un'isola immensa nel mezzo dell'Oceano, una terra sterminata oltre le Colonne d'Ercole. Che prima di Colombo ci fossero state delle “tracce” di una terra al di là dell'Oceano, non possiamo saperlo con certezza ma

---

<sup>27</sup> In maniera diversa nei modi, ma costituitosi parallelamente, Possiamo osservare un simile spazio mitico nel continente sudamericano. Anche se costituitosi parallelamente a quello nordamericano esso tuttavia nasce e cresce all'interno di culture (quelle iberiche) profondamente distanti da quella anglosassone. Diverse furono le modalità di colonizzazione del territorio, diversi i modelli economici, gli obiettivi ed infine i risultati di tale colonizzazione. «La frontiera in America Latina pur essendo una fascia territoriale mobile, popolata e strutturata in modo non ancora stabile, momento di accesso verso nuove terre sconosciute e disponibili, si forma su territori che, quasi spopolati e non sfruttati produttivamente, sono già stati spartiti tra diversi proprietari: sono già stati scambiati su un mercato posto nei centri decisionali del paese o addirittura al di fuori del paese considerato». Cfr. Chiara Vangelista, *Frontiera*, in Marcello Carmagnani (a cura di), *Storia dell'America Latina*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 77.

possiamo immaginarlo; tuttavia non è questo il punto. Ciò che conta è che il mondo - inteso come è da intendersi, ovvero come spazio dell'uomo - finisce alle Colonne d'Ercole e da lì comincia una frontiera della quale non è possibile scorgere la fine, né tanto meno immaginarne l'altra faccia. È proprio da questo stretto passaggio marino, porta del Mediterraneo, che parte il viaggio dell'immaginazione. Infatti, come non immaginare l'esistenza di un qualcosa che sia *oltre*, e magari averne paura, e magari subirne l'attrazione?

Nel canto XXVI dell'*Inferno*, Ulisse ci racconta che navigando verso Ovest, prima di essere risucchiato dall'Oceano, scorge una montagna *bruna e alta*. Sebbene sia chiaro che si tratti del Purgatorio, immagine che serve a Dante per opporre al *folle volo* la sua ascesa benedetta da Dio, e quindi concludere che la dimensione ultraterrena, *l'altro mondo*, è esplorabile solo per volere divino, tale montagna è chiamata dall'eroe greco *nova terra*. Ulisse non poteva sapere del Purgatorio, come non poteva sapere di Dio, ma forse s'immaginava una nuova terra al di là degli oceani. È questa immaginazione, quest'ipotesi d'esistenza che getta il dubbio sul viaggio estremo dell'eroe. Contrapposizione tra conoscenza pagana e Sapienza cristiana: sulla carta e nel poema dantesco ha la meglio la Sapienza. Ma se questo non bastasse più?

Dante prende le distanze da Ulisse pur essendone allo stesso tempo attratto, ha paura di lui, della sua audacia, del suo *folle volo*, ne ha paura perché ne è affascinato. Ma non è affascinato solo dal personaggio, in quanto simbolo di virtù, prototipo dell'uomo classico che Dante amava tanto. Dante è affascinato dalla conoscenza del limite.

In fondo anche lui, a modo suo, nella finzione, si è spinto al limite, lo ha superato, si è a sua volta imbarcato nel *lieve legno* e ha fatto rotta per un luogo che non è permesso agli uomini. Se quindi, alla luce anche solo dell'eventualità di un nuovo mondo che si trova *oltre*, l'uomo avesse bisogno di ripensare i suoi paradigmi di pensiero e ridefinire i suoi limiti? Ulisse è l'uomo di frontiera per antonomasia, crea tracce per futuri sentieri che saranno battuti, verso *l'altro mondo* e il *nuovo mondo*. Siamo ai primi passi del moderno. Di qui in poi scopriremo qualcuno di questi sentieri che sembrano portare piuttosto lontano. In fondo, è da qui che comincia il mito dell'Ovest, che in età moderna ha preso forma nello spazio della frontiera nordamericana.

Quando nel 1492 Colombo compie il grande passo, crede di aver semplicemente trovato una via (per niente più breve) per le Indie passando da occidente, sperimentando così per la prima volta il nuovo cosmo galileiano. Ma con il passare dei mesi e degli anni, si concretizza sempre più la constatazione che si tratta di un altro posto: non sono le Indie Orientali, ma una nuova terra. Cristoforo è un cristiano fervente, un attento lettore delle Sacre Scritture e al termine del suo terzo viaggio

attraverso l'oceano, quando nel 1498 tocca il Sudamerica, la suggestione delle sue letture gli rende chiaro che le Indie sono in realtà un altro mondo.<sup>28</sup> Ma perché le Sacre Scritture? Non bastava lo spirito d'osservazione e la deduzione empirica? Non ancora, l'Età di mezzo lascerà strascichi ancora molto lunghi. I passi biblici a cui fa riferimento il genovese sono quelli di *Isaia* 65.17-21<sup>29</sup> e *Apocalisse* 21 e 22.<sup>30</sup> Sono brani che descrivono la venuta della Nuova Gerusalemme: Colombo sembra convinto di avere veramente trovato il Paradiso Terrestre. Più che uno scopritore, a Colombo piace essere un profeta, vedere nella sua azione il compimento delle Sacre Scritture. Forse queste considerazioni utopistiche e messianiche spinsero Cristoforo (*Cristo ferens*, colui che porta a Cristo)<sup>31</sup> a traversare più volte l'oceano.

Le sue motivazioni sono di un ordine diverso rispetto a quelle di Ulisse, tuttavia permane la stessa tensione, quasi una speranza tremendamente umana, la speranza dell'*altro migliore*. C'è forse in questi due personaggi lo stesso sogno di ricominciare, il sogno dell'innocenza dell'uomo, della costruzione di una nuova società in cui la felicità cessi di essere mito e si trasformi in prassi. Ulisse si sarebbe scrollato di dosso i divieti gnoseologici e i fastidi degli dei, Colombo si sarebbe liberato del peccato originale. Questo sogno è adesso realtà negli occhi dell'Ammiraglio genovese; i suoi eredi saranno i tanti europei che sbarcheranno sulla nuova terra, vivranno dei suoi frutti, fonderanno grandi città, scriveranno che diritto inalienabile dell'uomo è il perseguimento della felicità. Il sogno americano comincia adesso. Ma non dimentichiamo che Ulisse e i suoi compagni, all'avvistamento della *nova terra*, gioirono per poco: la speranza *tosto tornò in pianto*.

## 1.2.

---

<sup>28</sup> Cfr. Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

<sup>29</sup> «Ecco infatti io creo / nuovi cieli e nuova terra; / non si ricorderà più il passato, / non verrà più in mente, / poiché si godrà e si gioirà sempre / di quello che sto per creare, e farò di Gerusalemme una gioia... Fabbricheranno case e le abiteranno, planteranno vigne e ne mangeranno il frutto». *Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2006; tutti i passi biblici citati in questo lavoro sono tratti da questa edizione.

<sup>30</sup> «Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più. Vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo». (Ap 21, 1-2)

<sup>31</sup> Cfr. Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, cit., p. 81. Tzvetan Todorov, con l'aiuto dei testi di Bartolomé De Las Casas, sottolinea che nel nome di Cristoforo Colombo sono sintetizzate le qualità dell'evangelizzatore (Todorov preferisce *Cristum ferens*) e del colonizzatore (*Colón*) e fa notare come per l'ammiraglio il proprio nome generò una sorta di fissazione quasi maniacale. Cfr. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, (1982); trad.it.: *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1992.

## Il Sentimento della frontiera e la Narrativa di frontiera

In questo quadro mitologico e in questa storia, affonda le radici e trae nutrimento una modalità dell'essere e del divenire che chiameremo *Sentimento della frontiera*. *Sentimento*, perché è essenzialmente un modo di sentire; *frontiera*, perché è la figura della transizione, della lontananza, del limite. Tale sentimento nel XX secolo si intreccia profondamente con la storia e con la mitologia moderna, in modo da divenire un sentire che segna un'epoca, una cultura, una "terra" della storia. Si è visto come lo sviluppo tecnologico, i grandi eventi bellici del '900, le decolonizzazioni, le questioni etniche, il conflitto israelo-palestinese, i movimenti migratori e tanti altri fenomeni<sup>32</sup> abbiano contribuito a modificare radicalmente l'idea dello spazio e dunque il concetto di confine. Se quest'ultimo è il segno che ordina le lingue, le tradizioni, le culture, le economie, le politiche ed assegna a ciascuno il suo spazio, al di là del segno c'è una continua evoluzione dell'organizzazione spazio stesso: la fissità si concilia malamente con la storia, specie con la storia del '900. I confini rivelano allora la loro artificiosità, non corrispondono alla realtà delle cose, sono linee tracciate dall'uomo sulla carta del mondo e non tengono presente la natura stessa dell'uomo. Il confine si rivela mera teoria, produzione logica dell'intelletto; la frontiera invece è la prassi, produzione del fare, è essere e realtà, vita e uomo.

*Transizione, lontananza, limite*: sono queste le tre dimensioni essenziali della frontiera. La transizione esprime la commistione delle culture, il meticcio, la relazione, la ricerca identitaria, mostra come tra popoli e culture non ci siano vere e proprie soluzioni di continuità, separazioni nette, ma piuttosto passaggi, sfumature, contaminazioni. La transizione è il movimento dinamico della *transculturazione* e, per dirla con Glissant, dell'«arcipelagizzazione dei continenti»,<sup>33</sup> al di là delle barriere nazionali. La lontananza è l'esclusione, l'isolamento, la barbarie, la solitudine, ma soprattutto la difficoltà di comunicare con ciò che è centrale e "vicino". Essa è l'ispirazione presente in tutte le arti. «Tutti i linguaggi delle arti – scrive Antonio Prete nel suo *Trattato della lontananza* – muovono dalla memoria del lontano, dalla memoria di un luogo dove la lontananza si mostra, si fa visibile, tremando minacciata dalla sua stessa sparizione». <sup>34</sup> Il limite è ciò oltre cui non è concesso di andare o non si vuole andare, sono le Colonne d'Ercole, la siepe di Leopardi, l'orlo del cuore di tenebra di Conrad o più semplicemente le mura della Fortezza Bastiani in Buzzati; è il rischio e

---

<sup>32</sup> Si potrebbero fare numerosi esempi: il conflitto in Ex-Jugoslavia, la crisi tra Russia e Georgia, le annose e tragiche vicende del Kurdistan, il fenomeno delle barriere anti-clandestini sul confine tra Stati Uniti e Messico, ecc.

<sup>33</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, (1996) ; trad. it.: *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 36.

<sup>34</sup> Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 46-47.

l'avventura, la paura e il desiderio, il paradiso e l'orrore, la vita e la morte. La morte è davvero il limite che accomuna ciascuno di noi: come passaggio-tra, essa si candida a frontiera ultima del vivere.

Non si deve tuttavia pensare che tale pluralità di significati sia solo una polisemia dispersiva, un attraente ventaglio di concetti slegati tra loro. Per spiegarlo vorrei usare una terminologia musicale: la frontiera è una figura/concetto dalla natura *polifonica*, a tratti *armonica*. Ovvero essa crea contemporaneamente melodie che si sovrappongono e si intrecciano tra loro. Il rapporto umano con la frontiera, nel nostro caso la sua narrazione, consiste soprattutto nell'interpretazione di tali armonie: accade talvolta che il narratore crei veri e propri *voicings* che tracciano pennellate di colore particolari.<sup>35</sup> È chiaro quindi che la frontiera non può essere letta univocamente ma solo in modo aperto, "ascoltando" tutti i percorsi sonori che ci propone ed esplorando le sue potenzialità.

Ciononostante, l'apertura semantica della frontiera non deve farci perdere di vista la sua dimensione essenziale: lo spazio. Infatti, benché spesso i passaggi spaziali si intreccino a quelli temporali e le parole transizione, lontananza, limite, possano benissimo essere declinate e usate come categorie sull'asse del tempo, ciò che determina la frontiera e che in un certo senso la genera è la *crisi spaziale*. Essa è l'atto di nascita di ciascun fenomeno di frontiera, sia esso geografico, morfologico, culturale, linguistico, etnico, comunicativo.

Con queste premesse, risulta chiaro quindi che la *Narrativa di frontiera* non sarà la scrittura in prosa di chi vive e abita in zone di frontiera, o di chi è esule, o di chi è creolo; perlomeno non lo sarà necessariamente. È un fenomeno letterario che prende vita sul testo ed esso è il solo campo di verifica e analisi. È altresì chiaro che possono esistere alcune caratteristiche biografiche dell'autore, esperienze che l'hanno coinvolto in prima persona e messo in contatto con la frontiera, che favoriscono la nascita del fenomeno all'interno della sua produzione: il viaggio, la migrazione, l'esilio, l'esplorazione, la nascita meticcia, ecc.

All'interno dello sconfinato crogiuolo delle poetiche del '900 e delle molto più sconfinite interpretazioni d'esse, vogliamo porre l'attenzione su di una fenomenologia letteraria che è stata probabilmente una presenza tanto fondamentale quanto nascosta.

---

<sup>35</sup> Nella musica moderna e nel jazz in particolare il pianista, oppure lo strumentista armonico (chitarrista, vibrafonista, ecc.) che di solito accompagna il solista, decide personalmente come suonare gli accordi del brano, ovvero sceglie quali armonici suonare e quali invece no. Nello stesso tempo decide a quale distanza suonarli e come sovrapporli. Ne risulta una vera e propria interpretazione, come un punto di vista personale del musicista che esalta alcuni colori piuttosto di altri all'interno dell'armonia.

Una fenomenologia e non un fenomeno, poiché come il concetto frontiera si apre ad una pluralità di significati, così la *Narrativa di frontiera*, vero e proprio paradigma, si coniuga in tanti fenomeni dalle diverse sfumature. Tutti hanno come base comune e punto di partenza la *crisi spaziale* e il *Sentimento della frontiera*.

Credo sia opportuno motivare brevemente la scelta di un termine quale "narrativa" nella denominazione del fenomeno oggetto di studio, anziché "letteratura" o "poetica". "Letteratura" avrebbe portato ad equivoci ancora più certi, in quanto la dicitura *letteratura di frontiera* è ormai universalmente accettata come la produzione letteraria di autori che vivono in terre di frontiera, o i cui personaggi (spesso entrambe le cose) vivono sulla frontiera. Avere scelto "poetica", sarebbe stato andare oltre la fenomenologia che ci proponiamo di studiare. Non sempre la frontiera ha determinato le scelte artistiche degli autori che leggeremo, non sempre è il fulcro della strategia compositiva e difficilmente arriva da essere una poetica.

C'è poi un terzo motivo, ed è forse il più importante, che mi ha spinto, al di là di tutte le alternative, verso la scelta del termine "narrativa". In tutti i testi che ho preso in esame ho trovato, in misure molto diverse fra loro, a volte nascosta e a volte palese, una propensione al racconto e alla narrazione autentica, spesso legata alle radici orali di tale pratica. Perciò, all'interno della definizione che propongo la dimensione narrativa è da intendersi come "modalità" e non come genere, poiché non è affatto da escludere una *Narrativa della frontiera* in versi.

Si tratta spesso di una *prassi narrativa* che nasce dalla corporeità del linguaggio, ovvero dalla prima vera dimensione comunicativa. Il linguaggio e il racconto sono prima di tutto oralità. Ed è proprio questa comunicazione corporea, che sfiora il contatto, ad avere notevoli analogie con la figura della frontiera. A proposito di questo, Paolo Virno scrive:

La prassi linguistica elude l'alternativa tra «interno» ed «esterno», imperscrutabile rappresentazione mentale e solida realtà oggettiva. Essa configura piuttosto quella preliminare *zona intermedia*, da cui scaturiscono poi entrambe le polarità. In principio (sotto il profilo logico, si badi) è il Verbo in quanto azione. L'attività locutoria si colloca sul confine tra io e non-io: rende possibile la distinzione dei due ambiti, ma, di per sé, non appartiene mai del tutto all'uno o all'altro. Basti pensare alla voce: emessa nell'ambiente come parte del corpo, torna poi al corpo come parte dell'ambiente.<sup>36</sup>

Dunque la prassi oralmente comunicativa, e nella fattispecie quella narrativa, possono essere considerate come uno spazio, uno iato, una vera e propria frontiera tra il corpo e il mondo, tra identità e alterità.

---

<sup>36</sup> Paolo Virno, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 22.

La *Narrativa di frontiera* sarà allora anche un approccio al mondo, un modo di vedere e sentire le cose. Non esclude né comprende a priori, non ha tare ideologiche, ma si consuma nel “fare” quotidiano della vita. Parte di questa quotidianità è senza dubbio la comunicazione. Chi fa l’esperienza della frontiera non fa un’esperienza comune e senza dubbio sente il desiderio di trasmetterne il *sentimento*. Ora, tra le infinite e più improbabili possibilità comunicative dell’uomo, il racconto è sicuramente l’atto testimoniale più istintivo ed efficace, nonché uno dei più antichi, insieme alla rappresentazione grafica. Raccontare significa usare la voce, il proprio corpo, per aprire scenari nuovi a chi ascolta, creare descrizioni della realtà o dell’irrealtà filtrate dal respiro. La narrazione della frontiera può rivelarsi impresa a volte difficile, a volte impossibile. La frontiera e i suoi contenuti, per loro natura, possono rientrare nella sfera dell’indicibile, nella sfera di ciò che, secondo il potenziale narratore, non è opportuno, non vale la pena, non è possibile raccontare.

Ed è soprattutto per questo motivo che, dolorosa, spontanea, inconsapevole, meditata che sia, la narrazione della frontiera è un incontrovertibile atto di testimonianza.

### 1.3.

#### **Un’ipotesi di lavoro sulla *Narrativa di frontiera*. Questioni di metodo**

Il lavoro si svilupperà in due parti consequenziali: la prima cercherà di fornire una ragion d’essere alla seconda, mentre quest’ultima rappresenterà il fulcro vero e proprio della ricerca.

Nella prima sezione saranno presi in esame testi di varia natura, appartenenti a periodi e tradizioni letterarie a volte molto distanti tra loro; ogni volta cercheremo di concentrarci sulla *Narrativa di frontiera* e sul suo modo di concretizzarsi. Questa, che definirei una ricognizione fenomenologica, ci servirà primariamente a portare alla luce il fenomeno nelle sue varie forme e declinazioni. Anche se pagherà certamente i grandi difetti della superficialità e dell’incompletezza, formerà un “campionario minimo”<sup>37</sup> che potrà dare un’idea della consistenza del fenomeno, fornendo nello stesso tempo strumenti preziosi per l’analisi. Lo scopo non è quello di redigere un inventario della *Narrativa di frontiera* del ‘900 (cosa per altro impossibile), né tentare una selezione

---

<sup>37</sup> Risiede proprio nella possibilità e nell’auspicio di aumentare le esperienze, contribuendo ad un risultato ogni volta migliore, la forza della ricerca fenomenologica.

antologica che segua un percorso cronologico, ma portare come esempi testi che contribuiscano ad una definizione *in fieri* e giustifichino l'*apertura* della forma.

Non volendo che le letture proposte risultassero "scientifiche" analisi testuali o *close reading* da laboratorio, ho cercato di considerarle, e quindi anche di renderle, come delle *esperienze*; per quanto lontane a volte possano sembrare, credo che abbiano una parte di storia in comune. Scoprire questa storia in comune sarà lo scopo della prima sezione.

La scelta dei testi, come degli autori e dei contesti entro i quali sono racchiusi, rimane, come tutte le scelte di questo tipo, in parte arbitraria. È una selezione sicuramente influenzata dalle peculiari conoscenze di chi scrive e che certamente potrà far nascere perplessità e obiezioni in chi legge. Tuttavia l'obbiettivo era quello di creare una sorta di "osservatorio" sulla *Narrativa di frontiera*, di formulare un'ipotesi e di lasciare aperti tutti i varchi possibili a nuove declinazioni del fenomeno. In questa prima parte, le analisi monografiche dei testi si alterneranno ad altre più prettamente comparate, poiché, ove possibile, l'approccio comparatista è in grado di cogliere un maggior numero di sfumature e punti di vista.

Proprio nella seconda parte, infatti, ci serviremo dei risultati ottenuti nell'indagine preliminare per impostare l'analisi comparata di alcuni testi di due autori fondamentali per la letteratura mondiale del XX secolo e che ritengo essenziali per la comprensione della *Narrativa di frontiera*: Joseph Conrad e João Guimarães Rosa.

Per quanto appaiano distanti tra loro, poiché appartenenti a tradizioni letterarie completamente diverse, i due autori hanno numerosi tratti in comune che avremo modo di osservare. Joseph Conrad (1857 - 1924) è sicuramente una delle fondamenta della storia della letteratura del '900 e forse il primo vero autore a cogliere il *Sentimento della frontiera*, così come lo vogliamo intendere. João Guimarães Rosa (1908 - 1967) è il grande narratore della frontiera brasiliana e latinoamericana; la sua produzione, a cinquant'anni di distanza, è legata a doppio filo a quella dell'autore di *Heart of Darkness*.

Sebbene le linee e gli strumenti dell'analisi si paleseranno nel corso del discorso critico, è necessario fare qualche ulteriore appunto sulla metodologia che verrà adottata in questo lavoro.

Nell'ottica di un oggetto del discorso "aperto" e "plurale" come quello della frontiera e della *Narrativa di frontiera*, mi sembrava opportuno che la metodologia da seguire non dovesse essere chiusa e monolitica, bensì aperta a più tipologie di approccio che valorizzino il testo piuttosto che l'analisi. Sarà nel confronto continuo con i testi, infatti, il momento più importante del percorso, senza mai lasciare che la

parastruttura critico-bibliografica impedisca, di fatto, di osservare e constatare le declinazioni della *Narrativa di frontiera*. Ha scritto Mario Lavagetto:

In realtà, di fronte a bibliografie tanto sterminate [...] non c'è che un'alternativa al silenzio: mettersi in strada con un'attrezzatura leggera, tale in ogni caso da non impedire di raggiungere il testo e di misurarsi con quello, cercandovi e trovandovi il più implacabile dispositivo di controllo.<sup>38</sup>

Del resto è la lettura, il primo fondamentale atto critico, che ci ha spinto a *credere* nell'esistenza prima, e nella consistenza poi, del fenomeno. Ed è da questa lettura, semplice, di impatto, senza troppi preparativi, che vogliamo cominciare.

Naturalmente sul nostro cammino troveremo utili molti strumenti critici, dall'analisi tematica allo studio del contesto culturale, dall'indagine biografica all'analisi linguistica. Sebbene temi come il meticcio, la crisi identitaria, le dinamiche post-coloniali, richiama immediatamente il campo dei *cultural studies*, questo non può essere definito uno studio culturale in senso ortodosso, né una ricerca di critica post-coloniale, per quanto siano risultati fondamentali per lo sviluppo del lavoro alcuni studi critici del campo. Non sono il contesto sociale, culturale o politico ad essere prerogativa ineliminabile della *Narrativa di frontiera*, anche se a volte ne sono il seme. Allo stesso modo sarebbe forzato (e anacronistico) lavorare solo sui testi, sradicarli dal loro humus ed ignorarlo completamente. Per questo non ho ritenuto possibile né corretto adottare un metodo unico, che avrebbe sicuramente fornito una solidità notevole all'impianto della ricerca. Si tratterà di un sostanziale relativismo critico e metodologico, di "eclettismo critico" direbbe Remo Ceserani, ma nel senso migliore del termine "eclettico".<sup>39</sup> A volte il punto di partenza dell'analisi sarà l'autore, altre la storia, altre il testo e le sue immagini, altre ancora la lingua. Ogni volta il discorso critico verrà portato avanti usando gli strumenti che meglio di altri estrapolano dal testo gli aspetti, gli effetti e i significati del fenomeno *Narrativa di frontiera*. Spesso i metodi andranno intrecciandosi, come i risultati di una lettura faranno da eco a quelli di altre. Ma questo non credo sia un male; del resto la speranza è quella di creare, nonostante l'apertura del lavoro, una proposta concreta per una linea di ricerca coerente.

---

<sup>38</sup> Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 7.

<sup>39</sup> Sulla difesa dell'eclettismo critico si veda: Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, pp. XXXIII - XXXV e un'interessante intervista: Florian Mussgnug, *An interview with Remo Ceserani*, in: «Italian Studies», Vol. 62, n.1, 2007, pp. 113 - 123.

## Narrative di frontiera

# 2.

*Noi usiamo immaginare che esistano luoghi rari e deliziosi in qualche remoto e più divino angolo del sistema solare, dietro la costellazione di Cassiopea, lontani dai rumori e dalle preoccupazioni. Mi resi conto che la mia casa era situata in un luogo che non solo era realmente appartato, ma era anche una parte dell'universo sempre nuova e mai profanata. Se valeva la pena di stabilirsi in quelle parti vicine alle Pleiadi o alle Iadi, ad Aldebaran o ad Altair, allora io già mi ci trovavo; o se non proprio là, per lo meno mi trovavo a pari distanza dalla vita che m'ero lasciata alle spalle, in un luogo che, agli occhi del mio più prossimo vicino, era remoto e scintillante con un raggio altrettanto sottile delle stelle, e visibile anch'esso solo le notti senza luna. Tale era la parte dell'universo dove m'ero fissato.*

Henry David Thoreau –  
*Walden, ovvero Vita nei boschi*



## Comunicare

# 2.1.

Italo Calvino - *Le città invisibili*

Mario Vargas Llosa - *La guerra del fin del mundo*

Strettamente legati alla frontiera e al fenomeno della crisi spaziale sono i concetti di *marginie* e di *centro*, coppia di termini con una vasta applicazione. Essi, in un sistema geometrico-spaziale fisso, non possono essere vittime di equivoci, poiché la loro individuazione è frutto di inoppugnabili leggi matematiche. Allo stesso tempo, nei mondi della letteratura, della storia, così come in quelli della storia letteraria, della storiografia, ma anche della sociologia e della storia culturale, questi due termini vanno oltre il segno, diventando strumenti d'interpretazione, metafore che possono aiutare a decifrare una realtà estremamente magmatica. Appartenenti per nascita alla sola dimensione spaziale a-cronica, vengono spesso trasfusi nel *continuum* dei

mutamenti storici, perdendo così la certezza per la quale sono nati, ma acquistando un grande potenziale critico.

Lo studio dei fenomeni letterari da un punto di vista geografico, oltre che storico, si rivela sempre più fondamentale; non per il crearsi di quella goethiana *welt literature* che nel terzo millennio è più che mai una realtà, e di certo non per una forte "tensione" della critica verso una riconsiderazione degli studi letterari in chiave transnazionale, che di fatto non si è fatta sentire, se non in pochi casi. Mettersi in strada sull'asse dello spazio diventa più che mai necessario quando, come nel mondo odierno, la legittimità di ogni "centro" viene messa in discussione e ogni zona marginale rivendica a buon diritto la propria centralità in un sistema che sempre più è fatto di relazioni tra infiniti centri diversi, e non tra innumerevoli periferie e un solo centro. Del resto già una quindicina di anni fa Carlos Fuentes, nella sua *Geografia del romanzo*, sottolineava come all'antico eurocentrismo si stesse sostituendo ormai da anni un nuovo e positivo policentrismo, che stava costituendo nuove costellazioni nella geografia letteraria.<sup>40</sup>

Ma ri-partiamo da una rassicurante definizione di geometria euclidea. Centro: «Rispetto a una sfera, punto d'incontro dei diametri, equidistante da tutti i punti della circonferenza; rispetto a un poligono o ad un poliedro, punto equidistante dai lati o dalle facce».<sup>41</sup> Va da sé che il margine (o i margini), nello stesso campo geometrico, sono i limiti della figura in questione, il perimetro che ne definisce l'estensione nello spazio.

Gli stessi termini, tolti dal loro habitat geometrico, astratto e a-cronico, e trasportati in una dimensione concreta, geografica e storica, riferiti allo spazio umano delle nazioni, dei regni e degli imperi, assumono delle caratteristiche diverse. La nozione di centro acquista la sua relatività e si disperde in una pluralità di centri, che di volta in volta sono determinati non più da leggi e calcoli geometrici, bensì dalla densità di popolazione, dai suoi spostamenti, dallo sviluppo economico e culturale, dalla quantità delle vie di comunicazione, dalle guerre, dagli scambi commerciali, ecc. I margini sono frutto di divisioni

---

<sup>40</sup> Cfr. Carlos Fuentes, *Geografia de la novela*, (1993); trad. it.: *Geografia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

<sup>41</sup> AA. VV., *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1980, vol. II, p. 976.

politiche, religiose, di separazioni etniche, spesso determinati senza troppa fatica dalla morfologia stessa del territorio. Come abbiamo già sottolineato in precedenza, spesso tali margini perdono nella realtà la nettezza della rappresentazione cartografica, trasformandosi in zone, aree di sfumatura.

Facciamo adesso un ulteriore passaggio di traslazione. Senza perdere di vista queste considerazioni e la loro dimensione geografica, portiamo le nostre parole all'interno di un discorso culturale, cioè al livello di quello che Jurij Lotman ha definito il *metalinguaggio delle descrizioni della cultura*. Lotman, con una semplice quanto efficace rappresentazione grafica, descrive i modelli delle delimitazioni spaziali della cultura, dei rapporti culturali che intercorrono tra l'interno (IN) e l'esterno (ES) di una data cultura e, quindi, tra il suo centro e i suoi margini.

6.1. Indichiamo alcuni fra i tipi più semplici delle delimitazioni dello spazio della cultura.

6.1.1. Sia dato uno spazio bidimensionale (piano) diviso da una frontiera in due parti, delle quali una comprenda una quantità limitata di punti e l'altra un numero illimitato, così che prese unitamente esse rappresentano un insieme universale. Ne deriva che la frontiera dev'essere, in tal caso, una linea chiusa omeomorfa a una circonferenza. Allora, secondo il teorema di Jordan (fig. 1), la frontiera divide il piano in due porzioni: una esterna (ES) e una interna (IN).

L'interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l'opposizione:

noi *vs* gli altri

6.1.2. La coincidenza di un determinato spazio col punto di vista del depositario di un testo conferisce un orientamento al modello culturale di quel tipo. Chiameremo *diretto* l'orientamento determinato dal coincidere del punto di vista del testo e dello spazio interno del modello culturale (fig. 2); chiameremo *inverso* l'orientamento prodotto dal coincidere del punto di vista del testo con i punti dello spazio esterno (fig. 3). Nel primo caso, il vettore dell'orientamento parte dal centro dello spazio interno; nel secondo, è diretto al centro.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Jurij M. Lotman, *Il metalinguaggio nelle descrizioni tipologiche della cultura*, cit., pp. 155-156.

Fig. 1

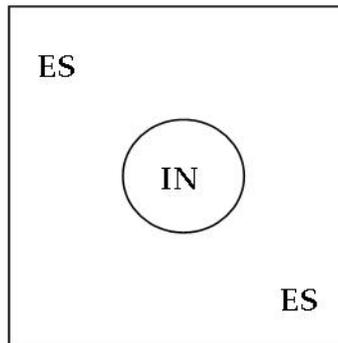


Fig. 2

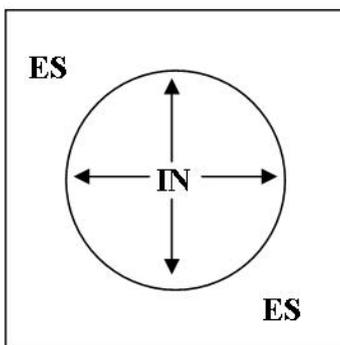
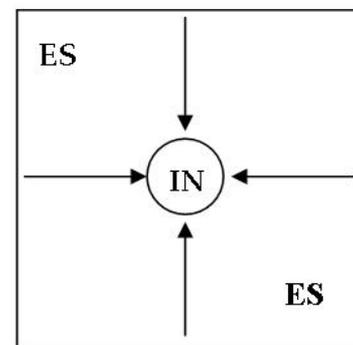


Fig. 3



Secondo i diagrammi, le relazioni tra centro e margine si verificano su due direttrici, due vettori: dal centro verso i margini (*diretto*) e dai margini verso il centro (*inverso*). Il primo di questi fenomeni (fig. 2) è tutto sommato poco interessante, poiché è il più canonico e il più scontato. Si tratta di una diffusione della cultura in maniera centrifuga: dal centro propulsore verso il resto dello spazio in questione. Tale dinamica comunicativa risulta spesso unidirezionale, non si occupa di ciò che potremmo chiamare *feedback*, ovvero di tutti quegli atti comunicativi di risposta al primo e che necessariamente influenzerebbero le comunicazioni successive. Il centro è continuamente impegnato ad assolvere al compito di produttore-esportatore, contribuendo in questo modo alla crescita di se stesso. Nella fig. 3 vediamo invece come sia possibile, per quanto meno comune, il fenomeno inverso, ovvero il processo comunicativo centripeto dai margini verso il centro. In questo caso il punto di vista cambia completamente: non sarà più quello del centro propulsore di cultura, ma quelli innumerevoli dei margini, delle periferie, delle zone d'ombra.

Se il concetto di *punto di vista* messo a punto da Lotman nelle pagine del saggio citato ci sarà di grande utilità, il concetto di *frontiera* di cui fa uso - «una

frontiera divide lo spazio della cultura in continui, [...] divide lo spazio in due parti distinte»<sup>43</sup> - e il significato che ne consegue, si discostano decisamente dai nostri punti di partenza e dai nostri obiettivi. Infatti, come abbiamo già avuto modo di specificare, è il confine che divide e interrompe nettamente la continuità dello spazio; la frontiera, benché spesso divida, non separa in maniera netta due spazi, ma è spazio essa stessa e assume a volte anche dimensioni imponenti. Il concetto espresso da Lotman è funzionale al discorso che porta innanzi, ma non dobbiamo confonderlo con il concetto di frontiera da noi proposto che si rivela ben più ampio. L'aspetto, dunque, che più ci interessa della trattazione di Lotman è quello che potremmo esprimere con la parola margine, una delle declinazioni della frontiera. Esso sarà uno spazio difficile da delimitare, dai toni sfumati, ma sicuramente grande, poiché identificato per contrasto con il centro, che in definitiva è solo un punto. Nei diagrammi messi a punto da Lotman identificheremo lo spazio ES come il margine e lo spazio IN come il centro. Cercando di figurarci il loro rapporto di interrelazione spaziale come una fascia sfrangiata e sfumata, mentre il loro rapporto di grandezza come nettamente sproporzionato in favore del margine (ES).

Cerchiamo di capire adesso, attraverso due romanzi come *Le città invisibili* di Italo Calvino (1972) e *La guerra del fin del mondo* di Mario Vargas Llosa (1981), le relazioni comunicative che possono intercorrere tra centro e margine, in particolare quelle "margine → centro" schematizzate nella fig. 3.

Il libro di Calvino, una delle sue opere più complesse, si muove sulla riscrittura fiabesca del *Milione* di Marco Polo. I dialoghi tra Marco e Kublai Khan rappresentano una sorta di cornice nella quale si inseriscono tanti brevi scritti su città immaginarie, raggruppati e ordinati in 9 gruppi e 11 temi, con una struttura geometrica e proporzionata che Mario Lavagetto ha descritto e visualizzato in un suo saggio.

Immaginando di contrassegnare ogni tema con una lettera dell'alfabeto, e conservando la numerazione di Calvino, il sistema può essere rappresentato graficamente come un trapezio isoscele che appoggia sulla base minore:

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 155.

A1 A2 A3 A4 A5 B5 C5 D5 E5 F5 G5 H5 I5 L5 M5  
B1 B2 B3 B4 C4 D4 E4 F4 G4 H4 I4 L4 M4  
C1 C2 C3 D3 E3 F3 G3 H3 I3 L3 M3  
D1 D2 E2 F2 G2 H2 I2 L2 M2  
E1 F1 G1 H1 I1 L1 M1

Questo schema calcolato, chiuso e teso a realizzare una perfetta simmetria, porta in luce la volontà sistematica di Calvino e insieme invita a esperire una serie di combinazioni o di ordini di lettura.<sup>44</sup>

La struttura sistematica e simmetrica stride un po' con l'a-sistematicità e la vaghezza dell'impero del Khan, un dominio immenso, dalle dimensioni sconosciute allo stesso Kublai. Il contrasto è forte: la struttura ha nel libro un peso decisivo e mette in luce il lato "combinatorio" della narrativa di Calvino, mentre il tema principale del libro stesso sembra essere fornito dalla mancanza totale di una struttura nell'impero del Gran Khan e nella realtà. Le descrizioni vere e proprie delle città, dove l'autore usa un linguaggio simbolico di estrema efficacia e semplicità, sembrano essere, in realtà, quasi un contorno ai momenti in cui Marco e Kublai sono faccia a faccia. Tali brani dedicati alle città, non essendo propriamente narrativi, ma più che altro descrittivi, lasciano il testimone del racconto in mano agli incontri tra i due personaggi. In questi passaggi ci troviamo di fronte ad una sorta di *meta-narrativa di frontiera*, in quanto non è la frontiera l'oggetto del discorso, bensì il tentativo stesso di narrarla.

Kublai Khan ha bisogno di emissari, interpreti viaggiatori di professione, come appunto Marco Polo, per conoscere i mille luoghi e le mille tradizioni del suo dominio. Il paradosso è che Marco Polo non è armeno, né cinese, né mongolo; è veneziano. Egli, dunque, è all'estrema frontiera del mondo se pensa all'Europa e a Venezia, ma anche all'interno dello stesso dominio mongolo, viaggia attraverso le frontiere più lontane e sconosciute. Persino il Khan, in

---

<sup>44</sup> Mario Lavagetto, *Le carte visibili*, in Id., *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 19. La numerazione viene ripresa direttamente dagli appunti di Calvino. Un altro modello di visualizzazione della struttura del libro, a parallelogrammo orientato verticalmente, ritrovato tra gli appunti dello stesso Calvino, viene riproposto da Claudio Milanini ne *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano, 1990, pp. 130-131, e riportato poi nel secondo volume dell'edizione de *Le città invisibili* per i Meridiani Mondadori: cfr. Mario Barenghi, *Le città invisibili*, in: Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 1360.

fondo, è straniero nella sua stessa terra tanto quanto Marco. Tutto nel libro sembra essere mosso dalla «lontananza»: lo spazio remoto, immenso, quasi irrealistico dell'impero richiama in continuazione alla mente la categoria della distanza, mai quella della vicinanza. Il tempo è il «lontano medioevo» tanto caro a Calvino, ma che in questo caso risulta ancor più irrealistico e inafferrabile, specie se combinato con uno spazio esotico e sconosciuto.<sup>45</sup>

Nel grande impero mongolo, niente sembra poter essere razionalizzato, definito, disegnato. Tanto che per Marco Polo risultano più efficaci altri metodi comunicativi, che difficilmente possono fare cronaca, ma hanno il potere di stimolare l'immaginazione del Gran Khan. Leggiamo un passo che subito pone al centro dell'attenzione le difficoltà dei processi comunicativi:

Gli ambasciatori erano persiani armeni siriani copti turcomanni; l'imperatore è colui che è straniero a ciascuno dei suoi sudditi e solo attraverso occhi e orecchi stranieri l'impero poteva manifestare la sua esistenza a Kublai. In lingue incomprensibili al Khan i messi riferivano notizie intese in lingue a loro incomprensibili. [...] Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglie e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo, cerbottane, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi. Di ritorno dalle missioni cui Kublai lo destinava, l'ingegnoso straniero improvvisava pantomime che il sovrano doveva interpretare. [...] Il Gran Khan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto. [...] Ma, palese o oscuro che fosse, tutto quel che Marco mostrava, aveva il potere degli emblemi che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Khan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano.<sup>46</sup>

Al centro di questo episodio e di tutto il libro c'è la perenne sfida della letteratura con se stessa, il tentativo di rispondere *sì* alla domanda: "il Mondo è scrivibile in ogni sua parte?" Tutto può essere reso dalla parola, o ci sono delle cose alle quali è possibile solo approssimarsi? Ed infine, tutto deve essere

---

<sup>45</sup> Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *L'arco e le pietre* (Calvino, «*Le città invisibili*»), in: *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 430-451.

<sup>46</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, (1972), Milano, Mondadori, 2002, pp. 21-22.

raccontato e scritto, oppure ci sono delle cose che *non devono* passare attraverso la parola, e quindi, solo attraverso il silenzio?

Come ha giustamente scritto Federico Bertoni, in questo libro di Calvino «la sfiducia nel linguaggio articolato si accompagna a una calibratissima messa in scena del discorso, a una sorta di celebrazione della parola scritta. Se Kublai Khan, "l'imperatore-interprete", *prefigura* l'attività del futuro lettore delle Città invisibili, non c'è dubbio che Marco Polo *rifiguri* nel testo l'attività dello scrittore, di colui che combina i segni, traccia correlazioni, suscita i fantasmi per dar voce al terribile e al non detto».<sup>47</sup>

I resoconti del veneziano, col trascorrere del tempo e dei viaggi, passano da una comunicazione fatta di gesti, oggetti e goffe imitazioni ad una sempre più riempita dalle parole. Marco Polo comprende sempre di più le lingue che ascolta e impara a parlarle. Così i suoi racconti diventano più precisi e chiari, ma probabilmente meno capaci di cogliere gli aspetti più interessanti della vita.

...quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno, e a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, smorfie, a occhiate.

Così, per ogni città, alle notizie fondamentali enunciate in vocaboli precisi, egli faceva seguire un commento muto, alzando le mani di palma, di dorso o di taglio, in mosse diritte o oblique, spasmodiche o lente. Una nuova specie di dialogo si stabilì tra loro: le bianche mani del Gran Kan, cariche d'anelli, rispondevano con movimenti composti a quelle agili e nodose del mercante. Col crescere di un'intesa tra loro, le mani presero ad assumere atteggiamenti stabili, che corrispondevano ognuno a un movimento dell'animo, nel loro alternarsi e ripetersi. E mentre il vocabolario delle cose si rinnovava con i campionari delle mercanzie, il repertorio dei commenti muti tendeva a chiudersi e a fissarsi. Anche il piacere a ricorrervi diminuiva in entrambi; nelle loro conversazioni il più del tempo zitti e immobili.<sup>48</sup>

Nell'impero delle *Città invisibili* il centro è rappresentato dal Khan,; Marco è il messo che comunica, informa, descrive, tiene in contatto l'imperatore con il suo impero. Ma sembra che la lontananza tra i due personaggi - che sembra essere specchio di quella tra imperatore e impero - resti in parte non colmata, nonostante l'impegno di entrambi. Certo si stabilisce un qualche tipo di

---

<sup>47</sup> Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi, 2007, p. 70.

<sup>48</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit., p.40.

comunicazione, alla quale ne subentra un'altra, dimostrando l'imperfezione di qualsiasi linguaggio. Alla fine, però, resta un amaro silenzio, un silenzio che riempie gli spazi lasciati vuoti dalle parole.

Anche con mille spedizioni e con le grandi doti di Marco, l'imperatore non potrà mai conoscere i margini del suo impero, quello spazio che Lotman definisce esterno (ES), poiché in definitiva tutto il suo impero è margine. Le culture, i nomi, le lingue, le tradizioni, le arti, le fisionomie, le città, tutto sembra parte di una molteplicità inafferrabile nell'insieme, inconcepibile come una realtà organica. Marco riesce a volte a riportare particolari dettagliati che danno colore ai suoi racconti, ma il Khan non potrà mai conoscere la totalità dell'impero. Accade un po' come in un racconto di Dino Buzzati - «I sette messaggeri» - dove i grandi spazi sovrastano le potenzialità conoscitive dell'uomo, dove i messaggi fanno fatica ad arrivare e spesso non arrivano, oppure, mentre viaggiano, perdono inesorabilmente la loro portata. Il messaggio si sgretola nel tempo, la comunicazione è tardiva e quasi del tutto inutile. Il margine è immenso e inaccessibile, e se raggiungere i confini del regno risulta un'impresa impossibile, spedire messaggi al re sullo stato di terre così lontane è cosa del tutto illogica.

Penso talora che la bussola del mio geografo sia impazzita e che, credendo di procedere sempre verso il meridione, noi siamo forse andati girando su noi stessi, senza mai aumentare la distanza che ci separa dalla capitale; questo potrebbe spiegare il motivo per cui ancora non siamo giunti all'estrema frontiera.

Ma più sovente mi tormenta il dubbio che questo confine non esista, che il regno si estenda senza limite alcuno e che, per quanto io avanzi, mai potrò arrivare alla fine.<sup>49</sup>

In questa dimensione della quasi totale marginalità del mondo, ovvero dell'immensità sconfinata di ciò che è margine, risulta difficile approvare il consueto rapporto tra quest'ultimo e il centro. Il margine non può più essere

---

<sup>49</sup> Dino Buzzati, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1984, p. 25. In un racconto di Kafka c'è la stessa impossibilità di comunicazione, ma in senso inverso, sulla direzione comunicativa schematizzata da Lotman nel diagramma in Fig. 2. Il messaggio proviene dall'Imperatore in punto di morte, ma non perverrà mai al destinatario, poiché il messaggero è ostacolato e intrappolato dalle mille strutture e sovrastrutture dell'impero stesso. La consegna del messaggio risulta del tutto impossibile e al destinatario (il lettore stesso) non rimane altro che immaginare. Cfr. Franz Kafka, «Eine kaiserliche Botschaft», (1918), trad. it.: «Un messaggio dell'imperatore», in: Id., *La metamorfosi e altri racconti*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 128-129.

definito come tale, così come il centro ha evidentemente perso la sua centralità geografica e culturale, e con essa il ruolo di propulsore unico ed esaustivo di cultura, sviluppo, modernità, linguaggio.

L'altro testo in questione, forse uno dei meno conosciuti e apprezzati dell'autore, è, appunto, *La guerra della fin del mundo*. Il libro di Vargas Llosa racconta gli avvenimenti di Canudos, una piccola città dell'interno del Nordest brasiliano che a fine '800 diventò rifugio e dimora per una folta schiera di poveri, banditi, disperati, fuggiaschi, malati. Emarginati di ogni genere si radunarono attorno alla figura di Antonio Conselheiro, una sorta di nuovo messia, un uomo che predicava l'amore reciproco e la pietà per gli altri. Il romanzo si basa principalmente su *Os sertões* e gli altri scritti di Euclides da Cunha,<sup>50</sup> un giornalista, reporter e scrittore brasiliano che visse in prima persona la "guerra" di Canudos. Partito in veste di corrispondente del giornale «O Estado de São Paulo» a seguito dell'ultima e risolutiva spedizione dell'esercito, dal 16 settembre al 3 ottobre 1897, fu coinvolto direttamente negli scontri, venendo a contatto prima con l'una, poi con l'altra parte, rischiando più volte la vita. Nel 1902, trascorsa da cinque anni la guerra, diede alla luce un'opera mastodontica continuamente oscillante fra cronaca e romanzo storico, fra documento politico e trattato sociologico, che è diventata un classico della letteratura brasiliana.

Quello di Llosa è invece un vero e proprio romanzo storico, dove le storie particolari dei personaggi reali o fantastici (Euclides è uno dei protagonisti) si intrecciano tra loro, con la Storia ufficiale, le operazioni militari, i giochi di potere. In questo testo lo scontro tra *centro* e *marginie* viene messo in scena in una chiave splendidamente epica; sullo sfondo i postumi del passaggio delicato del Brasile da monarchia a repubblica (1989), venuto subito dopo l'abolizione della schiavitù (1988) e l'esilio del monarca Pedro II.

All'interno del romanzo, intorno a ciascuno dei poli opposti, si catalizzano significati universali ed emblemi della modernità che si scontrano sul campo di battaglia desolato dei *sertões*. Da una parte il *centro*, la capitale, l'esercito, il

---

<sup>50</sup> *Os sertões* è letteralmente il plurale di *sertão*, termine portoghese che indica generalmente i territori dell'entroterra brasiliano, per lo più desertici o dominati da una natura selvaggia, semi disabitati e dimora di incredibili sacche di povertà. È la frontiera per eccellenza del Brasile, insieme alla regione Amazzonica, ovvero le zone dove la natura ha avuto e continua ad avere la meglio sull'uomo.

potere politico, la repubblica, la modernità, i grandi interessi economici; dall'altra il *marginé*, un popolo ricoperto di stracci, una fede cieca, l'analfabetismo, l'ignoranza, la fame. È davvero, come recita il titolo, la guerra della fine del mondo, perché i rivoltosi che si rifugiano a Canudos sono fermamente convinti che la Repubblica sia una creatura del Diavolo e che se essa dovesse "raggiungerli"<sup>51</sup>, il mondo finirebbe, o per lo meno il "loro mondo" non avrebbe più motivo d'esistere. La Repubblica segna per loro la fine di un sistema di valori e certezze dentro il quale tutto sembra avere un senso, un senso che è anche approvato da Dio e che perciò sarebbe peccaminoso e diabolico sovvertire. A loro volta il potere centrale pensa che la rivolta sia stata organizzata da ufficiali della monarchia inglese - che all'epoca aveva ancora forti interessi economici in tutta l'America Latina - infiltrati tra i poveracci, con lo scopo di fomentare una vera e propria rivoluzione. Le neo-repubblicane istituzioni sono convinte che il fenomeno di Canudos possa espandersi, coinvolgere altre zone del Paese, screditare il governo e ritiene "opportuna" una soluzione drastica e veloce. È chiaro che, con queste premesse, tra *centro* e *marginé* non è possibile instaurare nessun tipo di comunicazione produttiva, al contrario: tutto termina con lo sterminio inumano dei rivoltosi. Nella parte finale del romanzo, a guerra ormai finita, c'è un lungo dialogo tra il giornalista Euclides da Cunha e il Barone di Canabrava, ricco proprietario dei territori ove si sono svolti i fatti ed espressione della classe nobiliare. A parlare è quasi sempre il giornalista, il Barone è avvolto da un impotente silenzio e del resto non chiede altro che silenzio.

— Lo importante en esas crónicas son los sobrentendidos - concluyó la vocecita metálica, antiplada, incisiva -. No lo que dicen, sino lo que sugieren, lo que queda librado a la imaginación. Fueron a ver oficiales ingleses. Y los vieron. He conversando con mi sustituto, toda una tarde. No mintió nunca, no se dio cuenta que mentía. Simplemente, no escribió lo que veía sino lo que creía y sentía, lo que creían y sentían quienes lo rodeaban. Así se fue armando esa maraña tan compacta de fábulas y de patrañas que no hay manera de desenredar. ¿Como se va a saber, entonces, la historia d Canudos?

---

<sup>51</sup> Si respira per tutto il romanzo una sorta di fuga anche fisica da parte di Antonio Conselheiro e dei suoi seguaci. La Repubblica, anche se al momento dei fatti era in vigore già da otto anni, probabilmente non aveva ancora raggiunto i luoghi più remoti del Paese, ma si spostava lentamente come fosse una creatura vera e propria. Anche in questo Canudos e il *sertão* si confermano come una frontiera estrema della civiltà e del Brasile.

— Ya lo ve, lo mejor es olvidarla - dijo el Barón -. No vale la pena peder el tiempo con ella.<sup>52</sup>

È veramente una storia fatta di malintesi, quella di Canudos e somiglia tristemente ai grandi fraintendimenti della storia del Nuovo Mondo. Come Colombo vide negli *indios* i sudditi del Gran Khan, e pretese di trovare conferme alle sue convinzioni nelle loro parole incomprensibili,<sup>53</sup> così gli stessi indios videro gli spagnoli come divinità da venerare e di cui aver paura. Allo stesso modo nei *conquistadores* durò per molti decenni la convinzione di aver trovato un continente paradisiaco entro il quale scorrevano fiumi d'oro, mentre ci impiegarono secoli per capire la densità storica e culturale delle grandi civiltà che lo popolavano. Probabilmente è proprio la crisi spaziale che predispone il giusto ambiente al malinteso: sembra che ai limiti della civiltà, immersi nelle frontiere più lontane del mondo, la realtà delle cose sfugga terribilmente di mano e lasci libero sfogo alle incomprensioni, al bagaglio delle sorde convinzioni e ad una miopia inverosimile.

Non è un caso, quindi, che il nostro protagonista soffra di una forte miopia e indossi un paio di occhiali dalle lenti alquanto spesse, che lo caratterizzano particolarmente.<sup>54</sup> In seguito ad una colluttazione perde gli occhiali e si ritrova all'interno della roccaforte dei rivoltosi, dentro le mura di Canudos, vivendo in prima persona le ore più drammatiche della guerra, conoscendone i protagonisti, ma non potendo - malvagia ironia della sorte - "mettere a fuoco" niente di tutto questo.

Nonostante ciò, sopravvissuto ad una strage di migliaia di persone e dopo aver conosciuto le intenzioni di entrambe le parti, Euclides decide di raccontare

---

<sup>52</sup> Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Plaza & Janes, 1982, p.395.

«—L'importante in quegli articoli sono i malintesi, - concluse la vocina metallica, in falsetto, incisiva. —Non quello che dicono, ma quello che suggeriscono, quello che rimane in balia dell'immaginazione. Erano andati a vedere ufficiali inglesi. E li hanno visti. Ho chiacchierato col mio sostituto, per tutto un pomeriggio. Non ha mai mentito. Semplicemente, non ha scritto quello che vedeva ma quello che credeva e sentiva, quello che credevano e sentivano coloro che gli stavano intorno. È così che si è formato quel viluppo compatto di favole e di panzane che non c'è verso di districare. Come si può conoscere, allora, la storia di Canudos?

—Lo vede, meglio dimenticarla, - disse il barone. - Non vale la pena di perderci tempo.» Trad. it. Mario Vargas Llosa, *La guerra della fine del mondo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 434-435.

<sup>53</sup> Sull'assurdità e sui paradossi della "comunicazione linguistica" tra Colombo e gli indigeni cfr. Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America*, cit., pp. 36-38.

<sup>54</sup> Vargas Llosa non lo indica mai col nome Euclides: per tutto il romanzo è chiamato «il giornalista miope».

tutto quello che è successo e ne assapora presto l'amara difficoltà. In questo racconto è in gioco l'importanza della verità, di quella verità che fa la storia. È possibile conoscere la realtà e sopravvivere ad essa? È una delle pagine più penose e dolorose della storia del Brasile, ma vale la pena di essere raccontata; vale la pena che non venga digerita dalla confusione della capitale e dall' "allegria ad ogni costo" dei carnevali; vale la pena tentare.

— Se están olvidando de Canudos - dijo el periodista miope, con voz que parecía eco -. Los últimos recuerdos de lo sucedido se evaporarán con el Èter y la música de los proximos Carnevales, en el Teatro Politeama.

— ¿Canudos? - murmuró el Barón -. Epaminondas hace bien en querer que no se hable de esa historia. Olvidemosla, es lo mejor. Es un episodio desgraciado, turbio, confuso. No sirve. La historia debe ser instructiva, ejemplar. En esa guerra nadie se cubrió de gloria. Y nadie entiende lo que pasó. Las gentes han decidido bajar una cortina. Es sabio, es saludable.

— No permitiré que se olviden - dijo el periodista, mirándolo con la dudosa fijeza de su mirada -. Es una promesa que me he hecho.

[...]

— ¿Como? - dijo, porque sí, para llenar el vacío.

— De la única manera que se conservan las cosas - oyó gruñir al visitante -. Escribiéndolas.<sup>55</sup>

Il giornalista, neo-Marco Polo che torna dal più spaventoso dei suoi viaggi e dalla città più invisibile che ci sia, non riesce bene a comunicare ciò che ha visto e vissuto (ci riproverà più avanti con la scrittura). Come ha scritto Angelo Morino, «il territorio latinoamericano è spazio in cui agisce una primaria quanto indotta difficoltà della parola. È questa l'implicita, indiretta sintesi che si

---

<sup>55</sup> Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, cit., pp. 340-341.

«— Stanno dimenticandosi di Canudos, - disse il giornalista miope, con voce che sembrava un'eco. - Gli ultimi ricordi dell'accaduto evaporeranno con l'etere e la musica dei prossimi carnevali, al Teatro Politeama.

— Canudos? - mormorò il barone. - Epaminondas fa bene a volere che non se ne parli. Dimentichiamocene, è meglio. È un episodio disgraziato, torbido, confuso. Non serve. La storia deve essere istruttiva, esemplare. In quella guerra nessuno si è coperto di gloria. E nessuno capisce che cos'è successo. La gente ha deciso di calarci sopra una cortina. È saggio, è salutare.

— Non permetterò che se ne dimentichino - disse il giornalista, guardandolo con la dubbia fissità del suo sguardo. - È una promessa. [...]

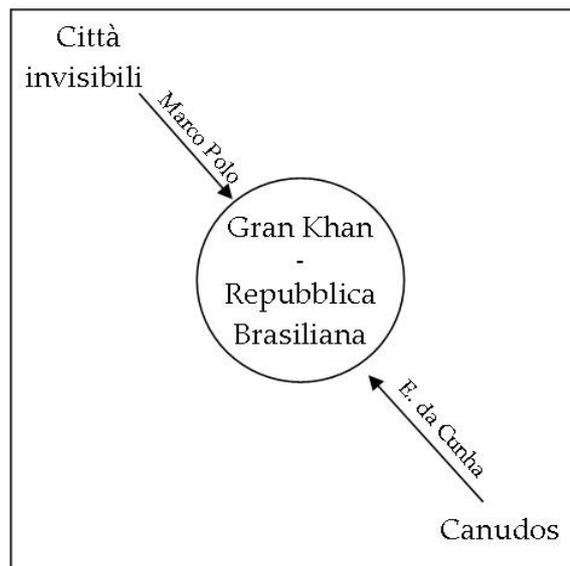
— Come? - disse il barone, tanto per colmare il vuoto.

— Nell'unico modo in cui vengono conservate le cose, - udì grugnire il visitatore. - Scrivendole».

Trad. It. Mario Vargas Llosa, *La guerra della fine del mondo*, cit., p. 373

condensa, in maniera esemplare, durante il lungo dialogo fra il giornalista miope e il barone di Canabrava». <sup>56</sup> Se il barone rappresenta il centro, poiché latifondista erede dell'alta nobiltà portoghese, Antonio Conselheiro e i suoi seguaci, la piccola città di Canudos e gli immensi spazi del *sertão* sono lo sconfinato margine di un paese che non conosce se stesso. La stessa geopolitica del Brasile ci mostra graficamente quanto possa essere marginale il centro e quanto centrale il margine. <sup>57</sup>

Fig. 4



Benché i testi che abbiamo preso in esame appartengano a generi totalmente diversi<sup>58</sup> e a tradizioni letterarie distanti, i processi comunicativi che rintracciamo al loro interno sono del tutto simili (Fig.4). Ci sembra fondamentale il tentativo di comunicare l'esperienza della frontiera e le

<sup>56</sup> Angelo Morino, *Storia di una dedica*, in: Id., *Cose d'America*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 273.

<sup>57</sup> Una sottile striscia costiera, relegata al "margine" orientale del paese funge da centro, mentre il suo corpo "centrale" è semi-disabitato, occupato da deserti e foreste impenetrabili, culturalmente arretrato ed economicamente abbandonato. Fino alla fine dell'800, sulle carte geografiche dell'America Latina, comparivano quasi solamente le città costiere, tutto ciò che stava dietro di loro era ancora da scrivere.

<sup>58</sup> Se per *La guerra del fin del mondo* è facile pensare subito al romanzo storico, dare a *Le città invisibili* "un" genere non è per niente scontato. Il libro ha nello stesso tempo i tratti della fiaba e del saggio, e ci consegna una narrativa quasi del tutto svuotata della narrazione vera e propria. Ha scritto Pier Vincenzo Mengaldo: «è come un romanzo di avventure cui siano state sottratte le avventure, di cui resta soltanto il diagramma virtuale». Cfr. Id., *L'arco e le pietre*, cit., p. 434.

numerose difficoltà che tale sforzo comporta. Euclides da Cunha cerca in qualche modo attraverso il linguaggio, il racconto e la scrittura non solo di conoscere il margine, ma di renderlo parte integrante del tutto, di inserirlo nella storia e nell'immaginario collettivo. Lo stesso tentativo che fa Marco Polo gesticolando e mimando di fronte all'incuriosito Kublai, per dargli resoconto delle frontiere del suo grande impero, che a lui rimane per lo più immaginario.

Tutto ciò ci porta alla questione della scrivibilità del mondo e alla funzione conoscitiva del racconto: ci sono cose che se non vengono scritte cadono inesorabilmente nell'oblio, tanto più che spesso accade anche a quelle scritte. Anche se non sarà possibile far passare attraverso il linguaggio tutto ciò che la frontiera ha da raccontarci, che sia violenza e distruzione, o meraviglie inimmaginabili, forse sarà possibile un avvicinamento. Lo stesso Calvino scriveva in un suo celebre saggio:

Ma la tensione della letteratura non è forse rivolta continuamente a uscire da questo numero finito, non cerca forse di dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non può dire, qualcosa che non sa, che non si può sapere? Una cosa non si può sapere quando i concetti per dirla e pensarla non sono stati ancora usati in quella posizione, non sono stati ancora disposti in quell'ordine, in quel senso. La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è all'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori del vocabolario che muove la letteratura.<sup>59</sup>

Siamo partiti da qui, poiché questi due esempi di *Narrativa di frontiera* contengono una sorta di riflessione su se stessi, sulle possibilità e sulle opportunità di tale narrativa. Entrambi hanno al centro una domanda sul linguaggio comunicativo: ci sembrava opportuno, parlando di letteratura, cominciare dal principio.

---

<sup>59</sup> Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, (1968), in: Id., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, p. 211.



## Aspettare

# 2.2.

Dino Buzzati - *Il deserto dei Tartari*  
J. M. Coetzee - *Waiting for the Barbarians*  
(Franz Kafka - *Das Schloss*)

C'è una caratteristica fondamentale della frontiera che la pone come una sorta di "finestra" affacciata sul mondo, su di un mondo necessariamente diverso da quello che possiede la facoltà di aprirla o chiuderla. In effetti - come abbiamo già detto - la stessa etimologia della parola le conferisce un valore vettoriale, una direzione nello spazio. Chi si trova sulla frontiera, si trova anche *di fronte* a qualcosa che per sua natura sta *oltre* la frontiera stessa. Per questo essa è un punto d'osservazione privilegiato, sia nel caso in cui si rivolga lo sguardo all'indietro verso il "centro", sia nel caso in cui si volga in avanti.

Infatti, per quanto la frontiera sia una figura estremamente mobile, che subisce (e agisce) i cambiamenti morfologici, politici, etnici, ecc., e benché tale dinamismo ne sia un carattere predominante, essa mantiene in sé un aspetto d'immobilismo. È questo il

caso di chi si trova in un certo senso “intrappolato” dalla frontiera stessa: proprio perché essa promette i grandi eventi che cambiano la storia, una delle plausibili reazioni a questo è la speranza che accadano da un momento all’altro. Ciò che spinge a non abbandonare la frontiera per il centro, né per ciò che sta *oltre*, che le conferisce un potere fascinoso e incantatorio, sono la paura e il desiderio. Non è infatti un mistero che di fronte a qualsiasi tipo di limite ci troviamo stretti tra la paura di violarlo e il desiderio di scoprire cosa c’è oltre, finendo quasi sempre per temporeggiare.<sup>60</sup> Questa che definirei “vertigine dell’attesa”, è una delle componenti più evidenti del *Sentimento della frontiera*.

Analizzeremo questa particolare modalità d’essere del *Sentimento della frontiera* attraverso due testi esemplari, che fanno dell’attesa il loro filo conduttore: *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati e *Waiting for the Barbarians* di J. M. Coetzee.

I due testi risultano ad un primo confronto molto “lontani” tra loro: l’uno è un romanzo italiano del 1940 sull’inutilità di vivere la quotidianità e le proprie scelte in funzione di un evento *esterno* che dia un senso alla propria vita, l’altro, un romanzo sudafricano del 1980, sebbene non rifugga del tutto da questa lettura, è primariamente un romanzo sul dolore e più esattamente sulla tortura come *figura del male*.<sup>61</sup> Il loro legame appare ancora più vago se si pensa al resto della produzione dei due autori: due modi di pensare la letteratura decisamente differenti.<sup>62</sup> Tuttavia non è possibile negare la presenza di alcune – e non del tutto secondarie – affinità.

Innanzitutto permane sullo sfondo di entrambi i romanzi un’aura di indeterminatezza, un che di misterioso ed inquietante. Infatti, benché *Il deserto dei tartari* sia definibile come «un romanzo surrealista allegorico, in cui il piano della

---

<sup>60</sup> Si pensi per esempio a cosa succede a chi soffre di vertigini: non è solo paura del vuoto, ma attrazione. La paura è una sorta di effetto collaterale: si ha paura del vuoto proprio perché se ne è attratti. La conseguenza è l’immobilismo.

<sup>61</sup> Cfr. Lucia Fiorella, *Figure del male nella narrativa di J. M. Coetzee*, Pisa, Edizioni ETS, 2006. L’autore stesso esplicita l’intento del romanzo: «In 1980 I published a novel (*Waiting for the Barbarians*) about the impact of the torture chamber on the life of a man of conscience». (J. M. Coetzee, *Doubling the point: essays and interviews*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1992, p. 363.)

<sup>62</sup> Come studi dedicati alla comparazione dei due testi segnalo: Annajulia Mariani, *Il deserto dei tartari di Dino Buzzati e Aspettando i barbari di J. M. Coetzee: il tema dell’attesa*, in: Ignazio Baldelli – Bianca Maria da Rif (a cura di), *Lingua e letteratura italiana nel mondo oggi II*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 481-488 (qui il tema dell’attesa è identificato come centrale in entrambi i romanzi, ma quasi del tutto sconnesso dallo studio dello spazio); Cristina Pugliese, *The Border, the Deset, the Enemy: Dino Buzzati’s “Il deserto dei tartari” and J. M. Coetzee’s “Waiting for the Barbarians”*, in: «Studi Buzzatiani», anno VIII, 2003, pp. 21-36; Michela Canepari-Labib, *Constructing and deconstructing empires. J. M. Coetzee’s “Waiting for the Barbarians” and Dino Buzzati’s “The Tartar Steppe”*, in: «New Comparison», n. 32, Autumn 2001, pp. 66-88.

connotazione prevale su quello della denotazione»,<sup>63</sup> e benché *Waiting for the Barbarians* mantenga rapporti più stretti col verosimile e faccia molto meno ricorso all'assurdo, in entrambi i testi manca una collocazione spazio-temporale precisa. Indizi e piccoli dettagli diffusi nei testi si presentano come "familiari" al lettore, senza però riuscire a dargli punti di riferimento certi. Numerosi sono gli accenni alla storia: all'Italia del XIX secolo, alla colonizzazione inglese in Sudafrica, ma sono piuttosto vaghi e non vengono mai confermati.

Troviamo inoltre in entrambi i romanzi la volontà da parte degli autori di dare spazio e importanza semantica ai sogni, che spesso sono elementi collocati in punti di snodo narrativo. L'elemento del sogno è a volte premonitore, come nel caso di Giovanni Drogo (*Deserto dei tartari*) che in un certo modo anticipa la morte dell'amico Angustina.<sup>64</sup> Oppure è profetico come il sogno ricorrente del magistrato (protagonista del romanzo di Coetzee), che dipinge una città fredda e senza vita, attraverso l'immagine dei bambini che giocano sulla neve e costruiscono un villaggio, ma senza persone nella piazza.

Altra caratteristica che avvicina i due testi è l'importanza data ai nomi dei personaggi. Nel *deserto dei tartari* troviamo nomi italiani, spagnoli e francesi (Matti, Ortiz, Morel), una varietà che contribuisce al disorientamento del lettore. Alcuni dei nomi, inoltre, giocano sul significato delle parole e ci dicono qualcosa sul personaggio. Ad esempio Angustina richiama "augusto" e "angusto" due aggettivi che ricordano da una parte l'estrazione nobile e l'orgoglio del personaggio, e dall'altra la fragilità e la debolezza che gli costeranno la vita. Così come lo stesso Giovanni si chiama Drogo di cognome, come la "droga" che la Fortezza rappresenta per lui; oppure il Monti, che è un uomo «gigantesco»,<sup>65</sup> di bassa estrazione sociale, personaggio chiaramente contrapposto ad Angustina. Anche in *Waiting for the Barbarians*, sebbene ci siano solo tre nomi (Joll, Mandel, Mai, gli altri sono tutti identificati semplicemente con il ruolo che svolgono all'interno della colonia), anche qui le parole nascondono dei significati importanti. Se analizziamo per esempio il nome del colonnello Joll, il primo personaggio presentato nel libro, scopriamo che in afrikaans *to jol* significa giocare, divertirsi; le torture di Joll si dipingono così in una tonalità ancora più cupa, caricandosi della malvagità di chi trova "ricreazione" nel dolore altrui.<sup>66</sup>

Ma indubbiamente l'elemento comune più vistoso è l'ambientazione dei romanzi nello spazio allegorico della frontiera che, non più una semplice cornice dei fatti, né una loro affascinante allocazione, diventa un aspetto fondamentale delle opere. È

---

<sup>63</sup> Nella Giannetto, *Buzzati o il coraggio della fantasia*, in: Idem, *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1989, p. 18.

<sup>64</sup> Cfr. Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 78-83.

<sup>65</sup> Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, cit., p. 121.

<sup>66</sup> Per una più attenta analisi sui significati dei nomi nei due romanzi, cfr. Cristina Pugliese, *The Border, the Desert, the Enemy*, cit., pp. 23-24.

appunto sullo spazio del limite – limite dell'Impero, del Regno, del Mondo, ecc. – che si collocano i due avamposti in questione: la Fortezza Bastiani e la colonia di frontiera amministrata dal magistrato. È il deserto, in entrambi i romanzi, a ricoprire tutta la superficie dell'indefinito, a dividere sia naturalmente che politicamente due entità distinte. Il deserto – come abbiamo già avuto modo di verificare - è una delle immagini che più richiamano il mito della frontiera: esso non solo rappresenta la lontananza assoluta, ma soprattutto l'ostilità del mondo, i limiti della civiltà e dell'uomo, la solitudine e la sofferenza. Poi, strettamente legato allo spazio della frontiera, c'è il tema dell'attesa che corre lungo le pagine dei due romanzi di Coetzee e Buzzati e che trova nella frontiera il suo campo ideale, la sua reificazione nello spazio.

È difficile dire, prima di tutto, se Coetzee abbia letto o meno Buzzati, tuttavia non è questo il punto. Sappiamo di certo che titolo del romanzo sudafricano non è collegato in nessun modo al *Deserto dei tartari*, ma ci rimanda invece esplicitamente ad un terzo testo, la poesia *Aspettando i barbari* (1904) di Costantino Kavafis. In essa il tema centrale è senza dubbio l'attesa, un'attesa inerme e vana, poiché i barbari infine non arrivano e "deludono" l'impero.

Καὶ τώρα τί θὰ γένουμε Χωρὶς βαρβάρους.  
Οἱ ἄνθρωποι αὐτοῖῃσαν μιὰ κάποια λύσις.<sup>67</sup>

I barbari della poesia di Kavafis e del romanzo di Coetzee sono lo straniero per antonomasia (nel significato originario e linguistico della parola *bàrbaros*),<sup>68</sup> qualcuno di estremamente diverso e incomprensibile di cui allo stesso tempo avere timore e desiderarne l'incontro. Paura e desiderio, due emozioni che fondano il *Sentimento della frontiera*, si uniscono nell'attesa dei barbari. Nel testo del poeta greco essi sono dipinti come una *soluzione* di continuità, un evento che spezza la monotonia decadente della realtà; nel romanzo diventano *alibi* della violenza imperialista.

---

<sup>67</sup> Costantino Kavafis, *Aspettando i barbari*, in: Id., *Ποιήματα/Poesie*, (1935), Milano, Mondadori, 1972, p. 20.

«E adesso, senza barbari, cosa sarà di noi?/ Era una soluzione quella gente».

<sup>68</sup> «Il termine greco *bàrbaros* ha paradossalmente un'origine orientale e fu formato per onomatopea imitativa e reduplicativa (in modo quindi simile al verbo latino *balbutio*) a indicare un linguaggio non articolato e un parlante eterofono, incomprensibile. Questo è un dato interessante e peculiare dei greci. Essendo la loro cultura fondata su principi linguistico-logici e sull'idea rappresentata dal termine *lògos*, che indica al tempo stesso il discorso parlato e la ragione, i greci hanno basato la propria identità (e la definizione della diversità degli altri) sul possesso di quello che a loro pareva il proprio linguaggio articolato e intelligibile, attrezzato per comprendere l'ordine del mondo, e l'identità degli altri su un loro presunto possesso di un linguaggio non articolato e incomprensibile». Remo Ceserani, *Lo straniero*, Bari, Laterza, 1998, p. 19.

Un altro testo, meno palesemente, viene necessariamente richiamato all'attenzione in questo confronto tra *Waiting for the Barbarians* e *Il deserto dei tartari*: è il dramma in due atti *Waiting for Godot* di Samuel Beckett. Coetzee studiò a lungo l'opera di Beckett ed è ragionevole pensare che ne fu in una certa misura influenzato. Di sicuro il romanzo di Buzzati non ha nessun legame diretto con Beckett - la prima del dramma fu messa in scena nel 1952 -, tuttavia non si può negare che gli ufficiali della Fortezza Bastiani abbiano delle tonalità beckettiane e che sembrino dei Vladimiro e degli Estragone che, più marziali del solito, giorno dopo giorno aspettano sotto un albero o sopra le mura della loro Fortezza l'evento/Godot che cambierà loro l'esistenza. Certe assonanze, per quanto siano solo delle assonanze, non fanno altro che confermare come l'attesa vana e impotente, frustrante e assurda, sia stato non solo un tema letterario proficuo, ma soprattutto un tratto importante della cultura di fine millennio.

Dunque i due romanzi, benché si rivelino piuttosto lontani tra loro, sembrano rendere lecita una riflessione sul terreno comune dell'attesa, collocato in un comune scenario allegorico: lo spazio della frontiera. Ciò che vorrei tentare qui, nei limiti dell'occasione, è una lettura parallela di essi che prenda le mosse dallo spazio, inteso come segno propulsore di significati e sviluppi narrativi.

La Fortezza Bastiani descritta da Buzzati e il "forte" nel quale Coetzee ambienta le vicende del suo romanzo, sono gli ultimi ed estremi avamposti di stati non bene identificati, in tempi e luoghi sconosciuti. Sembra infatti che l'unica indicazione importante e sufficiente a spiegare tante cose, sia quella di essere in una terra di frontiera, ai limiti estremi del proprio mondo. Non è un semplice contesto o una cornice entro la quale si svolgono i fatti, la frontiera è in entrambi i testi un'allegoria, immagine dell'immobilismo e del dinamismo insieme, dell'incontro come dello scontro, infine di quella vertigine dell'attesa di cui ho detto sopra.<sup>69</sup>

Il magistrato, protagonista e voce narrante di *Waiting for the Barbarians*, è un amministratore semplice e tranquillo, di mezza età, senza famiglia e senza grandi grattacapi per la testa; cerca di fare nel miglior modo possibile il suo lavoro di funzionario pubblico, rifuggendo da tutto ciò che potrebbe rovinare la tranquillità del

---

<sup>69</sup> A confortare la nostra tesi sull'importanza che in questi due testi ricopre la scelta dello spazio della frontiera c'è la storia personale dei due autori. Entrambi hanno vissuto in prima persona la frontiera e probabilmente anche il *Sentimento della frontiera*. Dino Buzzati, nato a Belluno nel 1906, ha sempre vissuto nelle montagne, tra le imponenti mura dolomitiche, in un territorio che per forza di cose era ed è frontiera del mondo, della civiltà e della natura (cfr. *Barnabo delle montagne* e *Il segreto del bosco vecchio*). Coetzee, nato a Cape Town nel 1940, è cresciuto in un paese dove l'avanzare della frontiera è stato il metro con cui si misurava la supremazia di un popolo: questa nascita "postcoloniale" ha inciso innegabilmente sulla sua produzione (cfr. *Il racconto di Jacobus Coetzee*).

villaggio. Da come lui stesso si descrive nelle prime pagine del libro, comprendiamo subito con che tipo di *attese* egli viva.

I did not mean to get embroiled in this. I am a country magistrate, a responsible official in the service of the Empire, serving out my days on this lazy frontier, waiting to retire. I collect the tithes and the taxes, administer the communal lands, see that the garrison is provided for, supervise the junior officers who are the only officers we have here, keep the eye on trade, preside over the low-court twice a week. For the rest I watch the sun rise and set, eat and sleep and am content. When I pass away I hope to merit three lines of small print in the Imperial gazette. I have not asked for more than a quiet life in quiet times.<sup>70</sup>

La tranquillità sua e della sua gente viene incrinata dalle voci che giungono dalla capitale: i barbari si stanno armando e hanno intenzioni ostili. Arrivano così nella piccola colonia il primo gruppo di soldati guidati dal colonnello Joll, ufficiale malvagio e imperturbabile che si mette subito all'opera facendo prigionieri oltre le mura ed estorcendo loro, con le peggiori torture, dichiarazioni per lo più false che giustifichino una prima incursione armata contro le popolazioni indigene.

A questo punto le attese del magistrato si scontrano con quelle del colonnello. L'Impero aspetta i barbari e sembrano oramai tutti convinti che essi arriveranno. Come una decisione irrevocabile, l'attesa è dunque sancita e, se loro "tarderanno", sarà il colonnello ad andare da loro. Il deserto che si estende al di là della porta del villaggio è ancora una volta un luogo di malintesi e abbagli, come lo è in *La guerra del fin del mondo*; abbagli dai quali il colonnello Joll sembra salvaguardarsi (ironicamente e inutilmente) con i suoi occhiali da sole, un oggetto che sulla frontiera - dice il magistrato - non si era ancora mai visto.

Nella Fortezza Bastiani invece, l'attesa si vive da decenni. Ormai da tempo immemore la base militare non è che una caserma di confine ad organico ridotto,

---

<sup>70</sup> J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, (1980), London, Vintage, 2004, p.8.

«Non volevo impegnarmi in questa cosa. Sono un magistrato, un funzionario responsabile al servizio dell'Impero; faccio il mio lavoro in questo pigro territorio di frontiera e aspetto di andare in pensione. Incasso tasse e decime, amministro le terre demaniali, mi assicuro che la guarnigione riceva rifornimenti e controllo i giovani funzionari, che sono poi gli unici funzionari che abbiamo qui, tengo d'occhio il commercio e presiedo il tribunale due volte a settimana. Per il resto guarda l'alba e il tramonto, mangio e dormo, e mi accontento. Quando morirò spero di meritare tre righe in corpo minore sulla gazzetta dell'Impero. Non ho chiesto altro che una vita tranquilla in tempi tranquilli». Trad. it.: Id., *Aspettando i barbari*, Torino, Einaudi, 2000, p. 11.

grigia, lontana dal mondo, in apparenza senza alcun interesse. Solo in apparenza, poiché essa conserva un fascino fortissimo per i militari che vi prestano servizio e tale fascino colpirà anche il giovane ufficiale Giovanni Drogo. La Fortezza è il simbolo della gloria passata, dell'eroismo epico, dei grandi momenti storici, anche se in realtà non è mai servita a niente: essa vive la perenne attesa del ritorno di una gloria che non c'è mai stata.

Diventato tenente, Giovanni viene assegnato alla Fortezza senza averlo richiesto e senza la benché minima attenzione ai sogni di gloria, prevedendo anzi una permanenza nell'avamposto tutto sommato breve. Ciò che lo interessa, si legge nei primi paragrafi, sono la buona paga, l'autonomia, le donne, ecc. Ma queste futili "aspettative" sono a poco a poco sostituite dal desiderio di rimanere lassù, in quella gola sperduta, di fronte a quel deserto sconfinato, aspettando fiducioso il nemico.

Dal deserto del nord doveva giungere la loro fortuna, l'avventura, l'ora miracolosa che almeno una volta tocca a ciascuno. Per questa eventualità vaga, che pareva farsi sempre più incerta col tempo, uomini fatti consumavano lassù la migliore parte della vita.

Non si erano adattati alla esistenza comune, alle gioie della solita gente; fianco a fianco vivevano con la uguale speranza, senza mai farne parola, perché non se ne rendevano conto o semplicemente perché erano soldati, col geloso pudore della propria anima.<sup>71</sup>

Così il tenente Giovanni Drogo, con il passare degli anni, si lascia ammaliare dalla vertigine del deserto, dalla solitudine della Fortezza e dalle leggende sui tartari. In fondo non capita a tutti di essere di guardia "alle porte del mondo", di essere responsabile della prima difesa del Paese. Se un giorno giungesse un attacco dal nord, sarebbero la Fortezza e i suoi ufficiali a coprirsi della gloria di chi "in solitario" ha sventato un grande assalto. Questa speranza, debole nei fatti, ma dalla forza incredibile nell'immaginazione, tiene Drogo e tutti gli altri tra le fredde mura della Fortezza, continuando però a risvegliare in lui «*oscuri timori che non gli lasciavano pace*».<sup>72</sup>

Dopo la morte del tenente e amico Augustina, perito non a caso in una inutile operazione di ridefinizione dei confini, Giovanni decide in un barlume di razionalità di tornare in città, chiedendo ed ottenendo il trasferimento. Ma è proprio qui, nel centro della civiltà, che viene esaltata tutta la forza della Fortezza, tutto il fascino della frontiera. Essa ha trasformato il protagonista, rendendolo estraneo al mondo in cui prima viveva, straniero nella propria città, tanto che niente lo trattiene più là: non i rapporti personali ormai deteriorati, non l'amore ormai sfumato, non la vita agiata ormai di poco interesse. Tanto vale tornare alla Fortezza e continuare ad aspettare.

---

<sup>71</sup> Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, cit., pp. 55-56.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 45.

... tutte le cose che nutrivano la sua vita di un tempo si erano fatte lontane; un mondo di altri dove il suo posto era stato facilmente occupato. E lo considerava oramai dal di fuori, pur con rimpianto; rientrarvi lo avrebbe messo a disagio, facce nuove, diverse abitudini, nuovi scherzi, nuovi modi di dire, a cui egli non era allenato. Quella non era più la sua vita, lui aveva preso un'altra strada, tornare indietro sarebbe stato stupido e vano.<sup>73</sup>

Se c'è ne *Il deserto dei tartari* questo movimento tra città e fortezza, movimento doppio perché Drogo in effetti compie due volte il viaggio, nel romanzo di Coetzee non si descrive né la capitale, né il viaggio dei militari fino alla colonia di frontiera. C'è però un altro tipo di movimento, che stavolta va oltre il confine stesso: il magistrato, dopo la partenza di Joll per la prima offensiva contro i barbari, intraprende di sua iniziativa un viaggio attraverso il deserto, per riconsegnare al suo popolo una donna indigena. Fatta prigioniera e torturata dai militari, il magistrato l'aveva accolta prima nella sua casa e poi nel suo letto, cercando instancabilmente di lavarle via dal corpo i segni delle "attenzioni" del colonnello.<sup>74</sup> Con questo viaggio il protagonista non intende solo restituire la ragazza al suo mondo naturale e ristabilire perlomeno nella sua vicenda personale la "giustizia" della frontiera; vuole anche dimostrare a se stesso di poter fare qualcosa di concreto all'interno di una realtà che gli sta sempre più sfuggendo di mano. Al suo ritorno, dopo settimane di pene, egli non è riconosciuto più come un'autorità, ma come uno straniero, come se il deserto e il viaggio l'avessero cambiato per sempre; non è più il magistrato, ma un semplice prigioniero dei nuovi "barbari" arrivati in città.

There is no face among them that I recognize, their hair are stony, they do not answer my questions but march us back like prisoners through open the gates. It is only when we emerge on to the square and see the tents and hear the hubbub that we understand: the army is here, the promised campaign against the barbarians is under way.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>74</sup> Il tema del lavaggio della ferite è molto importante all'interno del romanzo. Il magistrato cerca nel suo inconscio di porre rimedio al male portato da Joll, attraverso il corpo della donna. Non c'è curiosità culturale in lui, come c'è invece per l'archeologia e la cartografia; tant'è che dopo averla riconsegnata, si meraviglia di come egli non abbia approfittato di tutti quei giorni di convivenza per imparare la lingua degli indigeni. Il suo tentativo è istintivo e meccanico, con gli effetti dell'oblio; forse ha, in un certo modo, il compito di cancellare anche le sue colpe.

<sup>75</sup> J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, cit. pp.82-83.

«Non riconosco neppure un volto, hanno sguardi duri, non rispondono alle mie domande e ci scortano attraverso la porta aperta, come prigionieri. Solo quando sbuchiamo nella piazza e vediamo le tende e

Lo stesso misconoscimento sulla soglia della frontiera, ma ancora più assurdo e surreale, lo troviamo nel romanzo di Buzzati, quando all'avvistamento di un cavallo sul versante nord della Fortezza Bastiani, un soldato – il Lazzari - va di sua iniziativa a recuperarlo, scambiandolo per il suo. Egli ancora ignora che, per quanto riconosciuto dalla divisa, dalla fisionomia e dalla voce, senza la parola d'ordine non solo non gli verrà aperta la porta, ma gli verrà sparato addosso. Il soldato infatti muore ammazzato da un amico della stessa compagnia, dopo che questi gli aveva intimato *l'alt* per tre volte, e dopo che il Lazzari per tre volte aveva riposto di essere proprio lui, il Lazzari.

Anche in questo piccolo ma significativo episodio emerge inquietante la vertigine dell'attesa, una vertigine che non solo ha dimenticato ormai da un pezzo il buon senso, ma impedisce anche il raziocinio più elementare. Tuttavia, né questa né altre assurdità modificano le aspettative della frontiera, anzi sembrano quasi rinvigorirle. Giovanni Drogo resterà alla Fortezza Bastiani come tutti gli altri, ed essa diventerà la sua casa. Là farà carriera, diventando maggiore e comandante in seconda dell'intero presidio di frontiera. Ci rimarrà più di trent'anni, spinto sempre dalla medesima speranza che a volte sembra spegnersi, mentre a volte riarde come braci seppellite che vengono riattizzate. Un'attesa lunghissima, un deserto infinito e un nemico dubbio, improbabile, forse solo immaginato: sono questi i punti fermi, quanto mai vaghi, della frontiera di Buzzati.

È l'incontro dell'asse dello spazio con l'asse del tempo a muovere il racconto nei due romanzi. L'attesa, infatti, trova il suo luogo d'elezione nella frontiera, nel momento in cui lo spazio vive in funzione del tempo e viceversa. Desolazione nello spazio e desolazione nel tempo: questo è quello che i protagonisti di questi due romanzi provano in continuazione. Se la desolazione dello spazio si manifesta con la durezza e la monotonia del deserto, il trascorrere vuoto ma inesorabile del tempo lo vediamo prima di tutto nei corpi dei due protagonisti: il magistrato sottolinea in continuazione la decadenza del suo corpo, la perdita della forze e l'incedere della vecchiaia; Drogo per quanto arrivi giovane e prestante alla Fortezza, ne uscirà vecchio, malato e incapace di combattere. Sulla frontiera, in mezzo al deserto, in un posto che è quasi un'isola, - «come una sperduta isola era infatti il vecchio Forte, attorniato da territori vuoti»<sup>76</sup> - ben delimitato e recintato, con i suoi vecchi meccanismi, le proprie tradizioni e la propria storia, il tempo sembra non scorrere mai, poiché tutto è sempre uguale,

---

*sentiamo il clamore, solo allora capiamo: è arrivato l'esercito. La campagna annunciata contro i barbari è in atto». Trad. it.: Id., *Aspettando i barbari*, cit., pp. 95-96.*

<sup>76</sup> Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, cit., p. 205. Da notare che nel romanzo di Coetzee la colonia è chiamata «oasi», dando anche in questo caso l'idea di un luogo isolato dal resto del mondo.

immobile e procede senza novità. Mentre invece il tempo passa eccome; vuoto e silenzioso, ma passa.

Così la pianura rimase immobile, ferme le nebbie settentrionali, ferma la vita regolamentare della Fortezza, le sentinelle ripetevano sempre i medesimi passi da questo a quel punto del cammino di ronda, uguale il brodo della truppa, una giornata identica all'altra, ripetendosi all'infinito, come soldato che segni il passo. Eppure il tempo soffiava; senza curarsi degli uomini passava su e giù per il mondo mortificando le cose belle; e nessuno riusciva a sfuggirgli, nemmeno i bambini appena nati, ancora sprovvisti di nome. Anche il volto di Giovanni cominciava a coprirsi di pieghe, i capelli diventavano grigi, il passo meno leggero; il torrente della vita lo aveva gettato ormai da una parte, verso i gorghi periferici, benché in fondo non avesse neppure cinquant'anni.<sup>77</sup>

Nel villaggio del magistrato lo scorrere del tempo, vissuto nella perdita della pace, nel cambiamento di potere, nel mutamento degli animi, rivela implicazioni ben più profonde: qual è il posto della frontiera nella storia? E ancora più a monte, esiste nella storia un posto per lei? Oppure è la frontiera che non si interessa della storia? Dice il colonnello Joll al magistrato:

“You want to go down in history as a martyr, I suspect. But who is going to put you in the history books? These border troubles are of no significance. In a while they will pass and the frontier will go to sleep for another twenty years. People are not interested in the history of the back of beyond”.<sup>78</sup>

Queste parole suonano come un ritornello – basta pensare a quello che il Barone di Canabrava dice al giornalista miope, alias Euclides da Cunha, in *La guerra del fin del mondo* - che il “centro” sente di dover ricordare al “margine”. Ma la questione del tempo che scorre e della vita della frontiera nella storia sembra essere ancora più complessa: sembra quasi che la frontiera sia lontana dalla storia in misura direttamente proporzionale alla sua distanza dall'Impero. E se è l'Impero (ma potremo chiamarlo centro, capitale, oppure “comando centrale” se pensiamo al *Deserto*) che determina la storia e il tempo della storia, la frontiera diventa il luogo della solitudine assoluta nello spazio e nel tempo.

---

<sup>77</sup> Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, cit., pp. 204-205.

<sup>78</sup> J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, cit. p. 125.

«Vuole essere ricordato come un martire, immagino. Ma chi è che la metterà nei libri di storia? Questi disordini sulla frontiera non hanno nessuna importanza. Tra poco sarà tutto passato e la frontiera tornerà a sonnecchiare per altri vent'anni. La gente non è interessata alla storia di questo sperduto angolo di mondo». Trad. it.: Id., *Aspettando i barbari*, cit., p. 143.

What has made it possible for us to live in time like fish in water, like birds in air, like children? It is the fault of Empire! Empire has create the time of history. Empire has located its existence not in the smooth recurrent spinning time of the cycle of the season but in the jagged time of rise and fall, of beginning and end, of catastrophe. Empire dooms itself to live in history and plot against history.<sup>79</sup>

Anche se la tematica dell'attesa, intrecciandosi con molte altre questioni, scorre attraverso i due romanzi, i due protagonisti la vivono in maniera leggermente diversa. Cerchiamo di vederne le differenti sfumature in relazione con gli spazi che è possibile leggere all'interno dei testi.

Il passo di montagna, l'altopiano desertico, le terrazze delle mura, le varie ridotte e la Ridotta Nuova, i corridoi labirintici, lo studio del colonnello: sono questi gli spazi del *Deserto dei tartari*, tutti "protesi" verso l'ignoto. Già di per sé luogo di frontiera naturale tra due valli, e ambientazione molto familiare all'autore, il passo in cui fu costruita la Fortezza, è confine geografico e politico, e segna inoltre la separazione tra due conformazioni paesaggistiche diverse. «La montagna e il deserto» – ha scritto Alvaro Biondi – «raffigurano il limite, in altezza o in estensione, al quale può spingersi l'uomo nella sua ricerca di un senso: al di sopra o al di là c'è forse il significato della vita, l'Evento che può accadere e rivelarsi e dare uno scopo all'esistenza, alle opere e ai giorni. I personaggi di Buzzati vivono sempre vicini o si approssimano a questo *limite*, a questo *confine*: la casa dei guardiaboschi è accanto alla catena delle montagne (*Barnabo delle montagne*), la Fortezza Bastiani si affaccia sul deserto (*Il Deserto dei Tartari*).<sup>80</sup> La Fortezza è inoltre "orientata" a nord, ovvero mostra al nemico solo le imponenti mura. I soldati possono osservare il deserto del nord solo quando sono di guardia sulle terrazze e sulle ridotte, e proprio questa esclusività rende in un certo modo il servizio di guardia entusiasmante. Unica eccezione è lo studio del colonnello,

---

<sup>79</sup> J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, cit. p. 146.

«Che cos'è che ci ha impedito di vivere nel tempo come i pesci nell'acqua, come gli uccelli nell'aria, come i bambini? È colpa dell'impero! L'Impero ha creato il tempo della storia. L'Impero ha deciso di esistere non nel tempo lento, ricorrente, circolare delle stagioni, ma in quello acuminato del trionfo e della sconfitta, del principio e della fine, della catastrofe. L'Impero si condanna a vivere nella storia e complotta contro la storia stessa». Trad. it.: Id., *Aspettando i barbari*, cit., p. 167.

<sup>80</sup> Alvaro Biondi, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «Surrealismo italiano»*, in: Nella Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Milano, Mondadori, 1992, p. 30. L'autore pone la dimensione spaziale in Buzzati come direttamente subordinata a quella temporale, poiché le figure dello spazio sarebbero metafore delle figure del tempo. Proporrrei invece di vedere il rapporto tra spazio e tempo come una "coordinazione", dal momento che i suddetti rapporti metaforici sono spesso reversibili e biunivoci.

da dove è possibile osservare l'orizzonte a settentrione guardando attraverso una piccola finestrella, che del resto può aprire solo il colonnello. Tutti questi spazi, in un modo o in un altro, mettono il tenente Giovanni Drogo in un rapporto di timore e attrazione con ciò che sta oltre la frontiera, coltivando l'attesa dell'evento e rendendo a poco a poco attraente la vita nella Fortezza. L'attesa del protagonista è dunque, come la Fortezza, interamente rivolta a nord. È un'attesa sempre sul limite, fatta di un continuo alternarsi di speranze e delusioni: il cavallo, la nebbia e le confuse luci all'orizzonte, la strada costruita dai "tartari". Questo limbo esistenziale e temporale, inquadrato negli spazi estremamente simbolici della Fortezza, trova inaspettatamente soluzione. Alla fine i "tartari" arrivano, e arrivano in tanti; ma Giovanni Drogo ha aspettato fin troppo, è vecchio e malato e viene discretamente allontanato per fare spazio ai più giovani. L'evento viene dunque evitato anche quando si verifica e Giovanni si trova infine ad affrontare da solo, non i tartari sul campo di battaglia, ma la morte in una solitaria stanza di locanda, sconfiggendo finalmente, per così dire, i suoi tartari personali. Infatti la morte di Giovanni non è l'ennesima frustrazione, come si potrebbe pensare, l'ultima occasione di gloria gettata via, ma finalmente un momento di serenità e pace, in cui egli chiude senza debiti i conti con la vita.

Il magistrato di *Waiting for the Barbarians*, invece, non ha paura della morte, cerca solo di fare il suo dovere e di vivere una vita dignitosa, senza farsi mancare nessuna comodità. Egli non aspetta nessun evento grandioso, non desidera la gloria e il deserto del nord non gli occupa i pensieri. I soldati della Terza Divisione sono venuti dalla capitale poiché – dicono – c'è da aspettarsi da un momento all'altro una grande offensiva armata da parte dei popoli barbari. Sono loro dunque che, come nella poesia di Kavafis, aspettano i barbari (ma non per accoglierli) e li vedono come una "soluzione" allo spegnimento dell'impero, alla monotonia della realtà. Oltre a questo, c'è poi un secondo momento di attesa, quello in cui i cittadini aspettano il ritorno dei soldati, i veri barbari, dalla campagna militare.

Gli spazi principali del romanzo sono: il perimetro delle mura della colonia, la piazza, il deserto a nord, il granaio, la cella dove viene rinchiuso il magistrato. Le descrizioni che Coetzee fa degli ambienti della colonia e della geografia limitrofa (uno degli hobby del magistrato è la cartografia), sono semplici e precise, tanto che diventa facile per il lettore immaginarsi le forme delle costruzioni, le strade, la piazza e tutto il resto. Specialmente appare chiaro lo sviluppo longitudinale dello spazio del romanzo, sull'asse sud-nord. Da meridione verso settentrione (poiché la porta delle mura sembra essere orientata a nord) troviamo l'interno della colonia, le mura, i campi coltivati a frumento, il fiume che sfocia nel grande lago salato, il deserto e all'estremo nord, ma solo nominate, le montagne dove i soldati della Terza Divisione periscono, sconfitti dalla fame, dalla sete, dalla fatica. Questo sviluppo non preclude del tutto una

conoscenza dello spazio *oltre* la frontiera, come invece accade nel *Deserto dei tartari*, ma al contrario sembra stimolarla.<sup>81</sup>

In ognuno di questi spazi si verifica un'attesa. Il granaio, ad esempio, è il luogo degli interrogatori, dove si consumano le prime torture dei militari sugli indigeni. Gli interrogatori sono mirati ad ottenere delle confessioni, vere o false che siano non importa, sull'effettivo organizzarsi oltre la frontiera di un'offensiva contro l'Impero. È così che il colonnello Joll e i suoi ingannano l'attesa dei barbari, dando motivo d'esistere all'attesa stessa, in un meccanismo crudele e morboso che si auto-alimenta e si estranea dalla realtà delle cose. Così anche il granaio, vera e propria frontiera nella frontiera,<sup>82</sup> spazio oscuro del male e del dolore, è luogo di attesa dei barbari, o meglio, è il luogo in cui "si costruisce" la loro attesa. La cella, invece, è il luogo dove il magistrato vive l'attesa passiva e immobile; fuori c'è lo svolgersi della storia, dalla quale egli sembra essere ormai escluso. Umiliato e ridotto a condizioni di vita animalesche, è rinchiuso in uno spazio angusto che gli preclude il mondo di prima.

I realize how tiny I have allowed them to make my world, how I daily become more like a beast or a simple machine, a child's spinning-wheel, for example, with eight little figures presenting themselves on the rim: father, lover, horseman, thief... Then I respond with movements of vertiginous terror in which I rush around the cell jerking my arms about, pulling my beard, stamping my feet, doing anything to surprise myself, to remind myself of a world beyond that is various and rich.<sup>83</sup>

Il magistrato dell'avamposto dell'Impero è un personaggio piuttosto complicato, molto più problematico di Giovanni Drogo, ma d'altronde è la scrittura stessa di

---

<sup>81</sup> Un altro segno della volontà di conoscere cosa c'è oltre le mura, ovvero cosa c'è oltre l'Impero e cosa c'è stato prima, sono gli studi archeologici che conduce il magistrato e il tentativo di decifrare alcune tavolette di pioppo, dove antichi abitanti di quelle terre hanno scritto in una lingua sconosciuta, usando caratteri sconosciuti.

<sup>82</sup> Il magistrato stesso, entrando nel granaio, si rende conto che sta oltrepassando un confine importante: «*I enter the hut holding the lantern light, trespassing, I realize, on what has become holy or unholy ground, if there is any difference, preserve of the mysteries of the State*». J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, cit. p. 7. «*Entro nella baracca tenendo alta la lanterna. Mi rendo conto che sto violando quella che è diventata terra sacra, o profana, ammesso che ci sia una differenza tra le due cose, riserva dei misteri di stato*». Trad. it.: Id., *Aspettando i barbari*, cit., p. 9.

<sup>83</sup> J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, cit. p. 93.

«*Mi accorgo di quanto abbia permesso loro di rendere piccolo il mio mondo, di quanto ogni giorno che passa io diventi sempre più simile a una bestia o a una semplice macchina, alla trottola di un bambino per esempio, con otto figurine rappresentate sul bordo: padre, amante, cavaliere, ladro... allora mi prende un terrore vertiginoso e mi metto a correre per la cella come un forsennato allargando le braccia e strappandomi la barba, battendo i piedi a terra, facendo qualunque cosa pur di sorprendermi, di ricordarmi di un mondo che è altrove, che è vario e ricco*». Trad. it.: Id., *Aspettando i barbari*, cit., p. 107.

Coetzee che risulta sempre densa di significati e si apre a varie sfumature interpretative. Inoltre, il magistrato è protagonista e io narrante allo stesso tempo; ne *Il Deserto dei Tartari*, invece, il racconto è portato avanti da un narratore onnisciente, risultando più asciutto, ma anche molto più ambiguo, come in molte delle opere dell'autore. Il clima *semplicemente magico* che la parola buzzatiana impone al racconto si coniuga perfettamente con il *Sentimento della frontiera* che il lettore avverte durante tutto il romanzo, sotto forma delle inadeguatezze di Drogo e della stessa Fortezza di fronte alle speranze di gloria, dell'inutilità dell'attesa e dell'osservare l'orizzonte, dell'assurdità delle regole intransigenti in un luogo dimenticato dal mondo e sotto la forma della sterilità della terra desertica, inospitale e muta agli interrogativi posti dall'esistenza.

Vorrei, in appendice a questo tentativo di confronto fra i due testi, segnalarne un terzo, che rimarrebbe assai difficile lasciar fuori da un discorso critico sullo spazio e sullo spazio dell'attesa.

C'è un paese lontano, molto lontano, che è sormontato da un grosso castello avvolto nelle nebbie; in una notte fredda si ferma alla locanda del paese uno straniero:

Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nicht zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.<sup>84</sup>

Così comincia *Das Schloss*, il romanzo incompiuto di Franz Kafka. Fino dall'incipit avvertiamo come il protagonista stia entrando in una zona di frontiera, non perché sia tra due stati o regioni, ma perché questo paese risulta fuori dal mondo, lontano da tutto – il conte non a caso di chiama Westwest -, avvolto nel mistero del castello. C'è il ponte di legno da attraversare per lasciare la strada maestra, c'è la neve che ricopre tutto il paese; il castello che pur dovrebbe essere ben visibile poiché grande e posizionato in collina, è avvolto dalla nebbia e dalle tenebre, lasciando un «vuoto apparente». Anche il giorno successivo, benché visibile, il castello sarà irraggiungibile

---

<sup>84</sup> Franz Kafka, *Das Schloss*, (1926), Berlin, Schocken Verlag, 1964, p. 5.

«Era sera tarda quando K. arrivò. Il paese era sprofondato nella neve. Il colle non si vedeva, nebbia e tenebre lo circondavano, non il più debole chiarore rivelava il grande castello. K. sostò a lungo sul ponte di legno che dalla strada maestra conduceva al paese e guardò su nel vuoto apparente».

Trad. it.: Id., *Il castello*, Milano, Garzanti, 2004, p.3.

per il protagonista, che sembra avvicinarsi sempre più senza mai raggiungerlo. Sempre con lo sguardo rivolto al castello, ora vicino, ora lontano, K. vive ostinatamente nell'attesa di poter parlare con Klamm,<sup>85</sup> di poter svolgere il lavoro di agrimensore per il quale è stato chiamato, di poter restare in quel luogo, per quanto gli sia scomodo, straniero, ostile. Il castello del romanzo kafkiano non è paragonabile alla Fortezza Bastiani, non è un ultimo avamposto dello spazio civilizzato, piuttosto sembra essere una sorta di deserto del nord, uno spazio etereo, inafferrabile, prossimo eppure irraggiungibile, avvolto nei misteri più incredibili.

Das Schloß, dessen Umrisse sich schon aufzulösen begannen, lag still wie immer, niemals noch hatte K. dort das geringste Zeichen von Leben gesehen, vielleicht war es gar nicht möglich, aus dieser Ferne etwas zu erkennen, und doch verlangten es die Augen und wollten die Stille nicht dulden. [...] Je länger er hinsah, desto weniger erkannte er, desto tiefer sank alles in Dämmerung.<sup>86</sup>

Il castello del conte Westwest è un luogo evocativo e allegorico che domina tutti gli spazi del romanzo: ognuno di questi ha motivo di esistere ed è considerato da tutti in base al rapporto che intrattiene con il castello. Questo vuol dire che ci sono luoghi fuori del castello che sono però destinati al personale del castello: essi diventano delle vere e proprie propaggini del castello, e come tali, sono interdette al resto della popolazione. Proviamo a fare un esempio. Nel paese ci sono due locande, una per i cittadini, l'altra per i "signori" del castello. Quest'ultima ha una sala da mescita e un numero imprecisato di camere da letto. Ora, i clienti che vengono dal castello trovano sempre posto nella locanda, poiché le sue camere sono a loro riservate e nessun cittadino "normale", né straniero, potrebbe mai pernottarvi. La sala della mescita, invece è aperta a tutti, purché nessuno degli avventori superi quel limite invalicabile e pressoché sacro. Non possono esserci contatti tra i signori e i cittadini – K. vede Klamm per la prima e unica volta attraverso un piccolo buco nel muro del suo studio - e questa regola, che non è scritta ma sta davanti a tutte le altre, fonda i rapporti sociali nel villaggio.

---

<sup>85</sup> Klamm è l'alto funzionario del castello che si dovrebbe occupare del "caso" di K., tuttavia, sempre impegnato in cose di cui a nessuno è dato sapere, non può occuparsi della cosa. Tutta la gerarchia e la complessa macchina amministratrice del villaggio, che conta un grosso numero di funzionari, sottofunzionari, messaggeri, scrivani, ecc., vive e opera nel castello, occupata in mansioni effettivamente futili e vuote, ma che a tutti sembrano di primaria importanza.

<sup>86</sup> Franz Kafka, *Das Schloss*, cit., p. 145.

*«Il castello, i cui contorni cominciavano già a dissolversi, era silenzioso come sempre, mai K. aveva scorto lassù il minimo segno di vita, forse da quella distanza, non era assolutamente possibile distinguere qualcosa, eppure gli occhi lo esigevano, e non tolleravano quella calma. [...] Quanto più egli guardava tanto meno distingueva, e tutto sprofondava nella penombra».* Trad. it.: Id., *Il castello*, cit., p. 99.

Questa rigida divisione sociale, che si ripercuote nello spazio, fa di ogni luogo vissuto da K. uno spazio di frontiera, sempre sul limite di avvistamento, senza mai però avvistare nulla. Nei continui tentativi di K., che non comprende affatto questo mondo, non c'è altro che attesa vana di ciò che non potrà mai accadere, e i personaggi del romanzo non hanno remore nel ricordargli ad ogni occasione l'inutilità delle sue aspettative. Il romanzo comunque resta incompiuto e non sappiamo se i tentativi di scalata al castello da parte di K., siano andati a buon fine o meno.

Di certo non possiamo qui aprire un'ampia trattazione sul romanzo che, anche solo riferendosi allo spazio dell'attesa, contiene una quantità ed una varietà sorprendente di suggestioni. Ci basti, per il momento, osservare che come il magistrato di Coetzee e il tenente di Buzzati aspettano sulla frontiera del mondo, così, di fronte al vuoto di un qualcosa che rimane sempre incomprensibile e agognato, aspetta anche l'agrimensore di Kafka. Nello stesso modo questi tre personaggi vivono l'inutilità dell'attesa e soffrono nello spazio della frontiera. Un *Sentimento della frontiera*, quello di chi aspetta, che non ha niente di maestoso, né di eroico e vive intrappolato nel limite, nutrendosi della sua stessa *empasse*. Solo, a volte, lontano, si vedono delle luci. E allora si ricomincia ad aspettare.

## Transculturare

# 2.3.

José Maria Arguedas - *Los ríos profundos*

Juan Rulfo - *Pedro Páramo*

Il termine “transculturare” con il quale ho dato il titolo a questo capitolo, deriva dalla parola *transculturación* comparsa per la prima volta nel 1940. L’antropologo e storico cubano Fernando Ortiz, trattando delle dinamiche storico-culturali riguardanti lo sviluppo della sua isola, preferì il termine ad *aculturación*, cercando di dare maggiore importanza allo sviluppo del fenomeno piuttosto che al risultato. Il processo generato dallo scontro/incontro tra la cultura indigena e quella europea – asseriva Ortiz – è stato fondamentale per il formarsi delle identità nazionali e regionali, a Cuba come in tutta l’America Latina.

Crediamo che il vocabolo *transculturazione* esprima meglio le differenti fasi del processo transitivo da una cultura ad un'altra, poiché esso non consiste solamente nell'acquisire una cultura, che è ciò che a rigore indica la voce anglo-americana *acculturation*, piuttosto [crediamo] che il processo implichi necessariamente la perdita o lo sradicamento di una cultura precedente, che potremmo definire come una parziale de-culturazione, e che, inoltre, determini la conseguente creazione di nuovi fenomeni culturali che potremmo definire neo-culturazione.<sup>87</sup>

Nel corso degli anni Settanta, il critico letterario uruguayano Ángel Rama, riprese più volte il termine proposto da Ortiz per trasferirne il significato dalle dinamiche storico-culturali ai fenomeni narrativi e alla formazione del nuovo romanzo latinoamericano che usciva dall'epoca degli esperimenti modernisti. Partendo da analisi esclusivamente culturali e antropologiche che coinvolgevano in varia misura tutti i paesi latinoamericani e li ponevano su di uno stesso piano, egli osservò come la dialettica tra regionalismo e cosmopolitismo, tra centro e periferia, fosse particolarmente importante per la ricerca di una identità letteraria latinoamericana propria e originale. Ángel Rama identificò nella transculturazione un modo di operare all'interno di queste tensioni, e nella *transculturazione narrativa* un fenomeno letterario che operava un "passaggio" artistico verso il nuovo, oltre i particolarismi della tradizione e oltre l'euforia cosmopolita filo-europea. I modelli narrativi che l'epoca d'oro del realismo europeo aveva prodotto, furono per molti decenni gli unici autorevoli punti di riferimento a cui le tradizioni letterarie nazionali *in fieri* dell'America Latina guardavano. Nei modelli del romanzo ottocentesco si innestavano poi elementi tradizionali, appartenenti alle culture indigene, regionali e rurali. Poi nei primi decenni del XX secolo gli stravolgimenti delle avanguardie giunsero anche nel subcontinente, che dette vita ad una analoga vitalità artistica all'insegna del cambiamento: nell'emisfero brasiliano si chiamò *modernismo*, in quello ispanoamericano *vanguardismo*. Sembrava che da questo imponente passaggio nella storia dell'arte ne dovessero uscire due linee guida ben distinte tra loro, frutti di scelte radicali: o la linea di difesa delle proprie tradizioni culturali e dei propri regionalismi, fondamentalmente chiusa in se stessa, oppure lo slancio verso il mondo cosmopolita, all'insegna di una più diretta imitazione dei grandi modelli d'oltre oceano.

In realtà molti autori – come José Maria Arguedas, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo – cercarono più o meno volutamente altre soluzioni, più difficili perché prive di modelli precedenti. Non rinnegando le proprie radici, la storia, lo statuto creolo dei propri popoli, né tentando un'imitazione

---

<sup>87</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86. Traduzione mia.

quasi passiva delle soluzioni che si stavano elaborando in Europa, cercarono un nuovo modo di fare letteratura e di scrivere, all'insegna della transculturazione, della consapevolezza della propria storia e della tensione creativa. Ángel Rama ha individuato tre livelli all'interno dei quali è possibile isolare ed esaminare i processi di transculturazione narrativa: la lingua, le strutture narrative e la visione del cosmo.

In ognuno di questi tre livelli si vedrà che i prodotti risultanti dal contatto culturale con la modernizzazione, non possono essere assimilati alle creazioni urbane dell'area cosmopolita, né al vecchio regionalismo. E si comprenderà che le invenzioni dei transculturatori furono ampiamente favorite dalla preesistenza di conformazioni culturali proprie a cui era giunto il continente mediante larghi processi di creolizzazione.<sup>88</sup>

Il discorso critico di Ángel Rama si snoda attraverso numerose opere di critica letteraria, con interventi monografici puntuali e grandi affreschi storici, ma sempre è presente l'elemento della transculturazione.<sup>89</sup> Leggendo le pagine della *Transculturación narrativa*, mi risulta difficile non pensare alla figura della frontiera. Se, come abbiamo verificato nelle prime pagine di questo lavoro, essa si presenta spesso come uno spazio di scambio tra due entità diverse, uno spazio dove può prendere vita una terza e nuova entità, e se il discorso spaziale è valido anche per descrivere il discorso culturale, come Lotman più volte suggerisce, non ci resta che verificare se la frontiera possa essere anche lo spazio della transculturazione e, ai fini di un tentativo di definizione del fenomeno *Narrativa di frontiera*, se questa abbia tanto o poco a che vedere con la *transculturazione narrativa*.

I popoli che abitano le zone geografiche che vanno dal Messico alla Mesoamerica e dal sud della Colombia al nord del Cile, sono quelli che Darcy Ribeiro ha definito *popoli testimoni*,<sup>90</sup> poiché sono sopravvissuti alla distruzione delle grandi civiltà Maya, Azteca ed Inca, e sono dunque testimoni di ciò che di più culturalmente evoluto l'America Precolombiana ha prodotto. In quelle regioni nacquero veri e propri imperi teocratici,

---

<sup>88</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Mexico, Siglo XXI, 1982, p. 55.

<sup>89</sup> Di certo non possiamo in queste sedi dare una notizia per quanto sintetica dell'ampio lavoro critico e storiografico di Ángel Rama, tanto fondamentale per lo studio comparato delle letterature latinoamericane, quanto poco considerato in ambito accademico mondiale. Penso per esempio a quanta poca comunicazione esista tra la cosiddetta critica post-coloniale, prodotta per lo più nelle aree anglofone e francofone, e questo tipo di critica altrettanto post-coloniale, ma in senso diverso, prodotta in area latinoamericana.

<sup>90</sup> Darcy Ribeiro, *As Américas e a Civilização*, (1970); trad. it.: *Le Americhe e la civiltà*, Torino, Einaudi, 1975.

con economie basate sull'agricoltura intensiva, con tradizioni e culture molto complesse. L'eredità di tutto questo, che fortunatamente non è del tutto svanita, risiede ancora oggi tra le comunità indigene, testimoni del passato. Si stima che a distanza di un secolo e mezzo dall'inizio della Conquista, la popolazione indigena complessiva di tali aree geografiche si fosse ridotta a circa un ventesimo: da 70-80 milioni a 3,5 milioni.<sup>91</sup> Tuttavia, nonostante tale sterminio, alcune comunità indigene sono sopravvissute rimanendo molto legate alle proprie tradizioni, compatibilmente con l'evolversi della compagine economica, politica e culturale. Malgrado l'America Latina sia la terra della commistione etnica, dove la stragrande maggioranza della popolazione è creola o meticcica, esistono al suo interno delle realtà quasi ermetiche che oppongono resistenza al procedere osmotico della cultura globale occidentale. Specie in alcune zone della Mesoamerica e nell'area andina, esistono comunità indigene che vivono con la perenne difficoltà di doversi rapportare quotidianamente con il mondo dei bianchi, pur credendo fermamente nella propria autonomia culturale. Le motivazioni storiche di questi fenomeni sono molteplici, ma sono tutte da ricondursi allo shock originario che distrusse repentinamente tutti i meccanismi sociali, economici e politici sui quali queste civiltà si basavano e avevano trovato un loro equilibrio.<sup>92</sup> La Conquista dette il via ad un processo non voluto e non controllato di commistione tra due mondi, quello europeo e quello indigeno, che continua tutt'oggi.

Tra i paesi dei "popoli testimoni" il Perù, dove risiedeva il centro dell'Impero Inca, è indubbiamente uno di quelli che hanno sofferto maggiormente l'incontro/scontro tra l'indigeno e il colonizzatore; la sua storia è interamente percorsa dal conflitto etnico-culturale di due mondi molto divergenti tra loro e difficilmente integrabili. La natura sedentaria della società andina e la loro abitudine al lavoro della terra, anche quando non propria, favorì il loro sfruttamento da parte dei colonizzatori (siano essi spagnoli, inglesi o statunitensi). Così l'unico rapporto che negli anni si andava intensificando tra bianchi e indios era quello lavorativo, ai limiti dello sfruttamento: gli indios lavoravano come braccianti nelle miniere o nei latifondi dei bianchi.

---

<sup>91</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 115-116.

<sup>92</sup> «Paralizzate dall'attacco spagnolo, tanto la società messicana, quanto la maya e l'incaica subirono un collasso; videro le loro classi dirigenti sostituite da minoranze straniere che, da allora, intrapresero il rimodellamento delle loro culture attraverso ogni sorta di pressioni. Questo disegno si effettuò mediante vari meccanismi, fra cui la decimazione intenzionale dell'antica casta governativa e sacerdotale, depositaria della tradizione erudita di tali culture; e la depopolazione provocata in seguito dalle epidemie, a cui le società vennero esposte, dal reclutamento nel lavoro schiavo e dalle innovazioni tecniche e agricole, che alterarono il loro antico sistema di sussistenza, modificandone la base ecologica». *Ibidem*, p. 116.

Lima, ottobre 1969. In una sala gremita di persone viene consegnato al romanziere, poeta ed etnologo José Maria Arguedas il Premio Inca Garcilasio de la Vega.<sup>93</sup> L'autore pronuncia un sentito discorso per l'occasione:

El cerco podía y debía ser destruido: el caudal de la dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía convivir de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir, que se aculture. Yo no soy un aculturado: yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.<sup>94</sup>

Questa dichiarazione, che ricalca in pieno il rifiuto di Fernando Ortiz del termine *aculturación*, dandone peraltro le stesse motivazioni, è una difesa della transculturazione, prassi che lui stesso ha sperimentato per tutta la vita.

José Maria Arguedas nacque ad Andahuaylas, sull'altopiano andino nel 1911, rimase orfano della madre fin dai due anni e fu sempre lontano dal padre, che svolgeva la sua professione di avvocato in continuo spostamento da una città ad un'altra. Fu così cresciuto da una comunità indigena dell'altopiano (*ayllu*) e apprese il quechua come lingua madre. Raggiunse la capitale peruviana all'età di 18 anni dove compì gli studi universitari e condusse una brillante carriera accademica, diventando uno degli etnologi più affermati del Paese. Le sue idee di sinistra e la lotta politica lo condussero al carcere, la sua validità professionale lo portò ad ottenere la cattedra di Etnologia presso l'Università di Lima. Il 28 novembre 1969 Arguedas si suicidò sparandosi un colpo di pistola e lasciando un grande vuoto nel panorama culturale latinoamericano.

La pubblicazione de *Los ríos profundos* (1958), romanzo di formazione *sui generis* che narra la storia del piccolo Ernesto, segnò una possibilità fino ad allora sconosciuta per la letteratura peruviana: coniugare le tradizioni indigene con il nuovo, la mitologia Inca con le regole della modernità, la parola indigena con il linguaggio del XX secolo. Era una sfida decisamente ambiziosa, poiché in Perù, più che in altri stati, si era instaurata una situazione politica che non permetteva l'integrazione tra le due culture,

---

<sup>93</sup> Garcilasio de la Vega el Inca (1539-1616), autore dei celebri *Comentarios reales de los Incas* (1609). Garcilasio è uno dei primi esempi di fusione tra la cultura indigena e quella europea.

<sup>94</sup> José Maria Arguedas, «Yo no soy un aculturado», in: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Madrid-Paris, ALLCA XX° S., 1990, p. 257.

«L'assedio poteva e doveva essere distrutto; il patrimonio della due nazioni si poteva e si doveva unire. E la strada non doveva essere, e non era possibile che fosse solo quella che si esigeva con arroganza dai vincitori insaziabili, cioè che la nazione vinta rinunci alla propria anima, anche se solo in apparenza, formalmente, e assuma quella dei vincitori, cioè si acculturi. Io non sono un acculturato; io sono un peruviano che orgogliosamente, come un demonio felice parla in cristiano e in indio, in spagnolo e in quechua». Trad. it.: José Maria Arguedas, *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, Torino, Einaudi, 1990, p. 4.

destinando ciascuna al suo proprio conservatorismo e portando a scontri spesso violenti. Ma c'era anche una difficoltà propriamente letteraria: infatti, non esisteva una tradizione letteraria quechua in Perù, poiché le composizioni sia poetiche che narrative del mondo indigeno, venivano da sempre trasmesse quasi esclusivamente in forma orale. D'altro canto la cultura ufficiale si era interessata del mondo indigeno generalmente per due soli motivi: il lavoro di manodopera (e quindi le rivolte e le lotte sindacali) e l'interesse etnologico. Si trattava, quindi, di dare alla luce un romanzo che contenesse in sé le voci dell'altopiano e della costa, la visione del mondo attraverso il moderno e la visione del mondo attraverso il mito, senza banalizzazioni né semplificazioni. Già nei suoi scritti precedenti – la raccolta di racconti *Agua* (1935) e il suo primo romanzo *Yawar fiesta* (1940) – Arguedas aveva dato prova di ciò, ma la forza della prosa de *I fiumi profondi* superò anche le prove precedenti. A proposito del protagonista del romanzo, Vargas Llosa ha scritto: «Figlio di bianchi, allevato dagli indios, ritornato al mondo dei bianchi, Ernesto, il narratore de *Los ríos profundos*, è un disadattato, un solitario: ma anche un testimone che gode di una posizione di privilegio per evocare la tragica opposizione di due mondi che si ignorano a vicenda, si respingono e che neppure nella sua persona riescono a coesistere senza dolore. [...] Ernesto considera il mondo e l'umanità come una contraddizione insanabile».<sup>95</sup> Ed è veramente insanabile e dolorosa questa contraddizione che spinge Ernesto a rifugiarsi spesso nel ricordo e nella natura. A pensarci bene il rifugio nel ricordo, che riporta Ernesto al suo passato con gli indios di Cuzco, è un procedimento che tematicamente e formalmente è del tutto familiare per il romanzo del '900. Ma il rifugio nella natura? Questo è un altro "momento" della componente culturale indigena di Ernesto: il suo rapporto con la natura, infatti, è anche il suo rapporto con il mondo dell'altopiano.

Per comprendere a fondo questo processo rappresentativo è necessario ricordare come l'elemento naturale, per le culture andine, ricopra una grande importanza. Per gli antichi Incas tutto ciò che c'era nel mondo, nel *Pacha*, aveva un significato e un ruolo che non potevano essere in nessun caso trascurati. Ogni elemento naturale, la luna, il sole, i fiumi, le grandi montagne, le piogge, gli stessi lama, ma anche ogni opera umana come i canali d'irrigazione, i ponti e le strade, ogni cosa rientrava nelle dinamiche dell'*ayni*, la "forza cosmica" alla base dell'armonia dell'universo inca. L'*ayni* è il principio di reciprocità, che consiste nel riconoscere ad ogni elemento o azione una sua funzione ineliminabile, sempre ricambiata da un'altra reciproca. Da qui deriva una sorta di "venerazione" e rispetto per tutto ciò che circonda l'uomo. Su questo principio, eppure così semplice, si basava gran parte della complessa struttura sociale e

---

<sup>95</sup> Mario Vargas Llosa, *I fiumi profondi: sogno e magia*, in: José Maria Arguedas, *I fiumi profondi*, Torino, Einaudi, 1997, p.V.

lavorativa dell'impero incaico.<sup>96</sup> Ne *Los ríos profundos*, Ernesto vede la natura sotto la scorta della cultura indigena e trova in essa, umanizzandola a tal punto da farla divenire un vero e proprio personaggio del racconto, uno sfogo per la sua tenerezza, per il suo essere, nonostante tutto, bambino. L'umanizzazione e la mitizzazione della natura non è frutto di una semplice operazione di fantasia, di fuga dalla realtà. Quella di Ernesto è una visione *mitica* della natura, non falsata, ma semmai caricata di enormi significati aggiuntivi. Il critico messicano José García Antezana ha scritto:

Il romanzo indigenista latinoamericano, specialmente nel caso di José Maria Arguedas, presenta una confluenza e una opposizione di due prospettive: una mitica e un'altra storica, trattando di modelli testuali di finzione narrativa. La violazione dei limiti dell'obiettività e della razionalità sono solo apparenti, e non rispondono alle tecniche della distorsione della *letteratura fantastica*.<sup>97</sup>

Gli spazi di Ernesto sono Cuzco e Abancay, il cortile del collegio e i prati in cui passeggia la domenica. Sono spazi contrapposti l'uno all'altro, spazi in cui si polarizzano ancora una volta le due forze del romanzo e di Ernesto. Il cortile è vissuto come lo spazio del peccato e della corruzione, del male che serpeggia tra i ragazzi del collegio, ed è uno spazio fermamente limitato. Ad Ernesto non piace stare nel collegio e non piace stare nel cortile. Il giorno che preferisce è la domenica, perché è libero di uscire fuori e immergersi in quella natura a lui cara, negli spazi immensi, nella musica, nei colori del mondo andino. Il cortile è sempre buio – «sabía que todo ese espacio oculto por los tabiques de madera era un espacio endemoniado»,<sup>98</sup> – i campi pieni di luce – «yo había habitado hasta entonces en pampas de maizales maternas e iluminadas».<sup>99</sup>

Ernesto padroneggia, come Arguedas, oltre che due cosmovisioni, due linguaggi diversi. Per capire quanto ampio possa essere il divario tra i due mondi che coesistono nel ragazzo, leggiamo due passi che restano estremamente significativi soprattutto a livello linguistico. Scrivendo per l'amico Antero, il Markask'a, una lettera d'amore per una ragazza che abita ad Abancay, Ernesto cerca di dare il meglio di sé come scrittore

---

<sup>96</sup> Per tutte le questioni relative al mondo peruviano incaico si veda di Laura Laurencich Minelli, *Il mondo magico-religioso degli Inca*, Bologna, Esculapio, 1989.

<sup>97</sup> Jorge García Antezana, *Estructura del mito en José Maria Arguedas*, in: «Cuadernos Americanos», Mexico, n. 3, anno 1984, p. 86. Traduzione mia.

<sup>98</sup> José Maria Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000, p. 227.

«Sapevo che tutto questo spazio nascosto dai tramezzi di legno era uno spazio indemoniato». Trad. it.: Id., *I fiumi profondi*, cit., p. 70.

<sup>99</sup> José Maria Arguedas, *Los ríos profundos*, cit., p. 230.

«Io avevo abitato fino ad allora in pampe di campi di granoturco materni ed illuminati». Trad. it.: Id., *I fiumi profondi*, cit., p. 74.

romantico, utilizzando un lessico dolce e suadente, immagini profondamente poetiche. La lettera comincia così:

Usted es la dueña de mi alma, adorada niña. Está usted en el sol, en la brisa, en el arco iris que brilla bajo los puentes, en mis sueños, en las páginas de mis libros, en el cantar de la alondra, en la musica de los sauces que crecen junto a l'agua limpia. Reina mía, reina de Abancay,[...] Ninfa adorada...<sup>100</sup>

Poco dopo si perde nei suoi pensieri, nei volti delle ragazze che lui ha visto in paese: sono ragazze indigene, dai capelli nerissimi raccolti in lunghe trecce, con i fiori di campo fissati sul nastro del cappello. Immagina che sappiano leggere e che lui possa scrivere per loro una lettera d'amore, la più bella mai scritta.

«Uyriy chay k'atik'niki siwar k'entita...»

«Escucha al picaflor Esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. Lleva fatigada las pequeñas alas, no podrá volar más; detente ya. Está cerca la pedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escuchale; oye su llanto; es solo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí. Oye, hermosa, tus ojos como estrellas grandes, bella flor, no huyas más, detente! Una orden de los cielos te traigo: ¡te mandan ser mi tierna amante...!»<sup>101</sup>

Questa seconda lettera è scritta in quechua, o meglio dovrebbe essere scritta in quecha, ma Ernesto (o l'autore) dopo il prima riga ce la traduce in spagnolo. Il materiale poetico che in questo secondo passo viene utilizzato è come nel primo di provenienza naturale, ma il linguaggio è indigeno e la natura è viva, è animata, si muove. Essa non è più termine di paragone per descrivere la bellezza della ragazza, essa anima il mondo del mittente come quello della bella ragazza india a cui è indirizzata la lettera. Il romanzo è un continuo compenetrarsi tra linguaggio coloniale e

---

<sup>100</sup> José Maria Arguedas, *Los ríos profundos*, cit., pp. 249-250.

«Voi siete la padrona della mia anima, bambina adorata. Voi state nel sole, nella brezza, nell'arcobaleno che splende sotto i ponti, nei miei sogni, nelle pagine dei miei libri, nel canto dell'allodola, nella musica dei salici che crescono accanto all'acqua pulita. Mia regina, regina di Abancay, [...] Ninfa adorata...» Trad. it.: Id., *I fiumi profondi*, cit., p. 89.

<sup>101</sup> José Maria Arguedas, *Los ríos profundos*, cit., pp. 250-251.

«Uyriy chay k'atik'niki siwar k'entita...»  
«Ascolta l'uccello mosca color smeraldo che ti segue, deve parlarti di me; non essere crudele, ascoltalo. Ha le piccole ali affaticate, non potrà più volare; fermati ormai. Sta vicina la pietra bianca dove riposano i viaggiatori, aspetta lì e ascoltalo; senti il mio pianto; è solo il messaggero del mio giovane cuore, ti deve parlare di me. Senti, bella, i tuoi occhi sono come grandi stelle, bel fiore non fuggire più, fermati! Un ordine dai cieli ti porto: ti comandano d'essere la mia tenera amante...!» Trad. it.: Id., *I fiumi profondi*, cit., p. 90.

linguaggio indigeno, tra la parola dell'altopiano e quella della valle, tra spagnolo e quechua, tra natura e cultura. Questi mondi così distanti, sebbene con difficoltà, coesistono nel personaggio di Ernesto, vera frontiera culturale, e nella sua lingua – è proprio il caso di dirlo – franca. Confluenza e opposizione allo stesso tempo di storia e mito: la modalità narrativa di Arguedas, che García Antezana definisce *realismo-mítico*, riesce a fondere parola indigena e parola narrativa tradizionale. In un amalgama costante, un'integrazione totale che pone sullo stesso piano realtà e mito, senza precedenze gerarchiche, la narrativa di *Los ríos profundos* passa senza sbalzi violenti dalle forme realistico-tradizionali del romanzo occidentale, ad altre, di matrice indigena, dove la forza evocativa della parola tocca le sue vette più alte.

¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!<sup>102</sup>

Viene in mente la *pluridiscorsività dialogica* di cui parla Michail Bachtin nel suo studio sulla parola romanzesca. Probabilmente egli non aveva pensato alle dinamiche etniche e culturali del Perù del XX secolo, ma è sorprendente come le sue parole a proposito del *dialogismo dell'uomo parlante nel romanzo* calzino perfettamente sulla prosa di Arguedas. «Nell'ibrido romanzesco voluto, non soltanto si mescolano le forme linguistiche, i connotati di due lingue e stili, ma prima di tutto si scontrano i punti di vista sul mondo riposti in queste forme».<sup>103</sup>

José Maria Arguedas fa davvero *Narrativa di frontiera* in tutti i sensi, configurando il testo stesso come territorio di scambio e dissolvenza tra due entità che fanno fatica a capirsi. Il testo diventa lo spazio per eccellenza della frontiera. Nello stesso tempo abbiamo visto come il linguaggio abbia in questo romanzo un ruolo di mediatore e di apripista, esploratore di nuove frontiere della letteratura possibile. Utilizzando uno spagnolo *quechuado*, Arguedas transcultura; crea in definitiva qualcosa di totalmente nuovo, respingendo l'oralità indigena del quechua che guarda solo verso il passato e rifiutando il castigliano purista dei notabili di Lima, accademici con lo sguardo sempre rivolto a Madrid; accoglie tanto la percezione mitica della natura, quanto la consapevolezza della storia. Del resto, l'antico mondo precolombiano era un gigante dal quale era impossibile prescindere, una responsabilità impossibile da sgravare: esso – come ha giustamente sintetizzato Giuseppe Bellini – «traspirava saggezza e poesia da

---

<sup>102</sup> José Maria Arguedas, *Los ríos profundos*, cit., p. 233.

«Sí! Bisognava essere come quel fiume imperturbabile e cristallino, come le sue acque dominatrici. Come te, Pachachaca! Splendido cavallo dal crine brillante, inarrestabile e permanente, che procede per il più profondo cammino terrestre». Trad. it.: Id., *I fiumi profondi*, cit., p. 76.

<sup>103</sup> Michail Bachtin, *Slovo v romane*, in: Id., *Voprosy literatury i estetiki*, (1975); trad. it.: *La parola nel romanzo*, in: *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 168.

ogni parte. La conquista spagnola lo arrestò nella sua ascesa, ma ne conservò il messaggio, nonostante tutte le distruzioni». <sup>104</sup> Questo messaggio sotterraneo, nascosto eppure sempre presente, viene in un certo senso portato in superficie da Arguedas che nella sua prosa gli rende dignità umana.

Oltre al fenomeno dell'isolamento di comunità indigene che lottano per il mantenimento delle proprie tradizioni, la colonizzazione prima e la modernizzazione poi hanno portato in America Latina al formarsi di forti identità regionali, indipendenti e lontane dalla dimensione politica e nazionale. In molte regioni per lo più rurali, pur non essendoci una consistente presenza indigena, si sono create nel tempo comunità che hanno sviluppato le proprie culture seguendo linee indipendenti. Questo fenomeno, la cui causa principale è forse quella immensa difficoltà di comunicazione tra centro e margine di cui abbiamo visto un esempio ne *La guerra del fin del mundo* e negli accadimenti di Canudos, difficoltà che nei grandi spazi dell'America trova il suo habitat ideale, è andato a scontrarsi negli anni con le spinte accentratrici, ovvero contro le formazioni delle varie identità nazionali. La difficoltà essenziale era – e in alcuni casi lascia segni visibili ancora oggi – quella di non riuscire a trasformare la ricchezza delle molteplici realtà regionali in una forza costruttrice, dopo aver trascurato il problema per interi secoli. Molte regioni e micro-regioni si svilupparono molto lentamente, coltivando tratti culturali molto spesso arcaici e mostrando spesso tendenze separatiste o per lo meno isolazioniste. La dominazione reale del territorio e la sua sottomissione ai centri amministrativi, di fatto cominciò solamente alla fine del XIX secolo, quando la modernizzazione bussò alle porte dell'America Latina. Nel XX secolo si assisteva quindi ad un forte disequilibrio tra le grandi città, ormai avviate verso un rapido sviluppo urbanistico, economico e culturale, e le regioni rurali più isolate che si tenevano ben strette le proprie tradizioni arcaiche, sedimentate nei secoli e mai messe in discussione. Nei paesi dalle immense estensioni geografiche, come il Brasile e il Messico, questo fenomeno si mostrava in tutta la sua complessità.

Il medesimo conflitto era osservabile in campo letterario: molti scrittori cresciuti e formati in regioni periferiche, pur facendo l'esperienza della città, completando gli studi nella capitale o essendo costretti per lavoro a venire a contatto con i maggiori centri culturali del proprio paese, mantenevano con orgoglio il fortissimo legame con la terra d'origine, alimentando così una già forte tradizione di letterature regionali. Tuttavia, anche in questo quadro di divisione, come in quello peruviano, era lecito insinuare una possibilità di transculturazione e di creazione genuina che non rinneghi la dimensione regionale, ma che guardi all'universalità della letteratura.

---

<sup>104</sup> Giuseppe Bellini, *La letteratura ispanoamericana*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 43.

La letteratura che nasce in questo movimento di conflitto, non sarà pertanto né il discorso conservativo tradizionale (che è semplice conseguenza dell'accettazione dello stato di minoranza dominata, nel quale non può esserci che pittoresco per gli occhi esterni), né il discorso modernizzato (che allo stesso modo sarebbe una accettazione supina con la stessa dose di pittoresco per gli occhi interni), bensì una invenzione originale, una *neoculturazione* fondata sui sedimenti della cultura regionale, spianati dalla storia rinnovatrice.<sup>105</sup>

Uno dei fautori di questo rinnovamento narrativo è senza dubbio il messicano Juan Rulfo, autore di soli due libri: una raccolta di brevi racconti, *El llano en llamas* (1953), e il romanzo *Pedro Páramo* (1955). La sua produzione è ristretta ma intensa: non pubblicò più nient'altro (fatta eccezione per alcuni testi per il cinema) e cercò di distruggere tutto ciò di cui non era soddisfatto. Rulfo nasce nel 1918 a Apulco, nella provincia di Jalisco, in una famiglia di latifondisti molto ricca, poi caduta in rovina. Trasferitosi presto con la sua famiglia a San Gabriel dove passò tutta l'infanzia, dopo l'assassinio del padre, visse per quattro anni in un orfanotrofio a Guadalajara, poi si trasferì a Città del Messico. La regione di Jalisco è caratterizzata dall'assenza di componenti indigene importanti; gruppi di coloni spagnoli vi si stabilirono nella seconda metà del XVIII secolo e là, nel mezzo di una natura alquanto ostile, plasmarono una cultura rurale in condizioni di quasi completo isolamento. Molti sono gli spunti biografici che l'autore rielabora come temi letterari nella sua produzione, dagli scontri militari della "guerra dei Cristeros", una delle ultime agitazioni della Rivoluzione Messicana che fa da sfondo ai racconti di *El llano en llamas*, all'uccisione del padre che lo lasciò orfano ad appena nove anni, tema questo centrale in *Pedro Páramo*.

Prima che scrittore, come lui stesso sostenne più volte, Juan Rulfo fu un accanito lettore. Ed è interessante scoprire come tra le letture preferite dell'autore che è considerato uno dei più importanti *vanguardistas* della narrativa messicana non compaiano i maestri più consacrati come Proust, Joyce, Virginia Woolf o Musil, che invece segnarono molta della narrativa cosmopolita latinoamericana. Rulfo si dedica invece a letture più "di frontiera", più periferiche: legge Knut Hamsun, Halldór Laxness, Selma Lagerlöf e molti altri autori nordeuropei in quel tempo decisamente poco conosciuti in Messico. Altro grande narratore che diventa vero e proprio punto di riferimento per la sua produzione è William Faulkner.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, cit., p. 96. Traduzione mia.

<sup>106</sup> L'opera di William Faulkner è stata apprezzata da molti narratori sudamericani, che spesso l'hanno preso a modello. Il racconto «Macario» di Rulfo (*El llano en llamas*) è chiaramente ispirato a *The Sound and the Fury*.

Lo spazio della narrativa rulfiana è lo spazio della provincia di Jalisco, estremamente lontano, ostile, povero e desolato. La solitudine e la tristezza della natura, impregnano tutto, perfino l'aria. Leggiamo un passo dal racconto «Luvina»:

... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero vejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman "pasojos de agua", que no sono sino terrones endurecidos como piedra filosas, que se clavan en lo pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera. [...] Por cualquier lado se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. Y usted, si quiere, puede ver ese tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.<sup>107</sup>

Jalisco, Luvina, San Gabriel e la Comala di *Pedro Páramo* sono posti così, opprimenti, dove l'aria stessa sembra pesare sulla gente, dove la terra sembra respingere ogni piede che la calpesta. Come Canudos, la colonia di *Waiting for the barbarians*, come – lo vedremo più avanti – la Macondo disegnata da García Márquez, anche lo spazio della narrativa rulfiana è una frontiera del mondo e del vivere.

Juan Preciado, protagonista del romanzo di Rulfo, si reca a Comala per conoscere suo padre Pedro Páramo. La madre, in punto di morte, gli ha chiesto di intraprendere questo viaggio perché il padre desse al figlio ciò che da sempre gli sarebbe spettato. «Vine a Comala porque me dimerò que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo».<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 94-95.

«...Sí, piove poco. Poco o quasi nulla, tanto che la terra, oltre ad essere riarsa e raccorciata come cuoio vecchio, si è riempita di crepe e di quella cosa che lì chiamano "pasojos de agua", che non sono altro che zolle indurite come pietre filose, che ti si ficcano nei piedi quando cammini, come se lì fossero cresciute le spine perfino alla terra. Come se fosse così. [...] Da qualsiasi lato si guardi Luvina è un posto triste. Lei che sta andando là se ne renderà conto. Io direi che è il posto dove s'annida la tristezza. Dove non si conosce il sorriso, come se a tutta la gente gli avessero inchiodata la faccia. E lei, se vuole, può veder questa tristezza all'ora che vuole. L'aria che soffia lì la rimescola, però non se la porta mai via. È lì come se lì fosse nata. E la si può addirittura assaggiare e sentire, perché è sempre su di te, stretta contro di te, e perché è opprimente come un grande cataplasma sulla viva carne del cuore». Trad. it.: Id., *La pianura in fiamme*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 95-96.

<sup>108</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1983, p. 63.

«Venni a Comala perché mi avevano detto che mio padre, un tal Pedro Páramo, abitava qui». Trad. it.: Id., *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 3.

Juan Rulfo lavorò molto al suo romanzo come ad ogni suo scritto, operando in continuazione tagli e modifiche in cerca di una sempre maggiore perfezione. La variante del

Così comincia il romanzo, con un'indicazione di luogo, un viaggio e il motivo del viaggio. Come abbiamo detto, potremmo situare Comala nella regione di Jalisco, a sud di Guadalajara, ma il toponimo è inventato. Il *comal* è un recipiente di terracotta che viene posto sulle braci ardenti e sul quale si cuociono le *tortillas*, sorta di pane messicano. Quindi Comala significa letteralmente "spazio-tegla", luogo sulle braci. Il toponimo ha almeno due significati: il primo si riferisce al caldo che soffoca chiunque passi di lì, che rende l'aria irrespirabile e opprimente, tanto che quelli che sono morti là «al llegar al infierno, regresaran por su cobija»,<sup>109</sup> dice Abundio al forestiero Juan Preciado lungo la polverosa strada che conduce in paese. Il secondo motivo si riferisce allo statuto di Comala: nessuno ci vive ma è possibile incontrare le anime dei morti, è uno spazio infernale, molto simile a quello di un girone dantesco che arde nelle fiamme. Dunque Comala è una duplice frontiera, poiché ha in sé i connotati dello spazio della lontananza estrema dal centro, gonfio di tristezza e solitudine, immerso negli sconfinati paesaggi aridi del Messico, ma si configura inoltre come anticamera dell'inferno – «en la mera boca del infierno», dice ancora Abundio –, luogo dove vivi e morti si incontrano, vero e proprio orlo dell'abisso. Le descrizioni di Comala fornite dalla madre a Juan Preciado, che fanno da contrappunto alla realtà che il figlio affronta e che gli giungono per mezzo della sua voce lontana, interrompono la narrazione e sono trasfigurate dal ricordo. Disegnano paesaggi bucolici di pace e vita, quasi un paradiso terrestre:

"Hai allí, pasando el puerto de Los Calimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche."

"Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve la seguis, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada... [...]"

...No sentir otro sabor sino el azahar de los naranjos en la tibieza del tempo."

---

L'incipit del frammento iniziale del romanzo, pubblicato con il titolo *Un cuento* sulla rivista *las Letras Patrias* nel 1954, suonava in maniera diversa: «*Fui a Tuxcacuexco, porque me dijeron que allá vivía mi padre...*». Non sono modifiche irrilevanti. Tuxcacuexco (Tuxcacueso) è una cittadina della regione di Jalisco, ovvero un luogo determinato e rintracciabile sulle carte. La scelta di Comala, dunque, non è motivata solo dal plusvalore semantico della parola, ma anche dalla volontà di evitare eccessivi tratti regionalisti e scongiurare la possibilità di collocare in uno spazio troppo definito il romanzo. Inoltre, preferendo nella versione definitiva *venni* anziché *andai*, *qua* anziché *là*, l'autore rettifica la posizione del narratore e rende il suo viaggio più "definitivo", la sua condizione molto simile a quella delle anime che abitano Comala.

<sup>109</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 68.

«*Se vanno all'inferno tornano a riprendersi la loro coperta*». Trad. it.: Id., *Pedro Páramo*, cit. p. 6.

“Allás hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantando sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas como una alcancia donde hemos guardados nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. [...] Allí, [...] donde se ventila la vida como si fuera un murmullo.”<sup>110</sup>

Sono parole dolci e incantevoli che descrivono luce, bellezza e abbondanza. Comala sembra quasi una terra promessa, una terra che sa di miele.<sup>111</sup> Invece Juan Preciado trova buio, desolazione e morte. Non è il deserto, né le montagne, né la foresta, né la città lo spazio del romanzo di Rulfo, ma il paese dei morti. Tutto questo ha un sapore decisamente “mitologico”. In effetti, se pensiamo che *Pedro Páramo* non è altro che la storia di un giovane che discende negli inferi per incontrare suo padre, tutto il romanzo è fondato su di un tema classico della mitologia. In questa dimensione mitica, ovviamente, le regole della verosimiglianza subiscono forti variazioni e la realtà diventa straordinaria. Tutto ciò avviene senza la minima tensione, senza mettere in allarme nessuno, né Juan Preciado, né il lettore. Per esempio, fin dall’inizio del romanzo Abundio – il carrettiere che lo accompagna fino a Comala, una sorta di Caronte al timone di un carretto invece che di una barca – comunica a Juan che Pedro Páramo (è anche padre di Abundio) è morto già da tempo. In un regime logico, ciò basterebbe ad annullare tutti i propositi del protagonista, ma Juan Preciado persiste nella sua missione, aspettando forse che accada qualcosa. Sì perché questa frontiera-Comala è anche uno spazio di attesa, come un vero e proprio purgatorio; «todo parecía estar como en espera de algo»,<sup>112</sup> dice Juan alla vista di Comala. Lo spazio di *Pedro Páramo* si presenta quindi come una frontiera colma di solitudine, desolazione, morte e attesa.

---

<sup>110</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 66, 83, 127.

«Lì c'è, dopo il passo di Los Calimotes, la vista più bella di una pianura verde, e anche gialla per il mais maturo. Da quel luogo si vede Comala, che imbianca la terra, e che durante la notte si illumina».

«Pianure verdi. Veder salire e scendere l'orizzonte con il vento che muove le spighe, la sera si arricciava con una pioggia di boccoli. Il colore della terra, l'odore dell'erba medica e del pane. Un paese che sa di miele versato... [...] ...Non sentire altro sapore se non quello dei fiori d'arancio nel tepore della stagione».

«Là troverai il mio focolare. Il luogo che ho amato. Dove i sogni mi hanno fatta dimagrire. Il mio paese, alto sulla pianura. Pieno di alberi e di foglie, come un salvadanaio dove abbiamo conservato i nostri ricordi. Sentirai che lì ci si vorrebbe vivere per l'eternità. [...] Là, [...] dove la vita aleggia come se fosse un mormorio». Trad. it.: Id., *Pedro Páramo*, cit., pp. 4, 20-21, 65-66.

<sup>111</sup> Questa immagine è senz'altro un richiamo diretto alla Terra Promessa degli Israeliti, descritta nella Bibbia come un paese dove i frutti sono abbondanti e dove scorrono latte e miele; cfr. *Esodo* 3, 8; *Esodo* 3,17; *Deuteronomio* 8, 7-9.

<sup>112</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 68.

«Tutto pareva stare come in attesa [di qualcosa]». Trad. it.: Id., *Pedro Páramo*, cit., p. 6.

Juan Preciado si rende conto che qualcosa non va, che il suo viaggio gira a vuoto e che non ottiene altro che reminiscenze di morti. Al contrario di quello che gli aveva detto la madre, Juan sente la necessità di andarsene: non potrà mai conoscere veramente suo padre, non potrà avere niente da lui. E poi, in un paese di morti, si corre il rischio di impazzire e perfino di morire.

– ¿Como se va uno de aqui?

– ¿Para dónde?

– Para donde sea.

– Hay multitud de caminos. Hay uno que va pare Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfile derecho a la sierra. Ése que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá – y me señaló con sus dedos el huecho del tejado, allí donde el techo estaba roto –. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.

– Quizá por ése fue por donde vine.

– ¿Para onde va?

– Va para Sayula.

– Imagínese usted. Yo que creía que Sayula quedaba de este lado. Siempre me ilusionó conocerlo. Dicen que por allá hay mucha gente, ¿No?

– La que hay en todas partes.

– Figúrese usted. Y nosotros aquí tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida.<sup>113</sup>

Quest'immagine delle tante strade che si incontrano a Comala, specie quella indicata attraverso il tetto e quella che "attraversa tutta la terra" per la quale si giunge a

---

<sup>113</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 117-118.

«– Come si fa ad andar via da qui?

– Per dove?

– Da qualsiasi parte.

– Ci sono un'infinità di strade. Ce n'è una che va a Conda; un'altra che viene di là. Un'altra ancora che porta dritto alla montagna. Questa che si vede da qui, che non so dove va a finire, – e mi indicò con le dita il buco nel tetto, là dove il soffitto era crollato –. Quest'altra per di qua, che passa per la Media Luna. E ce n'è un'altra ancora, che attraversa tutta la terra ed è quella che va più lontano.

– Forse è da lì che sono venuto.

– Dove va?

– A Sayula.

– Pensi un po'. Io credevo che Sayula si trovasse da questa parte, Ho sempre sognato di andarci. Dicono che là c'è molta gente, non è vero?

– Quella che c'è ovunque.

– Pensi un po'. E noi qui così soli, morendo dalla voglia di conoscere anche solo un pochino della vita». Trad. it.: Id., *Pedro Páramo*, cit., pp. 56-57.

Comala, ci porta ancora una volta – lo ha suggerito anche Julio Ortega<sup>114</sup> – nell’inferno, o comunque in un luogo dell’aldilà. Questo spazio, oltre che un posto lontano dal mondo dove non c’è nessuno eccetto i morti, dove passano molte strade ma nessuno sa dove portino, diventerà per Juan Preciado un vero e proprio labirinto – ennesima immagine mitica–, uno spazio confuso dove è facile perdersi e non trovare più l’uscita. Pur volendo andarsene, il figlio di Pedro Páramo troverà la morte a Comala, questa volta la propria. Una morte, ovviamente, inspiegabile. Juan è ucciso dai mormorii, come lui stesso confessa a Dorotea; quei mormorii che continuava a sentire sempre più forti pur non vedendo nessuno. Dicevano: «Ruega a Diós por nosotros», cioè prega per noi, *ora pro nobis*: quello che dicono i morti ai vivi, per abbreviare la loro pena nell’aldilà e che i vivi chiedono ai morti per alleviare le loro pene nell’aldiquà. In quel momento Juan Preciado muore, oltrepassando definitivamente la frontiera della vita senza aver conosciuto suo padre;<sup>115</sup> si sveglierà alcune pagine più avanti ormai cadavere, sottoterra.

In questa dimensione spaziale si innesta un tempo che preferisce la giustapposizione orizzontale e contemporanea degli avvenimenti piuttosto che il susseguirsi lineare delle cose una dopo l’altra. Come lo spazio anche il tempo perde i suoi punti di riferimento, tanto da disorientare il lettore e perfino il protagonista. La struttura narrativa non fa che confermare questa tendenza. Infatti nel romanzo si intrecciano due racconti, quello di Juan Preciado in prima persona, e quello di un secondo narratore impersonale che racconta la storia di don Pedro Páramo, lasciando comunque molto spazio al dialogo tra i personaggi.<sup>116</sup> Non ci sono suddivisioni in capitoli, né segni tipografici che rendano palese la distinzione dei due piani narrativi, ma solo spazi bianchi tra un frammento di testo e l’altro, senza nessun tipo di alternanza razionale, né simmetria. Le due storie distano molti anni l’una dall’altra e hanno estensioni temporali decisamente differenti, ma questo non viene percepito dal lettore come un’incongruenza. Nella prima delle due, Juan Preciado narra il suo soggiorno a Comala alla ricerca del padre, gli incontri che fa, la sua stessa morte e i colloqui “del sottosuolo” che tiene – ormai cadavere – con Dorotea, donna con la quale divide lo spazio nella tomba e testimone diretta dei fatti di Pedro Páramo. Questo primo piano narrativo, nonostante lasci vuoti dei lassi di tempo e salti alcuni passaggi, è tutto sommato lineare. L’altro livello, invece, contiene sbalzi di tempo notevoli e

---

<sup>114</sup> Cfr. Julio Ortega, Juan Rulfo/Pedro Páramo, in: Id., *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela hispanoamericana*, Lima, Editorial Universitaria, 1968, p. 23.

<sup>115</sup> C’è un solo momento di contatto tra i due, che non è nè fisico nè visivo. In un frammento isolato, a circa metà del romanzo i due si scambiano poche parole senza però potersi vedere. Niente di fatto però, poichè lo scambio di battute verte proprio sull’impossibilità di incontrarsi.

<sup>116</sup> Anche nei dialoghi rimane costante la poetica della riduzione: le frasi sono essenziali e le parole pesanti. Ritroveremo questo tipo di dialogo, ma ancor più estremizzato e ridotto al minimo, in un’altra frontiera, quella di *The Road* di Cormac McCarthy.

racconta a piccoli stralci la vita di Pedro Páramo dall'infanzia fino alla morte. Sono come brevi strisce tagliate via da una pellicola cinematografica e messi in malo modo sulla "macchina del cinema", pezzi di un puzzle che rimane sempre incompleto, ma che tuttavia lascia intravedere il disegno generale, i motivi principali, così da intuire il significato degli spazi vuoti.

Questo, che potrebbe essere una sorta di impressionismo narrativo, non è una sofisticazione della narrazione, ma bensì di una semplice ripresa di modalità narrative della tradizione orale e rurale messicana, che si confanno perfettamente alla mancanza di logica del mondo rulfiano. Che significa tutto questo? Credo che siano principalmente due le cose da sottolineare. Primo, che ad uno spazio mitico, corrisponde un tempo mitico e che questo non è il passato, ma il presente. Il presente della contemporaneità di qualunque cosa, della vita come della morte, del padre come del figlio, un presente limbo dove sopravvivono i miti e dove si aspetta, senza sapere che cosa aspettare. Secondo, che Rulfo compie un'operazione di creazione letteraria estremamente nuova, una creazione che passa attraverso la transculturazione tra regionalismo e modernismo. Egli recupera infatti il racconto orale che nelle campagne era il mezzo culturale per eccellenza, lo fa utilizzando il raccontare dispersivo delle *comadres pueblerinas* che nelle loro storie saltavo di personaggio in personaggio, mescolando voci e sussurri, pareri di morti e pareri di vivi.<sup>117</sup> Questo recupero delle radici, che osserveremo simile anche nelle opere di João Guimarães Rosa, va aggiunto ad uno sforzo notevole nell'ottenere una lingua che abbia le caratteristiche del parlato, ma pulita dagli eccessivi regionalismi e dai toni forti, fatta di una sintassi elementare e di un lessico semplice ma sempre evocativo. Ogni parola di Rulfo sembra davvero uscire dalla pagina come voce viva.

È nella prassi della scrittura che Juan Rulfo e José Maria Arguedas tracciano la più coraggiosa delle frontiere. *Pedro Páramo* e *Los ríos profundos* creano un nuovo spazio culturale e letterario. Alla base delle due scritture c'è ben chiara una crisi spaziale che coinvolge alcune delle dinamiche storiche più importanti del continente sudamericano. Le dialettiche tra colonizzati e colonizzatori, il tema della ricerca di un'identità creola che preservi in sé le storie plurali, la tensione sempre costante tra centro e periferia, tra regione e nazione; in tutto questo la figura della frontiera è sempre presente, anche se sotto forme diverse. I due romanzi propongono due *Narrative di frontiera* che si sostanziano non più solo nelle immagini dello spazio, ma anche nelle stesse strutture formali del testo e nello sforzo linguistico. Sono soluzioni diverse che però hanno alla base la stessa tensione verso il nuovo, la stessa intenzione transculturale.

---

<sup>117</sup> Sono le stesse forme narrative che organizzano i racconti «Acuérdate» e «Anacleto Menores» nella raccolta *El llano en llamas*.

I due romanzi escono quasi contemporaneamente (solo tre anni li separano) e sono ben accolti dalla critica, ma poi, a distanza di pochi decenni, sembrano quasi essere relegati in secondo piano e si perdono in un quadro storico-letterario che si muove e si sviluppa freneticamente, che inserisce le proprie opere tra i classici della letteratura universale. Ciononostante, il capolavoro di Arguedas ha saputo riscattare il romanzo indigenista dai limiti del genere e ha portato la cultura andina ad una visibilità nel mondo culturale e letterario che non aveva mai raggiunto. Per la prima volta l'indio non è un elemento del pittoresco o dell'esotico, ma una persona completa di tutte le implicazioni morali e psicologiche, che può finalmente diventare personaggio nel romanzo. In maniera diversa *Pédro Páramo* porta in sé la stessa forza creatrice, «conclude, consacrando e assimilando, – come ha osservato Carlos Fuentes – diversi generi tradizionali della letteratura messicana: il romanzo rurale e il romanzo della rivoluzione, aprendo al loro posto una modernità narrativa della quale Rulfo è attore e protagonista».<sup>118</sup> *Pedro Páramo* dette inizio – un inizio anomalo, si intende – alla grande stagione del *real-maravilloso*, fornendo un modello a Gabriel García Márquez per la stesura di *Cien años de soledad*. Ma questa è già un'altra storia.

---

<sup>118</sup> Carlos Fuentes, *Juan Rulfo: el tiempo del mito*, in: Id., *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 172.

## Immaginare

# 2.4.

Gabriel García Márquez – *Cien años de soledad*

Leggendo Calvino, Vargas Llosa, Buzzati, Arguedas e Rulfo abbiamo visto come lo spazio della frontiera sia quasi sempre legato, in misura molto variabile, al fantastico, allo strano e all'assurdo, in poche parole: all'alterazione della realtà o alla rappresentazione alterata di essa. Questo avviene perché la frontiera è anche il luogo dell'immaginazione, dell'incontro tra possibile e impossibile. In questa accezione essa diventa non solo il limite che divide ciò che è reale da ciò che non lo è, ma soprattutto costituisce il terreno di scambio tra i due mondi.

Varie tipologie di frontiera, intese come luoghi di transito tra due macroentità, diventano spesso motivi tematici della letteratura fantastica: mi riferisco al buio o alla notte, vera e propria frontiera della vita quotidiana, o al senso del nulla e del baratro, oppure al deserto e alla foresta. Il passaggio di un limite è inoltre un momento sempre particolare che provoca pulsioni fantastiche, come ad esempio il passaggio di soglia tra la veglia e il sogno, oppure tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La frontiera è, quindi, anche uno spazio in cui la fantasia diventa più prolifica e la realtà si avvicina

molto all'immaginazione, rendendo difficile a volte la loro distinzione, al pari della difficoltà nel distinguere le due entità separate dalla frontiera.<sup>119</sup>

In questo senso, la letteratura ha molto in comune con la frontiera poiché sempre, nelle sue varie forme e generi, si è fatta carico di dialogo più splendido e controverso della storia dell'arte, quello tra realtà e finzione. Sembrerebbe superfluo, dunque, parlare di commistione tra realtà e immaginazione nella *Narrativa di frontiera*, dal momento che tale fenomeno, anche se in gradi diversi, avviene pressoché in ogni opera letteraria. Ma come fin'ora ho cercato di fare, vorrei tentare di capire in che modo si comporta questo fenomeno all'interno della frontiera e se da essa prende vita, vale a dire: cosa accade a verosimiglianza e inverosimiglianza quando sono in stretto rapporto con una crisi spaziale, cosa accade a realismo e *fiction* quando vengono iscritti in uno spazio di frontiera? Cerchiamo dunque di cominciare, ancora una volta, dallo spazio puro e semplice.

Per affrontare questo tema facciamo riferimento ad un romanzo che probabilmente è uno dei pochi a comparire nelle biblioteche domestiche dei lettori di tutto il mondo, dall'Alaska all'Australia, dal Giappone al Sudafrica. Si tratta di *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, romanzo pubblicato nel 1967. Nato nel 1927 ad Aracataca nella Colombia atlantica, con la pubblicazione di *Cien años* García Márquez diventa l'autore latinoamericano più letto al mondo, nonché simbolo di una nuova realtà nella letteratura mondiale. Fu soprattutto grazie a questo romanzo che nel 1982 gli viene conferito il Premio Nobel per la letteratura. Partendo dalla riscrittura di vicende personali e disegnando personaggi realmente conosciuti, García Márquez giunge a scrivere qualcosa di estremamente universale, un «opera mondo» – come l'ha definita Franco Moretti<sup>120</sup> – che lava via definitivamente la patina esotica delle letterature latinoamericane e consegna al mondo la realtà straordinaria di un continente. Nel romanzo ci sono numerosi riferimenti inequivocabili all'economia, alla politica e alla storia militare dell'America Latina che ne mettono in luce le tragedie quotidiane, riuscendo però a non cadere mai nella cronaca. Inoltre nella sua scrittura non c'è mai regionalismo, tendenza che invece predominava nella letteratura latinoamericana. I suoi personaggi, pur muovendosi su di uno sfondo latinoamericano, hanno voci universali e si rivolgono ad un pubblico universale. Così García Márquez prende in un certo senso le distanze dai colleghi più "militanti" e politicamente impegnati, difendendosi spesso dalle loro critiche. Tutto nel libro - avvenimenti, personaggi,

---

<sup>119</sup> Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 80-85.

<sup>120</sup> Franco Moretti, *Cent'anni di solitudine*, in: Id., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 219-235.

dialoghi - sembra inserito in una realtà diversa dalla nostra, con nuove misure e nuovi parametri, fornendo al lettore la sensazione di essere stato catapultato in un mondo completamente nuovo. Da questa sorta di *displacement* nasce una situazione narrativa che riesce ad essere "meravigliosa" senza mai essere fantastica: è il *real-maravilloso*.

Facciamo un passo indietro e vediamo in che modo Todorov nel suo celebre studio sulla letteratura fantastica mette in relazione tra loro lo strano, il fantastico e il meraviglioso.

Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della «realtà» quale essa esiste per l'opinione comune. [...] Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso.

[...] Più che essere lui stesso [il fantastico] un genere autonomo, pare che si ponga alla frontiera fra due generi, il meraviglioso e lo strano.<sup>121</sup>

Dunque la letteratura meravigliosa accetta implicitamente *nuove* leggi naturali che permettono, una volta applicate, di spiegare e giustificare i fenomeni meravigliosi che contiene. Fin qui il meraviglioso, ma il *real-maravilloso* consiste in qualcosa di diverso. Per capire la sostanza di questo fenomeno, verificiamone la genesi e i motivi.

Il concetto letterario di *realismo magico* è sicuramente uno dei preferiti dai critici letterari europei e statunitensi, per indicare una particolare predisposizione di buona parte della narrativa latinoamericana a confondere e fondere tecniche realistiche e tecniche romanzesche di narrazione. I romanzieri e i critici latinoamericani, invece, hanno sempre preferito l'espressione *real-maravilloso*. Perché? Visti spesso come l'uno la traduzione dell'altro, i due termini in verità hanno origine in ambienti diversi e portano significati differenti, anche se rimangono affini.

Il primo a coniare la fortunata espressione *realismo magico* fu il critico d'arte tedesco Franz Roh, che nel 1925 pubblicò un saggio sulla pittura post-espressionista in cui descriveva l'interesse di tali pittori per una rappresentazione dettagliata della realtà, ma che allo stesso tempo ne rivelava la profondità nascosta. Era un periodo estremamente fervente per le arti figurative, e non solo. Le tecniche di

---

<sup>121</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition du Seuil, 1970; trad. it.: *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 45.

rappresentazione del mondo nell'opera d'arte, che nel XIX secolo sembravano aver trovato un loro riconoscimento di validità universale, all'inizio del nuovo secolo vengono irrimediabilmente messe in crisi dal repentino modificarsi della realtà. Servivano nuovi schemi interpretativi e i movimenti di avanguardia europei ne proposero molti; alcuni furono senza seguito, altri dettero vita ad un acceso dibattito, ma tutti contribuirono a gettare le basi per la nascita della nuova arte moderna. André Breton nel 1924 pubblica il *Manifesto Surrealista*, uno dei più grandi e importanti documenti di poetica dell'avanguardia. Stimolato dalle recenti scoperte della psicanalisi di Sigmund Freud, il Surrealismo mirava ad indagare il mondo del sub-reale (concetto parallelo a quello di sub-conscio); il meraviglioso era il suo ideale estetico - «le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau».<sup>122</sup> I surrealisti inserivano oggetti reali in contesti a cui non appartenevano, o mettevano in relazione oggetti che nella realtà non hanno alcuna relazione tra loro, contravvenendo spesso alle leggi fisiche e naturali. Così facendo creavano una situazione di straniamento e l'effetto del meraviglioso. Su questa stessa linea si collocava la coniazione da parte di Franz Roh del *realismo magico*.

Il primo ispanoamericano a trattare diffusamente questo argomento fu Alejo Carpentier (La Habana, 1904), che nella prefazione al suo romanzo *El reino de este mundo* (1949) spiegava al lettore come ad Haiti e in tutte le Americhe la realtà sia in ogni sua forma e momento meravigliosa, a dispetto dei continui tentativi delle letterature europee e dei suoi «burocrati» di creare l'effetto del meraviglioso con artifici e «trucchi di prestidigitazione»<sup>123</sup>. In un altro suo saggio, pubblicato trent'anni più tardi, Carpentier torna a parlare di *real-maravilloso*, puntando sulle peculiarità che lo distinguono dal *realismo magico*. In questo scritto, intitolato *Lo barroco y lo real-maravilloso* (1975), l'autore parte da un concetto di meraviglioso slegato da qualsiasi ideale estetico.

Dobbiamo stabilire una definizione del meraviglioso che non alimenti questa nozione secondo cui il meraviglioso è ammirabile perché è bello. Anche il brutto, il deforme, il terribile, può essere meraviglioso. Tutto ciò che è insolito è meraviglioso.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> André Breton, *Manifeste du Surrealisme*, in: Id., *Manifestes du Surrealisme*, Paris, Ed. Gallimard, 1989, p. 24.

«Il meraviglioso è sempre bello, qualsiasi meraviglioso è bello, anzi non c'è nient'altro di bello che il meraviglioso». Trad. it.: Id., *Manifesto del Surrealismo*, in: Id., *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 20.

<sup>123</sup> Alejo Carpentier, *El reino de este mundo; Los pasados perdidos*, Mexico, Siglo XXI, 1983, p. 13; trad. it.: *Il regno di questo mondo*, Torino, Einaudi, 1990, p. V.

<sup>124</sup> Alejo Carpentier, *Lo barroco y lo real maravilloso*, in: Id., *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981, p.128. Traduzione mia.

Quest'affermazione palesa il distacco netto dalla tesi surrealista: il meraviglioso, sembra dire Carpentier, è un modo d'essere, non un modo di creare.

Sostanzialmente in linea, quindi, con la visione todoroviana del meraviglioso, l'autore passa poi a distinguere le due terminologie. Il termine *realismo magico* presuppone una rappresentazione del reale all'interno dell'opera d'arte: esso cerca una riproduzione della realtà in termini diversi, magici, insoliti. L'espressione "reale-meraviglioso", a ben vedere è del tutto diversa: realismo e reale non sono certo sinonimi. La definizione di Carpentier parte dal presupposto che l'insolito e il meraviglioso siano presenti *veramente* nella realtà quotidiana cubana, haitiana e latinoamericana in genere. Egli "accusa" il Surrealismo<sup>125</sup> di premeditare e calcolare le mosse che occorrono per ottenere una sensazione di singolarità e mistero, nel *real-maravilloso*, invece, non c'è niente che sia stato creato artificialmente.

Il reale meraviglioso, al contrario, che io difendo, e è il reale meraviglioso nostro, è quello che incontriamo allo stato bruto, latente, onnipresente in tutto il latinoamericano. Qui l'insolito è quotidiano, sempre è stato quotidiano.<sup>126</sup>

Certo questa è una presa di posizione un po' estrema e in molte pagine della letteratura latinoamericana non può trovare riscontro. Ma ciò che conta e che rende forte la ricetta del *real-meravilloso* è il suo legame strettissimo con la realtà e la storia, che in America Latina sono sempre meravigliose. È infatti nell'analisi della realtà che Carpentier trova l'analogia tra barocco e meraviglioso. Recuperando il significato originario e non dispregiativo di barocco, cioè quello di uno spirito che si esprime nelle forme dell'arte in varie epoche (non solo nel XVII sec.), caratterizzato da un rifiuto della staticità e della simmetria e più in generale da una instancabile volontà creatrice che mette in discussione le certezze del passato, egli individua nel barocchismo una delle costanti della cultura latinoamericana. Essere latinoamericano, essere meticcio e essere creolo significa storicamente essere qualcosa di nuovo. È per questo, soprattutto, che il *real-maravilloso* latinoamericano non ha nulla a che fare con i fluidi orologi di Dalì.

---

<sup>125</sup> In realtà la sua, più che un'accusa, è una difesa della particolarità del mondo latinoamericano; la sua polemica con il movimento avanguardista francese è da intendersi limitatamente nell'ambito di una discussione terminologica. Egli stesso, esule in Francia ai tempi della dittatura cubana di Machado, fece parte a Parigi del gruppo di Breton e ne condivise molte scelte artistiche.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p.130. Traduzione mia.

Il concetto di reale-meraviglioso ci conduce di nuovo alla frontiera. Abbiamo già detto come essa riesca ad essere una terza zona interstiziale, una terra di nessuno, a metà tra divisione e unione; questo è quello che avviene, a livello letterario, tra realtà e immaginazione nella sfera del reale-meraviglioso. La realtà è meravigliosa e viene descritta come tale, senza gli artifici letterari che la renderebbero falsa, ma sfruttando la sua naturale carica perturbante.

Un elemento costitutivo del realismo magico è il suo rapporto con l'*unheimlich*: il non familiare, il perturbante, il sinistro. Freud nel saggio del 1919, riflette sulla sovrapposizione di *heimlich* (familiare) e *unheimlich*, dove l'*unheimlich* nasce dalla percezione inquietante di un elemento strano in qualcosa che normalmente sembra familiare o ordinario.<sup>127</sup>

In effetti quello che il reale-meraviglioso riesce a fare è sostanzialmente inserire l'insolito e il non familiare in un contesto che, per i suoi punti di riferimento e per le forme con cui si materializza, si presenta come "normale". È un disordine sistemico, una dissonanza, una non coerenza. Di fronte a questo disordine – dice Todorov – se il lettore e il personaggio provano un'esitazione che dura il tempo necessario per assegnare l'evento al mondo dello strano o a quello del meraviglioso, allora si tratta di fantastico. In realtà la questione non è sempre così schematica e immediata. Nel reale meraviglioso, infatti, il lettore (ma non il personaggio) prova una certa esitazione, ma essa con il passare del tempo si attenua fino a svanire. Così è possibile "far finta di niente" davanti a fenomeni che violano tutte le leggi comprovate del mondo reale: il lettore è indotto, passo dopo passo, senza troppo rendersene conto, ad "assuefarsi" alla straordinarietà. Questa indifferenza è tuttavia molto precaria e non cancella l'aura inquietante e perturbante di cui è avvolto il testo. È un po' quello che accade nei racconti di Kafka, con la differenza che la realtà cui si riferisce il *real-maraviglioso* è in gran parte realmente meravigliosa, di modo che l'autore debba aggiungervi ben poco.

Le coordinate-base della realtà, come noi la percepiamo, sono le dimensioni spazio-tempo. Qualsiasi oggetto, fatto o persona devono essere collocate nello spazio e nel tempo per acquisire consistenza reale. Al di fuori da tali criteri tutto diventa più confuso e vago. In una narrazione realistica e verosimile, queste coordinate sono altrettanto fondamentali: servono dei punti di riferimento spazio-temporali, dei confini che racchiudano il racconto, che determinino la *scena* nella quale si muovono i personaggi. Nel romanzo realista del XIX secolo tali limiti erano di solito ben determinati dalla nobile arte della descrizione – arte che ha fatto scuola e nella quale ogni scrittore di romanzi, tutt'oggi, si cimenta. Come pittori professionisti, i romanzieri

---

<sup>127</sup> Ato Quayson, *Realismo magico, narrativa e storia*, in: Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 617.

ricreavano fedelmente con la sola imposizione della parola scritta le strade e le piazze di Parigi, di Londra, i salotti dell'alta società, le bettole, le sale da tè, le camere d'albergo e così via. A volte i limiti erano rigidi, altre volte più elastici, in certi casi ristretti ad un unico luogo rispettando l'unità di luogo della tragedia, in certi altri casi potevano essere limiti molto ampi, permettendo ai personaggi di viaggiare da una città ad un'altra, da un paese ad un altro. Ma in ogni caso tali limiti erano implicitamente concordati, approvati e sottoscritti dai maggiori *responsabili* dell'opera: l'autore e il lettore. Nel reale-meraviglioso, al contrario, sembra che non ci sia il minimo interesse a delimitare l'azione dei personaggi. Lo spazio della storia rimane tutto sommato aperto, i suoi confini diventano frontiere labili e permeabili, depauperate della loro concretezza. Certo non mancano le descrizioni di luoghi e persone, spesso non manca neppure un'unità di spazio (*Cien años de soledad* si svolge quasi tutto a Macondo), ma tutto questo non mira a dare alla storia un *posto* in questo mondo, ma piuttosto ad aprire uno *spazio* nuovo, con nuovi paradigmi del reale. Non per una necessità di evadere dal reale, ma perché il reale in questo caso è nuovo e diverso, intrinsecamente altro. Questo non significa che raccontare una storia real-meravigliosa consista solo nel dare un'indeterminatezza diffusa ai luoghi e a tempi dell'azione: in verità sono molte le componenti in gioco. Tale indeterminatezza spazio-temporale è tuttavia il piano su cui si snodano i fatti, che predispone la messa a punto di nuove regole per la realtà, oppure di una realtà completamente nuova. Ad ogni modo, al di là di queste considerazioni che rimangono generali, non è possibile tracciare una mappa che codifichi il *real-maravilloso*, poiché non si tratta né di un genere, né di una poetica; non prevede alcuna norma fissa o parametro estetico: è soprattutto una tendenza, una predisposizione, direi una modalità. Ciò che Paolo Zanotti ha scritto a proposito del romanzesco, del suo rapporto con i generi, potrebbe tornarci utile per capire il ruolo svolto dal reale-meraviglioso nel mondo narrativo:

Il *romance* non è un genere letterario codificato come l'epica o la tragedia; al limite può comprendere al suo interno dei generi particolari, come il romanzo cortese, o dei sottogeneri del romanzo ottocentesco, come il romanzo di cappa e spada. Il *romance* è piuttosto quello che si può definire un modo, cioè una serie di costanti dell'immaginario che si possono riflettere in letteratura all'interno di opere appartenenti a generi diversi.<sup>128</sup>

Per quanto molti autori sudamericani abbiano in varia misura, ed ogni volta in maniera del tutto personale, ricorso al real-meravilloso - dal guatemalteco Miguel Ángel de Asturias, dal messicano Juan Rulfo, fino all'uruguayano Juan Carlos Onetti, agli argentini Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, ai cubani José Lezama Lima e José

---

<sup>128</sup> Paolo Zanotti, *Il modo romanzesco*, Bari, Laterza, 1998, p. 8.

Carpentier<sup>129</sup> - i romanzi di Gabriel García Márquez sono diventati a poco a poco un vero e proprio punto di riferimento “universale” per questo tipo di prosa e con *Cien años de soledad* la narrativa contemporanea ha avuto il più grande modello di *real-maravilloso* a cui guardare.

Ma torniamo alla frontiera. Abbiamo detto quanto sia importante per il reale-meraviglioso la labilità dei confini spazio-temporali e quanto sia connaturata nello spazio della frontiera la dimensione dell’indeterminatezza e del dubbio.

Il capolavoro di García Márquez ci fornisce uno splendido esempio di *Narrativa di frontiera* incentrata sullo spazio della frontiera non solo come spazio storico e mitico del continente latinoamericano, ma anche come spazio del meraviglioso, che meglio coglie le mille pulsioni di una cultura. Il *real-maravilloso* trova nella frontiera il suo spazio ideale e il *Sentimento della frontiera* trova nel *real-maravilloso* il suo spazio immaginativo.

Dove si svolgono le storie di *Cien años de soledad*? Dov’è Macondo? Lo spazio latinoamericano è la prima realtà che l’autore mette in gioco, spazio della colonizzazione e della fondazione di un nuovo mondo. Ma sebbene sia intuitivo che i fatti iniziali del romanzo si collochino in paese del Sudamerica coloniale, mancano nel romanzo luoghi propriamente collocabili (eccetto Riohacha): c’è il mare, la selva, la palude, la sierra, il fiume, ecc., ma niente di tutto questo potrebbe essere identificato geograficamente. C’è un dato che rimane sicuro: Macondo è lontana, molto lontana. Non ci sono grandi strade che vi conducono e l’unica connessione col resto del mondo è la carovana degli zingari che periodicamente si ferma in città. Questa *lontananza* assoluta viene meglio definita nel secondo capitolo attraverso la descrizione del viaggio di Josè Arcadio Buendía con la moglie Ursula attraverso la sierra, verso l’interno e senza una destinazione precisa.

«No se trazaron un itinerario definido. Solamente procuraban viajar en sentido contrario al camino de Riohacha parar no dejar ningún rastro ni encontrar gente conocida. Fue un viaje absurdo».<sup>130</sup>

Il viaggio – dovuto alla decisione di lasciarsi alle spalle il fantasma di Prudencio Aguilar – è interminabile e sembra essere un passaggio obbligato per la fondazione di

---

<sup>129</sup> Per una panoramica sul realismo magico ispanoamericano si veda il volume di José Luiz Sanchez Ferrer, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Madrid, Anaya, 1990.

<sup>130</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Ed. Cátedra, 1984, p. 96.

«Non fissarono un itinerario definito. Cercavano soltanto di procedere in direzione contraria a quella per Riohacha per non lasciare alcuna traccia né incontrare gente conosciuta. Fu un viaggio assurdo.» Trad. it.: Id., *Cent’anni di solitudine*, cit., p. 24.

Macondo, come se, una volta guadagnata la lontananza, tutto diventi possibile. I Buendía giungono dove nessuno prima di loro era arrivato, alla frontiera del mondo conosciuto:

«Una mañana, después de casi dos años de travesía, fueron los primero mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra. Desde la cumbre nulada contemplaron la inmensa llanura acuática de la ciénaga grande, explayada hasta el otro lado del mundo».<sup>131</sup>

È un linguaggio mitologico quello che G. Marquez usa per descrivere questo come molti altri momenti del romanzo. Ma non è solo il viaggio ad avere queste caratteristiche, c'è un altro elemento che immerge la fondazione di Macondo, neanche fosse Roma, nella mitologia. In una notte nella quale si erano accampati vicino a un fiume, dopo l'ennesima giornata di peregrinazione tra i fanghi della palude, José Arcadio fa un sogno in cui gli appare una città che sorge proprio sulle rive di quel fiume, una città rumorosa e piena di gente. Il suo nome, che già nel sonno ha «una risonancia sobrenatural»<sup>132</sup>, è Macondo. La fondazione di Macondo è un momento che può sembrare di poco conto all'interno dei mille avvenimenti e personaggi del romanzo, ma in realtà non è così. È come fissare le regole del gioco, una cosa che va fatta fin da subito, perché non ci siano sorprese. Osserviamo su quali basi poggia la fondazione della nuova città:

1. L'incesto tra i cugini José Arcadio Buendía e Ursula Iguarán.
2. La fuga da un fantasma (Prudencio Aguilar) che li perseguita.
3. Il raggiungimento, attraverso un viaggio *assurdo*, di un lontananza assoluta.
4. La visione in sogno del luogo dove fermarsi e fondare la città, nonché del suo nome.

Sono elementi che appartengono alla sfera del fantastico o per lo meno a quella del perturbante e che mettono il lettore in condizione di aspettarsi da Macondo solo cose meravigliose. In altre parole la fondazione di un nuovo spazio per una nuova realtà richiede alcune prerogative di partenza che ne garantiscano la natura meravigliosa. A ben vedere questi quattro elementi sono davvero fondamentali, poiché sono essi a

---

<sup>131</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Milano, Mondadori, 2003, p. 97.

«Una mattina, dopo quasi due anni di viaggio, furono i primi mortali a vedere il versante occidentale della sierra. Dalla cima annuvolata contemplarono l'immensa pianura acquatica della palude grande estesa fino all'altro lato del mondo». Trad. it.: Id., *Cent'anni di solitudine*, cit., p. 24.

<sup>132</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 97.

fornire *narrabilità* alla storia di Macondo: se non fosse accaduto tutto ciò, il narratore di *Cien años de soledad* non avrebbe avuto una storia da raccontare.

Ma non sono solo le indicazioni spaziali a condurre il lettore nella dimensione lontana del mito, anche a livello temporale i primi momenti di vita di Macondo sembra che risalgano ad un passato fumoso che si perde nella storia e che forse non le è mai appartenuto. Ecco la prima indicazione di tempo fornitaci dall'autore:

El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.<sup>133</sup>

Dire che la fondazione di Macondo risale ai primordi della comunicazione umana è un'indicazione senz'altro iperbolica. Contiene, però, un piccolo suggerimento che mi sento di cogliere: Macondo è davvero una città di frontiera, lontana nel tempo e nello spazio dal mondo di prima e parte di un mondo nuovo, fatto da regole nuove. Infatti, non tutto il mondo era così recente, ma *quel* mondo. Mi vengono in mente, di nuovo, Cristoforo Colombo che cerca invano di comunicare con gli indigeni usando oggetti e gesti, e il Marco Polo di Calvino che si inventa un nuovo modo di comunicare di fronte al Gran Khan, imitando versi, facendo gesti e tirando fuori gli oggetti più strani dalla propria bisaccia. Del resto quando abbiamo a che fare con un mondo nuovo, dobbiamo anche parlare un altro linguaggio.

Così viene definito lo spazio di frontiera nel quale si svolgono gli avvenimenti della famiglia Buendía. All'interno di questo spazio accadono cose molto strane come persone che vivono oltre duecento anni, altre che risuscitano e altre ancora che ascendono in cielo, omicidi inspiegabili e piogge che non si interrompono mai. Ma in un certo senso è come se a Macondo tutto fosse permesso, come se la frontiera lasciasse campo libero all'immaginazione della realtà. Lo spazio di *Cien años de soledad*, la geografia che ruota intorno a Macondo, viene descritta ancora più da vicino in occasione di un altro viaggio. José Arcadio Buendía, spinto dall'ansia di conoscere la "meraviglie del mondo"<sup>134</sup> e insofferente all'isolamento della città, decide di mettersi in viaggio attraverso la foresta per disboscare e tracciare una via che metta in comunicazione Macondo con le grandi invenzioni moderne. Ma come abbiamo visto più volte, i viaggi nelle terre di frontiera non si rivelano mai facili.

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 71.

«Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle col dito.» Trad. it.: Id., cit., p. 3.

<sup>134</sup> È interessante notare che a Macondo è meraviglia tutto ciò che riguarda l'innovazione tecnica e scientifica. Per il lettore, al contrario, quelle sono tra le poche cose che riescono a tenere Macondo legata in qualche modo alla realtà, a conferma dell'instaurarsi di un nuovo mondo con nuove regole e nuovi parametri.

José Arcadio Buendía ignoraba por completo le geografia de la región. Sabía que hacia el oriente estaba la sierra impenetrabile, y al otro lado della sierra la antigua ciudad de Riohacha. [...] Al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de limites. [...] De acuerdo con los cálculos de José Arcadio Buendía, la única posibilidad de contacto con la civilización era la ruta del norte.<sup>135</sup>

Il lungo viaggio di esplorazione, che naturalmente non va a buon fine, viene descritto con i toni del romanzesco e del fiabesco, rendendo lo spazio intorno a Macondo completamente indefinito e sfuggente:

Los primeros días no encontraron un obstáculo apreciable. [...] Luego, durante más de diez días, no volvieron a ver el sol. El suelo se volvió blando y húmedo, como ceniza volcánica, y la vegetación fue cada vez más insidiosa y se hicieron cada vez más lejanos los gritos de los ájaros y la bullaranga de los monos, y el mundo se volvió triste pare siempre. Los hombre de la expedición se sentiero abrumados por sus recuerdos máa antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original, donde las botas se hundían en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas. Durante una semana, casi sin cabla, avanzaron como sonámbulos por un universo de pesadumbre, alumbrados apenas por una tenue reverberación de insectos luminosos y con los pulmone agobiados por un sofocante olor de sangre. No podían regresar, porque la trocha que iban abriendo a su paso se volvía a cerrar en poco tiempo, con una vegetación nueva que casi veían crecer ante sus ojos.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años del soledad*, cit., pp.81-82.

«José Arcadio Buendía ignorava completamente la geografia della regione. Sapeva che verso oriente c'era la sierra impenetrabile e al di là della sierra l'antica città di Riohacha. [...] Verso sud c'erano i pantani, coperti da un'eterna crema vegetale, e il vasto universo della palude grande, che secondo la testimonianza degli zingari non aveva confini. [...] In base ai calcoli di José Arcadio Buendía, l'unica possibilità di contatto con la civiltà era il cammino del nord». Trad. it.: Id., *Cent'anni di solitudine*, cit. p. 12.

<sup>136</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., pp.82-83.

«Durante i primi giorni non incontrarono seri ostacoli. [...] Poi, per più di dieci giorni, non videro il sole. La terra diventò molle e umida, come cenere vulcanica e la vegetazione fu sempre più insidiosa e si fecero sempre più lontani i trilli degli uccelli e lo schiamazzo delle scimmie, e il mondo diventò triste per sempre. Gli uomini della spedizione, si sentirono oppressi dai loro ricordi più antichi in quel paradiso di umidità e silenzio, anteriore al peccato originale, dove gli stivali affondavano in pozze di oli fumanti e i machetes facevano a pezzi gigli sanguinosi e salamandre dorate. Per una settimana, quasi senza parlare, avanzarono come sonnambuli in un universo di afflizione, appena illuminati dal tenue riverbero di insetti luminosi e coi polmoni oppressi da un soffocante odore di sangue. Non potevano ritornare, perché il sentiero che andavano aprendo al loro passaggio tornava a chiudersi in poco tempo, con una vegetazione

È questa la geografia di Macondo, la geografia di *Cien años de soledad*, ma anche di *La hojarasca* (1955), per fare un esempio. Lo stesso *modello* di geografia lo troviamo in molte delle opere di García Márquez. Uno spazio indefinito e privo di toponomastica come quelli di *La mala hora* (1961) e de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), dove pur non comparando Macondo, essa viene nominata come una località «collocata in una vicinanza che non riesce ancora a precisarsi, né a insinuare il sospetto dei suoi splendori». <sup>137</sup> Sono tutti spazi di frontiera, non importa dove siano o in che relazione di distanza siano tra loro, ciò che conta è che hanno le stesse caratteristiche realmeravigliose.

All'interno di questo spazio dell'indefinito, i contatti con il mondo esterno miglioreranno con il passare degli anni: il colonnello Aureliano Buendía, ad esempio, ripercorrerà con agilità lo stesso viaggio di José Arcadio, le innovazioni tecniche e lo sviluppo moderno irromperanno nella vita degli abitanti di Macondo. La *solitudine* di Macondo e dei Buendía, che pervade profondamente tutte le vicende del romanzo e che non è altro se non la versione marqueziana del *Sentimento della frontiera*, è la variabile che determina lo sviluppo della città e ne fa la storia. In altre parole Macondo, pur essendo una frontiera lontana da tutto e da tutti, è pur sempre *presente* nel mondo: c'è una necessità che a tratti scompare per poi riemergere, di connettere questa periferia estrema con i progressi della tecnica e della scienza, con il modernizzarsi delle cose e del mondo, con una realtà lontana che Melquíades e gli altri zingari fanno assaporare solo di sfuggita portando in città oggetti di ogni specie e genere, accolti come prodigiosi e – paradossalmente – *meravigliosi*.

Il critico peruviano Julio Ortega, forse con un eccesso di schematismo, ma con efficacia, ha individuato quattro fasi all'interno del romanzo, ciascuna delle quali possiede una propria cadenzatura del tempo e una propria ampiezza di orizzonti spaziali:

Sono le relazioni tra mondi e tempi diversi ciò che crea la struttura che mi pare centrale in questo romanzo. Questa struttura riconosce per lo meno quattro sequenze spazio-temporali: 1) il mondo e il tempo mitico dei fondatori; 2) il mondo e il tempo storico che introduce il colonnello Aureliano Buendía e le sue guerre; 3) il tempo ciclico della maturità e della morte dei primi personaggi, e il suo mondo trasmutato per l'inserimento di Macondo in una realtà più vasta; e 4) il deterioramento di Macondo, axis mundi, nello sfinimento dei cambi della

---

nuova che vedevano crescere quasi sotto i loro occhi». Trad. it.: Id., *Cent'anni di solitudine*, cit., pp.12-13.

<sup>137</sup> Angelo Morino, *In una geografia prossima a Macondo*, in: Id., *Cose d'America*, cit., p. 205.

sua realtà per il mondo e il tempo esteriori, che equivale anche al deterioramento del lignaggio, asse di Macondo.<sup>138</sup>

Infatti le distanze «mitiche» che separano Macondo dal resto del mondo e che non permettono a nessuno, eccetto la carovana degli zingari che non a caso è avvolta in un alone magico, di raggiungere la città, con il passare del tempo cambiano. Dopo poche pagine Ursula, che se ne era andata per recuperare il figlio fattosi zingaro, ma si era persa e non era più tornata, torna a capo di una schiera di «ombre y mujeres como ellos» che vengono dai villaggi vicini «a sólo dos días de viaje, donde había pueblos que recibían el correo todos los meses y conocían las máquinas del bienestar».<sup>139</sup>

A poco a poco la mitologia sembra attenuarsi. Compiono le innovazioni tecniche, le puttane francesi e la dissolutezza dei costumi, i rapporti commerciali, i primi rapporti con lo stato e le guerre, la ferrovia, gli immigrati, la compagnia bananiera nordamericana. Macondo sembra finalmente aver trovato il suo posto nel mondo. Ma allora perché la solitudine non se ne va via?

Secondo Cesare Segre la *soledad* è «una situazione mentale, una specie d'introversione» che accompagna tutti i membri della famiglia Buendía attraverso i cent'anni, essa sta alla base di due contrasti, così come essi sono la radice della *soledad*.<sup>140</sup> I due contrasti sono: il tempo che scorre (tempo-calendario), contro quello che non scorre (tempo-mentale) e lo spazio-mitico contro lo spazio-reale. Ma benché lo scontro volga spesso a favore del tempo-calendario e dello spazio-reale, Macondo rimane sempre piuttosto lontana e il tempo sembra non passare mai, ripetendosi sempre uguale. Mi sembra che la *lontananza* e la *sospensione* siano due elementi fondamentali allo stesso tempo dello statuto della frontiera Macondo e del *real-maravilloso*.

Tra le immagini della solitudine ce n'è una che non coinvolge direttamente né lo spazio né il tempo, ma è una sorta di allegoria della *lontananza* nello spazio e della *sospensione* nel tempo. È la pioggia che tamburella ininterrottamente sui tetti di Macondo per quattro anni, undici mesi e due giorni e getta i suoi abitanti nell'apatia tediosa (proprio come durante la peste dell'insonnia) e nell'oblio, lavando via il ricordo atroce della strage dei sindacalisti avvenuta in piazza ad opera dell'esercito. È una pioggia che cade solo lì e isola la città nel grigiore più profondo. Franco Rella, che occupandosi a più riprese del concetto di confine, frontiera e limite li ha visti come

<sup>138</sup> Julio Ortega, *Gabriel García Márquez/Cien años de soledad*, in: Id., *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela hispanoamericana*, cit., pp.45-46. Traduzione mia.

<sup>139</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 110.

«Uomini e donne come loro [...] a due soli giorni di viaggio, dove c'erano villaggi che ricevevano la posta tutti i mesi e conoscevano le macchine del benessere». Trad. it.: Id., *Cent'anni di solitudine*, cit., pp. 37.

<sup>140</sup> Cesare Segre, *Il tempo curvo di García Márquez*, in: Id., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 255.

simboli della modernità, ha dato all'immagine della pioggia continua una valenza che è accostabile a quella datale da García Márquez in questo romanzo, come ad esempio ne *La mala hora*:

Lo statuto del "paese piovoso" è quello dell'evanescenza del mondo. [...] Ma non è il mondo stesso a svanire quanto le sue differenze: le forme, i colori, i suoni, le voci e gesti che lo abitano. Tutto sembra perdere i suoi contorni, il profilo, il limite.<sup>141</sup>

Indubbiamente è il tempo – e non lo spazio – ad essere il filo conduttore di *Cent'anni di solitudine*: la ripetizione del tempo e degli avvenimenti all'interno di uno scorrere delle cose che infine non porta a niente di buono, non sfocia in nulla, se non in un'apocalisse che elimina Macondo dal mondo senza lasciare traccia. La ripetizione delle cose, quasi un eterno ritorno, la possiamo verificare in molti luoghi del romanzo, ma forse è sufficiente riflettere sui nomi della famiglia Buendía, sempre uguali a se stessi, fino al punto di confondere facilmente un personaggio con un altro, aiutati anche dai numerosi salti del tempo narrativo. Da José Arcadio Buendía a José Arcadio, da Aureliano ad Aureliano José, da Arcadio e José Arcadio Segundo, a José Arcadio e Aureliano, il lettore di *Cien años de soledad* non può far altro che perdersi in questo gioco di specchi. Chi, leggendo il romanzo, non è tornato indietro di qualche pagina per chiarirsi le idee sulle varie genealogie, per poi nuovamente farsele confondere dall'autore?<sup>142</sup> La ciclicità e la ripetitività del tempo, nonostante i cambiamenti e il trascorrere delle epoche storiche, sembra non preoccupare molto i personaggi, eccetto

---

<sup>141</sup> Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli, 2003, p.74.

<sup>142</sup> La figura dello specchio è sicuramente una delle immagini-chiave del romanzo: nel sogno premonitore che determinerà il luogo e il nome della città da fondare, José Arcadio vede una città con case che hanno specchi al posto delle pareti. Il sogno premonitore non andava errato, perché la ripetizione è la dinamica che più di tutte conta in *Cien Años de soledad*. García Márquez indubbiamente sapeva che il lettore avrebbe fatto confusione tra un personaggio e l'altro, ma questo non avrebbe avuto molta importanza, se la vita di uno ripeteva quella dell'altro. Ma ancora più evidente, come simbolo di ciclicità temporale, è la "storia del gallo cappone". Questo è un gioco che gli abitanti di Macondo fanno per difendersi dalla peste dell'insonnia, una "malattia" che Rebeca diffonde nel paese e che porta alla perdita della memoria, non appena ci si addormenta. La «storia del gallo cappone» è un gioco che consiste nel chiedere all'infinito se si vuole ascoltare questa storia; ad ogni tipo di risposta la replica è sempre la stessa: chiedere se si vuole sentire la storia del gallo cappone. È una parodia dell'atto narrativo, che è ridotto qui a puro significante: raccontare per raccontare. Il "cerchio vizioso" con cui Márquez definisce questo gioco, ricorda la stessa struttura del romanzo, che procede sempre con lo stesso ritmo, con lo stesso alternarsi di costruzione e distruzione, che reitera gli stessi elementi e gli stessi nomi. La storia del gallo cappone (come il romanzo di Márquez), termina quando il narratore lo decide, in definitiva finisce quando finisce, anche se potrebbe continuare all'infinito ripiegandosi sempre su se stessa. Cfr. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., pp. 121-122; trad. it.: Id., *cent'anni di solitudine*, cit., p. 46.

in qualche caso, come quello tacciato non a caso di follia di José Arcadio Buendía. Egli si rende improvvisamente conto che il tempo non va avanti, che le giornate sono una identica all'altra: «de pronto me he dado de quenta de que sigue siendo lunes, como ayer. Mira el cielo, mira las paredes, mira las begonias. También hoy es lunes».<sup>143</sup> Folgorato dalla scoperta paradossale, impazzisce e viene da quel momento legato al castagno del patio della casa. Morirà così, molti anni dopo, ancora legato all'albero.

*Cien años de soledad* è – credo – un grande esempio di *Narrativa di frontiera*, un'opera dal respiro universale che crea un linguaggio nuovo, fatto di semplicità, meraviglia e di un proliferare continuo di immagini. Le numerose riflessioni che sono state fatte e che ancora vengono prodotte sul significato che ha la rappresentazione del tempo nel romanzo, non tolgono tuttavia importanza alla sua dimensione spaziale, spesso rilegata in secondo piano.

Concludo con una riflessione di Carlos Fuentes che mette in relazione lo spazio del Nuovo Mondo con lo spazio di Macondo:

Il Nuovo Mondo fu concepito come Utopia. [...] L'America e gli aborigeni americani, prima di essere scoperti, furono inventati. Vale a dire: furono desiderati, richiesti. L'America è prima di tutto la possibilità rinnovata di un'Arcadia, di un nuovo principio della storia i cui antichi presupposti sono stati distrutti dalla rivoluzione copernicana. [...] La fondazione di Macondo è la fondazione di Utopia: José Arcadio Buendía e la sua famiglia hanno peregrinato per la selva, girando in tondo finché non hanno trovato, precisamente, il luogo dove fondare la nuova Arcadia.<sup>144</sup>

Cristoforo Colombo immaginava un mondo nuovo e seppe vederlo davvero, poiché credeva in ciò che immaginava, noncurante di quello che gli diceva la realtà. La sua Utopia, contravvenendo al suo statuto u-topico, era là fisicamente, nello spazio. Il fiorente Rinascimento, dopo aver investigato a fondo nel tempo e tolto il velo al passato, stava creando un universo a misura d'uomo, con l'uomo stesso al suo centro. Ma il Nuovo Mondo destabilizzò tutto quanto, proponendo la possibilità abnorme di creare uno spazio completamente inedito per l'uomo, libero dalle restrizioni con le quali il tempo intrappolava l'Europa. Dava la possibilità di creare, quindi, una nuova

---

<sup>143</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 154.

«Improvvisamente mi sono reso conto che continua a essere lunedì, come ieri. Guarda il cielo, guarda i muri, guarda le begonie. Anche oggi è lunedì» Trad. it.: Id., *Cent'anni di solitudine*, cit., p. 78.

<sup>144</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1998, pp.59-60. Traduzione mia.

frontiera dello spazio e dell'immaginazione. Per questo l'America non fu solamente una "scoperta", ma soprattutto una creazione del Rinascimento. I cent'anni di solitudine della famiglia Buendía ci raccontano un'altra versione di quella immaginazione, una versione allegorica ma paradossalmente più vicina alla realtà. Se l'America è lo spazio della frontiera, allora la frontiera può essere lo spazio dell'immaginazione.

## Abitare

# 2.5.

Antônio Callado - *Quarup*

Ci sono epoche in cui la concezione e la percezione dello spazio subiscono cambiamenti notevoli; in tali contesti accade spesso che la considerazione di esso all'interno dell'analisi della realtà aumenti notevolmente e alcuni spazi vengano caricati di significati aggiuntivi. Il periodo storico che chiamiamo Medioevo fa sicuramente parte di quelle epoche. Se ogni spazio aveva un valore e un significato ben determinati all'interno di una gerarchia universalmente condivisa, le frontiere (in genere) diventavano lo spazio per tutto ciò che non era possibile collocare altrove. Non solo: con le carestie, le epidemie e le grandi crisi demografiche, molti spazi andavano perdendo il loro valore umanizzato e abitato. Molti luoghi scomparivano dalle mappe e si riducevano a semplici spazi. Tra le frontiere medievali, come abbiamo già notato, la foresta è forse

quella più estesa e significativa e sicuramente è quella che ha lasciato il segno più profondo nell'immaginario occidentale. Infatti, se da una parte le città si spopolavano a causa della (momentanea) scomparsa del settore terziario dell'economia e lasciavano grandi spazi disabitati, dall'altro lato le campagne, benché in parte vedessero il contro-esodo di intere famiglie che tornavano all'agricoltura per sopravvivere, avevano perso in gran parte l'organizzazione dello spazio e lasciavano che il *selvatico* incrementasse il suo dominio a discapito del *coltivato*. Le foreste andavano ingrandendosi, non più contrastate dal dissodamento del terreno e diventavano così rifugio per gli emarginati di ogni genere. La «selva selvaggia e aspra e forte», colma di pericoli e generatrice di paure indicibili, si accingeva a coprire per lunghi secoli il ruolo di frontiera per definizione, limite della civiltà, spazio oscuro e insondabile, dove si annida il male e che solo l'eroe impavido può attraversare. Ma la foresta non significava solo questo: per alcuni era il luogo dove trovare la purezza, raggiungere possibile la vera ascesi, lontano dal mondo corrotto e materiale. Numerosi eremi vengono edificati, per esempio in Italia, in zone boschive, lontano dalla civiltà e dai centri economici; molti eremiti si ritirano solitari nella foresta per dedicarsi alla meditazione più completa. Da qualsiasi punto di vista la si osservi, comunque, la foresta medievale rimane uno spazio carico di simbolismi e significati "estremi", dove è possibile tanto perdersi quanto ritrovare se stessi, ma non è possibile venirne fuori senza nessuna conseguenza. Le foreste erano davvero l'opposto dello spazio compreso entro le mura, «erano *foris*, "al di fuori". In esse vivevano i reietti, i folli, gli amanti, i briganti, gli eremiti, i santi, i lebbrosi, i *maquis*, i fuggitivi, gli spostati, i perseguitati, i selvaggi. In quale altro luogo sarebbero potuti andare? Al di fuori della legge e della società umana si era nella foresta».<sup>145</sup> Questo *corpus* di simbolismi e significati non termina con il Medioevo, diventa anzi materia ineliminabile dell'immaginario che la cultura moderna formerà a partire dal Rinascimento. Certo, con il tempo nessuno crederà più agli spiriti che si annidano tra gli alberi, nessuno si rintanerà nella penombra perenne delle foreste per meditare o per fuggire e le campagne col tempo riprenderanno coraggiosamente gli spazi perduti, fino a guadagnare superficie a danno delle zone boschive, che diventeranno frontiere sempre più ristrette. Ma accade che a partire dal XVI secolo il mondo ha nuove foreste da esplorare e da temere. In America si erge

---

<sup>145</sup> Robert Pogue Harrison, *Forests*, (1992); trad. it.: *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992, p. 76.

una foresta dalle dimensioni mai viste, una sorta di cuore pulsante del mondo, un selvaggio ancora sconosciuto all'europeo che infatti impiegherà molti decenni per addentrarvi le sue spedizioni. Proviamo ad immaginare anche solo con pochi elementi a disposizione di quale entità poteva essere l'incontro dell'uomo europeo con la foresta amazzonica: qualcosa di incredibilmente grande e spaventoso gli si parava davanti, sia che giungesse da Oriente sia che, superate le montagne, giungesse da occidente; egli si trovava di fronte un territorio grande come l'intera Europa tutto completamente ricoperto di foresta selvaggia, immerso in un clima ostile, popolato da animali niente affatto domestici, da specie sconosciute e da uomini selvaggi che sembravano appartenere ad un'altra epoca e che forse mangiavano carne umana. Era veramente qualcosa che arriva ai limiti dell'immaginazione. Inevitabilmente si riversarono su questa immensa foresta le immagini ancora recenti della *silva* medievale, amplificate e arricchite dall'esotismo, popolate dal fascino e dalla paura dell'*indio*, rigenerate nella nuova dimensione in cui tutto questo accadeva: l'invenzione del Nuovo Mondo.

Nel grande spazio verde della foresta amazzonica, si catalizzavano così il mito europeo del Paradiso Terrestre che lo stesso Colombo collocava oltre l'Oceano e che era per tradizione un luogo dalla natura rigogliosa, e non ultimo il mito creolo di El Dorado, che voleva un'antica città ricchissima e lastricata d'oro nascosta nell'immensa foresta.<sup>146</sup> E le cose non cambiarono molto col passare dei decenni: pochi erano gli esploratori che si avventuravano "in profondità" alla ricerca di vaghi profitti economici che tutto sommato erano facilmente ottenibili nelle città della costa. Anche coloro che organizzavano

---

<sup>146</sup> Sebbene il mito abbia dei fondamenti nei riti del popolo indigeno dei Cibcia dell'attuale Colombia, esperti nell'arte orafa, il cui re in un solenne rito propiziatorio si ricopriva prima di resina e poi di polvere d'oro e si gettava insieme a numerosi oggetti anch'essi d'oro nel lago Guatavità, gli Spagnoli ne furono letteralmente abbagliati. «Il nome spagnolo El Dorado, cioè l'aureo, che in seguito fu inteso come proprio di una località o di una regione dalle sconfinite ricchezze, si riferiva in un primo tempo e assai più giustamente, a un uomo, principe e sacerdote. Si raccontava che ogni anno in una particolare festività, oppure invece ogni mattina, questo principe, coperto di finissima polvere d'oro, e accompagnato da gran seguito, andasse a bagnarsi in una laguna sacra. Dapprima si credette che la solleticante cerimonia si tenesse in quella che poi diverrà Santa Fé di Bogotá; poi invece nella città di manoa, nei pressi del lago Parima. E il lago Parima si cercò a Nord del Rio delle Amazzoni: ma non fu trovato. Lo spagnolo Diego de Ordaz si era offerto di esplorare e conquistare le province che si estendevano dal Maranhão verso il Nord, ma la sua spedizione finì in naufragio. Un ufficiale della spedizione stessa, un certo Martinez, sostenne di essere stato internato proprio a Manoa dopo che si era salvato dal naufragio, e di esservi stato trattenuto dall'El Dorado stesso nell'anno 1531. Neppure Manoa fu però mai più ritrovata». Anita e Tullio Seppilli, *L'esplorazione dell'Amazzonia*, Torino, Utet, 1964, p. 118.

spedizioni di esplorazione, se tornavano, non contribuivano un granché a dissipare le nebbie sul contenuto misterioso della foresta, anzi alimentavano ad ogni ritorno il *corpus* leggendario della grande selva poiché essi stessi erano mossi da leggende e finivano per vedere anche ciò che non c'era. Più tardi anche missionari cristiani e cacciatori di schiavi si inoltrarono nella foresta amazzonica alla ricerca, gli uni e gli altri, di "proseliti" tra popolazioni indigene. Ma questi fenomeni non cambiarono il modo – sostanzialmente medievale – di percepire lo spazio della foresta da parte dell'uomo civilizzato. Essa è una realtà con la quale la modernizzazione ha dovuto fare i conti e che ha segnato la storia di molti paesi sudamericani; rimane tutt'oggi qualcosa di lontanissimo e antitetico alle grandi metropoli post-moderne che pur sono sorte sullo stesso continente.

Dallo spazio selvatico della foresta amazzonica, ultima e più estrema frontiera del *wilderness*, dal potenziale immaginario che produceva, nacque tutta una tradizione narrativa e romanzesca che ha occupato un posto di rilievo nelle letterature latinoamericane degli ultimi due secoli. Come tema o ambientazione, la selva compare in poesia e in narrativa, dai romanzi di avventura a quelli psicologici o politici, dal teatro al cinema, fino a giungere a veri e propri «romanzi della selva», come *La Vorágine* (1924) di José Eustasio Rivera o *Los pasos perdidos* (1953) di Alejo Carpentier.<sup>147</sup> Molti autori hanno descritto questo cuore di tenebra dell'Amazzonia, ed è sempre possibile rintracciare la natura estrema della foresta, lo statuto di frontiera del mondo, limite ultimo eppure centro profondo di tutto, così come lo era la foresta nel Medioevo, anche se più mistica e meno meravigliosa.

*Quarup* è il più importante romanzo di Antônio Callado (1917-1997), narratore, sceneggiatore e giornalista brasiliano, nonché personaggio fondamentale per la comprensione della cultura brasiliana del '900. Nasce a Niterói, nello stato di Rio de Janeiro e già da giovanissimo pubblica racconti su varie riviste, scoprendo la sua passione per la scrittura. Contemporaneamente si avvicina al mondo del giornalismo lavorando per diversi quotidiani,

---

<sup>147</sup> Per un quadro storico letterario del romanzo della selva si veda l'articolo di Silvana Serafin, *Romanzo della selva: evoluzione di un genere*, in: «Rassegna Iberistica», n. 75/76, settembre 2002, pp.13-26.

professione questa che però lascerà sempre in secondo piano rispetto alla letteratura, come lui stesso ha avuto modo di specificare: «il giornalismo fu la professione più affine che scopri, come molte altre persone, per guadagnarsi da vivere con una cosa che non fosse molto differente da quello che realmente volevo fare».<sup>148</sup> Tuttavia proprio la professione di giornalista gli permise di compiere viaggi, assistere ad eventi particolari<sup>149</sup> e vivere esperienze che saranno poi alla base dei suoi romanzi.

Proprio uno di questi viaggi dà il primo fondo di vernice al grande affresco di *Quarup*, un romanzo che racchiude in sé tutte le forze contrastanti del Brasile, le sue etnie, le tradizioni, gli spazi, i colori. La non-conoscenza del proprio paese e la mancata percezione della sua totalità segnano l'atto di nascita del libro. Dal '41 al '47, infatti, Callado vive e lavora come giornalista a Londra e Parigi, centri della cultura europea. Di lì il Brasile sembra davvero lontano, ma proprio dalla lunga distanza è forse possibile guardare al proprio paese e al proprio popolo con occhio diverso e tornare in patria con un progetto in tasca.

Fu un periodo prezioso per me, perché finì col darmi una nostalgia molto forte per il Brasile, che io conoscevo male, come in generale tutti i brasiliani. Cosa conoscevo? Rio de Janeiro, São Paulo, Recife... In quel tempo il trasporto aereo commerciale appena cominciava, c'era una linea aerea tra Rio e São Paulo. E c'era, naturalmente, la forza aerea brasiliana. Si viaggiava solo con autobus e treno. Londra mi fece vedere il Brasile in un modo differente. Tornai con quella voglia di conoscere il Brasile, una volontà che mi portò al suo interno, agli indios e indirettamente mi destò alla mia carriera di scrittore.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Lígia Chiappini M. Leite, *Entrevistas com Antônio Callado*, (luglio 1981) in: Zilio Carlos (e altri), *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Artes plástica e literatura, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, p. 249. Traduzione mia.

<sup>149</sup> Mi sembra opportuno citare almeno una delle esperienze più importanti. Nel 1968 Callado chiede al «Jornal do Brasil» di essere inviato come reporter nel Vietnam del Nord. Dopo aver superato enormi difficoltà burocratiche per ottenere il permesso di svolgere attività giornalistica in quel Paese, riesce a raccogliere sufficiente materiale per un libro: *Vietnã do Norte: advertência aos agressores*, un vero e proprio racconto dalla frontiera. Callado attese per dieci mesi il visto per il Vietnam del Nord; infatti, se fare il reporter a Saigon era diventato piuttosto semplice, nessun giornalista era mai andato *oltre*, dall'altra parte del fronte per documentare la guerra dal punto di vista non-americano.

<sup>150</sup> Zuenir Ventura, *Antônio Callado*, (intervista) in: Marília Martins (a cura di), *3 Antônioos 1 Jobim: Histórias de uma geração*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, p. 72. Traduzione mia.

Tornando, allora, prima che potei, presi un'abitudine, come giornalista, di viaggiare per il Brasile. Andai nello Xingu,<sup>151</sup> a conoscere gli indios, e mi dette una passione per il Brasile, e un desiderio di veder quelle cose che un brasiliano raramente vede. Di modo che *Quarup* è frutto di questo abbagliamento, di questo ritorno al Brasile.<sup>152</sup>

Un vero ritorno al Brasile, a quello più profondo e oscuro, per scoprirne gli spazi dimenticati e restituirgli dignità. La foresta gioca così, a partire da questo momento, un ruolo molto importante nella produzione letteraria di Callado e diventa frontiera-centrale di un popolo, spazio simbolico della fondazione e della ri-scoperta di se stessi.

La trama di *Quarup* è costruita sulle vicende e le trasformazioni di Nando, vero e proprio protagonista "evoluzionista" del romanzo, che da sacerdote diventerà rivoluzionario, coinvolto in riti indigeni, carnevali sfrenati, torture militari, sullo sfondo del Brasile dei tormentati anni '50 e '60. Nando, giovane sacerdote pieno di energie e buoni propositi, ma ancora privo di quel piglio concreto che acquisterà solo in seguito, decide di compiere un viaggio nella foresta dello Xingu per incontrare gli indios e il «vero Brasile» e realizzare così la sua vocazione di missionario. In una delle prime pagine del romanzo, dichiara con fermezza:

Eu considero a ida ao centro do Brasil, onde vivem os índios em estado selvagem, mais importante, muito mais importante do que conhecer o Rio ou São Paulo. E considero uma visita as zonas das Missões, no Rio Grande do Sul, mais importante do que visitar Olinda, Bahia, Ouro Preto.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Lo Xingu è uno dei fiumi più lunghi del Brasile, affluente di destra del Rio delle Amazzoni che attraversa gli stati di Mato Grosso e Pará. È chiamata Xingu anche tutta la regione attraversata dalle sue acque e dai suoi affluenti.

<sup>152</sup> Lígia Chiappini M. Leite, *Entrevistas com Antônio Callado*, (novembre 1980), cit., p. 235. Traduzione mia.

<sup>153</sup> Antônio Callado, *Quarup*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 11.

«Io, per quanto mi riguarda – disse Nando – ritengo che, per avvicinarsi allo spirito del Brasile e alle radici della sua vocazione nel mondo, il cammino sarebbe un altro. Pochissimi brasiliani lo compiono e di qui sorge la confusione nella quale viviamo. Io considero il viaggio al centro del Brasile, dove vivono gli indios allo stato selvaggio, più importante, molto più importante che conoscere Rio oppure São Paulo. E considero una visita alla zona delle Missioni, nel Rio Grande do Sul, più importante che visitare Olinda, Bahia, Ouro Preto.» Trad. it.: Id., *Quarup*, Milano, Bompiani, 1972, p. 14.

La necessità della conoscenza profonda del Paese e della sua storia, infatti, si fa viva fin dall'inizio del romanzo come proposito e obiettivo del protagonista, unito a quello di una maggiore conoscenza interiore. Andare nella foresta, per Nando, significa allo stesso tempo sentirsi più autenticamente brasiliano e mettere alla prova la sua vocazione. Significa anche incontrare l'indio, l'uomo come era prima della storia e che popolava il Giardino dell'Eden. Ma come lui stesso si renderà conto, immaginare la frontiera è cosa ben differente dal viverla.

Molti sono gli "spazi" che vengono messi in scena in *Quarup*: dal Sud al Nord, dalla città alla campagna, dal mare fino alla foresta. Ma tra tutti questi spazi, quello che più degli altri produce significato in quanto tale e che vede intrecciarsi al suo interno mito, realtà, storia, geografia e politica, è la foresta. Il quarto e centrale capitolo del romanzo – *A orquídea* – si sviluppa tutto sul tema narrativo del viaggio percorso dalla Spedizione al Centro Geografico del Brasile.<sup>154</sup> Esso è un punto di arrivo e di svolta, snodo del racconto che rappresenta forse l'apice della tensione narrativa del romanzo. Il Centro Geografico, le cui coordinate sono state calcolate a Rio de Janeiro dai tecnici del Ministero dell'Agricoltura con strumenti di estrema precisione geometrica applicati sulle mappe del Brasile, si trova nella zona dello Parco Nazionale dello Xingu, nel mezzo della foresta amazzonica. Dal *Posto Capitão Vasconcelos*, sorta di «outpost of progress» brasiliano, frontiera dello spazio civile e presidio del Servizio Nazionale di Protezione degli indios, parte un confuso, improvvisato e assolutamente improbabile gruppo di esploratori che fa rotta verso il Centro Geografico. Nell'analizzare il valore simbolico del viaggio, non sarà secondario osservarne il carattere istituzionale: infatti la Spedizione è avallata e finanziata dal Ministero dell'Agricoltura ed è dunque un evento ufficiale, un'impresa che dovrebbe essere significativa per tutta la nazione. Piantare per la prima volta la bandiera brasiliana al centro del paese, dove forse nessun uomo bianco è mai stato, è la missione epica e romantica della nuova fondazione del Brasile. Tuttavia sembrano mancare tutte le peculiarità di un evento importante: non c'è la minima organizzazione logistica, né le più elementari misure di sicurezza, né una tabella di marcia ben chiara e condivisa da tutti. Come dire che da Rio de

---

<sup>154</sup> È del 1982 un altro importante romanzo di Callado fondato tutto sulla dialettica tra centro e periferia, dove l'oggetto del racconto è proprio una spedizione nella foresta: *A Expedição Montaigne*. Qui è tutto più disilluso, il tono è decisamente più ironico; la figura dell'indio ne esce completamente demistificata: nessuno crede più al sogno indigenista dell'indio immacolato.

Janeiro non è possibile gestire ciò che avviene nelle frontiere del Brasile, poiché il centro fa fatica a comunicare con la frontiera. Lontano dalla foresta, inoltre, il mondo politico è in subbuglio e il paese, dopo l'ennesima crisi politica, è di nuovo senza presidente.

Insieme a Nando che ha dismesso l'abito sacerdotale solo da poco tempo, partecipano alla spedizione Fontoura, responsabile del *Posto Capitão Vasconcelos*, uomo burbero con un amore incondizionato per gli indios e un odio feroce per i bianchi; Vilaverde, anche lui uomo della selva, è il successore di Fontoura nella gestione del *Posto*; Ramiro, goffo e ingombrante uomo politico di Rio de Janeiro poco adatto alla foresta ma molto ai carnevali, responsabile della spedizione è lui che ha ottenuto i fondi, anche se ha un secondo fine: il ritrovamento (improbabile) di Sonia, una ragazza di cui si era innamorato e che era fuggita con una tribù indigena; Francisca, fidanzata del defunto Levindo,<sup>155</sup> protagonista di lotte sociali di cui Nando erediterà la missione; Lauro, studioso di etnologia, esperto di botanica e zoologia, riesce a mostrare la valenza mitologica della spedizione. Così è formata la sgangherata squadra di esploratori totalmente anacronistici. Lontani secoli dai vari esploratori portoghesi che si alternarono nella difficile conquista della foresta, questi improvvisati *bandeirantes*<sup>156</sup> puntano dritti al centro del Brasile. Ma a che scopo?

A ben vedere ognuno di loro possiede almeno un motivo da aggiungere alla dubbia gloria di essere tra coloro che piantano un cippo che segnali l'esatto sito del centro. Ramiro cerca disperatamente Sonia; Nando è innamorato di Francisca e sembra avere occhi solo per lei; Francisca vuole finalmente vedere la foresta e conoscere gli indios, ma soprattutto esaudire quello che era un grande desiderio di Levindo; Vilaverde non ha particolare interesse per la spedizione in se stessa ma più che altro per le tribù indigene della zona e per Fontoura, il modello assoluto di dedizione alla causa indigena, per il quale prova una sorta di adorazione; a sua volta Fontoura sembra molto più interessato a pacificare le varie tribù indigene che a raggiungere il Centro. L'unico veramente spinto da una forte e sincera aspettativa verso il Centro geografico è l'etnologo Lauro.

---

<sup>155</sup> Levindo è il primo a nominare nel romanzo il Centro Geografico del Brasile, e rende noto il suo desiderio di partecipare ad una ipotetica, futura spedizione per raggiungerlo. Vorrebbe prendere là della terra, portarla a casa e usarla per piantare una bandiera davanti alla sede del sindacato di Palmares.

<sup>156</sup> Sorta di *trappers* brasiliani, uomini della foresta che tracciavano i primi sentieri verso l'interno; per molti furono il volto della colonizzazione, in quanto i primi ad entrare in contatto con gli indios delle zone interne.

Tuttavia egli ricopre questo obbiettivo di una veste epica inaspettata e fuori luogo, palesando tutta la distorsione del suo progetto ai limiti del fanatismo nazionalista.

Lauro parla spesso del *jabutí*, grande tartaruga che popola la foresta, e narra senza sosta le leggende e i miti che ruotano attorno a questo animale. Quella che definisce la sua “teoria” sul Brasile, si basa infatti sui miti di provenienza indigena riguardanti il *jabutí*, allegoria zoomorfa del popolo brasiliano. L’animale era inizialmente privo della dura corazza che oggi lo protegge; venne attaccato dall’*onça*<sup>157</sup> e, non potendo competere in nessun modo col felino, si fece mordere così a fondo che i denti affilati dell’*onça* non uscivano più dalla carne del *jabutí*. Il predatore rimase dunque in trappola e morì di fame e, con il passare del tempo, il suo cranio si trasformò nel guscio del *jabutí*. Per Lauro il *jabutí* è l’immagine del Brasile sottomesso e sfruttato dalle grandi potenze, ma questi, nel futuro immaginato da Lauro, sopravviverà ai predatori e si difenderà con i loro stessi scheletri. In un’altra storia piuttosto significativa il *jabutí* usa la sua possibilità di andare in letargo per sfuggire alle prepotenze dell’*anta*<sup>158</sup> e si risveglia solo quando i frutti sono maturi. L’*anta* invece, pur nella sua grande forza, è morta di fame, poiché non ha saputo comprendere i ritmi della natura. Il *jabutí* si vendicherà dei soprusi dell’*anta* saltando sui suoi genitali fino ad ucciderla. Tutto questo, secondo Lauro, non fa che confermare le grandi potenzialità del Brasile finora rimaste nascoste. Per lui, trovare il centro del Brasile significa l’inizio della nuova era, il risveglio del *jabutí* e la sua tanto attesa vendetta.

– Como un dos expedicionários ao Centro Geográfico pretendo agitar a opinião pública do país, ao voltar. Precisamos interditar a estrangeiros a zona pròpriamente dita do Centro. Será o nosso palmo de chão livre. [...]

– Fazer do Centro Geográfico uma espécie de templo nacionalista? – disse Nando. – Você acha quei sto pode ter consequências duradouras?

– Iremos do Centro para a periferia – disse Lauro. – Limpando o país de gringos em círculos concêntricos.<sup>159</sup>

<sup>157</sup> Giaguaro.

<sup>158</sup> Tapiro.

<sup>159</sup> Antônio Callado, *Quarup*, cit., p. 251.

«– Come partecipante alla Spedizione al Centro Geografico intendo smuovere l’opinione pubblica del paese, al ritorno. Dobbiamo proibire agli stranieri la zona del Centro propriamente detta. Sarà il nostro pezzetto di terra libero. [...]

– Fare del centro Geografico una specie di tempio nazionalista? – disse Nando. – Tu pensi che una cosa simile possa avere influenze durature?

Questo è il progetto nazionalista di Lauro. Ma la Spedizione al Centro Geografico non è solo un recupero dello spazio, un nuova appropriazione di esso che passi attraverso il mito; la spedizione è un tentativo goffo di *abitare* uno spazio, ma anche una storia, una cultura, una intera nazione.

Chi abita da sempre la foresta sono gli indios, i quali formano con il loro ambiente un binomio inscindibile, di modo che parlando di amazzonia dobbiamo riferirci sia allo spazio naturale, sia ai suoi abitanti. L'indio è l'altra faccia della frontiera, nello stesso tempo margine e centro del Brasile. È necessario, quindi, coinvolgerlo nella nuova fondazione e in una certa misura riparare ai peccati, agli sbagli, alle stupidità degli antenati, i quali non compresero né il valore della foresta né quello dell'indio.

Fontoura, che da sempre si dedica al riconoscimento degli indios come popolazione indipendente che ha diritto ad uno spazio indipendente, e Nando, che da quando ha dismesso l'abito del sacerdote si è trasformato in missionario laico e ha affiancato Fontoura al *Posto Capitão Vasconcelos*, hanno entrambi dei sogni per il Brasile e per gli indios. Per le trasformazioni di Nando, per la maturazione dell'eroe del romanzo l'incontro con Fontoura è forse il più importante. Nando è affascinato dalla sua dedizione irreprensibile e non riuscirà mai a comprenderla fino in fondo. Il "primo" Nando, quello con ancora tutti i voti integri, sogna la rinascita delle Repubbliche dei Guaraní del XVII secolo,<sup>160</sup> il miglior modo, secondo lui, di preservare gli indios e nello stesso tempo avvicinarli alla civiltà. I Gesuiti erano riusciti – secondo Nando – a recuperare il contesto edenico originale, creando e ristabilendo i vincoli tra l'uomo e Dio e trovando una soluzione al dramma degli indios; erano riusciti inoltre a riportare il Cristianesimo alle sue origini, avendo a che fare, come i primi apostoli, con pagani, e creando delle vere e proprie comunità. Fontoura invece, lontano dalla visione idealizzante di Nando, non vuole in nessun modo

---

– *Andremo dal Centro alla Periferia – disse Lauro – libereremo il paese dai gringos in cerchi concentrici*». Trad. it.: Id., *Quarup*, cit., p. 270.

<sup>160</sup> Nel 1604 i Gesuiti liberarono gli indios Guaraní, che popolavano una vasta area tra gli odierni Nord dell'Argentina, Paraguay, Uruguay e Sud del Brasile, dalla schiavitù. Entrarono così in netto contrasto con le corone di Spagna e Portogallo e fondarono una Repubblica basata sulle norme dei Vangeli e sulle abitudini comunitarie degli indigeni (che non conoscevano la proprietà privata). Furono costruite notevoli città e la società si sviluppò molto nel campo delle arti e della cultura. Nel 1756, dopo un secolo e mezzo di esistenza e sei anni di guerra con i colonizzatori, la Repubblica dei Guaraní, abbandonata dal papato, cessò di esistere, con il massacro della quasi totalità degli indigeni.

che gli indios vengano civilizzati; vorrebbe che non fossero mai entrati in contatto con i bianchi, vorrebbe che l'uomo bianco lasciasse finalmente in pace quel poco che resta di intere popolazioni sterminate dall'avidità e dalla stupidità. Comunque si affronti la questione, quello dell'indio si configura come un problema, una questione annosa e difficile per il brasiliano, un qualcosa che forse è possibile solo cancellare o sublimare, che mette sempre in difficoltà. Durante una discussione tra i due, Fontoura tira fuori una grande cartina del Mato Grosso sulla quale sono disegnati con un pennarello rosso i confini del Parco Nazionale dello Xingu:

– Este – disse o Fontoura batendo com o dedo em cima da area do parque – é o Estado dos Índios.

Montoya, Cataldino, Rodrigues,<sup>161</sup> pensou Nando, o coração a lhe bater apressado. Ave, República dos Guaraní.

– Magnífico – disse ele – o Estado Indígena.

– Sim, magnífico – disse o Fontoura – se fosse realizável. E se fosse possível, de acordo com meus sonhos, estender aqui – e seu dedo passou como se abrisse uma vala pelo contorno do Parque – uma cerca de arame farpado.

– Arame farpado? – disse Nando.

– Sim – disse Fontoura. – Eletrificado. Contra o Brasil.

– E educar os índios de que maneira? Que fazer deles? Que especie de gente?

– [...] Eu não quero transformar os índios em nada.<sup>162</sup>

Fontoura vorrebbe una frontiera completamente isolata, un'isola del crudo nel mezzo della foresta; Nando sogna un nuovo Eden, una nuova Utopia, ma forse l'America ha già avuto questa occasione. In un certo senso entrambi missionari, Nando e Fontoura, hanno sogni irrealizzabili, progetti utopici. Come anche Lauro, del resto, immaginano un futuro migliore e il viaggio al

---

<sup>161</sup> Nomi di Gesuiti fondatori della Repubblica dei Guaraní.

<sup>162</sup> Antônio Callado, *Quarup*, cit., p. 129.

«– Questo – disse Fontoura, battendo col dito sull'area del Parco, – è lo Stato degli Índios.

Montoya, Cataldino, Rodríguez, pensò Nando, mentre il cuore gli batteva accelerato. Ave, Repubblica dei Guaraní.

– Magnifico – disse, – lo Stato Indigeno.

– Sí, magnifico – disse Fontoura – se fosse realizzabile. E se fosse possibile, secondo i miei sogni, stendere qui – e il suo dito passò, come se aprisse un fossato, lungo il confine del Parco – un recinto di filospinato.

– Filospinato? – disse Nando.

– Sí – disse Fontoura. – Eletrificado. Contro il Brasile.

– Ed educare gli indios in che modo? Cosa fare di loro? Che razza di uomini?

– Io non voglio trasformare gli indios in nulla». Trad. it.: Id., *Quarup*, cit., pp. 139-140.

Centro Geografico segna per loro un passaggio obbligato, è la resa dei conti con il passato, con il cuore pulsante e nascosto del paese dal quale non è possibile prescindere. La spedizione si configura come una sorta di rito di passaggio e come tutti i riti di passaggio dovrà portare necessariamente un cambiamento.

La foresta, vera protagonista della Spedizione, sembra davvero uno spazio impenetrabile. Non assume mai le tonalità del paradiso terrestre, anzi con il procedere verso il centro l'atmosfera della narrazione si fa sempre più cupa e preannuncia l'esito catastrofico del viaggio – «Longe dos rios a floresta amarra a cara».<sup>163</sup> Le cose sembrano non andare come di dovere fin dai primi momenti. La squadra dovrebbe completarsi con ulteriori membri dalle capacità tecniche indispensabili: un cartografo, un tecnico del Ministero dell'Agricoltura e un altro del Consiglio di sicurezza Nazionale. Ma questi non arrivano mai. Non arriva neppure la lancia a benzina per discendere lo Xingu che Ramiro e il Ministero avevano garantito. In una delle prime occasioni di contatto con gli indios, deviano il loro percorso alla ricerca di Sonia, poi in seguito sono attaccati da un'altra tribù, i *txukarramãe*, i presunti detentori di Sonia. Piano piano la Spedizione dilata i suoi tempi e confonde i percorsi, prima verso nord, poi verso Oriente, allungando di molto il viaggio per pacificare i *txukarramãe* e ritrovare Sonia. Con il passare dei giorni la salute dei componenti della spedizione si aggrava, mentre la foresta si infittisce. Ramiro soffre di una tremenda emicrania e di certo non sopporta bene la fatica di lunghe giornate a piedi. In più si stordisce con l'etere e si imbottisce di medicinali. Si scopre che il bagaglio di Fontoura è costituito per la gran parte da *cachaça*,<sup>164</sup> dalla quale sembra dipendere. Il protettore degli indios è spesso ubriaco. Gli indios *juruna* che accompagnano la spedizione e fanno da guide e portantini hanno paura dei violenti *txukarramãe*, e tutti tranne due fanno ritorno al *Capitão Vasconcelos*, lasciando sguarnita la Spedizione e più pesanti i bagagli di ciascuno. Tutto è confuso e la ricerca del Centro Geografico, oltre intrecciarsi e perdersi con quella di Sonia, viene rallentata da un ulteriore obiettivo: trovare un luogo pianeggiante dove far atterrare un piccolo aereo per organizzare il ritorno. Con

---

<sup>163</sup> Antônio Callado, *Quarup*, cit., p. 275.

«Lontano dai fiumi la foresta aggrota il ciglio». Trad. it.: Id, *Quarup*, cit., p. 296.

<sup>164</sup> Acquavite di canna da zucchero.

questa dispersione di direzioni, la tensione e il malcontento nel gruppo sale. I *txukarramãe*, che sembrano non sapere quasi nulla di Sonia, sono invece spaventati dalla vicinanza di un'altra tribù, i *cren-acárore*, e inevitabilmente trasmettono questa strana angoscia a tutta la Spedizione.

La salute di Fontoura ha un tracollo: l'ennesimo accesso di malaria dal quale il suo corpo sembra non volersi difendere. I *cren-acárore* attaccano un indio della Spedizione e lo colpiscono a morte rubandogli il cibo di mano. Quest'ultimo episodio rompe del tutto l'immagine dell'indio innocente e sano: i due aggressori sono inverosimilmente magri e spauriti. La Spedizione viene infatti a sapere che tutta la tribù è stata colpita dal morbillo e che stanno tutti morendo di fame e dissenteria. Così, anche nella profonda amazzonia, il Brasile è malato. Le francofile arti farmaceutiche nelle quali Ramiro è esperto, e dalle quali è ossessionato, non servono a nulla. Non esiste placebo per il male di essere brasiliano. Vedendo che gli indigeni malati non aspettano i soccorsi e i medicinali ma continuano a seguire la Spedizione per ottenere cibo, consumando le ultime energie che rimangono e morendo tragicamente uno ad uno, non può far altro che riconoscere la loro brasilianità: «*Já são brasileiros. Cultivam a sua doença*»<sup>165</sup>. Allo stesso modo nel romanzo del 1982 *A Expedição montaigne*, il medico conforta così l'indio Ipavu, malato di tisi: «*Tu agora é brasileiro da gema, ô corumim, que brasileiro que se preza sofre do peito*».<sup>166</sup>

Il male non impregna solo le metropoli, come l'etere impregna i fazzoletti, ma perfino nella frontiera estrema, nel mezzo della natura selvaggia, agli antipodi della modernità, è possibile trovare i sintomi del male. Nel punto esatto del Centro Geografico, che finalmente la Spedizione raggiunge anche se con estrema fatica, viene conficcato un cippo di sughero sul quale sono state incise le coordinate esatte. Ma Vilaverde vi scopre un immenso termitaio popolato da milioni di formiche giganti; il centro profondo del Brasile è un diabolico vulcano di formiche. Fontoura, distrutto dalla febbre malarica e consumato dall'acquavite, non ragiona più e trova la morte ascoltando il battito profondo di questo cuore selvaggio e malato, come se il Brasile fosse una creatura viva, come se potesse dargli delle spiegazioni.

---

<sup>165</sup> Antônio Callado, *Quarup*, cit., p. 305.

«*Sono già diventati brasiliani – disse Ramiro – coltivano la propria malattia*». Trad. it.: Id., *Quarup*, cit., p. 328.

<sup>166</sup> Antônio Callado, *A Expedição Montaigne*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 14.

«*Adesso sei proprio un brasiliano verace, caro il mio giovanotto, perchè ogni brasiliano che si rispetti soffre di petto*». Trad. it.: Id., *La Spedizione Montaigne*, Palermo, Ila Palma, 1993, p. 20.

Fontoura caiu de cara no chão, as mãos para a frente, o ouvido colado à terra enquanto inquietos bandos de formiga lhe cobriam os dedos e o pescoço.

— Nando! – gritou Francisca. – Levanta, Fontoura, levanta!

— Ponha o seu ouvido na terra – disse Fontoura.

— Para quê? Levanta!

Mas na impossibilidade de erguer Fontoura Francisca se curvou, deitou o rosto sobre as formigas enlouquecidas, sentiu viva e feroz a terra de Levindo.

— Está ouvindo – disse Fontoura.

— O quê?

— O coração.

— Estou ouvindo – disse Francisca – Agora levante, Fontoura.

— Você ouviu bem? – disse Fontoura.

— Ouvi, ouvi, agora vamos.

— Estou perguntando porque a gente ouve leve. A batida é funda. [...]

Nando encontrou Francisca sem sentidos contra um tronco de árvore, sentada. Entre suas pernas, aninhado no seu ventre, Fontoura como se tivesse acabado nascer dela. Só que estava morto.<sup>167</sup>

Il mito del centro è definitivamente distrutto, il terreno non è buono neanche per piantarvi l'asta della bandiera e si rivela un immenso formicaio. L'immagine delle formiche, e in generale della poca salute del Brasile e dei brasiliani, viene ripresa da Callado dal romanzo *Macunaíma* di Mario de Andrade, capolavoro del Modernismo brasiliano. L'eroe senza nessun carattere,

---

<sup>167</sup> Antônio Callado, *Quarup*, cit., pp. 309-310.

«Fontoura cadde col viso a terra, le mani in avanti, l'orecchio incollato alla terra, mentre inquiete bande di formiche gli coprivano le dita e il collo.

– Nando – gridò Francisca. – Alzati Fontoura, alzati!

– Metti l'orecchio a terra – disse Fontoura.

– Ma per far che? Alzati! – Ma poiché le era impossibile sollevare Fontoura, Francisca si curvò, poggiò il volto sulle formiche impazzite, sentì viva e feroce la terra di Levindo.

– Senti? – disse Fontoura.

– Che cosa?

– Il cuore.

– Sento, – disse Francisca – ora alzati, Fontoura.

– Hai sentito bene? – disse Fontoura.

– Ho udito, ho udito, adesso andiamocene.

– Mi chiedo perché si sente così leggero. Il battito è profondo. [...]

Nando trovò Francisca senza sensi contro un albero, seduta. Tra le sue gambe, rimpicciolito nel suo grembo, Fontoura, come se fosse appena stato da lei partorito. Solo che era morto». Trad. it.: Id, *Quarup*, cit. p. 333.

imperatore delle amazzoni, sintetizza in un distico l'immagine del paese malato:

«Pouca saúde e multa saúva,  
os males do Brasil são»<sup>168</sup>

La portata eroica del viaggio, le sue tinte epiche che già Fontoura e Ramiro si preoccupavano di vanificare, diventano dunque le tinte di un dolore inutile, dell'esistenza prosaica e del fallimento. Il centro-frontiera è dunque segnato dalla morte. La malattia dei *cren-acárore*, la malaria di Fontoura, le medicine inutili di Ramiro sono adesso unite alla malattia del Centro: anch'esso è malato.

La frontiera così lontana da raggiungere, benché situata nel centro dello spazio-nazione, si rivela una utopia, un luogo inesistente, la delusione definitiva del sogno un po' romantico della (ri)costruzione di un'identità nazionale che passi attraverso la foresta e l'indio. Questi due elementi sono presenti e carichi di significato nella narrativa di Antônio Callado, almeno in altri due romanzi. Nel già citato *A Expedição Montaigne*, dove l'indio è del tutto libero dallo stereotipo indigenista e si fa brasiliano perfino nella lingua, rinnegando e rifiutando del tutto la foresta, e in *Concerto Carioca* (1985), dove l'indio Jaci è la frontiera corporale (poiché ermafrodita) che ritroverà il suo *wilderness*, nel Giardino Botanico di Rio, rifugio dal male della città, foresta nella metropoli, dove frontiera e centro si compenetrano fino a confondersi tra loro.

Il tentativo della Spedizione al Centro Geografico, quello di "concentrare" in maniera centripeta le mille forze del Brasile, condurle al centro primigenio e originale e da lì ripartire per costruire un futuro consapevole della propria storia, fallisce. La frontiera si rivela ancora una volta troppo lontana, e ancora una volta è un luogo di morte. Ma in *Quarup* l'immagine della morte è spesso la soglia che prelude l'avvio di nuove epoche o di un rinnovamento. Il romanzo stesso fa le sue prime mosse in un luogo di morte, l'ossario convento. La stessa cerimonia indigena del *quarup* consiste nel raffigurare i morti e invocare il loro spirito, al fine di far rinascere il dio Maivotsinim.<sup>169</sup> Così la fine di Fontoura, che

---

<sup>168</sup> Mario de Andrade, *Macunaima. O herói sem nenhum caráter*, Belo Horizonte - Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 2004, p. 79.

«Poca salute e molte formiche, / sono i mali del Brasile». Traduzione mia.

<sup>169</sup> Cfr. Ligia Chiappini M. Leite, *Quando a pátria viaja. Uma leitura dos romances de Antônio Callado*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, pp. 16-17.

unisce l'immagine della morte con quella della nascita, aprirà per Nando una nuova fase della sua vita.

Questo personaggio, nel quale, malato, Nando riconosce «un qualche Cristo morto spagnolo», termina il suo calvario nel Centro Geografico del paese, potendo solo con la morte essere libero, come dimostra il quadro che sorprende Nando quando scopre Fontoura accasciato senza vita tra le gambe di Francisca «come se fosse stato appena partorito». <sup>170</sup>

Allo stesso modo la morte di Levindo verrà sublimata dalla cena in suo onore, dalla simbologia antropofaga, in cui Nando assumerà il nome e la missione di Levindo. In questo senso il viaggio alla frontiera, nella foresta profonda, non è del tutto inutile. È invece un percorso obbligato per rintracciare il senso dell'identità personale come di quella collettiva. Fontoura – come ha già osservato Ettore Finazzi-Agrò – è un po' come Kurtz, il custode febbricitante e sragionato di una verità lontana e quasi incomprensibile; che non lascia superstiti. Come Kurtz, ma più ironico, morirà dopo avere vissuto personalmente l'orrore. <sup>171</sup>

Il Brasile è il paese che ricopre politicamente la maggior parte dell'estensione della regione amazzonica, molti stati brasiliani sono ricoperti dalla foresta. Abbiamo già osservato nelle vicende di Canudos, descritte ne *La guerra del fin del mundo* di Vargas Llosa, come i rapporti tra centro e margine siano piuttosto anomali in Brasile. Infatti, ciò che possiede tutte le caratteristiche del centro culturale, politico, economico del paese è concentrato in un sottile striscia di territorio costiero che va da nord a sud. Il resto del territorio, decisamente più "marginale", si divide tra l'altopiano centrale dei *sertões*, la regione del Nordeste e l'Amazzonia con le sue varie propaggini di foresta che seguono il corso degli affluenti del Rio delle Amazzoni verso sud e verso nord. In questo quadro il Centro Geografico del Brasile si trova in uno spazio semidisabitato, insignificante dal punto di vista economico e politico, privo di comunicazioni

---

<sup>170</sup> Édison José da Costa, *Quarup: tronco e narrativa*, Curitiba, Scientia et Labor, 1988, p. 110. Traduzione mia.

<sup>171</sup> Ettore Finazzi-Agrò, *I luoghi oscuri dell'estasi. L'Amazzonia come metafora in Quarup*, in: «Rassegna Iberistica», n. 49, febbraio 1994, pp. 31-40.

con il resto del territorio, immerso in una natura avversa all'abitazione stanziale dell'uomo. Lo stesso Ramiro, in un passo del romanzo, conferma la divisione del paese in due dimensioni completamente diverse, due morfologie spaziali a cui corrispondono due culture. Ma egli non lo fa con la rammarico proprio del dottor Lauro, Ramiro si lamenta perché la sua cultura, quella cittadina, moderna e metropolitana potrebbe essere "corrotta" dai tratti selvaggi dell'interno del paese.

Como é que se vive numa estupidez assim? Êxodo rural! Quem é que agüenta um abacaxi desses podendo morar no Catete?<sup>172</sup> [...] A Serra do Mar<sup>173</sup> foi a barreira natural colocada por Deus para mostrar aos brasileiros onde deviam viver. Acho muito compreensível que os bandeirantes tinham invadido êsse mundão do interior em busca de ouro. Mas depois, fim. Devíamos fechar todo o interior do país. Nós somos o Chile do Atlântico.<sup>174</sup>

Anche Ramiro, come Fontoura, vorrebbe tracciare un confine invalicabile tra il centro e la periferia, ma non certo per salvaguardare gli indios, semmai per salvaguardare i brasiliani, affinché non si "perdano" nella foresta. Ramiro prova orrore per la foresta dello Xingu, ne è letteralmente disgustato e non riesce minimamente a comprenderne il valore. Non cerca, come Nando, una benché minima confidenza con la selva, la considera come qualcosa "fuori luogo" ed estremamente inopportuna: «tratava a floresta brasileira como uma criada».<sup>175</sup> Chi invece vorrebbe che si avverasse la sintesi delle due facce del paese e che centro e periferia si riequilibrassero è Vilar. Classico pioniere e dissodatore di foreste, simbolo di progresso e uomo di frontiera, ma in senso completamente opposto rispetto all'anti-pioniere Fontoura, tratta la foresta come un ostacolo da distruggere in nome dell'unità del territorio brasiliano. La sua unica missione è la costruzione della Transbrasiliana, una strada che

---

<sup>172</sup> Quartiere centralissimo di Rio de Janeiro.

<sup>173</sup> Rilievo montuoso abbastanza definito che percorre buona parte del Brasile da Sud a Nord, dividendo la costa dall'interno, detto anche Planalto Central.

<sup>174</sup> Antônio Callado, *Quarup*, cit., p. 154.

«Esodo rurale? Ma chi potrebbe sopportare un pasticcio simile potendo abitare al Catete? La Serra do Mar è la barriera naturale collocata da Dio per mostrare ai brasiliani dove dovevano vivere. Trovo comprensibilissimo che gli esploratori abbiano invaso questi enormi territori dell'interno in cerca di oro. Ma poi, basta. Dovremmo chiudere tutto l'interno del paese. Noi siamo il Cile dell'Atlantico». Trad. it.: Id., *Quarup*, cit., p. 167.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

«Trattava la foresta brasiliana come una serva».

attraverserebbe tutto il Brasile, comprese le foreste dell'Amazzonia. Idolo della modernità e della vittoria dell'uomo sulla natura, la strada ancor oggi non è completa e rivela tutta la superbia del suo progetto.<sup>176</sup> Questo disequilibrio che fa da sottofondo a tutto il romanzo di Callado ha accompagnato il Brasile per tutta la sua storia, rappresentando in maniera tangibile una specie di "peccato originale" che risale, infatti, alla genesi del Nuovo Mondo.

La Spedizione al Centro Geografico ci mostra un *Sentimento della Frontiera* particolare. La paura, l'attesa, il desiderio, l'avventura, il mistero e il mito, che come abbiamo visto abitano molto spesso i baluardi delle frontiere, sono tutti elementi effettivamente presenti nella trama del testo. Ma lo sono più che altro come tratti propri dello spazio della foresta, così come viene immaginato e percepito da sempre. A ben vedere, però, la loro presenza rimane sempre in superficie. Molto più in profondità ci sono le delusioni, l'impossibilità di dare un senso alla propria vita, la ricerca di un qualcosa che probabilmente non esiste. Il rapporto uomo-spazio che viene disegnato nel viaggio della Spedizione è un rapporto di assoluta inadeguatezza, è il tentativo frustrato e del tutto umano di abitare ciò che non è abitabile, di trasformare lo spazio in luogo. Il fascino che la foresta esercitava sui protagonisti e sul lettore, viene progressivamente a mancare; lo spazio stesso del Centro, frontiera estrema, santuario dove trovare il senso di un paese e del suo popolo, viene del tutto desacralizzato. In questa progressiva "prosaicizzazione della frontiera", che va di pari passo con l'incedere verso il centro, si palesa tutta l'impossibilità di coniugare centro e margine. Tuttavia, come il viaggio di Juan Preciado nella Comala di *Pedro Páramo*, il cammino verso il cuore profondo della foresta, come un rito di passaggio, come la cerimonia indigena dei quarup, si rivela necessario per recuperare il passato e liberarsi dai propri incubi. Fontoura si libera della sua delusione e muore pacificamente, Ramiro si libera della sua ossessione per Sonia, Lauro si libera dalla sua utopia nazionalista e Nando si libera definitivamente degli scheletri del passato.

Insomma, se nel Medioevo il cavaliere senza macchia e senza paura che sfidava le tenebre della foresta ne sarebbe uscito più forte, più sicuro e più grande, così anche nel caso di *Quarup*, gli eroi escono dall'avventura nella foresta come uomini nuovi. Non hanno saputo concentrare le forze centrifughe

---

<sup>176</sup> Come la costruzione di Brasilia, così anche la Transbrasiliana fa parte dello sforzo accentratore del Brasile. Sono infrastrutture cariche di significati simbolici che evidentemente non mantengono ciò che promettono e palesano un'ostinata cecità verso la realtà delle cose.

del Brasile verso il suo cuore verde, non sono riusciti ad *abitare* l'inabitato, ma sono stati rigenerati dall'aver toccato – finalmente – il fondo. Giacché dal fondo non si può che risalire.

## Disabitare

# 2.6.

Cormac McCarthy - *The road*

Scritto e pubblicato nel 2006, *The road* di Cormac McCarthy si discosta non poco dagli altri romanzi scritti dall'autore americano, creando forse una parentesi eccezionale, o forse l'inizio di un nuovo corso della sua produzione narrativa. Romanzi come *Outer dark* (1968), *Blood meridian* (1985), *All the pretty horses* (1992), *The crossing* (1994), *Cities of the plain* (1998), ci avevano abituato ai paesaggi del Texas, del New Mexico e del Messico, ad un tempo rimasto immobile dove giovani *cow-boys* lottavano, fuggivano, morivano e s'innamoravano in una terra che non li meritava, in una terra che aveva perso qualsiasi identità morale e dove la violenza era il cancro inestirpabile degli uomini. Tenendo fermi alcuni paradigmi del genere *western*, come l'incontro e la convivenza con la natura selvaggia, il tema del viaggio e della solitudine, abbandonandone altri più specifici e arcaici come l'incontro/scontro con l'indiano,<sup>177</sup> McCarthy ha dato vita ad una sorta di *neo-western* che deve qualcosa al modello

---

<sup>177</sup> Per questa ed altre caratteristiche del romanzo *western* e in generale sulla sua storia e formazione si veda il saggio di Leslie A. Fiedler, *The return of the Vanishing American*, (1968); trad. it.: *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*, Milano, Rizzoli, 1972.

europeo del romanzo di formazione e al linguaggio narrativo del cinema. Con il suo penultimo romanzo *No country for old men* (2005), recentemente trasposto su pellicola dai fratelli Ethan e Joel Coen con notevole successo, le cose sembrano già cambiare decisamente e il tempo dell'ultimo West lascia spazio agli anni ottanta, i cavalli cedono il passo ai fuoristrada, gli accampamenti nel deserto alle camere dei motel, la violenza alla follia. Il fatto che non sia un paese per vecchi<sup>178</sup> non deve però far pensare che l'impianto mitologico del mondo mccarthyano non sia più valido o abbia perso la sua forza. È solo che i tempi cambiano e cambiano in peggio. Tuttavia, lo sceriffo Bell e Llewelyn Moss mantengono quella formazione culturale che avevano avuto anche i protagonisti positivi degli altri romanzi, un'etica fondamentalmente umana, non tradizionalista ma profondamente legata agli ideali semplici e saldi dei pionieri d'America. Sullo sfondo aleggia sempre il caro vecchio sogno americano che, ormai irrimediabilmente svanito e trasformato in un agglomerato multiforme di paure ed incubi, lascia comunque una scia di fascino dietro di sé.

In *The Road* non c'è più passato, né futuro, – «*He hadnt kept a calendar for years*»<sup>179</sup> – c'è solo un presente immaginario che vede il mondo distrutto e bruciato, dove i sopravvissuti sono un piccolo pugno di fantasmi denutriti, dove l'umanità è ridotta ad una reliquia di se stessa, la natura è morta, la vita non trova mezzi per sostentarsi e riprodursi. McCarthy non ci spiega se sia stata la caduta di un meteorite, una guerra o qualsiasi altra delle tante ipotesi apocalittiche vagliate negli ultimi decenni dalla narrativa fantascientifica e dalla cinematografia a distruggere l'umanità, ciò che interessa è quello che è avvenuto dopo. Un uomo e suo figlio viaggiano attraverso una *waste land* ricoperta di cenere, in un'oscurità diurna che toglie ragion d'essere all'orizzonte. Il padre vive con la terribile consapevolezza che ciò che è stato non sarà più, il figlio, che è nato dopo la catastrofe, non può avere idea del passato se non attraverso i racconti, un po' veri e un po' falsi, del padre.

Ma non sono solo la storia, il tempo e il suo trascorrere ad essere cancellati. Prima di tutto è lo spazio ad assumere un ruolo fondamentale nell'impianto simbolico del romanzo e nella vicenda dei protagonisti. Lo spazio diventa una dimensione vaga e indefinita, proprio perché non è più caratterizzato e il mondo si trasforma in una specie di immenso deserto grigio, dove non esiste luogo, ma solo spazio, non esistono viaggi, ma solo percorsi. Lo spazio non diventa *luogo* proprio perché non è umanizzato ed è ovunque sostanzialmente ostile all'uomo. Sempre braccati dal freddo, dalla fame e

---

<sup>178</sup> Ma in lingua originale il titolo può anche suonare come "Non esiste un paese per i vecchi uomini".

<sup>179</sup> Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Vintage, 2006, p. 4.

«*Erano anni che non possedeva un calendario*». Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, Torino, Einaudi, 2007.

dagli altri uomini "ostili", i due sono costretti a spostarsi continuamente in cerca di cibo e di un posto sicuro, senza potervi sostare per molto tempo. Ma ogni spazio che occupano non resta sicuro che per poche ore, o al massimo qualche giorno.

Si affidano ad una delle poche cose del mondo passato che sono rimaste, le strade asfaltate, nonché alla loro rappresentazione grafica oramai priva del significato iniziale: la cartina. L'uomo la apre e la interpreta più volte durante il romanzo, la consulta quasi fosse un oracolo, la studia di notte osservando la strada percorsa, tentando di progettare l'indomani e decifrare uno spazio privo di punti di riferimento. A sottolineare quanto sia difficile e paradossale orientarsi in questo mondo, la cartina è logora e suddivisa in pezzi (i riquadri formati dalle pieghe) che il padre ha numerato per poi disporli in ordine come un puzzle:

Can I see it on the map?

Yes. Let me get it.

The tattered oilcompany roadmap had once been taped together but now it was just sorted into leaves and numbered with crayon in the corners for their assembly. He sorted through the limp pages and spread out those that answered to their location.<sup>180</sup>

Ma è difficile orientarsi e misurare le distanze attraverso la rappresentazione di uno spazio che non esiste più:

The boy was sleeping and he went down to the cart and got the map and the bottle of water and a can of fruit from their small stores and he came back and sat in the blankets and studied the map.

You always think we've gone further than we have.

He moved his finger. Here then.

More.

Here.

Okay.

He folded up the limp and rotting pages. Okay, he said.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., p. 42.

«Me lo fai vedere sulla cartina?

Sì. Aspetta che la prendo.

*Un tempo la carina stradale della compagnia petrolifera era tenuta insieme con lo scotch, ma adesso era tutta strappata e divisa in tanti foglietti numerati a matita in un angolo per riuscire a rimetterli insieme. L'uomo sfogliò i pezzi di carta mollicci e aprì quelli che corrispondevano alla loro posizione.»*

Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., p. 33.

<sup>181</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., pp. 195-196.

In tutto questo deserto privo di vita e sempre uguale a se stesso i due viandanti si aggrappano a quello che è rimasto dell'idea passata di spazio, ovvero le strade, come una rete logora che sembra resistere ancora per poco al peso del suo contenuto. Le strade e la strada in generale, a lungo simbolo di civilizzazione e modernizzazione avanzanti, della colonizzazione, dell'appropriamento del territorio, vero e proprio apparato circolatorio dello spazio umanizzato, diventa qui l'unico modo per sfuggire alla nebbia, allo smarrimento totale e alla morte, poiché la strada, anche quella di McCarthy, porta sempre da qualche parte.

These are our roads, the black lines on the map. The state roads.  
Why are they the state roads?  
Because they used to belong to the states. What used to be called the states.  
But there's not any more states?  
No.  
What happened to them?  
I don't know exactly. That's a good question.  
But the roads are still there.  
Yes. For a while.<sup>182</sup>

Padre e figlio avanzano come due fantasmi denutriti spingendo il carrello di un supermercato, pieno di oggetti, coperte, un telo di plastica, qualcosa da mangiare, una pistola. Vagano in un mondo che si è trasformato interamente in un'immensa frontiera. Una terra di nessuno, senza confini né governi, senza appartenenze e senza legge. È

---

*«Il bambino dormiva e l'uomo scese fino al carrello, prese la mappa, la bottigli d'acqua e una scatoletta di frutta dalla loro esigua scorta, tornò su e si sedette fra le coperte a studiare la cartina.*

*Pensi sempre che siamo più avanti di dove siamo veramente.*

*Fece scorrere il dito. Allora qui.*

*Di più.*

*Qui.*

*Ok.*

*Ripiegò le pagine flosce e mezze marce. Ok, disse». Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., p. 149.*

<sup>182</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., p. 43.

*«Le nostre strade sono queste qui, segnate in nero. Le strade statali.*

*Perché si chiamano statali?*

*Perché una volta erano di proprietà degli stati. Di quelli che all'epoca si chiamavano stati.*

*E adesso di stati non ce ne sono più?*

*No.*

*Che fine hanno fatto?*

*Non lo so di preciso. È una bella domanda.*

*Ma le strade ci sono ancora.*

*Si. Almeno per un po'.» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., p. 34.*

come se la frontiera che era rappresentata dall'Ovest, dalle terre selvagge, oppure dai ghiacci del nord, si fosse espansa oscuramente per comprendere tutto il resto del mondo e avvolgerlo nel buio.

Il mondo sterile e monocoloro che i due protagonisti attraversano, prende consistenza in un linguaggio di frontiera, che sembra sopravvivere a stento. Innanzi tutto la rarefazione: il racconto è portato avanti attraverso brevi sequenze di narrazione o di dialogo, poco collegati tra loro e senza nessuna struttura organica. La lingua è estremamente essenziale, ridotta al minimo come la vita nel mondo e i corpi stessi dei due protagonisti. La semplicità e la forza dei dialoghi dei personaggi di McCarthy, quasi un tratto distintivo della sua scrittura, diventa qui ancora più asciutta e incisiva. Sono le ripetizioni e le ridondanze a strutturare la comunicazione tra i due. Le risposte sono formulate sulle domande, come: «*Are they gone, Papa? Yes. They're gone. [...] Were they the bad guys? Yes, they were the bad guys*»<sup>183</sup>. C'è un continuo bisogno di fissare delle certezze, benché piccole o temporanee, di ricevere e dare conferme, poiché niente può essere scontato. La tensione del linguaggio si alza a dismisura:

Do you understand?  
I think so.  
No. Do you understand?  
Yes.  
Say yes I do Papa.  
Yes I do Papa.  
[...]  
No you don't, he said.<sup>184</sup>

Attraverso un numero minimo di parole, spesso solo con silenzi e gesti, padre e figlio si comunicano i loro mondi interiori, si scambiano opinioni, si scontrano e si amano. Il padre ha chiaramente perso la ricchezza del linguaggio a causa della sua

---

<sup>183</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., p. 92.

«*Papà, se ne sono andati?*

*Sì, se ne sono andati. [...]*

*Erano i cattivi?*

*Sì, erano i cattivi.*» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., p. 71

<sup>184</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., p. 113.

«*Hai capito?*

*Penso di sí.*

*No. Hai capito?*

*Sì.*

*Di' sí papà ho capito.*

*Sì papà ho capito. [...]*

*No che non hai capito, disse.*» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., p. 87.

poca possibilità di applicazione. Mentre il figlio ha conosciuto solo questa semplicità d'espressione: non conosce l'argomentazione, il dibattito acceso, il flusso di parole che suscita la rabbia di un litigio. Le sue domande sono chiare, dritte, e forti come pugni nello stomaco del padre e del lettore: «*Where are we going? - We are still the good guys? - We are going to die now? - If we were going to die would you tell me?*».<sup>185</sup> La lingua di questo romanzo, ancor più orale rispetto ai precedenti, sembra sospesa nel tempo, sembra la lingua dell'epica e del mito, di un'epica però mai vista, ancora da farsi. Poche parole che spesso si ripetono uguali, pochi concetti che ritornano, ma tutti estremamente densi e difficili da digerire. Non ci sono ragionamenti, né elucubrazioni intellettuali, non c'è didascalìa, solo cronaca dei gesti, di una verosimiglianza quasi tangibile, e scambio di battute brevi, ma soppesate e meditate a lungo. È come se nel mondo della distruzione, il silenzio avesse così tanto preso il sopravvento, che parlare sia infine diventata una stranezza, una pratica ridotta all'essenziale. Inevitabilmente, lungo la strada, i gesti e l'azione contano molto più delle parole.

Spazio, dunque, della distruzione, del disorientamento, del silenzio. C'è un rapporto, forse, tra questi spazi devastati e grigi e quelli altrettanto silenziosi, ma incontaminati e rigogliosi, della nascita degli Stati Uniti.

I pionieri d'America, i padri di Lincoln e Washington, si trovarono di fronte a sterminate terre selvagge, a foreste illimitate, a spazi immensi e sostanzialmente a disposizione.<sup>186</sup> Una ricchezza naturale incommensurabile e forse incomprensibile. Tale ricchezza giocava da una parte a loro favore, poiché metteva a disposizione di chiunque ne desiderasse terre fertili, mentre dall'altra rappresentava un ostacolo al sogno della terra della libertà, poiché l'uomo doveva condurre una lotta incessante contro di essa nelle opere di disboscamento, nella ricerca delle sorgenti salate<sup>187</sup> e delle vie percorribili per attraversare le catene montuose. La formazione dei primi americani, ovvero dei coloni che cominciarono a creare una propria identità ben distinta da quella europea, furono proprio coloro che ebbero la forza e l'intraprendenza di muoversi verso ovest e abbandonare la costa. Gli stati atlantici, come la Nuova

<sup>185</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., pp. 60, 77, 87, 94.

«*Avevi degli amici? / Che fine hanno fatto? / Dove stiamo andando? / Siamo ancora noi i buoni? / Adesso moriremo? / Se stessimo per morire me lo diresti?*» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., pp. 46, 47, 60,

<sup>186</sup> A disposizione se si eccettua, naturalmente, la presenza delle popolazioni indigene: le tribù degli Indiani d'America. In effetti per molti pionieri l'incontro vero e proprio con l'indiano non c'è stato, per chi invece li ha combattuti, uccisi e messi in fuga verso ovest, ai loro occhi la disponibilità della terra difficilmente era messa in discussione dalla presenza degli indiani.

<sup>187</sup> Il sale permetteva la conservazione degli alimenti e quindi la sopravvivenza. Finché non furono scoperte le sorgenti salate del Kanawha, del Holston, del Kentucky, l'Ovest dipendeva ancora dall'Est. Ma con il superamento delle montagne e l'autonomia in termini di sale, l'Ovest e l'Est cominciarono a perdere contatto fra loro.

Inghilterra, possedevano strutture sociali ed economiche del tutto simili al Vecchio Mondo, i loro sguardi erano rivolti a Est. I pionieri invece, nel bene e nel male, crearono dei nuclei sociali basati sulla semplicità, sul lavoro, sulla uguaglianza delle persone in quanto tutte fautrici in misura eguale del proprio destino, tutte con le stesse opportunità di fronte. Questa, che era una vera e propria "filosofia inconsapevole", si creò essenzialmente attraverso il contatto con le nuove terre; furono la vastità e disponibilità del territorio e allo stesso tempo le difficoltà che poneva la vita in una natura selvaggia a forgiare i primi americani.

A questi uomini non poteva certo mancare un spirito di scoperta e conquista. Scrive Frederick Jackson Turner nel suo celebre saggio sulla frontiera americana: «il primo ideale del pioniere fu la conquista. Doveva assolutamente combattere con la natura per sopravvivere. Questa lotta non si svolse, come in altri paesi in un mitico passato, celebrato nei canti popolari ed epici. È stata continua fino ai giorni nostri. Di fronte a ogni nuova generazione di pionieri era il continente indomato. Il fucile e la scure sono il simbolo del pioniere dei grandi boschi. Essi significarono un allenamento e un esercizio quotidiano al coraggio aggressivo, al dominio, alla immediatezza dell'azione, alla distruttività».<sup>188</sup> Questo spirito di lotta e di sopravvivenza sono ciò che portano avanti sulla strada il padre e il figlio del romanzo di McCarthy. Come i pionieri pre-americani, i pionieri post-apocalittici hanno un loro equipaggiamento fondamentale e quelle parole di Jackson Turner paiono calzate su di loro: *esercizio quotidiano al coraggio aggressivo, dominio, azione immediata, distruttività*. Il comportamento e l'attitudine del pioniere erano improntati all'azione, al lavoro, alla lotta e sulla costruzione, non c'erano tregue poiché l'attività era ciò che permetteva di vivere e sopravvivere alla natura selvaggia. L'inattività non era contemplata; l'intellettualismo, la politica, la giustizia intesa come istituzione erano tutte cose ridotte al minimo indispensabile. Le comunità si organizzavano in maniera autonoma e si curavano poco o niente del governo centrale, la scuola era essenziale e breve, la giustizia era completamente affidata all'iniziativa personale, benché di fatto ce ne fosse poco bisogno. Erano tutte conseguenze di un necessario adattarsi all'ambiente in cui si viveva e della necessità di "adattare" l'ambiente alle persone che lo vivevano. Questi sono i valori che il padre cerca di trasmettere al figlio nel romanzo. Il non darsi mai per vinti, il continuo movimento, la rapidità di decisione e la fermezza nel fare le scelte, sono i punti fermi dell'apprendistato del figlio. Il bambino, osservando il padre, impara a vivere in quel mondo bruciato dal male. Non impara a non avere paura, poiché questo risulta

---

<sup>188</sup> Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, (1920); trad. it.: *La frontiera nella storia Americana*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 209. Il libro è una raccolta di saggi che, per quanto datata e caratterizzata da una forte vena celebrativa dell'orgoglio nazionale, offre un ampio sguardo sui fenomeni storici e sociali della frontiera, nonché sulle conseguenze politiche nella formazione dell'intera Nazione.

impossibile, ma ad andare avanti nonostante la paura, a percorrere la propria strada, a porsi degli obiettivi in un tempo in cui questa parola ha un significato ridotto al minimo.

Nel continente nordamericano, all'epoca della frontiera, tutti i fenomeni sociali e culturali, economici e politici furono in definitiva legati alla relazione tra l'uomo e lo spazio, al *nuovo* rapporto tra l'uomo e lo spazio che si stava creando. McCarthy sembra riprendere questo tema, trasponendolo in un West apocalittico. Dopo la modernizzazione e la scomparsa quasi definitiva di "frontiere" nel continente, questo tipo di rapporto con lo spazio viene a mancare, ma dopo la presunta catastrofe mondiale le condizioni tornano simili a quelle di partenza. C'è di nuovo l'uomo solo di fronte allo spazio e al suo destino. Solo che la terra delle opportunità si è trasformata in un deserto sterile dove l'uomo a stento riesce a sopravvivere e le infinite possibilità per forgiare il proprio destino sono ridotte ad un sottilissimo filo di speranza. Il sogno americano per McCarthy è finito da un pezzo e si è trasformato in un terribile incubo.

*The Road* descrive un *cosmos* dove non solo mancano riferimenti spaziali o temporali (il sole, la luna e le stelle sono oscurati dalla cenere), ma mancano soprattutto quelli morali e il confine tra bene e male svanisce unificando entrambi i poli nel dolore universale. La stessa distanza tra la vita e la morte si assottiglia fino a scomparire come se la vita fosse tutta una morte e la morte l'unica cosa viva da desiderare. I due lottano incessantemente per restare in vita, ma spesso si chiedono se valga la pena combattere per restare in un mondo che non dà loro niente, si chiedono se non sia da perseguire la morte piuttosto che la vita. Questa angoscia si manifesta in maniera diversa nei due personaggi, poiché il primo ha vissuto una vita nel mondo precedente, mentre per il secondo questa è l'unica vita che può essere vissuta. La madre del bambino se n'è andata suicidandosi per non soffrire il dolore di una morte violenta; il padre promette a se stesso che *quando sarà il momento* porterà con sé il figlio. In effetti in questo mondo brutale e antiumano il gesto d'amore più estremo diventa l'assassinio; il compito del padre, ovvero proteggere il figlio ad ogni costo, potrebbe significare ucciderlo:

Can you do it? When the time comes? When the time comes there will be no time. Now is the time. Curse God and die. What if it doesnt fire? It has to fire. What if it doesnt fire? Could you crush that beloved skull with a rock? Is there such a being within you of wich you know nothing? Can there be? Hold him in your arms. Just so. The soul is quick. Pull him toward you. Kiss him. Quickly.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., p. 114.

«Ce la farai? Quando sarà il momento? Quando sarà il momento non ci sarà più tempo. È questo il momento. Bestemmia Dio e muori. E se si inceppa? Non può incepparsi. Ma se si inceppa? Saresti capace di fracassare quel cranio adorato con un sasso? C'è un essere simile, dentro di te? Di cui non sai nulla?

Il male e il bene spesso coincidono, tuttavia gli uomini, i pochi che sono ancora vivi, devono per forza scegliere se stare dalla parte dei *good guys* o dei *bad guys*. Questi schieramenti, richiamando una prospettiva primitiva e infantile, calzano perfettamente l'immaginario del bambino, il quale ripone le sue uniche speranze di vita nell'incontro di altre persone buone. È su questo che si gioca tutto il rapporto tra padre e figlio, vera mappa del romanzo, sulla differenza tra civiltà e barbarie e sulla speranza che sia la prima ad avere la meglio.

Nel romanzo di Cormac McCarthy i buoni cercano di mantenere la dignità umana e la consapevolezza della loro differenza dagli animali, mentre i cattivi non hanno dignità e mangiano gli altri uomini. I buoni sono la cultura del cotto, i cattivi quella del crudo: ecco che torna la mitologia. Nel mondo dei greci lo spazio era suddiviso tra *mangiatori di pane* e *mangiatori di uomini*; i Lotofagi, i Ciclopi e i Lestrigoni - appartenenti alla seconda categoria - erano considerate creature non del tutto umane, che dimoravano nelle terre selvagge ai confini del mondo, di cui si sapeva poco e i modi di vivere dei quali erano avvolti nel mistero e offuscati da racconti fantastici.<sup>190</sup> Nel modo di McCarthy *siamo* ai confini del mondo in senso non solo spaziale, ma anche storico e ontologico: siamo sul limitare della storia, dell'umanità e dell'umano. Su questo limitare, i "buoni" sono coloro che resistono con tutte le forze al sopraggiungere della fine, i "cattivi" quelli che la perseguono accelerando il processo di autodistruzione. Il tema del cannibalismo è fondamentale nel romanzo come segno estremo dell'imbarbarimento e della regressione dell'uomo, che si deteriora fino a diventare neanche animale, piuttosto mostro. In opposizione all'antropofagia e al dilagare di una nuova "cultura del crudo", il padre e il figlio si fanno eredi della civiltà e in un certo senso custodi di quella "cultura del cotto" rappresentata dal fuoco, *portato* dai due non come arma, ma come bene da proteggere - «*we're carrying the fire*»<sup>191</sup> dice il padre al figlio. Inizialmente si è spinti a credere che *the fire* sia la pistola del padre, poiché sembra che il fatto di portare il fuoco li metta al sicuro dai pericoli - *Nothing bad is going to happen to us. [...] Because we're carrying the fire.*<sup>192</sup> In effetti l'arma li tira fuori da una brutta situazione e più di una volta è messa al centro dell'attenzione, rivelando una certa importanza all'interno del semplice *plot* del romanzo. Ma poi questa ipotesi lascia spazio a qualcosa di più profondo. Il fuoco è un simbolo. È ciò che garantirà la loro sopravvivenza, ma soprattutto ciò che li distingue profondamente dai *bad guys* e

---

*Ci può essere? Tienilo stretto. Ecco, così. L'anima è un soffio. Abbraccialo. Bacialo. Svelto.*» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit. p. 87-88.

<sup>190</sup> Cfr. François Hartog, *Memoria di Ulisse*, cit., pp. 27-32.

<sup>191</sup> McCarthy, *The Road*, cit. p. 83.

<sup>192</sup> *Ibidem*. «*E non ci succederà niente di male. [...] Perché noi portiamo il fuoco.*» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., p. 64.

che li inserisce nella speranza di un mondo migliore. Per il bambino è questo il motivo principale per lottare contro la morte.

We wouldnt ever eat anybody, wouldnt we?

No. Of course not.

Even if we were starving?

We're starving now. [...]

But we wouldnt.

No. We wouldnt.

No matter what.

No. No matter what.

Because we're good guys.

Yes.

And we're carrying the fire.

And we're carrying the fire. Yes.<sup>193</sup>

Il fuoco, il cui significato non viene mai specificato durante il romanzo, apre uno spettro infinito di possibili simbolismi. Tuttavia lascia sicuramente intendere che c'è ancora speranza per un ritorno del vecchio mondo e dell'umanità, che questa speranza è inevitabilmente riposta nei buoni e che il bambino è in un certo senso l'erede del fuoco, il suo custode e il suo testimone. Il fuoco del bambino, diverso e opposto al fuoco che ha bruciato il mondo, cessa di essere distruzione e morte, e torna simbolo di ristoro, conforto, bene, civiltà, comunità ed umanità. Il mondo immaginato in *The road* è il risultato del potere distruttivo delle fiamme, ma inevitabilmente è proprio da lì che i due protagonisti cercano di riprendere in mano i semi di una civiltà che sembra perduta nella cenere. Esso è ciò che distingue l'uomo dagli altri animali (e dagli dei), è ciò che ha reso l'umanità tale. Si pensi al mito di Prometeo, a come il furto del fuoco divino abbia innescato una serie di conseguenze a catena: cottura dei cibi, vendetta di Zeus e creazione della donna come dono-inganno e conseguente nascita dell'umanità

---

<sup>193</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., pp. 128-129.

«Noi non mangeremmo mai nessuno, vero?»

No. Certo che no.

Neanche se stessimo morendo di fame?»

Stiamo già morendo di fame. [...]

Ma comunque non mangeremmo le persone.

No. Non le mangeremmo.

Per niente al mondo.

No. Per niente al mondo.

Perché noi siamo i buoni.

Sì.

E portiamo il fuoco.

E portiamo il fuoco. Sì.» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., pp. 98-99.

in quanto tale. L'immagine del fuoco è ontologicamente e storicamente ambivalente: è energia e forza che può essere positiva e negativa, può essere domestica, ma non sempre è controllata.<sup>194</sup> «Dapprima vissuto e pensato come esterno al mondo umano, il fuoco è insieme oggetto di timore e di bramosia, di repulsione e di attrattiva. E la sua mancanza è tanto più grave in quanto nega all'uomo-senza-fuoco lo stato veramente umano, perché colui che mangia il suo cibo crudo come gli animali non può essere che un animale. Diventare uomo è dunque appropriarsi del fuoco, fare del fuoco selvaggio fuoco domestico».<sup>195</sup> Il fuoco di cui parlano i due protagonisti del romanzo, non è quindi da intendersi solo in senso tecnico e materiale. È il grande insieme di significati antropologici e mitologici che esso implica a motivare il cammino di padre e figlio, a spingerli ad andare avanti.<sup>196</sup> Come nel mito di Prometeo è l'ambiguità delle cose, i loro poteri nascosti, il male travestito da bene a muovere tutte le cose, così qui è l'ambivalenza del fuoco, che ha poteri tanto benefici, quanto malefici, a mettere in gioco l'esistenza dell'uomo. Buona parte del futuro dipenderà dall'uso che gli uomini ne faranno.

Come un nuovo Cristo venuto dopo l'apocalisse, il bambino avverte sempre più la grande responsabilità che porta con sé. Il bambino, a differenza del padre, sembra credere in Dio. Questo tema emerge soprattutto nelle ultime pagine del romanzo e segna forse la differenza più forte tra il figlio e il padre, che ormai non può credere più a niente se non al figlio stesso. Lo stesso padre, ormai morente, inviterà esplicitamente il figlio a continuare a vivere per portare il fuoco che è dentro di sé e che nessuno come lui sa portare. Non sembra più, questo, un amorevole inganno da padre a figlio, ma un parlare franco, da uomo a uomo. L'apprendistato è finito e il giovane *trapper* è ormai padrone di se stesso e cosciente interprete della realtà.

Ancora più che un simbolo, il fuoco sembra essere la base di una nuova fondazione. Il bivacco è infatti l'elemento primario di qualsiasi accampamento e fonte di vita attorno alla quale si stringe una comunità. In molti dei romanzi di McCarthy i dialoghi più forti e significativi si svolgono al calore e alla luce di un fuoco, così come i gesti più semplici e più umani: parlare, mangiare, dormire, sognare.

---

<sup>194</sup> Riguardo a questo si vedano anche i molti miti sull'origine del fuoco e sul fuoco distruttore, raccolti da Lévi-Strass in una delle sue opere più importanti. Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964; trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

<sup>195</sup> Catherine Perlès, *Fuoco*, in *Enciclopedia Einaudi vol. VI*, Torino, Einaudi, 1979, p. 498.

<sup>196</sup> Tra le numerose simbologie del fuoco c'è quella salvifica del Cristianesimo: «Sono venuto a portare il fuoco sulla Terra; e come vorrei che fosse già acceso!» (Lc 12,49)

Se tutto il mondo è diventato una terra di frontiera, l'uomo e il bambino sono due *trappers*<sup>197</sup> post-apocalittici, che vivono nei boschi (bruciati) con quello che trovano e sono in sostanza i pionieri dei pionieri, gli apripista del nuovo. In cosa consista questo *nuovo*, se nel ritorno del vecchio o nell'avvento di un mondo mai visto prima, non ci è dato saperlo.

I *trappers* segnavano le linee più occidentali della frontiera e tracciavano le prime piste nel deserto e nella foresta, i primi collegamenti tra i due mondi. Avevano imparato a vivere in solitudine, lontano dalla civiltà, avevano imparato a combattere il freddo, le intemperie, la sete e la fame con quello che trovavano, sfruttando tutto ciò che il cammino offriva loro. Il padre del bambino è in effetti un grande *trapper*: è un ottimo osservatore e non gli sfuggono mai i particolari importanti, è sempre attivo e non si riposa quasi mai, sa scegliere cosa è essenziale al loro viaggio e cosa non lo è, e poi sa costruire un rifugio, sa seguire le tracce e cancellare le proprie, sa come si osserva senza essere visti, è un buon tiratore, ha buone conoscenze di primo soccorso, ecc. È un uomo dei boschi che ha imparato alla perfezione le regole della strada e vuole trasmettere al figlio tutto ciò che sa, dal momento che di lì a poco non potrà più insegnargli niente. Ma non c'è spazio per la teoria in un mondo tutto male e dolore, come c'è davvero poco spazio per le parole. L'apprendistato è osservazione e azione, guardare e imitare, la base della trasmissione culturale.

Sono queste le carte che i due hanno da giocare, l'intelligenza e la laboriosità. Questo permetterà loro, forse, di superare il limbo che sta tra la fine del mondo e la sua rinascita e di attraversare la frontiera infinita del male.

In effetti i *trappers* non abitavano il mondo dei colonizzatori, con i quali avevano solo scambi commerciali, né quello dei colonizzati, da i quali tuttavia apprendevano la cultura della vita nei boschi. Con tali caratteristiche, queste figure impersonavano il movimento della frontiera storica e geografica e, in definitiva, la frontiera stessa. Allo stesso modo, in una frontiera grande come tutto il mondo, si fanno strada il padre e il figlio del romanzo di McCarthy. La loro è una nuova fondazione che parte dal fuoco, primo fondamento della civiltà e dell'umanità, per tornare di nuovo al mondo di prima e sconfiggere il male. In un certo senso rappresentano anch'essi il dinamismo della frontiera che, sebbene appaia eternamente spenta e immobile, è in grado di muoversi e dare vita ad un cambiamento di destino. Il padre legato al passato, il figlio rivolto solo al futuro: tracciano le *strade* per la rinascita, calcano le vecchie per crearne di nuove.

---

<sup>197</sup> Il *trapper* (*trappeur* nella versione francese) è l'uomo dei boschi, figura chiave della colonizzazione nord-americana tra la II metà del XVII secolo e I metà del XIX, che si pone a metà tra il colonizzato e il colonizzatore. Possiede la cultura del vecchio mondo, ma apprende e pratica quotidianamente lo stile di vita dell'indigeno, convivendo con una natura che gli è ostile senza perdere mai del tutto le sue radici culturali. Il termine deriva da *animal trapping*, ovvero catturare gli animali con trappole. Infatti il sostentamento primario dei *trappers* era la caccia e la vendita delle pelli. Vi erano figure simili anche in America Latina, come ad esempio il *bandeirante* brasiliano.

Quello di McCarthy è un brutto sogno, come tanti di quelli che fanno i due protagonisti ogni notte. Brutto davvero. Ma se è vero che è meglio così, come dice il padre del bambino, perché quando si comincia a fare bei sogni non è un buon segno e vuol dire che ci si è arresi per fuggire nei mondi falsi e bugiardi della mente, allora forse questo romanzo è quasi un esorcismo, un tentativo terribile di racchiudere il male nella letteratura e bruciarlo. Non perché esso sia il male, ma per lo meno la sua immagine:

The boy's age. A little older. Watching while they opened up the rocky hillside round with pick and mattock and brought to light a great bolus of serpents perhaps a hundred in number. Collected there for a common warmth. The dull tubes of them beginning to move sluggishly in the cold hard light. [...] The men poured gasoline on them and burned them alive, having no remedy for evil but only for the image of it as they conceived it to be.<sup>198</sup>

Oggi le frontiere, le terre selvagge e disabitate sono sempre meno, spesso rinchiusi nei confini dei Parchi Nazionali, altre volte esautorate dalla tecnologia e dai mezzi di comunicazione. Nel mondo di *The road* non c'è un centro, né tanti centri. Tutto è dispersione uniforme. Non c'è la dimensione dell'immenso come nell'impero di Kublai Khan, che in sé conteneva un'implicita spinta alla conoscenza delle frontiere. La frontiera ha invaso il mondo, non ci sono più centri, non c'è conoscenza, né comunicazione, forse è scomparsa anche l'immaginazione. Il mondo stesso, che sembra essere sull'orlo del suo collasso, è la frontiera estrema di se stesso, nel limbo tra fine assoluta e speranza di rinascita.

In quanto ultima, la frontiera è anche fine del mondo, finis terrae, e, in quanto fine del mondo, è apocalisse, ovvero sia spazio della catastrofe, della distruzione dell'ordine, del cosmo sia spazio della rivelazione, rivelazione di un "possibile altrimenti".<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Cormac McCarthy, *The Road*, cit., p. 188.

«Aveva l'età del bambino. O poco di più. Li aveva guardati aprire il terreno roccioso della collina a colpi di zappa e piccozza e portare alla luce un grosso bolo di serpenti, forse un centinaio. Avviluppati così per tenersi caldo a vicenda. Tubi opachi che cominciavano pigramente a muoversi nella luce fredda e aspra. [...] Gli uomini li avevano versato sopra della benzina e li avevano bruciati vivi, non avendo alcun rimedio per il male, ma solo per ciò che identificavano come l'immagine del male.» Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., pp. 143.144.

<sup>199</sup> Fabio Natali, *L'ambigua natura della frontiera*, cit. pp. 137-138.

Nell'ultimo romanzo mccarthyano troviamo una *narrativa di frontiera* - Michael Chabon l'ha chiamata «*a lyrical epic of horror*»<sup>200</sup> - che sembra essersi spinta al limite delle sue possibilità. Quella che abbiamo chiamato *crisi spaziale*, nel mondo post-catastrofico del romanzo si è a tal punto espansa da rendere del tutto inutile la sua stessa presenza, coprendo avidamente tutto lo spazio ricopribile. Ma non è difficile rintracciare nel rarefatto linguaggio dei due protagonisti, un forte *sentimento della frontiera* che permea ogni loro azione e pensiero: il sentire di essere *al limite* e di essere *il limite*. In questo scenario risulta quasi impossibile lasciare uno spazio, anche se piccolo, al futuro. Abbiamo detto al principio di questo lavoro che la *narrativa di frontiera* è anche un "approccio al mondo" e un "modo di vedere le cose". Ecco proprio questo riusciamo a intravedere - con grande meraviglia - nei dialoghi essenziali tra padre e figlio, eppure sempre stretti nel dubbio sulla vita, che ti chiede se sia meglio vivere o morire e se veramente c'è una possibilità di vita.

Ed eccoli in piedi davanti all'Oceano, ad osservare l'infinito (o il futuro?) uno di fianco all'altro. Finalmente rinasce l'immaginazione che dà forza all'incedere, come era successo forse con Odisseo, Colombo e pionieri.

What's on the other side?

Nothing.

There must be something.

Maybe there's a father and his little boy and they're sitting on the beach.

That would be okay.

Yes. That would be okay.

And they could be carrying the fire too?

They could be. Yes.

But we don't know.

We don't know.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Michael Chabon, *After the Apocalypse*, in: «The New York Review of Books», Vol. 54, no. 2, February 15, 2007, <http://www.nybooks.com/articles/19856>.

<sup>201</sup> Cormac McCarthy, *The road*, cit., p. 216.

«E dall'altra parte cosa c'è?»

Niente.

Ci deve pur essere qualcosa.

Magari ci sono un bambino e il suo papà seduti sulla spiaggia

Non sarebbe male.

Già. Non sarebbe male.

E magari anche loro portano il fuoco, no?

Sì, magari sí.

Però non lo sappiamo.

Non lo sappiamo, no». Trad. it.: Cormac McCarthy, *La strada*, cit., p. 165.

Padre e figlio sembrano davvero due Ulisse, persi ma tuttavia viaggianti, che vagano in una sorta di Ade, intrappolati nell'oscurità più profonda dalla quale cercano con ogni mezzo e sforzo di uscire. Ma niente indovini per loro, non serve la veggenza cieca di Tiresia, poiché in fondo sanno già come andrà a finire e se lo ripetono costantemente a vicenda: *it'll be ok*, andrà tutto bene, non ti preoccupare.

## Narratori di frontiera: Joseph Conrad e João Guimarães Rosa

# 3.

*Non avete notato come duecento  
miglia al di là delle ultime linee  
telegrafiche, dove i battelli postali non  
arrivano, le squallide e utilitaristiche  
bugie della nostra civiltà declinino e  
muoiano, sostituite dal puro esercizio  
dell'immaginazione, che ha tutta  
l'inutilità, spesso il fascino, e qualche  
volta la verità nascosta dell'opera d'arte?*

Joseph Conrad,  
*Lord Jim*

*Sertão. Il posto era bello. Il cielo  
saliva più ostentato, più bello alla vista  
che nella Foresta dell'Ovest, azzurraastro  
con dei verderame, lì il cielo sembrava  
proprio il Cielo, di Dio, degli Angeli.*

João Guimarães Rosa,  
*Una storia d'amore*



## Spazi di carta

# 3.1.

### 3.1.1.

#### **I mondi di frontiera di Conrad: navi e mari, foreste e fiumi, terre e città.**

Forse per nessun altro come Joseph Conrad è fondamentale la relazione che intercorre tra l'uomo e lo scrittore, tra la vita e le opere. Centinaia e centinaia di contributi critici sono stati scritti su questo aspetto dell'universo conradiano che continua ad offrire importanti spunti di riflessione. Il filtro della vita si rivela dunque ideale per leggere l'ampia e variegata produzione dell'autore anglo-polacco. Nato in Ucraina nel 1857, cresciuto in Polonia, vissuto in Svizzera, Francia e Inghilterra, Józef Teodor Konrad Korzeniowski – solo più tardi assunse lo pseudonimo inglese – visse un'infanzia piuttosto burrascosa, fatta di

continui trasferimenti e dolori familiari. Educato alla religione cattolica e agli ideali della Rivoluzione Francese, Józef faceva parte della piccola nobiltà e di una famiglia di intellettuali. Ma, strano a dirsi, a diciassette anni si fece marinaio e da quel momento in poi si dedicò alla vita marinaresca, prestando servizio per un breve periodo nella Marina francese e poi per molti anni in quella inglese. Non è chiaro in che misura il brusco cambiamento di vita di Józef sia dovuto al sogno di un giovanotto insofferente, che probabilmente soffriva di problemi nervosi e che aveva perso entrambi i genitori, o a un affascinante ed efficace escamotage per evitare il servizio militare in Russia;<sup>202</sup> fatto è che lo zio Tadeusz, suo tutore legale che più volte lo tirò fuori dai guai, acconsentì alla scelta del nipote. Conseguì la patente marittima di primo grado, il brevetto di primo ufficiale e nel 1886 il diploma di capitano di lungo corso fino ad ottenere nel 1888 il suo primo comando. L'*Otago* era un vecchio veliero di 340 tonnellate il cui capitano era morto improvvisamente in mare e aveva lasciato la nave in condizioni disastrose, inoltre l'equipaggio era mezzo moribondo perché colpito da dissenteria e febbri malariche. Tuttavia, nonostante le difficoltà che segnarono quest'esperienza, il primo comando di Józef fu un discreto successo, tanto che rimase al comando dell'*Otago*. In questi anni Józef comincia già a scrivere e sente che forse la vita di mare non gli offre una buona sistemazione per il futuro.

Riesce a farsi raccomandare presso il direttore dalla Société Anonyme pour le Commerce du Haut-Congo. E infatti, il 10 maggio 1890 salpa a bordo della *Ville de Maceio* alla volta del Congo, per un ingaggio che l'avrebbe segnato per tutta la vita. A bordo di un piccolo vaporetto risale il fiume Congo e si rende conto con i suoi occhi delle brutalità della colonizzazione belga. Distrutto nel fisico e nell'animo, lascia il lavoro nel gennaio del 1891.

Da quest'esperienza nacquero *Congo Diary*, *An Outpost of Progress* e *Heart of Darkness*. Era accaduto qualcosa nel giovane capitano Korzeniowski e le sue permanenze in mare si fecero sempre più rade e brevi. Così, dopo la morte dello zio Tadeusz, nel 1894, all'età di trentasette anni Józef Konrad Korzeniowski

---

<sup>202</sup> Il padre, Apollo Nałęcz Korzeniowski, letterato e traduttore tra gli altri di Shakespeare, Dickens e Hugo, fu uno dei capi del Movimento Patriottico Clandestino che teorizzava l'insurrezione armata per l'indipendenza nazionale. Nel 1861 fu arrestato e incarcerato. Nel 1962 fu condannato all'esilio insieme a tutta la famiglia che fu costretta a vivere per un anno nella Russia settentrionale, dove alcuni di loro trovarono la morte. Józef, come figlio di un esiliato politico, avrebbe dovuto prestare servizio militare obbligatorio per venticinque anni.

pensò che scrivere poteva trasformarsi in un buon lavoro e decise – con la stessa fermezza con la quale era salito sulla prima nave – di diventare Joseph Conrad.

La scelta della vita da scrittore fu per lui come un ritorno, in tutti i sensi: nel senso sociale, poiché Conrad tornava in Inghilterra da capitano e rientrava in quella classe nobiliare, anche se non ricca, dalla quale era uscito; nel senso artistico del ritorno alle attitudini letterarie del padre che leggeva e traduceva i grandi classici; ma soprattutto un ritorno nel senso spaziale del termine. Józef aveva viaggiato e navigato per tutti i gli angoli del Pacifico, toccando i porti dell'America del Sud, dell'Oriente, dell'Australia, del Mar Rosso, esplorando la giungla malese e quella congolese, vivendo per metà del tempo in località sperdute e popolate solo da marinai malati o senza lavoro, da fuggiaschi e delinquenti, da capitani stanchi e reietti, e, per l'altra metà, sui ponti delle navi. Questo significa che il suo fu anche un ritorno al centro, alla civiltà, alla più grande metropoli del mondo, a quella quotidianità inglese che egli non aveva mai vissuto e che sempre gli era mancata. Aveva vissuto per vent'anni ai confini del mondo; era ora di tornare a casa e raccontare quello che aveva visto.

È indubbio che Joseph Conrad fece l'esperienza della frontiera e che tale esperienza si riversò inevitabilmente nei suoi scritti. Questo ha forse contribuito alla sua difficile inquadratura storico letteraria e probabilmente a conferire a molti suoi testi quella dimensione di universalità che li ha resi classici fruibili in ogni luogo e tempo.

Se l'esperienza della frontiera è prima di tutto, come abbiamo avuto modo di osservare nei capitoli precedenti, un'esperienza spaziale, allora sarà dallo spazio che converrà cominciare per portare alla luce i luoghi in cui la narrativa di Conrad diventa *Narrativa di frontiera*. Per far questo è necessario prendere atto della molteplicità degli spazi che l'opera presenta e analizzarne i risvolti più significativi.

Se pensiamo ai romanzi di Joseph Conrad pensiamo spesso al mare, alle navi e ai porti. Ma tra gli spazi descritti nei suoi testi c'è anche la terra, la foresta, il fiume e, non ultima, la città. Joseph Conrad è sicuramente uno dei più grandi scrittori di mare che siano esistiti, ma di certo non è possibile con questa formula esaurirne la portata. Benché quasi sempre l'oceano faccia da sfondo anche alle storie di terra, non sempre esso è lo spazio prescelto dall'autore e – a voler essere "quantitativi" – sono molte di più le pagine ambientate su terra che

quelle in acqua. Tuttavia l'esperienza del mare si colloca nella vita dello scrittore come una "fase centrale" in cui il Conrad-uomo si forma nell'azione e dopo la quale nasce il Conrad-scrittore che fonda la sua narrativa nel racconto dell'azione. Il mare è metafora, simbolo e madre dell'azione, del movimento, del coraggio, dell'avventura; il mare è lo spazio privilegiato dell'azione. È anche l'unico spazio sul quale possano nascere ancora degli eroi e dove l'eroismo, non quello dell'antichità ma quello di mare, è un valore diffusamente riconosciuto.

Nell'ambientare i suoi romanzi Joseph Conrad preferì la terra al mare in diverse occasioni e, tanto per cominciare, scelse la terra per i suoi primi due romanzi. *Almayer's Folly* (1895) e *An Outcast of the Island* (1896) sono infatti ambientati in Malesia e aprono la produzione conradiana presentando uno scenario che egli stesso aveva vissuto. Tra il 1887 e il 1888 Conrad prestò servizio sul piroscafo *Vidar* che effettuava trasporto commerciale tra Singapore, il Borneo Orientale e le Isole Celebes e risalì più volte il fiume Berau nella giungla del Borneo, verso le stazioni più interne, sostandovi anche per settimane. Nel corso di quei viaggi l'autore scoprì – lontano dai grandi porti stracolmi di inglesi – l'Oriente più profondo e nascosto, quello dei villaggi sperduti nella giungla, villaggi dai quali saranno tratti quelli immaginari di Sambir (*Almayer's Folly* e di *An Outcast of the Islands*) e di Patusan (*Lord Jim*; 1900). Sono territori che per qualsiasi occidentale della fine del XIX secolo rappresentano una delle frontiere più estreme del mondo, segnati dalla doppia faccia fascinosa e dolorosa dell'esotismo. La scelta del "materiale esotico" per le prime pubblicazioni si rivelò anche una scelta oculata dal punto di vista commerciale:

Se Conrad attinse ai suoi viaggi nell'arcipelago malese per il suo primo romanzo fu anche perché i ricordi dei viaggi a bordo del *Vidar* permettevano di presentare la propria esperienza personale come un'estensione di un genere molto in voga all'epoca quale era il romanzo esotico. Molti recensori colsero quest'aspetto e Conrad fu salutato come un «Kipling dell'arcipelago malese». Il romanzo esotico, del resto, era una scelta obbligata per Conrad, perché gli permetteva di evitare quegli argomenti e quelle situazioni che i suoi lettori conoscevano certo meglio di lui.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Richard Ambrosini, *Introduzione a Conrad*, Bari, Laterza, 1991, p. 25.

Infatti due grossi problemi – che peraltro avrebbe superato con facilità – si paravano davanti all’ingresso di Joseph Conrad nell’olimpo della storia della letteratura inglese. Il primo era che egli non era inglese e scriveva in una lingua che non gli apparteneva dalla nascita, ma che aveva appreso quasi esclusivamente nell’oralità dell’ambiente marinaresco e nell’artificiosità delle riviste letterarie; il secondo era la mancanza di esperienza nella vita quotidiana, metropolitana e tradizionale inglese. Il fascino dell’ambiente esotico, una buona dose di esperienze personali e un occhio di riguardo alla grande tradizione del romanzo francese, crearono una buona miscela che fu la base di partenza della narrativa conradiana. Con il passare degli anni lo scrittore affinò le proprie conoscenze linguistiche e sperimentò forme narrative che sarebbero poi diventati modelli universalmente riconosciuti.

I primi due romanzi<sup>204</sup> sono quasi contigui, come lo stesso autore specificò nella nota introduttiva di *An Outcast*, e presentano l’Oriente in modo del tutto analogo. C’è anzitutto la volontà di raccontare un mondo lontano che evidentemente è pieno di vicende e personaggi interessanti, ma rifuggendo per quanto possibile dagli schemi che il *romance* popolare alla Stevenson aveva impiantato nei lettori. Conrad stesso, in quello che può essere considerato il suo primo scritto critico, la «Author’s Note» di *Almayer’s Folly*, dichiara di voler rifiutare le idealizzazioni e le fantasticherie, e di voler piuttosto «simpatizzare con dei comuni mortali, ovunque essi vivano: in case o in tende, nelle strade nebbiose o fra le foreste dietro la scura linea delle mangrovie che bordano la vasta solitudine del mare. Perché la loro terra – come la nostra – sta sotto gli occhi imperscrutabili dell’Altissimo. I loro cuori – come i nostri – devono sopportare il peso dei doni del cielo: la maledizione dei fatti e la gioia delle illusioni, l’amarezza del nostro giudizio e l’illusoria consolazione della nostra follia».<sup>205</sup> In questo breve testo compare già *in nuce* l’ambivalenza della visione conradiana dell’imperialismo, l’ambiguità del suo essere colonizzatore e tutta la novità della sua intenzionalità poetica. I «comuni mortali» di cui parla sono di fatto i primi eroi dei suoi romanzi e già da subito appare chiara la loro lontananza assoluta dall’eroe del romanzo d’avventura fin lì concepito: Almayer e Willems sono rifiutati, «reietti», delusi e afflitti da una decadenza fisica

---

<sup>204</sup> Sono appunto *Almayer’s Folly* e *An Outcast of the Islands*. La trilogia sarà poi completata da *The Rescue*, cominciato a scrivere subito dopo i primi due ma ultimato solo molto più tardi e pubblicato infine nel 1920. La trilogia scorre a ritroso nel tempo, cercando sempre più nelle origini dei luoghi e dei personaggi, come risalendo lentamente un fiume.

<sup>205</sup> Joseph Conrad, *Almayer’s Folly. A Story of an Eastern River*, London, John Grant, 1925, p. viii; trad. it.: Id., *La follia di Almayer*, Milano, Garzanti, 1996, p. 6.

e spirituale. E se nel mondo del *romance* l'avventura comincia nel momento in cui un grande eroe si scontra con uno spazio e una dimensione esotica e incredibile, allora l'eroe conradiano è inserito, quasi fosse il suo ambiente prediletto, in uno spazio sicuramente lontano e misterioso, ma assai più problematico e fin troppo credibile.

In questi romanzi, e anche più tardi, Conrad affianca allo spazio della foresta quello contiguo e terraqueo del fiume. Più volte è stato considerato il valore simbolico e archetipico del fiume in Conrad: segno del percorso della vita, simbolo della passione e del desiderio (anche sessuale), richiamo esplicito ai fiumi infernali, serpeggiare del male dentro l'uomo, ecc. Di certo il fiume è forse lo scenario più inquietante tra quelli utilizzati da Conrad, poiché non è possibile considerarlo parte effettiva del mondo acquatico e marino, ma neppure parte integrante della terraferma. Uno spazio, quindi, che già di per sé porta i connotati della frontiera: non a caso viene quasi sempre affiancato dall'autore al grande spazio della foresta, che nell'immaginario occidentale, come abbiamo visto, è riconosciuta come frontiera per eccellenza. Fiume e foresta stanno, infatti, in un rapporto di complementarità: la foresta avvolge il fiume, il fiume attraversa la foresta; questa ha lo statuto di vero e proprio spazio, quello del percorso; la foresta è immobilità, il fiume dinamismo, le due facce della frontiera. Il fiume rappresenta e veicola con il suo corso quell'esigua certezza che rimane nello spazio del *wilderness*. In effetti è lungo le sponde dei corsi d'acqua che i coloni (inglesi, belgi o olandesi) creavano punti di appoggio, fragili avamposti del proprio mondo. Quasi mai si spingevano nel pieno della foresta, se non per rare escursioni o battute di caccia. Lungo il fiume si sviluppava la vita coloniale, sugli esigui spazi di terra non ricoperti dalla vegetazione vergine, sempre nei paraggi d'una via d'uscita. Questa dialettica tra movimento e stasi, tra la frenesia delle attività fluviali e il silenzio disabitato della foresta, a pochi metri di distanza, la troviamo chiaramente espressa in un passo di *An outcast of the Islands* in cui Willems, in un momento di forte alienazione, percepisce con fastidio e lucidità di essere parte dell'immobilismo, pur trovandosi sul fiume, circondato continuamente da un'attività senza sosta. Deluso dalle promesse di Lingard, offeso dal comportamento di Almayer, insoddisfatto di se stesso e sostanzialmente intrappolato in quel posto selvaggio, Willems comincia ad odiare il fiume Pantai e ad intraprendere i sentieri che si snodano nella foresta. Ma questi terminano tutti bruscamente,

sbarrando il cammino o riconducendo ancora una volta al fiume: la foresta gli è preclusa come una frontiera irraggiungibile.

Willems took one of Almayer's many canoes and crossed the main branch of the Pantai in search of some solitary spot where he could hide his discouragement and his weariness. He skirted in his little craft the wall of tangled verdure, keeping in the dead water close to the bank where the spreading nipa palms nodded their broad leaves over his head as if in contemptuous pity of the wandering outcast. Here and there he could see the beginning of chopped-out pathways, and, with the fixed idea of getting out of sight of the busy river, he would land and follow the narrow and winding path, only to find that it led nowhere, ending abruptly in the discouragement of thorny thickets. He would go back slowly, with a bitter sense of unreasonable disappointment and sadness; oppressed by the hot smell of earth, dampness, and decay in that forest which seemed to push him mercilessly back into glittering sunshine of the river. And he would recommence paddling with tired arms to seek another opening, to find another deception.<sup>206</sup>

In effetti lo spazio della foresta gli sarà precluso fin quando non scoperà il sentiero, questo finalmente non sbarrato dai rovi, dove incontrerà la bella Aissa. La natura respinge Willems che si sente reietto in tutti i sensi, escluso dalle gioie di una vita agiata, escluso dalla rispetto e dalla celebrità che pure aveva toccato con mano, escluso dagli affari ed escluso perfino dalla vita sociale di quello sperduto avamposto di barbari. Egli è un uomo che crede fermamente nella sua superiorità e che si era spinto alle frontiere del mondo per trovare ricchezza e gloria, ma le promesse di questi spazi meravigliosi e affascinanti si sono trasformate una dopo l'altra in amare delusioni. E anche adesso nel «fiume di Lingard», nella frontiera ancora più estrema della quale nessuno conosce

---

<sup>206</sup> Joseph Conrad, *An Outcast of the Islands*, London, Penguin, 1975, pp. 61-62.

«Willems prese una delle tante piroghe di Almayer e attraversò il ramo principale del Pantai in cerca di un punto solitario dove poter nascondere lo scoraggiamento e la noia. A bordo della sua piccola imbarcazione costeggiò il muro di intricata verzura tenendosi nell'acqua ferma vicino alla riva, dove le frondose palme nipa dondolavano le loro foglie larghe sulla testa come per una sprezzante commiserazione del reietto vagabondo. Qui e là poteva scorgere l'inizio di sentieri aperti dall'uomo e, con l'idea fissa di sfuggire alla vista del fiume pieno di attività, sbarcava per seguire il sentiero stretto e tortuoso, solo per scoprire che non conduceva da alcuna parte, ma terminava di colpo con degli scoraggianti roveti spinosi. Tornava lentamente sui suoi passi, con un amaro senso di irragionevole tristezza e abbattimento; oppresso da un caldo odore di terra, umidità e marcio, in quella foresta che sembrava sospingerlo senza pietà verso l'accecante riverbero del fiume. E riprendeva allora a pagaiare con le braccia stanche per cercare un'altra apertura, per trovare un'altra delusione». Trad. it.: Id., *Un reietto delle isole*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 74-75.

neppure l'esistenza, dove la prosperità sembra una cosa da cogliersi a piene mani dalle acque del fiume, anche qui Willems rimane deluso e reietto.

He had been baffled, repelled, almost frightened by the intensity of that tropical life which wants the sunshine but works in gloom; which seems to be all grace of colour and form, all brilliance, all smiles, but is only the blossoming of the dead; whose mystery holds the promise of joy and beauty, yet contains nothing but poison and decay.<sup>207</sup>

La bellezza incantevole di quegli spazi è dunque ingannevole e maligna; nasconde ben altre insidie che non la prosperità. La foresta è il trionfo delle forze naturali, simbolo di tutto ciò che è selvaggio, richiamo alla libertà dell'*eros* e alla disgregazione dei valori morali degli europei. «Tutto il paesaggio del Borneo – ha scritto Carlo Pagetti – si configura come un grandioso Eden selvaggio, il palcoscenico di uno spettacolo misterioso, profanato dai civilizzatori, che portano guerre e discordie. In questo scenario si consuma la farsa tragica della perdita dell'identità culturale – non nei conquistati –, ma nei conquistatori».<sup>208</sup> Questa regressione culturale è la storia del fallimento di una conquista, di una superiorità non verificata, quasi smentita. I bianchi danno dimostrazione di non possedere le capacità di adattamento, di avere la mente sempre offuscata, di essere spesso in balia del volere delle donne (così ad esempio Babalatchi vede Willems). In questi romanzi sono messe bene in luce le difficoltà dei rapporti tra olandesi/inglesi e malesi, e i limiti oltre i quali non può andare la comunicazione tra i due popoli. Ne sono prova il disgusto che prova Almayer nello sposare la figlia adottiva di Lingard, oppure la consapevolezza che coglie Willems alla vista di Aissa col velo: egli capisce che non potranno mai avere nulla in comune, che la distanza tra le loro culture è al momento incolmabile.

Questi stessi temi vengono ripresi da Conrad al momento di scrivere ancora qualcosa di "terreno", cercando di trasporre su carta l'esperienza profonda e drammatica vissuta in Congo. In occasione della stesura del racconto «An

---

<sup>207</sup> Joseph Conrad, *An Outcast of the Islands*, cit. p. 64.

«Si era sentito confuso, respinto, quasi intimidito di fronte all'intensità di quella vita tropicale, cui manca la luce del sole ma agisce nell'oscurità; che sembra essere tutta grazia di colori e forme, tutto fulgore, tutto sorrisi, ma è solo il fiorire di ciò che è morto; il cui mistero promette gioia e bellezza, ma non contiene null'altro che veleno e marciume». Trad. It.: Id., *Un reietto delle isole*, cit., p. 77.

<sup>208</sup> Carlo Pagetti, *Joseph Conrad*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 45-46.

Outpost of Progress» (1897), definito dall'autore «la parte più piccola del bottino che portai dall'Africa Centrale», i toni con cui viene descritta la terra, la foresta e il fiume sono ancora più cupi rispetto al Borneo. Questo probabilmente è dovuto alla durezza dei ricordi del Congo, alla crudeltà dei coloni belgi, alla enorme distanza tra gli indigeni e i colonizzatori. È come se in Africa le caratteristiche dello spazio di frontiera fossero state amplificate ed estremizzate. Gli indigeni, a differenza di quanto invece accadeva nel Borneo, non comunicano quasi per niente con i bianchi. La necessità della figura "intermedia" di Makola, che parla sia agli indigeni che ai bianchi, è indice della grande distanza tra le due culture. I due protagonisti del racconto hanno pochissimi contatti diretti con le tribù, così come non si allontanano mai dalla stazione commerciale. La natura è ancora più selvaggia. La foresta e il fiume sono più inquietanti e danno un senso di opprimente solitudine; ogni cosa appare indecifrabile, senza scopo né significato:

And now, dull as they were to the subtle influence of surroundings, they felt unassisted to face the wilderness; a wilderness rendered more strange, more incomprehensible by the mysterious glimpses of the vigorous life it contained.

The river, the forest, all the great land throbbing with life, were like a great emptiness. Even the brilliant sunshine disclosed nothing intelligible. Things appeared and disappeared before their eyes in an unconnected and aimless kind of way. The river seemed to come from nowhere and flow nowhither. It flowed through a void.<sup>209</sup>

L'Africa è frontiera ancor più estrema dell'arcipelago malese. In questo racconto, che si svolge tutto nell'esiguo spazio della minuscola stazione commerciale sul fiume, tra la casetta dove alloggiano Kayerts e Carlier, la casa di Makola, il cortile e il magazzino, il senso di abbandono e di solitudine

---

<sup>209</sup> Joseph Conrad, «An Outpost of Progress», in: Id., *Tales of Unrest*, London, Penguin, 1983, pp. 85, 88.

«E adesso si sentivano più soli che mai, insensibili com'erano alle sottili influenze dell'ambiente, improvvisamente abbandonati ad affrontare senza aiuto quella terra selvaggia; selvaggia e resa ancor più insolita, più misteriosa dagli incomprensibili indizi della vita rigogliosa che conteneva».

«Il fiume, la foresta, quella terra vasta e fremente di vita, erano come un vuoto immenso. Anche il sole splendente non rivelava nulla di comprensibile. Tutto appariva e scompariva davanti ai loro occhi senza alcuna relazione o scopo. Il fiume sembrava nascere dal nulla e non arrivare in nessun luogo. Correva nel vuoto». Trad. it.: Id., «Un avamposto del progresso», in: Id., *Racconti dell'inquietudine*, Firenze, Barbès, 2008, pp. 138-139 e p. 143.

avvolge tutto lo spazio civilizzato, che pare essere continuamente contrapposto, con un sottile ed inquietante gusto ironico, all'immensità dello spazio selvaggio. Nello stesso tempo i due bianchi sono del tutto isolati e non cercano minimamente di decifrare la realtà complessa che li circonda, cercano piuttosto di ignorarla, liquidandola con ovvietà, luoghi comuni e la speranza viva di tornare a casa.

And stretching away in all directions, surrounding the insignificant cleared spot of the trading post, immense forests, hiding fateful complications of fantastic life, lay in the eloquent silence of mute greatness. The two men understood nothing, cared for nothing but for the passage of days that separated them from the steamer's return.<sup>210</sup>

Discorso a parte, invece, va fatto per l'estuario, spazio che affascinava molto Conrad e nel quale, ad esempio, ambientò la narrazione di Marlow in *Heart of Darkness*. In *The Mirror of the Sea*, in un capitolo intitolato *The Faithful River* (Il fiume fedele), risale figurativamente e visivamente il Tamigi dall'estuario fino Londra e sottolinea, stavolta fuori dalle dinamiche narrative e artistiche dei romanzi, il potere fascinoso degli estuari.

Gli estuari dei grandi fiumi seducono fortemente un'immaginazione avventurosa. [...] Dal largo l'estuario aperto promette alle speranze avventurose ogni possibile risultato. Quella strada aperta all'intraprendenza e al coraggio invita l'esploratore di coste a nuovi sforzi verso l'appagamento di grandi attese. Il comandante della prima galea romana deve aver guardato con intensa concentrazione l'estuario del Tamigi quando volse la prua rostrata della sua nave verso ponente sotto il ciglio del North Foreland.<sup>211</sup>

Spazio ancora più inqualificabile – e perciò inquietante – del fiume, in effetti l'estuario è la soglia per eccellenza del viaggiatore di mare. Attraverso di esso si

---

<sup>210</sup> Joseph Conrad, «An Outpost of Progress», cit., pp. 89-90.

«Immense foreste si estendevano in ogni direzione, circondando l'insignificante spazio della stazione di scambio e nascondendo le mortali complicazioni di una vita fantastica nel silenzio eloquente di una grandezza muta. I due uomini non capivano niente, non si preoccupavano di niente tranne dello scorrere dei giorni che li separavano dal ritorno del battello a vapore». Trad. it.: Id., «Un avamposto del progresso», cit., pp. 144.

<sup>211</sup> Joseph Conrad, *Lo specchio del mare*, in: Id., *Opere varie, Saggi, Autobiografia*, Mursia, Milano, 1982, p. 88.

abbandona il porto sicuro, la terraferma, il pullulare di vite per affidarsi al grande mare che di certezze non ne ha e dove la solitudine avvolge ogni uomo. L'estuario, come le Colonne di Ercole per Ulisse o Colombo, sono come l'ultimo passo prima dell'ignoto, della gloria o della catastrofe. Dal punto di vista opposto, esso può essere lo spazio nel quale si scaldano i cuori di coloro che finalmente tornano a casa dopo mesi in mare. L'estuario è anche una porta aperta verso qualcosa di oscuro e ignoto, è un invito ad imprese temerarie, ad avanzare e guadagnare spazio nelle profondità di un mondo diverso; attraverso l'estuario, il fiume può condurre in spazi più bui e meno decifrabili del mare: la città di Londra, per esempio, o la foresta congolese. La foce del Tamigi è l'ingresso nella "grande madre", dove il legame del mare tra marinai, ex-marinari, capitani, nostromi ecc. si fa sentire più forte, poiché, in realtà, quando si è a quel punto non importa essere giunti dai più remoti confini del mondo o dalle vicine coste della Francia, che si sia solcato i mari in tempesta con vecchi velieri o che si siano costeggiate le paludi dell'Essex su di un vaporetto, ciò che conta è che ognuno degli uomini che si trova lì, nel crocevia delle rotte planetarie, fa parte di una secolare tradizione di grandi uomini che hanno solcato con i vessilli inglesi tutti i mari del mondo. La grande soglia del Tamigi è stata solcata per dar luce alle imprese più grandi, così come a quelle più sordide. All'inizio di *Heart of Darkness* (1902) il narratore rievoca così «il grande spirito del passato su quell'ultimo tratto del Tamigi»:

It had known and served all the men of whom the nation is proud, from Sir Francis Drake to Sir John Franklin, Knights all, titled and untitled – the great knights-errant of the sea. [...] It had known the ship and the men. They had sailed from Deptford, from Greenwich, from Erith – the adventurers and the settlers; king's ships and the ships of men on 'Change; captains, admirals, the dark "interlopers" of the Eastern trade, and the commissioned "generals" of East India fleets. Hunters of gold or pursuers of fame, they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of spark from the sacred fire. What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth!... The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Joseph Conrad, *Heart of Darkness/Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1999, ed. bilingue, pp. 6-9. D'ora in avanti indicato con la sigla HD.

«Aveva conosciuto e servito tutti gli uomini che sono cari all'orgoglio della nazione, da Sir Francis Drake a Sir John Franklin: cavalieri tutti, con titolo o senza titolo – eroici cavalieri erranti del mare. [...] Aveva conosciuto gli uomini e le navi. Erano partiti da Deptford, da Greenwich, da Erith – avventurieri e

L'estuario livella tutti, insomma, e crea in quell'interstizio di mondi uno spirito di comunione che non può esserci né in porto, né in una delle squallide locande frequentate dai marinai. Questa livella sembra aprire i cuori e alimentare la consuetudine degli uomini di mare a narrare lunghe storie, per trascorrere il tempo o per evocare un passato a volte eroico a volte oscuro. Difatti, il narratore viene interrotto bruscamente da uno dei presenti sul *Nellie*, che insieme agli altri attende paziente il riflusso del fiume. È, ovviamente, Charlie Marlow che si accinge a raccontare la sua storia più cupa. Il suo esordio sulla scena fa da contraltare alla descrizione dai toni epici e patriottici della foce del Tamigi che è appena stata fatta dal narratore. «And this also – dice Marlow – “has been one of the dark places of the earth”». <sup>213</sup> E così, da questa affermazione che rompe il silenzio del tramonto e che introduce il tema della *darkness* nel testo, parte una rievocazione non già delle glorie di esploratori inglesi che di lì salpavano verso i confini del mondo, ma di quando l'Inghilterra e il Tamigi erano essi stessi una frontiera estrema della civiltà. Torna quindi l'immagine della nave romana che giunge all'estuario del grande fiume e si accinge a fare il suo ingresso in un mondo sconosciuto e diverso, in un'oscurità selvaggia e spaventosa. Tutto è capovolto e lo spazio-estuario emerge in tutta la sua duplice natura. Marlow cerca di immaginare, con l'efficacia di un abile affabulatore, i sentimenti del capitano di una di quelle navi.

Imagine him here – the very end of the world, a sea the colour of lead, a sky the colour of smoke, a kind of ship about as rigid as a concertina – and going up this river with stores, or orders, or what you like. Sandbanks, marshes, forests, savages – precious little to eat fit for a civilized man, nothing but Thames water to drink. No Falernian wine here, no going ashore. Here and there military camp lost in a wilderness, like a needle in the bundle of hay – cold, fog,

---

*coloni; navi di re e navi di mercanti; capitani, ammiragli, oscuri “abusivi” dei traffici con l'oriente e commissari “generali” delle flotte della East India Company. Cercatori d'oro o cacciatori di gloria, tutti avevano fatto vela giù per quel fiume, recando la spada e spesso la fiaccola, messaggeri della forza che stava dentro la terra, portatori di una scintilla del fuoco sacro. Quale grandezza non aveva galleggiato sulla corrente di quel fiume verso il mistero di una terra ignota!... Sogni di uomini, semi di comunità, germi di imperi».*

<sup>213</sup> HD, pp. 8-9.

«E pensare che anche questo è stato uno dei luoghi tenebrosi della terra».

tempests, disease, exile, and death – death skulking in the air, in the water, in the bush. They must have been dying like flies here.<sup>214</sup>

A quel tempo *frontiera*, adesso *centro* del mondo. Conrad userà, sempre in *Heart of Darkness*, gli stessi toni per descrivere il cuore di tenebra del Congo. Emblematicamente, a partire da questa descrizione della terra inglese al tempo dell'invasione romana, prende avvio non solo la rievocazione del viaggio di Marlow e del suo incontro con Kurtz e con la tenebra, ma anche l'evidente parallelo tra la frontiera/tenebra congolese e la frontiera/tenebra occidentale. Una stessa natura di *wilderness* è dentro la foresta come dentro la città, dentro l'altro e dentro di noi.

Spesso Joseph Conrad contrappone la terra al mare, vedendo nella prima lo spazio della perdizione, della corruzione e delle ambizioni maligne, mentre nel secondo lo spazio delle grandi virtù, dell'antica saggezza, degli animi forti. Ad esempio, secondo il capitano Tom Lingard, grande uomo di mare, il giovane Willems viene corrotto e rovinato proprio per essersi troppo mescolato alla gente di terra, proprio per aver assunto le loro stesse ambizioni e rifiutato invece la semplice vita di mare, incapace di dargli tanta ricchezza.

Il mare è, come ho accennato poco prima, lo spazio dell'eroismo. Per Conrad si tratta del «vecchio mare», ovvero quello di un tempo, quello dei grandi velieri, prima che le navi a vapore venissero a fare tutto quel brutale fracasso e rendessero inutili ed insignificanti l'abilità e il coraggio, così come la vita marinaresca, banalizzando il suo mistero. Il mare dava gioia e regalava sorrisi a chi vi si dedicava con la stessa facilità con cui poteva dare la morte; «like a beautiful and unscrupulous woman, – dice il narratore/Conrad di *An Outcast of the Islands*, per presentare il capitano Tom Lingard – the sea of the past was glorious in its smiles, irresistible in its anger, capricious, enticing, illogical,

---

<sup>214</sup> HD, pp. 12-13.

«Immaginatelo qui – agli estremi confini del mondo, con un mare color di piombo, un cielo color di fumo, una specie d'imbarcazione rigida più o meno come una fisarmonica – immaginatelo che risale questo fiume portando viveri, ordini, e quant'altro. Banchi di sabbia, paludi, foreste, selvaggi – quasi nulla da mangiare che fosse adatto allo stomaco di un uomo civile, e nient'altro che l'acqua del Tamigi da bere. Niente vino di Falerno qui, niente passeggiate a terra. Solo un accampamento militare qua e là, sperduto nella solitudine selvaggia come un ago in un pagliaio – freddo, nebbia, tempeste, malattie, esilio, morte – una morte in agguato nell'aria, nell'acqua, nella boscaglia. Dovevano morire come mosche, qui».

irresponsible; a thing to love, a thing to fear». Tutto questo prima che «the French mind set the Egyptian muscle in motion and produced a dismal but profitable ditch. Then a great pall of smoke sent out by countless steamboats was spread over the restless mirror of the Infinite. The hand of the engineer tore down the veil of the terrible beauty in order that greedy and faithless landlubbers might pocket dividends. The mystery was destroyed».<sup>215</sup> Il mare di Joseph Conrad è una fede (*miscredenti*), è un mistero bello e terribile (*terribile bellezza*), è qualcosa da desiderare (*amare*) e di cui avere paura (*temere*). È la descrizione – di parte – di un conservatore innamorato del mare ed è la descrizione di una immensa frontiera. Infatti l'infinitudine, la pericolosità, la solitudine, l'ostilità e il fascino sono tipiche caratteristiche dello spazio di frontiera. Certo ci troviamo di fronte ad una frontiera molto particolare, uno spazio immenso che sta tra le terre emerse, che divide le culture, le metropoli e le lingue. Se l'Ulisse di Dante vedeva l'Oceano come una immensa e sconosciuta frontiera che nessuno aveva mai solcato, in fondo non è che per Conrad le cose siano cambiate poi così tanto. Di sicuro nell'incedere dei secoli si è rivelato tutto il suo potere unificante a dispetto di quello separatore: le rotte mercantili sono diventate le vie di comunicazione più frequentate e fruttifere della storia, gli europei costruiscono senza sosta navi che possano vincere con relativa tranquillità la forza del mare e che portino a buon fine ogni prezioso carico. Ma le tempeste, gli uragani, i tifoni, rimangono nonostante tutto; nonostante tutto in mare si è soli; nonostante tutto ogni volta si rischia di morire o di diventare eroi. Era questo aspetto del mare che attirava il giovane Józef e lo stesso aspetto egli cercò sempre di sottolineare nelle sue storie. Il mare è immenso ed ovunque, non è un angolo sperduto del mondo, come Patusan o il Congo, ma l'uomo in mare, sulla nave, si trova in fondo in condizioni simili di difficoltà, solitudine e lontananza.

Una delle immagini fondamentali della narrativa di Conrad, forse la più fondamentale, è sicuramente quella dell'uomo di fronte al mare e alla propria

---

<sup>215</sup> Joseph Conrad, *An Outcast of the Islands*, cit., p. 20.

«Come una donna bella e senza scrupoli, il mare di una volta quando sorrideva era magnifico, quando infuriato irresistibile, capriccioso, seducente, illogico, irresponsabile; una cosa da amare, una cosa da temere. [...] Prima che...] il cervello francese mettesse in moto i muscoli egiziani, creando un fossato squallido ma lucroso. Allora un immenso drappo di fumo emesso da innumerevoli navi a vapore si distese sull'agitato specchio dell'Infinito. La mano dell'ingegnere strappò il velo della terribile bellezza perché dei terraioli avidi e miscredenti potessero intascare dei dividendi». Il mistero fu distrutto Trad. it.: Id., *Un reietto delle isole*, cit., p. 22.

esistenza. Nella visione cosmica dell'autore il mare è il mondo, è la vita, è tutto ciò che si para di fronte all'uomo, è lo specchio dell'infinito, è il tutto che comprende il bene e il male. L'uomo, come il capitano MacWhirr, è per lo più solo di fronte ad esso, è esposto a gravi rischi come ad opportunità di gloria, è esposto al giudizio degli altri come di Dio. Tuttavia questa solitudine sembra offrire dei vantaggi. È il giovane capitano di *The Secret Sharer* (1910) a definire con chiarezza le gioie della vita in mare contrapposta a quella, molto più problematica, sulla terraferma:

And suddenly I rejoiced in the great security of the sea as compared with the unrest of the land, in my choice of that untempted life presenting no disquieting problems, invested with an elementary moral beauty by the absolute straightforwardness of its appeal and by the singleness of its purpose.<sup>216</sup>

Di problemi, in realtà, ne offre tanti anche il mare, come lo stesso giovane capitano avrà modo di capire poco più avanti, quando si accorge che c'è un cadavere che galleggia sul fianco della sua nave. E per certi versi c'è un filo conduttore che unisce fortemente il mare alla terraferma. Mi riferisco a quello spazio ibrido che è la nave. Essa è come un fazzoletto di terra calpestabile che si sposta nella superficie marina, su di essa gli uomini possono vivere e attraversare il mare. La nave e il mare sono complementari dunque, non c'è mare che non possa essere navigato, così come nessuna nave ha un senso finché non prende il largo. Inoltre la nave, una volta salpata e separatasi dalla terra ferma, si presenta come un piccolo mondo a se stante, lontano da tutto e da tutti eppur legato alla terra dal sottile filo immaginario dell'umanità che viaggia. La nave è una piccola frontiera dell'umano, in movimento nella grande frontiera del mondo.

Quando Conrad decide di dedicarsi finalmente ad una storia di mare *tout court*,<sup>217</sup> scrive *The Nigger of the Narcissus*, pubblicato nel 1897 e consegnato alla

---

<sup>216</sup> Joseph Conrad, *Il compagno segreto/The Secret Sharer*, Venezia, Marsilio, 2007, ed. bilingue, pp. 42-45.

«E improvvisamente mi rallegrai della grande sicurezza del mare in confronto all'irrequietudine della terra e di aver scelto quella vita senza tentazioni, senza inquietanti problemi, investita di una bellezza morale elementare dall'assoluta immediatezza del suo richiamo e dalla unicità del suo proposito».

<sup>217</sup> In realtà Conrad cominciò a scrivere *The Rescue* con l'intenzione di farne un romanzo di mare, essendo legato al personaggio di Lingard. Tuttavia il romanzo fece molta fatica a venir fuori e nel frattempo Conrad si dedicò ad altre composizioni. Così *The Nigger* è il suo primo scritto di mare. Il cambiamento di ambientazione servì anche per scrollarsi di dosso la fastidiosa etichetta di «Kipling della Malesia».

storia letteraria come uno dei migliori romanzi di mare. In questo racconto come in nessun altro lo spazio-*nave* viene messo a nudo, rivelandone tutte le implicazioni e le potenzialità narrative. Carlo Pagetti ha giustamente sottolineato come il cambiamento degli spazi della narrativa conradiana abbia significato anche un notevole passo avanti nella definizione dello stile dell'autore e nella maturazione dei contenuti che la sua opera proponeva.

L'universo della nave forniva a Conrad un modello microcosmico dove proporre, in modo esemplare, ma anche con estrema concretezza, il rapporto tra l'individuo e la comunità, collocando, nello stesso tempo, ai margini della narrazione i personaggi femminili, dopo la loro utilizzazione, in chiave fortemente romantica, nei romanzi «malesi». La struttura del romanzo di mare, spesso piuttosto breve e articolata in un numero limitato di capitoli, aveva il vantaggio di permettere, nella sua compattezza, un'aderenza più rigorosa alla sequenza cronologica, calata in quel perfetto contenitore che è il viaggio della nave da porto a porto.<sup>218</sup>

In effetti il limite spaziale della nave e il limite cronologico di una traversata, conferisce maggiore drammaticità e unità al racconto e permette a Conrad di dedicarsi maggiormente alla narrazione in quanto tale. Il veliero *Narcissus* e il suo equipaggio sono i veri protagonisti di questo romanzo, non il "negro" James Wait, come suggerirebbe il titolo. Ciò che rende particolare la storia è il modo in cui ogni singolo uomo dell'equipaggio si rapporta con lui e con il "problema" che rappresenta. È una dimensione, quella del *Nigger*, eminentemente comunitaria, così come sembra *collettivo* il narratore del racconto: egli infatti fa parte dell'equipaggio, ma sembra che si faccia carico di tutte le voci dei presenti, come se ognuno di loro raccontasse l'accaduto.

Dunque la nave di Conrad si presenta, lo abbiamo visto, come una frontiera oppure come il mezzo attraverso il quale fare l'esperienza della frontiera. Ecco come viene descritto il *Narcissus* al momento di levare le ancore:

The passage had begun, and the ship, a fragment detached from the earth, went on lonely and swift like a small planet. Round her the abysses of sky and sea met in an unattainable frontier. A great circular solitude moved with her, ever changing and ever the same, always monotonous and always imposing. Now and then another wandering white speck, burdened with life, appeared far off –

---

<sup>218</sup> Carlo Pagetti, *Joseph Conrad*, cit., p. 74.

disappeared; intent on its own destiny. The sun looked upon her, and every morning rose with a burning, round state stare of undying curiosity. She had her own future; she was alive with the lives of those beings who trod her decks, like that earth which had given her up to the sea, she had an intolerable load of regrets and hopes. [...] She drove foaming to the southward, as if guided by the courage of a high endeavour. The smiling greatness of the sea dwarfed the extent of time. The days raced after one another, brilliant and quick like the flashes of a lighthouse, and the nights, eventful and short, resembled fleeting dreams.<sup>219</sup>

In questo brano emerge tutta la natura dello spazio nave: frammento di terra, ovvero non così alieno da essa, ma piccola umanità in mare; piccolo pianeta, microcosmo e prototipo di società limitatamente autonoma; immersa nell'immensa frontiera dell'oceano, luogo ostile e di grande solitudine (l'occhio ardente del sole), contenitore – «come la terra che l'aveva confidata al mare» – di speranze e rimpianti, spazio dove l'immensità del mare rende lo scorrere del tempo sempre uguale a se stesso. Molte di queste caratteristiche le abbiamo già incontrate riferite ad altri spazi, ben diversi, ma tutti ravvicinati da un comune *Sentimento della frontiera* che da loro scaturiva. La nave, proprio perché è un avamposto dell'umanità, si configura come frontiera: il *Narcissus* è una frontiera, così come lo sono il *Nan-Shan* di *Typhoon* o il *Patna* per Jim; il mare che l'accoglie o la distrugge è la madre di tutte le frontiere, di tutti gli sperduti angoli di questo mondo.

Quello del *Narcissus*, come quello di molte altre traversate, è un percorso circolare, poiché va da porto a porto, salpa da un luogo “negativo” per l'eroe (in genere) per approdarne ad un altro, Londra, altrettanto negativo. La struttura

---

<sup>219</sup> Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, in: Id., *The Nigger of the Narcissus/ Typhoon and Other Stories*, London, Penguin, 1963, p. 35.

«La traversata aveva avuto inizio e la nave, un frammento distaccato della terra, procedeva solitaria e veloce come un piccolo pianeta. Intorno a lei, gli abissi del cielo e del mare si incontravano a formare una frontiera irraggiungibile. Una sterminata, avvolgente solitudine si muoveva con il veliero, sempre mutevole e sempre la stessa, sempre monotona e sempre grandiosa. Di quando in quando un altro vagante puntino luminoso, carico di vita, appariva in lontananza... e scompariva; teso al proprio destino. Il sole contemplava la nave per tutto il giorno, e ogni attimo sorgeva con un bruciante, tondo sguardo di inesauribile curiosità. Essa aveva un suo futuro; era viva delle vite di quegli esseri che ne calpestavano i ponti; al pari della terra che l'aveva consegnata al mare, reggeva un carico intollerabile di rimpianti e speranze. [...] Si spingeva spumeggiante verso Sud quasi guidata dal coraggio per una nobile impresa. La serena immensità del mare comprimeva la misura del tempo. I giorni si susseguivano l'un all'altro come i vividi e veloci lampi di luce di un faro, e le notti, movimentate e brevi, somigliavano a sogni fuggevoli». Trad. it: Id., *Il negro del "Narciso"*, in: *I capolavori di Joseph Conrad*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 776-777.

topografica del racconto è dunque piuttosto chiara e definibile, secondo i valori che sono assegnati ad ogni spazio. Il luogo eletto per l'eroe è il mare, il luogo eletto per la società è la nave. Si potrebbe aggiungere che il luogo eletto per il reietto, il negro Wait, simbolo del male che è dentro ognuno di noi ma anche del *diverso*, è l'infermeria, vera e propria frontiera nella frontiera. Essa è un piccolo fabbricato di legno in mezzo al ponte, né a poppa dove stanno gli ufficiali, né a prua dove sta il resto dell'equipaggio. Solo e lontano da tutti, Wait è anche nel punto più basso del ponte, dove, come in effetti accadrà, l'acqua arriva per prima. Ogni cosa deve avere il suo spazio, sembra voler dire Conrad. Elio Di Piazza, in uno studio sul cronotopo di questo romanzo, ha scritto:

Il veliero lotta strenuamente per la propria sopravvivenza, affrontando le forze antagonistiche del mare e delle tempeste, destinato infine a soccombere per colpa della sua più temibile avversaria, la terraferma.

Naturalismo e vitalismo concorrono alla descrizione dello spazio topico interno [il veliero], dando vita a un complesso sistema di figure retoriche e allegoriche che convertono l'immagine reale, autentica, dei velieri del British Empire in riflesso mitologico. Conrad nega l'inerzia fenomenica dello spazio oggettivo, considerato un complemento dialettico del soggetto umano e sottoposto a una lunga serie di trasfigurazioni morfologiche.<sup>220</sup>

I marinai di Conrad non temono il mare; temono, semmai, la terra che nasconde i mali più abietti. Conrad non era certo un seguace del positivismo e aveva sempre visto con sfiducia il progresso, l'industrializzazione e il lavoro alienante. Da qui nasce la sua disapprovazione per le navi a vapore e un certo disgusto per la metropoli. In quest'ottica, la scelta della città come spazio per alcune sue narrazioni è una scelta opposta a quella del mare. Nella metropoli l'eroismo è del tutto fuori discussione, la temerarietà e il confronto diretto con la natura sono esclusi e non interessano affatto.

*The Secret Agent* (1907) è forse il romanzo più esplicitamente metropolitano di Conrad, che passa così dalle periferie estreme dell'Impero al suo centro nevralgico e caotico. Rimembrando la sua visita a Bruxelles, Marlow la descrive

---

<sup>220</sup> Elio Di Piazza, *Cronotopi conradiani. Negri e narcisi nello spazio-tempo colonialistico*, Roma, Carocci, 2004, pp. 65-66.

come «a city that always makes me think of whited sepulcred»,<sup>221</sup> e prosegue ancora dipingendola con toni cupi e immagini di morte. Anche se in quel caso la descrizione della città è funzionale alla logica del racconto e ne anticipa al cune tematiche, probabilmente Conrad non vedeva tanto diversamente la capitale dell'Impero Britannico, dove, peraltro, decise di non abitare. Per avere un'idea di come Londra apparisse agli occhi dell'autore è sufficiente dare uno sguardo alla «Author's Note» di *The Secret Agent* che scrisse nel 1920 in occasione della nuova edizione del romanzo. Conrad, dopo essere venuto a conoscenza del fatto storico che diventa la principale fonte del romanzo, spiega come la città gli si fosse presentata alla sua immaginazione: «la visione di una città enorme si offrì al mio sguardo, Londra, una mostruosa città più popolosa di taluni continenti e, nella sua potenza, creata dall'uomo. Quasi indifferente al sorriso e al corrucchio del cielo: una crudele divoratrice della luce del mondo. C'era in essa abbastanza spazio per situarvi qualsiasi storia [...] e tanta oscurità quanta ne occorre a seppellire cinque milioni di vite». <sup>222</sup> Come per il Congo, ancora una volta dominano la descrizione la mancanza di luce e l'estensione illimitata degli spazi, là quasi disabitati, qui ricoperti da cinque milioni di persone che appaiono come soffocate nonostante la grandezza della città. In questo romanzo, ma anche più tardi in *Under Western Eyes* (1911), scompare la tensione collaborativa che Conrad aveva diretto verso il lettore nelle opere precedenti, non c'è più quella partecipazione alla vicende dei personaggi che aveva raggiunto il suo apice in *Lord Jim*. Anche il tono, definito in più occasioni "ironico", è in effetti molto più distaccato e concorre ad un senso di disgusto verso i personaggi.

Come ha giustamente sottolineato Mario Curreli, «una considerazione ravvicinata del testo rivelerà come non solo l'asse della città costituisca un convincente principio costruttivo spaziale, agendo da catalizzatore di temi e motivi, ma anche come altri sistemi di immagini ad essa connessi, sul piano simbolico come su quello strutturale, svolgano un'importante azione unificante: le immagini di *wetness*, ad esempio, i consueti giochi di luce e di tenebre e l'uso dei colori, con i frequenti richiami alla gamma del rosso, per cui tutta la vicenda trasuda sangue». <sup>223</sup> Nella visione conradiana del mondo, colma di scetticismo e

---

<sup>221</sup> HD, pp. 24-25.

«Una città che, ogni volta, mi fa pensare a un sepolcro imbiancato».

<sup>222</sup> Joseph Conrad, *The Secret Agent. A Simple Tale*, London, John Grant, 1925; trad. it.: Id., *L'agente segreto*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 23.

<sup>223</sup> Mario Curreli, *Invito alla lettura di Joseph Conrad*, Milano, Mursia, 1984, p. 82.

disincanto, la città è lo spazio che rappresenta simbolicamente il presente e il futuro, fatta di intrighi e morte, un labirinto diabolico in cui risulta facile perdersi. Questa propensione di Conrad a fare dello spazio un generatore di temi, di motivi narrativi e quindi di significato, come abbiamo visto, è rintracciabile in molte opere dell'autore. Ciò deriva dal semplice fatto che gli spazi di Conrad sono sempre "particolari" ed estremi: perfino la città, che molti suoi lettori potrebbero registrare come l'ambientazione del quotidiano, è presentata come un girone infernale, un posto oscuro che assume paradossalmente le caratteristiche della frontiera. A titolo esemplificativo leggiamo un passo in cui il Professore passeggia per le vie periferiche del suo quartiere; tutto è descritto con una terminologia che richiama i *wild spaces*.

With severe exultation the Professor thought of *the refuge* of his room, with his padlocked cupboard, *lost in a wilderness of poor houses*, the hermitage of the perfect anarchist. In order to reach sooner the point where he could take his omnibus, he turned brusquely out of the populous street into a narrow and dusk alley paved with flagstones. [...] Facing the only gas-lamp yawned the *cavern* of a second-hand furniture dealer, where, deep in the gloom of a short of narrow avenue winding through a *bizarre forest* of wardrobes, with an *undergrowth tangle* of table legs, a tall pier-glass glimmered like a pool of water in a wood.<sup>224</sup>

*The Secret Agent* smentisce il Conrad marinaresco, così come *The Nigger* aveva smentito quello esotico. Questo corrisponde probabilmente sia all'esigenza di cambiamento e rinnovamento che rende tutta la produzione dell'autore estremamente variegata, sia all'esigenza, probabilmente, di confrontarsi con la tradizione del romanzo più espressamente metropolitano. Non è difficile, infatti, rintracciare echi di Dickens, Dostoevskij o di Wells ed invece molte poche fonti personali. Un cambiamento deciso, dunque, in termini di stile

---

<sup>224</sup> Joseph Conrad, *The Secret Agent*, cit., p. 82. Il corsivo è mio.

«Con austera esultanza il Professore pensò al rifugio della sua camera, con l'armadio chiuso a lucchetto, sperduta nella zona selvatica delle case dei poveri, romitaggio del perfetto anarchico. Allo scopo di raggiungere più presto la fermata dell'omnibus, uscì con una brusca svolta dalla strada affollata, per entrare in un vicolo pavimentato a grandi lastre di pietra, stretto e buio. [...] Di fronte all'unico lampione a gas sbadigliava la caverna di un rivenditore di mobili dove, sperduta nella caligine d'una specie di angusto sentiero serpeggiante attraverso la foresta di armadi e un folto sottobosco di gambe di tavole, quasi un laghetto d'argento luccicava un'alta specchiera». Trad. it.: Id., *L'agente segreto*, cit., p. 126. Il corsivo è mio.

narrativo, di personaggi e di temi trattati, ma non altrettanto brusco intermini di spazio.

La varietà degli spazi conradiani, dagli oceani alle terre e alle isole d'Oriente, dal Congo all'immaginaria eppur verosimile Repubblica del Costaguana situata in America Meridionale, scelta come lo spazio di *Nostromo* (1904), dalla Londra alla Ginevra dei "romanzi occidentali", rimane di difficile analisi, come del resto qualsiasi sguardo comprensivo sulla sua opera. Tuttavia è possibile individuare, come ho già proposto, una linea immaginaria che unisca tutti i luoghi veri o immaginari dei romanzi di Conrad, ovvero un unico modo "sentire" i luoghi descritti come dimensioni estreme per l'uomo. I suoi personaggi, che siano giovani eroi (*The Shadow Line*, 1917) o vecchi eroi (*The End of the Tether*, 1902), che siano buoni a nulla come Carlier e Kayerts o uomini d'azione e d'esperienza, come Marlow, poco conta; conta il fatto che ognuno di questi intrattiene con lo spazio che vive un rapporto che spinge l'umanità ai suoi estremi. Conta, in altre parole, che l'eroe viva un autentico *Sentimento della frontiera*, condizione che lo stesso Conrad aveva vissuto molte volte durante gli anni trascorsi in mare.

Del resto, se il *Narcissus* viene descritto alla sua partenza come un « frammento staccatosi dalla terra », al suo ritorno è la terra britannica ad essere paragonata ad un'immensa nave: « like a mighty ship bestarred with vigilant lights – a ship carrying the burden of millions of lives – a ship freighted with dross and with jewels, with gold and with steel. [...] And anchored in the open sea ». <sup>225</sup> In un interscambio di spazi, la frontiera estrema del mare aperto non si oppone così nettamente allo spazio-casa della città. Londra può essere un frontiera oscura, può fare paura quanto il mare in tempesta o il fiume nella foresta:

A low cloud hung before her – a great opalescent and tremulous cloud, that seemed to rise from the steaming brows of millions of men. [...] The *Narcissus* entered the cloud; the shadows deepened; on all sides there was the clang of iron, the sounds of mighty blows, shrieks, yells. Black barges drifted stealthily on the murky stream. A mad jumble of begrimed walls loomed up vaguely in the smoke, bewildering and mournful, like a vision of disaster. <sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, cit., p. 135.

« Come una nave possente costellata da vigili luci – una nave che sosteneva il peso di milioni di vite – una nave carica di rifiuti e di gioielli, d'oro e d'acciaio. [...] E ancorata in mare aperto ». Trad. it.: Id., *Il negro del "Narciso"*, cit., p. 918.

<sup>226</sup> Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, cit., p. 136.

Il movimento di ritorno a casa, lo *homecoming* del veliero *Narcissus*, incarna la possibilità che l'orrore delle estreme frontiere del mondo sia "trasportabile" fino a casa, fino all'estuario del grande fiume, frontiera per eccellenza e via d'accesso al mondo, fino agli affollati *docks* di approdo del Tamigi, fin dentro al cuore di tenebra dell'Impero, centro sofferente e fumoso dell'umanità, indecifrabile come la bonaccia dopo la tempesta.

### 3.1.2.

#### Una frontiera grande come il mondo: il *sertão* di Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa è un autore che per lo sperimentalismo linguistico, per la capacità di fondere tradizione e innovazione letteraria, per l'intensità poetica della sua prosa è da collocare senza dubbio tra i grandi classici della narrativa mondiale del XX secolo.

Nasce nel 1908 a Cordisburgo, una piccola località nel centro-nord dello stato brasiliano di Minas Gerais, una cittadina che fu fondata da coloni tedeschi, come lo stesso nome suggerisce, e che diventò una vera e propria città solo intorno al 1940. João è il primogenito di sei fratelli, figli di Florduardo Pinto Rosa e Francisca Guimarães Rosa. La sua è una famiglia benestante, di proprietari terrieri e professionisti di prim'ordine: avvocati, dentisti, ingegneri, industriali; alcuni di questi ricoprono incarichi politici di notevole rilievo. Lo zio materno, Vicente de Paulo Guimarães, fu scrittore affermato di letteratura infantile, giornalista e fondatore della rivista *Era uma vez*, cioè «C'era una volta». Il piccolo Joãozito, insomma, fa parte di quella fascia di popolazione brasiliana, non molto popolosa a dire il vero, che nella prima decade del secolo può vantare lo statuto dell'alta borghesia, classe socialmente e culturalmente elevata. Guimarães Rosa viene avviato agli studi prima nel Colégio Santo

---

«Una nube bassa gravava dinanzi ad essa... una grande e opalescente e tremula nube, che sembrava alzarsi dalle fronti imperlate di sudore di milioni di uomini. [...] Il Narciso entrò nella nube, le ombre si infittirono; da ogni lato giungeva il fragore del ferro, il frastuono di colpi formidabili, di grida, di urla. Nere chiatte passavano furtive sul fiume melmoso. Un guazzabuglio pazzesco di sudice mura si profilò vago nel fiume, sconcertante e lugubre, come lo scenario di un disastro». Trad. it.: Id., *Il negro del "Narciso"*, cit., p. 919.

Antônio di São João Del Rei, poi nel Colégio Arnaldo di Belo Horizonte. Nel 1925 si iscrive alla Facoltà di Medicina dell'Università di Minas Gerais e già comincia a scrivere i primi racconti. Nel 1930 si sposa con la sua prima moglie e dal 1931 svolge la professione di medico a Itaguara. Nel 1932 è volontario della *Força Pública* nella Rivoluzione Costituzionalista<sup>227</sup>; vi rimarrà anche l'anno successivo in qualità di medico militare.

Nel 1934 la vita di João prende una svolta decisiva con il suo ingresso (arrivò secondo in un concorso nazionale) nel Ministero degli Esteri a Rio de Janeiro, all'interno del quale condurrà una brillante carriera. Nel frattempo continua a scrivere e nel 1936 si cimenta con la poesia, pubblicando con discreto successo la raccolta *Magma*; tuttavia non resterà mai del tutto soddisfatto di quell'esperienza. Da quel momento decide di dedicarsi esclusivamente alla scrittura in prosa. Nel 1965, in occasione di un celebre colloquio col critico e giornalista Günter Lorenz, ad una domanda dell'intervistatore sul suo passaggio definitivo dalla poesia alla prosa, Guimarães Rosa risponde:

Principalmente, scopri che la poesia professionale, così come deve essere maneggiata nella composizione delle poesie, può significare la morte della vera poesia. Per questo tornai alla "saga", alla leggenda, al racconto semplice, poiché chi scrive queste cose è la vita e non la legge delle regole chiamate poetiche.<sup>228</sup>

Il vero esordio letterario si registra nel 1937 con la sua presentazione di un volume di racconti – *Contos* – al concorso letterario "Humberto de Campos", istituito dalla casa editrice José Olímpo. Guimarães Rosa si firma con lo pseudonimo di *Viator*. È un momento decisivo per la carriera del João scrittore, poiché il volume non vince il primo premio e a criticarlo più duramente è proprio Graciliano Ramos (figura già imponente nel panorama brasiliano e punto di riferimento della letteratura regionalista) che ritenne alcuni dei testi presentati banali e di difficile lettura. I racconti, dopo «aver riposato per sette

---

<sup>227</sup> Le *Forças Públicas* erano le forze armate che facevano capo ai singoli stati, la cui esistenza era stata permessa dalla Costituzione del 1891. Con "Rivoluzione Costituzionalista" ci riferiamo a quella serie di movimentazioni e scontri che ebbero luogo soprattutto nel Sud del Paese e che, pur non raggiungendo mai le modalità e le conseguenze di una vera e propria rivoluzione, portarono alla Costituzione del 1934. Tale documento ebbe nella pratica pochi effetti, poiché il governo di Getúlio Vargas stava già prendendo una direzione autoritaria.

<sup>228</sup> Günter Lorenz, *Diálogo com Guimarães Rosa*, in: E. Coutinho (a cura di), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 70. Traduzione mia.

anni»<sup>229</sup> ed essere sottoposti ad un meticoloso lavoro di revisione e riscrittura, che sarà poi il metodo di lavoro sempre adottato dall'autore, vengono pubblicati nel 1946 col titolo *Sagarana*. Questa volta Graciliano Ramos accoglie con parole di apprezzamento l'uscita del libro, l'unico che in effetti è avvicicabile al regionalismo che fin lì era stato definito, anche dallo stesso Ramos. Le opere successive di Guimarães Rosa segneranno un più deciso distacco dalla tradizione regionalista e, pur non negandola, ne rinnoveranno i contenuti e la portata.

Nel 1938 è nominato vice-console ad Amburgo. L'esperienza in Germania negli anni più caldi della repressione e della guerra, dimostra le sue buone capacità di diplomatico.<sup>230</sup> Dal 1942 al '44 lavora come segretario d'ambasciata a Bogotá, in Colombia, poi torna a Rio de Janeiro con un incarico al Ministero. Dal '49 al '51 è consigliere d'ambasciata a Parigi e compie con la moglie due lunghi viaggi in Italia. Torna in Brasile dove ricopre vari incarichi, fino al '62, quando è nominato capo del Servizio Demarcazione Frontiere nell'Itamarati.

Il 1956 è l'anno d'oro della prosa rosiana: viene pubblicata una raccolta di lunghe novelle in due volumi (*Corpo de Baile*) e, dopo appena pochi mesi, *Grande Sertão: Veredas*, unico grande romanzo nella sua produzione. Sono due opere molto voluminose e la loro uscita quasi in contemporanea lascia un po' perplesso il pubblico e la critica, specie se, come in questo caso, giungono dopo dieci anni di silenzio editoriale. Ma il successo delle opere e l'interesse suscitato da subito negli ambienti accademici, lascerà questi dubbi in disparte, dovendosi piuttosto occupare di quello che si rivelerà essere il romanzo brasiliano più importante del secolo, destinato a cambiare la storia della letteratura nazionale.

Nel 1962 esce il volume di racconti *Primeiras Estórias* e nello stesso anno Guimarães Rosa partecipa al "Primo Congresso di scrittori latinoamericani e tedeschi" e viene nominato vice-presidente insieme a Miguel Angel de Astúrias della neo-costituita "Società di Scrittori Latino-Americani". Nel '63 è eletto all'Academia Brasileira de Letras, dove aveva già tentato di ottenere una cattedra nel '57, ma senza successo. Attivo nello scenario letterario continentale, nel '65 partecipa al "Colloquio Columbianum" a Genova, incontro tra scrittori

---

<sup>229</sup> Così l'autore in una lettera a João Condé, che costituisce la prefazione all'edizione italiana del volume: João Guimarães Rosa, *Sagarana*, Milano, Feltrinelli, 1994.

<sup>230</sup> J. G. Rosa si impegnò di persona per salvare le vite di molti ebrei dalle mani della Gestapo. Quando nel 1942 il Brasile dichiarò guerra alla Germania e vennero interrotte le relazioni diplomatiche, lo scrittore fu internato per tre mesi in Baden-Baden. Da lì fu liberato in cambio di diplomatici tedeschi e fece ritorno in Brasile.

dell'America Latina. Nel 1967 viene pubblicato *Tutaméia (Terceiras Estórias)*; Guimarães Rosa rappresenta il Brasile al "Secondo Congresso di scrittori Latino-Americani"; i suoi editori europei lo candidano per il Premio Nobel della letteratura, ma sfortunatamente egli muore, prematuramente, il 19 novembre del 1967.<sup>231</sup>

Se per Joseph Conrad finzione letteraria ed esperienza biografica sono indivisibili, non potendo comprendere l'uno senza l'altra e viceversa, la stessa cosa può essere affermata per João Guimarães Rosa. Gli incarichi diplomatici che gli venivano affidati e, più tardi, i riconoscimenti letterari lo portarono a visitare molte parti del mondo: viaggiò in tutto il Brasile, in varie parti dell'America Latina e negli Stati Uniti; visse per anni in Germania e Francia e visitò due volte l'Italia. Se la sua prima formazione culturale fu tradizionalmente brasiliana, la sua formazione di uomo fu senza dubbio planetaria e cosmopolita. Il suo lavoro di funzionario diplomatico gli permetteva di stare a contatto con gli ambienti culturali di paesi anche molto lontani dal Brasile, di conoscerne la storia e capirne la cultura. João Guimarães Rosa era inoltre particolarmente predisposto allo studio delle lingue straniere, cosa che lo affascinò fin da piccolo. Giunse a parlare correntemente portoghese, spagnolo, italiano, tedesco, francese, inglese, esperanto e un po' di russo. Era in grado di leggere e capire lo svedese, l'olandese, il danese, il latino e il greco; studiava le grammatiche dell'ungherese, dell'arabo, del sanscrito, dell'ebraico, del giapponese, del tupí, del ceco, del polacco. Aveva una memoria straordinaria e una curiosità inesauribile per i meccanismi e i colori dei linguaggi umani.<sup>232</sup> Leggeva di tutto: dalla botanica ai testi religiosi, dalla poesia ai romanzi gialli, si interessava di mistica e di medievistica; oltre alla profonda conoscenza delle letterature latinoamericane, leggeva e amava Goethe, Flaubert, Musil, Kafka, Mann, Rilke e Joyce; studiava e riconosceva l'incredibile peso delle ricerche di Freud; era appassionato di Kierkegaard. Tuttavia, nonostante questo impressionante bagaglio culturale che l'autore si preoccupò di non lasciare mai soddisfatto, João Guimarães Rosa rimase sempre fedele alla propria

---

<sup>231</sup> Per tutte le notizie biografiche, bibliografiche e molte altre curiosità su Guimarães Rosa si veda il volume di Carlos Alberto dos Santos Abel, *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002. Per un avvicinamento alla personalità dell'autore, Paulo Dantas, *Sagarana emotiva*, São Paulo, Duas Cidades, 1975.

<sup>232</sup> Cfr. Carlos Alberto dos Santos Abel, *Rosa autor Riobaldo narrador*, cit., pp. 130-131.

terra e scrisse solo storie brasiliane di gente brasiliana. I suoi testi raccontano di *vaqueiros*,<sup>233</sup> contadini e *jagunços*,<sup>234</sup> di cavalli e di mandrie, di violenza e povertà nel *sertão* di Minas Gerais. Questo dovrebbe inserire a pieno titolo Guimarães Rosa nella fiorente tradizione della letteratura regionalista brasiliana. Tuttavia, proprio la sua cultura cosmopolita, la sua ricerca linguistica, l'attenzione verso le conquiste del modernismo brasiliano come del modernismo europeo, ne fanno una personalità totalmente innovatrice, che si distingue in un incredibile sforzo di rinnovamento della tradizione letteraria brasiliana.

Tra i numerosi viaggi compiuti dallo scrittore brasiliano, i più significativi rimangono quelli effettuati all'interno del Brasile. Nel 1945 percorre 240 chilometri a cavallo per l'interno di Minas Gerais, riprendendo finalmente contatto con i paesaggi rurali della sua infanzia. Nel '47 va in *Pantanal*, regione del Mato Grosso; nel '52 è ancora nel *sertão* di Minas. La sua carriera diplomatica lo aveva tenuto per buona parte della vita lontano da quei Campos Gerais dove era nato, ma la sua immaginazione letteraria era sempre stata rivolta a quei grandi spazi, al *sertão* mineiro e alle terre dell'interno. In queste e in altre occasioni, Guimarães Rosa raccolse gran parte del materiale che utilizzò nelle sue storie. In particolare gli ultimi due ('47 e '52) dettero vita, rispettivamente, all' *Entremeio com o Vaqueiro Mariano*, contenuto in *Tutaméia*, e al lungo racconto *Uma estória de Amor (Festa de Manuelzão)*, contenuto in *Corpo de Baile*. Sembra che Rosa, in queste occasioni, non si separasse mai dal suo taccuino, sul quale appuntava storie, nomi di bovini, di piante, di animali, di luoghi.<sup>235</sup> Ciò che lo legò alla sua terra fu un legame viscerale e duraturo che seppe superare le distanze e il trascorrere degli anni.

Lo spazio della narrativa di Guimarães Rosa è dunque il *sertão*, in particolare quello dello stato di Minas Gerais, ma con le stesse caratteristiche di quello che abbiamo incontrato leggendo *La guerra del fin del mundo* di Vargas Llosa.<sup>236</sup> In senso strettamente geografico, viene dato il nome *sertão* ad un vasto

---

<sup>233</sup> Sono i bovini brasiliani dello stato di Minas, analoghi dei *cow-boys* nordamericani.

<sup>234</sup> Banditi e fuorilegge a cavallo, che si spostavano perlopiù in bande attraverso il *sertão*. Spesso al soldo di ricchi signori, costituivano una sorta di autorità nell'interno, dove l'esercito e l'autorità politica facevano più fatica ad arrivare.

<sup>235</sup> A proposito del rapporto tra rielaborazione di storie reali e invenzione letteraria nella poetica di João Guimarães Rosa si veda lo studio di Sandra Guardini T. Vasconcelos, *Puras Misturas*, São Paulo, Hucitec, 1997.

<sup>236</sup> In questa sede non è possibile affrontare le numerose questioni riguardanti i legami tra *Os sertões* di Euclides da Cunha (1902, base del romanzo di Vargas Llosa) e il romanzo *Grande sertão: Veredas* di Guimarães Rosa. Sebbene quest'ultimo (ri)lesse attentamente Euclides da

territorio di altopiani e bassopiani che abbraccia molti stati brasiliani. Esso è caratterizzato da una scarsa densità di popolazione, da paesaggi brulli e aridi. Il *sertão* vede l'alternarsi di ampi spazi desertici a zone di basso e rado sottobosco (*caatingas*). Nei *Campos Gerais* che fanno da sfondo alle storie di Guimarães Rosa, l'elemento morfologico distintivo è costituito dalle *veredas*: avvallamenti costeggiati da alte palme (*buritís*), sui fianchi dei quali spesso prendono spazi ampi tratti di vera e propria foresta. Il *sertão* è senza dubbio uno spazio ostile all'uomo, sia dal punto di vista climatico che morfologico. Le piogge sono poche e concentrate in un solo periodo dell'anno, il terreno è sottoposto a lunghi periodi di siccità, che negli anni hanno portato a vere e proprie carestie. Le uniche attività economiche sono l'agricoltura e la pastorizia.

In questi territori di frontiera, in cui la natura governa sovrana e decide la vita e la morte delle persone, vive il *sertanejo*, figura dominante e protagonista della formazione del Brasile moderno, custode squisitamente orale della tradizione e di tutte le storie del *sertão*. La tradizione del racconto orale è l'elemento più importante del recupero di Rosa della dimensione regionale. Come il messicano Juan Rulfo recupera il raccontare dispersivo delle *comadres pueblerinas*, così anche Rosa recupera i temi, i personaggi e i motivi delle storie del *sertão*, donando alla "digressione" un posto di prim'ordine nello sviluppo del discorso narrativo, un posto che spesso è più importante dell'azione stessa. Come ha scritto Stephanie Merrim a proposito del grande capolavoro rosiano, «aneddoti, casi esemplari di individui estranei all'azione del romanzo, liste di guerrieri secondo lo stile della letteratura medievale – in una parola: digressioni – sommergono l'azione del libro anche nei momenti culminanti. Con queste manovre "centrifughe", *Grande sertão* devia dall'azione epica *tout court* verso la dimensione enciclopedica tipica dell'epica moderna».<sup>237</sup> L'operazione che compie la narrativa di Guimarães Rosa, mediante il recupero della tradizione

---

Cunha quando aveva già scritto la prima stesura dei racconti di *Sagarana*, sicuramente ne fu profondamente influenzato. C'è chi ha inserito il romanzo di Guimarães Rosa nella scia dei *retratos do Brasil*, sorta di genere letterario, avviato proprio da Euclides da Cunha, nel quale si inseriscono saggi di storia e scienze sociali che hanno dipinto la realtà brasiliana contribuendo ad una coscienza (ma anche conoscenza) nazionale, come quelli di Paulo Prado (*Retrato do Brasil*, 1928) e Sérgio Buarque de Hollanda (*Raízes do Brasil*, 1936), fino ai più recenti studi di Darcy Ribeiro. Cfr. Willi Bolle, *grandesertão.br o: A invenção do Brasil*, in: Giulia Lanciani (a cura di), *João Guimarães Rosa. Il che delle cose*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 13-99.

<sup>237</sup> Stephanie Merrim, *Grande Sertão*, in: Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. – Vol. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 727-728. Cfr. anche Franco Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 46.

narrativa orale e attraverso un complesso lavoro sul linguaggio,<sup>238</sup> è una transculturazione tra il regionalismo e modernismo, come ha specificato più volte Ángel Rama.<sup>239</sup> Guimarães Rosa, infatti, fu essenzialmente uno scrittore di racconti, o meglio di *estórias*. Con questo neologismo intraducibile, che compare per la prima volta nel titolo di un racconto di *Corpo de baile* «Uma estória de Amor (Festa de Manuelzão)», l'autore fa riferimento proprio a quel modo di raccontare le storie, tipico della gente del *sertão*. Nella prima delle quattro prefazioni a *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), l'autore esordisce così:

L'estória non vuole essere la storia. L'estória, a rigore, deve essere contro la storia. L'estória, a volte, vuol essere un po' simile all'aneddoto. L'aneddoto, per l'etimologia e per la sua finalità, richiede di essere rigorosamente inedito. Un aneddoto è come un fiammifero: una volta raschiato e acceso, ha fatto il suo servizio. Ma forse può essere buono ancora per un altro uso, quale direzione di ragionamento o, per esempio, strumento di analisi, nel maneggiare la poesia e la trascendenza.<sup>240</sup>

Una netta contrapposizione tra i due termini, la storia ufficiale, oggettiva e seria, contro la storia raccontata dalla gente, un poco aneddotica, a metà tra vero e immaginato, di breve durata, che brucia subito come un fiammifero sfregato, ma che, a volte, può essere qualcosa di più, può aiutare a dare un senso alle cose.

Altro grande segno dell'opera di transculturazione e vero e proprio marchio della poetica di Guimarães Rosa è la sua lingua. Spesso accusato di troppo virtuosismo, di barocchismo spinto agli eccessi, di sperimentazione non finalizzata ed infine di aver "ricopiato" la prosa di Joyce, Guimarães Rosa fa letteratura a partire dalla lingua. Grazie alle sue conoscenze sconfinata in campo linguistico, riuscì a creare una lingua essenzialmente nuova, rivoluzionaria, carica di localismi, neologismi, parole onomatopeiche, espressioni prese in prestito da altri idiomi, espressioni colloquiali e altre ancora

---

<sup>238</sup> Il linguaggio *sensu latu*, in tutti i suoi aspetti lessicali, sintattici, grammaticali e narrativi, rappresenta la chiave di lettura privilegiata di tutta l'opera rosiana. Mi limiterò in questa sede a fornire solo alcune indicazioni essenziali sulla questione. Tra i tanti contributi sul linguaggio di Guimarães Rosa si veda quello pubblicato in Italia di Eduardo F. Coutinho, *Guimarães Rosa e a linguagem literária*, in: «Il confronto letterario», anno IV, n. 7, maggio 1987, pp. 173-183.

<sup>239</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, cit. In particolare cfr. p. 46.

<sup>240</sup> João Guimarães Rosa, *Tutaméia. Terceiras estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 29. Traduzione mia.

provenienti dalla lingua dotta. Con uno sforzo di creazione e immaginazione, l'autore crea una lingua che transcultura la regione e la rende mondo. La base rimane il portoghese parlato nell'interno del Brasile, che l'autore ritiene essere una lingua molto più ricca, anche "metafisicamente", della sua genitrice europea, per ovvi motivi storici e antropologici che ne hanno fatto un idioma particolarmente ibrido e dalle molteplici sfaccettature. Appare forte il legame con il modernismo brasiliano di Oswald e Mario de Andrade, così come con quello europeo e con Joyce in primo luogo. Ma soprattutto Guimarães Rosa concentrava il suo lavoro di scrittore sul peso delle parole, esaminandole e valutandole una ad una; egli stesso confessa che poteva perdere ore o intere giornate sulla scelta di un vocabolo. Questa minuzia può essere confermata dall'estrema "prudenza" con la quale pubblicava libri: i suoi lavori editi postumi sono costellati di punti interrogativi e disseminati di numerose varianti, sebbene in molti casi l'epoca di composizione fosse ormai molto lontana. Guimarães Rosa riteneva la lingua non solo un semplice veicolo di significato e di valore estetico, nella sua visione essa stessa *costituiva* il significato. Lingua come rappresentazione della personalità, degli ideali, dell'anima. Quella che si proponeva lo scrittore mineiro era una vera e propria missione di rinnovamento della lingua, una purificazione, una proposta originale alla quale ogni autore, secondo Rosa, dovrebbe tendere:

Per prima cosa, ho un metodo che consiste nell'utilizzare ogni parola come se avesse appena finito di nascere, per pulirla dalle impurità del linguaggio quotidiano e ridurla al suo significato originale. Perciò, e questo è il secondo elemento, includo nella mia lingua certe particolarità dialettiche della mia regione. [...] Oltre a questo, come autore del XX secolo, mi devo occupare dell'idioma formato sotto l'influenza delle scienze moderne, che rappresenta una specie di dialetto. Inoltre è a mia disposizione quel magnifico idioma quasi dimenticato: l'antico portoghese del Medioevo. [...] ...e così nasce allora il mio idioma che, voglio che resti chiaro, è fuso con elementi che non sono di mia proprietà esclusiva, che sono accessibili ugualmente per tutti gli altri.

La mia lingua brasiliana è la lingua dell'uomo di domani, dopo la sua purificazione. Per questo devo purificare la mia lingua. La mia lingua, spero che l'abbia notato, è l'arma con la quale difendo la dignità dell'uomo.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Günter Lorenz, *Diálogo com Guimarães Rosa*, cit., pp. 81 e 87. Traduzione mia.

Risulta chiaro come il carattere universale delle *estórias* di Guimarães Rosa, cominci dal linguaggio, perché è dalle parole e dalle loro implicazioni trascendenti e “metafisiche” che nasce la sua poetica. La ricerca linguistica dell'autore, mirante ad una sostanziale universalità, se da una parte riuscì ad ottenere una scrittura “inafferrabile”, dall'originalità irripetibile, dall'altra costituì un parziale ostacolo alla sua divulgazione presso il grande pubblico. Prima di tutto c'erano delle difficoltà in fase di traduzione, operazione che nel caso di Guimarães Rosa richiedeva una costante e duratura collaborazione tra autore e traduttore;<sup>242</sup> in secondo luogo la natura complessa della sintassi, le anomalie in termini di punteggiatura, i neologismi e le onomatopee non permettevano certo una lettura “rilassante”. Ma tutto ciò non deve far pensare ad un manierismo fine a se stesso: senza la lingua di Guimarães Rosa, del resto, non potrebbe esistere il suo *sertão*.

Sono precisamente uno scrittore che coltiva l'idea antica, sebbene sempre moderna, che il suono e il senso di una parola appartengano l'uno all'altro. Vanno insieme. La musica della lingua deve esprimere quello che la logica della lingua obbliga a credere. In questa babele spirituale di valori in cui oggi viviamo, ogni autore deve creare il suo proprio lessico, e non gli resta nessuna alternativa; altrimenti, semplicemente non potrà compiere la sua missione.<sup>243</sup>

La lingua di Guimarães Rosa, benché generata da necessità e istanze diverse, si presenta con le stesse intenzioni di quella di Arguedas: una lingua franca, una zona di frontiera da dove l'autore parla al mondo. Come ha efficacemente sintetizzato Marli Fantini: «segnato dal movimento tra identità linguistiche e culturali differenti, il posto da cui Guimarães Rosa parla è la frontiera eterotopica dove si mescolano tra loro lingue straniere e si intrecciano varie geografie, culture e alterità. L'ibridazione idiomatica costituisce un micro-processo di *conversazione* tra lingue e riproduce il procedimento generale della transculturazione».<sup>244</sup>

Fu la capacità di coniugare la tradizione regionale con la conoscenza dei grandi classici, le storie raccontate a voce dai bovari con la sperimentazione

---

<sup>242</sup> Cfr. Edoardo Bizzarri, *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu Tradutor Italiano* Edoardo Bizzarri, São Paulo, Queiroz, 1981.

<sup>243</sup> Günter Lorenz, *Diálogo com Guimarães Rosa*, cit., p. 88. Traduzione mia.

<sup>244</sup> Marli Fantini, *Guimarães Rosa. Fronteiras, Margens, Passagens*, São Paulo, Senac - Ateliê Editorial, 2004, p. 61.

linguistica a rendere unica la prosa di Guimarães Rosa, tanto brasiliana quanto universale.

Il *sertão* è uno spazio che ha tutte le caratteristiche della frontiera, al pari della foresta vergine o del deserto. Come margine estremo della cultura e della civiltà, esso intrattiene ben pochi rapporti con il mondo esterno, creando una sorta di cosmo autonomo. La configurazione morfologica, la posizione geografica, la natura climatica del *sertão* e le sue sconfinite dimensioni, non fanno che consolidare la sua appartenenza al novero delle frontiere. Il fascino che esso suscita, l'attrazione e quella sorta di timore reverenziale che provoca nel *sertanejo* come nel lettore è resa con grande forza poetica in tutti i testi di Guimarães Rosa. Il *vaqueiro* così come il *jagunço*, nutrono per il *sertão* un sentimento che non è affatto dissimile da quello che lega i capitani di Conrad al mare. È in quello spazio sconfinato che dimostra l'immensità dell'universo e la straordinaria forza della natura che l'uomo, immensamente piccolo di fronte ad essa, vive e si forma; come l'uomo di Conrad, anche l'uomo del *sertão* è solo di fronte ad esso.

Vediamo come è descritto lo spazio del *sertão* nella prima pagina del romanzo *Grande sertão: veredas*:

O senhor tolere, isto è o sertão. Uns Querem que não seja: que situado sertão é por campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de corinto e de Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com cas de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho da autoridade. O Urucúia vem dos montes oestes. Mas, oje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; as culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 23-24. D'ora in avanti indicato con la sigla GSV.

«Vossignoria deve compatire, questo è il sertão. C'è chi dice di no: il vero sertão, dicono quelli, è più avanti addentro nei Campo Gerais, fine di strade, terre alte, oltre l'Urucúia. Sciocchezze. E quelli di

In questa descrizione l'autore fornisce al lettore i primi punti di orientamento e riferimento, delinea una bozza provvisoria di un immenso affresco a cui lavorerà per tutto il romanzo. In queste righe, infatti, ci sono già tutti gli elementi fondamentali dello spazio-*sertão*, gli stessi che all'inizio di questo lavoro abbiamo individuato come tratti distintivi della frontiera: la lontananza, la predominanza della natura, la grande estensione, la mancanza di confini certi, la mancanza di una colonizzazione capillare del territorio, al punto che non è facile incontrare delle persone, la possibilità per i banditi e i reietti della società di trovarvi rifugio, lontano dalla morsa dell'autorità. In una specie di contraddizione, in un primo momento si evidenzia il fatto che il *sertão* non sia identificabile per tutti allo stesso modo e che ognuno abbia una sua idea a proposito delle sue dimensioni. Poi è il narratore stesso ad asserire che il *sertão* può essere riconosciuto senza margine d'errore, fornendo, però, parametri di riconoscimento quantomeno vaghi. Infine chiude il ragionamento accogliendo qualsiasi opinione, dal momento che ognuno vede le cose come preferisce, secondo la propria opinione. Questo discorrere, che riproduce l'oralità e la *fisicità* del narratore, che lascia sempre spazio a più interpretazioni e non segue sempre un criterio di logicità, sarà la costante dell'incedere narrativo del romanzo e della parlata di Riobaldo. Sarà, inoltre, il mezzo attraverso il quale viene trasmessa la natura mai univoca dello spazio: bene e male, vita e morte, uomo e donna, civiltà e barbarie, amore e odio, realtà e fantasia, sono tutti elementi compresenti e dei quali il *sertão* si nutre.

I *Campos Gerais* vengono descritte come «terre alte» (altopiano), che «corrono» tutto attorno al fiume Urucúia, sui quali si spostano grandi mandrie e dove i pascoli, così come tutto il resto, non hanno steccati. Vengono menzionati piccoli tratti coltivati, fattorie e foreste vergini. La morfologia dello spazio è dunque tracciata a grandi linee fin dall'inizio del romanzo di Rosa e ancora verrà arricchita da altri spazi, toponimi e numerosi percorsi. Tuttavia, benché

---

*Corinto e di Curvelo, allora non chiamano forse sertão questi posti qui? Ah, è maggiore! Il luogo sertão si riconosce: è dove i pascoli mancano di steccati; dove uno può andare dieci, quindici leghe, senza trovare una casa abitata; e dove il criminale vive a suo piacere, lontano dalle strette dell'autorità. Ma, oggi, lungo il suo corso, c'è di tutto – signore fazende, pascoli di sponde fertili, tratti di greto coltivati, piantagioni che vanno da una macchia all'altra, foreste enormi, addirittura di vergini ce ne sono ancora, là. I Gerais corrono tutto all'intorno. Questi Gerais non hanno misura. Infine, ognuno trova buono quel che più gli fa comodo, vossignoria lo sa: cioce o scarponi, è questione di opinioni... Il sertão è in ogni parte». Trad. it.: Id., *Grande sertão*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 10-11. D'ora in avanti indicato con la sigla GS.it.*

identificabile geograficamente nel Nord di Minas Gerais, benché molti siano i toponimi ben riconoscibili e nonostante sia possibile ricostruire alcuni percorsi dei *jagunços* in guerra, non tutto è così fedele alla realtà. Spesso i nomi sono inventati, alcune combinazioni di luoghi risultano inverosimili, oppure flora e fauna non hanno una coerenza geografica. Così scopriamo che lo spazio del romanzo, per quanto sia basato sull'osservazione della realtà, assume spesso un forte valore simbolico, più che in ogni altro testo dell'autore: la voce di Riobaldo lo rende straordinariamente poetico e profondamente mistico ed è per questo che sembra fuggevole ad una decodificazione realistica. Sono proprio i luoghi-chiave della vita del protagonista ad essere caricati di significati ulteriori. Uno di questi luoghi è senz'altro il fiume São Francisco, che funge da asse spaziale e ontologico del *sertão* e della vita di Riobaldo – «o São Francisco partiu a minha vida em duas partes»<sup>246</sup>. Il São Francisco, che divide da Sud a Nord la zona settentrionale di Minas Gerais e che poi prosegue nello stato di Bahia, divide lo spazio tra bene (destra) e male (sinistra) e segna il passaggio del protagonista alla vita adulta (come un rito) in occasione del suo primo incontro con Diadorim. Come ha giustamente osservato Antonio Candido, il fiume divide anche due percezioni differenti dello spazio e della realtà, tanto che è possibile ordinare quasi ogni cosa del romanzo in uno schema spaziale che ha come asse longitudinale il fiume-simbolo e ai suoi lati i poli opposti dell'essere, richiamando i valori magico-simbolici della suddivisione tra destra e sinistra:

Nella sponda destra la topografia appare più nitida; le relazioni più normali. Sponda del grande capo giustiziere Joca Ramiro; dell'astuto Zé Bebelo; della vita normale nel Curralinho; dell'amicizia ancora "retta" per Diadorim, dona travestita da uomo. Nella sponda sinistra la topografia appare fuggevole, passando ad ogni momento nella sfera dell'immaginario, coerentemente con i fatti strani e anomali che vi accadono.<sup>247</sup>

Proprio sulla sponda sinistra, quella dove avverrà il "presunto" patto tra Riobaldo e il demonio, il patto che gli permetterà di diventare invincibile, è situato il Liso do Sussuarão, altro spazio eminentemente simbolico. Vera e propria frontiera nella frontiera, descritta da Riobaldo come *finis terrae*, limite ultimo del mondo e dell'uomo, immenso pianoro desertico e totalmente

---

<sup>246</sup> GSV, p. 326.

«Il San Francisco divide la mia vita in due parti». GS.it., p. 257.

<sup>247</sup> Antônio Candido, *O Homem dos avessos*, in: Id., *Tese e antitese*, São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1978, pp. 124-125. Traduzione mia.

disabitato, il Liso è simbolo dell'impoverimento dell'animo, luogo di morte per eccellenza che nessun uomo assennato attraverserebbe nel mezzo, preferendo allungare il percorso aggirandolo piuttosto che rischiarvi di morire. Tale spazio indicibile e sovrumano giunge, nel suo sprigionare male e dolore, ad essere percepito come una persona viva – «produzia uma maldade – feito pessoa!».<sup>248</sup> Il Liso do Sussuarão (Landa dell'Onza Rossa) compare nel romanzo per due volte e in entrambe le occasioni il suo attraversamento serve a cogliere di sorpresa i nemici. Nel primo caso Riobaldo è insieme agli altri *jagunços* al seguito del capo Medeiro Vaz, ma l'impresa fallisce miseramente, molti muoiono, altri si ammalano. Lo spazio vince sull'uomo.

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe - pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água não em. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o començo, só.<sup>249</sup>

E infatti la banda non riesce ad avanzare e si vede costretta a tornare indietro, ma non prima di avere raggiunto e oltrepassato i limiti del verosimile e dell'umanità. Da estremo territorio di frontiera qual è, il Liso vede accadere al suo interno episodi che rientrano a pieno titolo nella categoria del reale-meraviglioso. Primo fra tutti l'oscuro atto di cannibalismo che coinvolge tutti gli uomini di Medeiro Vaz (escluso Diadorim, che difatti uomo non è). Nell'annebbiamento del caldo, della fame e della sete scambiano un uomo per un *macaco*, una scimmia. Dopo averlo ucciso, lo fanno a pezzi, lo cuociono sul fuoco e lo mangiano. Il fatto assurdo è che a questo punto ancora non si accorgono ancora che non si tratta di una scimmia. Solo quando appurano che manca la coda "cadono nel dubbio". Dubbio subito risolto con l'arrivo della madre dell'uomo, che riferisce disperata che egli andava in giro nudo perché malato di mente. Di qui in poi Guimarães Rosa traccia la descrizione dei *jagunços* come quella di una spedizione di malati, feriti, febbricitanti e

---

<sup>248</sup> GSV, p. 67.

«Produceva una cattiveria – come persona». GS.it., p. 45.

<sup>249</sup> GSV, p. 50.

«Niente, più niente, e il demônio: questa, la Landa dell'Onza Rossa, è il più lontano – più oltre, oltre, dei luoghi deserti. Continua con se stesso. Acqua non ce n'è. Vien da credere, quando uno ci si affaccia, che il mondo finisce lì: bisogna tornare indietro, sempre. Non c'è nessuno che, giunto lì, vada avanti: solo ne spia il principio, soltanto». GS.it., p. 31.

dissenterici.<sup>250</sup> Quando Riobaldo decide di tentare nuovamente la traversata del Liso è ormai un capo sicuro di sé e confida nell'aiuto del Maligno per compiere ciò che altrimenti non è possibile compiere. Infatti stavolta la spedizione supera il Liso in pochi giorni, senza nessuna difficoltà. Lo spazio simbolo del male è dunque relativo alla natura di chi intende attraversarlo.

Altri spazi carichi di significati simbolici per il protagonista sono la Fazenda Santa Catarina e l'Urucuia, luoghi bucolici di pace, tranquillità e purezza d'animo, dove abita la bella Otacilia, la ragazza che Riobaldo vorrebbe sposare al suo ritorno. In *Grande sertão: veredas*, sembra che ogni parte dello spazio voglia dire qualcosa di più, che porti con sé un messaggio implicito.

Ma è il macro-spazio del *sertão*, vero mondo nel mondo, che riesce a cogliere poeticamente l'universalità del mondo così come lo spazio interiore del singolo uomo. Nelle parole di Riobaldo, a volte più, a volte meno esplicitamente, si legge che il *sertão* è qualcosa di più di una terra. Vediamone alcuni esempi:

Conseguiu de muito homem e multe clora sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: o sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...<sup>251</sup>

Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.<sup>252</sup>

O sertão è do tamanho do mundo.<sup>253</sup>

Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo.<sup>254</sup>

---

<sup>250</sup> Cfr. con la Spedizione al Centro Geografico del Brasile in *Quarup*.

<sup>251</sup> GSV, p. 35.

«Fece piangere sangue a molti uomini e donne, per questo semplice piccolo nostro universo di qui. Sertão. Vossignoria sa: sertão è dove comanda chi è forte, con le astuzie. Dio stesso, quando verrà, che venga armato! Pallottola è un pezzettinuccio di metallo...». GS.it., p. 19.

<sup>252</sup> GSV, p. 41.

«Il sertão è là dove il pensiero della gente si forma più forte che non il potere del luogo». GS.it., p. 24.

<sup>253</sup> GSV, p. 89.

«Il sertão è grande come il mondo». GS.it., p. 63.

<sup>254</sup> GSV, p. 302.

«Il sertão è questo; uno lo spinge indietro, ma di colpo quello torna a circondarti da tutte le parti. Il sertão è quando meno lo si aspetta; dico». GS.it., 238.

Sertão é o sozinho. Compare meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão é dentro da gente.<sup>255</sup>

Aos campos. Sentei que estava. Estrela gosta de brilhar è por cima do chapadão. Tanta doideira fiz? A prazo. Como aquela vista reta vai longe, longe, nunca esbarra. Assim eu entrei dentro da minha liberdade. Ôi, grita, arara, araraúna, para a tua voz desenrouquecer! O chapadão é uma estrada, estando. Somente eu sabia respirar. Sumo bebi de mim, e do que eu não me tonteava. Só estive meus dias. E ainda hoje, o suceder deste meu coração copia é o eco daquele tempo; e qualquer fio de meu cabelo branco que o senhor arranque, declara o real daquilo, daquilo – sem traslado... Ali eu diante de portas abertas, por livre ir, às larguras de claridade... Acho que foi assim.<sup>256</sup>

Il *sertão* non è solo l'ambientazione della narrativa rosiana, ma genera gli intrecci delle storie, ne crea i significati, forma l'animo dei personaggi e giunge ad essere esso stesso personaggio. Nel romanzo *Grande sertão: veredas*, dove meglio che in qualsiasi altro scritto sono sviscerate le potenzialità simboliche, mitiche e poetiche del *sertão*, esso è spazio interiore ed esteriore che deve essere necessariamente attraversato. È interiore al protagonista/narratore Riobaldo che percorre il suo *io* in lungo e in largo, alla ricerca di un senso per la propria vita, cercando le verità che a suo tempo non era riuscito ad evincere. È esteriore, poiché il *sertão* è teatro delle imprese guerresche dei *jagunços*, che col loro nomadismo senza sosta, lo percorrono infinite volte senza mai esaurirlo e senza mai possederlo completamente. Questa duplice dimensione di spazio statico e dinamico, è perfettamente espressa dal titolo che appare suddiviso chiaramente in due parti dal segno di interpunzione. La prima metà esprime l'estensione indefinita e mitica del *sertão*, la seconda affianca alla prima un'immagine di movimento, poiché con la parola *veredas* non si intendono solo le vallette

---

<sup>255</sup> GSV, p. 325.

«Sertão è il solitario. Il mio compare Clemente dice che io sono molto del sertão? Sertão: è dentro la gente». GS.it., p. 256.

<sup>256</sup> GSV, pp. 480-481.

«I campi. Rimasi fermo. Alle stelle piace di brillare proprio sull'Altipiano. Feci molte pazzie? A scadenza. Come quella vista retta va lontano, lontano, non s'arresta mai. Così io entrai dentro la mia libertà. Oh, grida, arara, araraúna, per schiarire la tua voce! L'Altipiano è una permanenza, che sta. Soltanto io sapevo respirare. Bevi il succo di me, e non me ne ubriacavo. Solo stretti nei miei giorni. E ancor oggi, il succedere di questo mio cuore ripete l'eco di quel tempo; e qualsiasi filo dei miei capelli bianchi vossignoria strappi, dichiara quella realtà, quella – senza traslado... Lì io davanti a porte aperte, per andare libero, verso le ampiezze della chiarezza... Credo che fu così.» GS.it., p. 380.

formate dai corsi d'acqua, ma anche i sentieri che si snodano nell'immenso spazio. Come dire: "lo spazio e i modi di attraversarlo". Infatti il *sertão* perde il proprio senso nel mondo se non viene percorso e attraversato.<sup>257</sup> Riobaldo attraversa senza sosta lo spazio del romanzo, lo percorre e lo ripercorre senza per questo ripetersi mai, così come percorre e ripercorre nella memoria la sua storia.

Spazio dove trovare se stessi e al contempo perdersi, il *sertão* sembra sempre uguale a se stesso, come una foresta o un deserto; i toponimi spesso sono dati da chi vi passa, con un'arbitrarietà che da sola esprime la non pregnanza dei nomi su di uno spazio indefinito. È altresì lo spazio della assoluta libertà, quella che ricerca il giovane Riobaldo facendosi *jagunço*, ma si configura spesso come un labirinto dal quale non è possibile scappare, che imprigiona in un cosmo tanto meraviglioso, quanto crudele.<sup>258</sup>

Il *sertão* presente nel romanzo di Guimarães Rosa è una regione multipla e ambigua, corrispondente, su un piano, ad un'area fisica, geografica, localizzata nell'interno del Brasile, e su un altro, ad una realtà interiore, spirituale o psicologica, senza frontiere esterne potendo essere vista come un microcosmo del mondo.<sup>259</sup>

In definitiva appare sempre più chiaro al lettore di Guimarães Rosa che il *sertão* è un solo posto, ma al contempo tutti i posti del mondo, è lo spazio del *sertanejo* e del suo animo, ma può essere visto come lo spazio dell'animo umano in senso universale, di qualsiasi animo umano. La valenza mitica del *sertão* appare chiara al lettore e allo stesso Riobaldo, che è ben consapevole di come esso sia uno spazio eccezionale: esso è il teatro dove bene e male si scontrano violentemente e si confondono tra loro.

Un altro punto di osservazione del *sertão* è quello culturale. Esso, in qualità di frontiera e parte marginale dell'universo, intrattiene pochissimi o nessun rapporto con il mondo civilizzato e con la modernità. È, ancora una volta, un problema oggettivo di difficoltà comunicative. I territori impervi, la distanza dai centri culturali, economici e politici, le conseguenze di una colonizzazione

---

<sup>257</sup> Cfr. Solange T. de Lima Guimarães, *Espaço e lugar no "Grande sertão: veredas"*, in: Leila Parreira Duarte (a cura di), *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas, 2003, pp. 765-769.

<sup>258</sup> In *An Outpost of Progress* abbiamo osservato un fenomeno simile per Willems.

<sup>259</sup> Eduardo F. Coutinho, *Sertão: um conceito múltiplo em "Grande Sertão: Veredas"*, in: Id., *Em busca da terceira margem. Ensaios sobre o "Grande Sertão: Veredas"*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 15. Traduzione mia.

incentrata sullo sfruttamento immediato delle risorse e non sull'*abitazione* del territorio, hanno reso il *sertão* una zona remota al pari della foresta amazzonica. Tale distanza è fortemente presente e problematizzata nei testi di Guimarães Rosa, che del resto visse in prima persona l'immenso divario tra la sua terra natia e Rio de Janeiro, o peggio ancora, le capitali europee. Del resto, tutto il romanzo *Grande sertão: veredas* non è altro che un "colloquio" tra due uomini che personificano queste differenti dimensioni culturali. Così, ad esempio, nello splendido racconto «A terceira margem do rio»,<sup>260</sup> la modernizzazione del mondo impone cambiamenti culturali difficili da accettare. Una famiglia decide di venir via da quel *sertão* triste che pure era stato la sua casa. Il padre non riesce ad accettare il cambiamento e si posiziona, emblematicamente, sulla terza sponda del fiume, isolandosi a bordo della sua canoa. Scegliendo uno spazio di interstizio ancora più irraggiungibile del *sertão* stesso, il padre avvia una sorta di silenziosa protesta. Tra gli altri testi, la prima novella di *Corpo de Baile*, «Campo geral» può risultare significativa sotto questo punto di vista. Miguilim è un bambino di otto anni che vive con la sua numerosa famiglia in una fattoria del *sertão*, nel Mutúm. Un postaccio, a sentire da quanto viene spesso lamentato dalla madre o dal padre di Miguilim; sperduto e lontano da qualsiasi città, da tutte le opportunità di una vita migliore. Ecco l'incipit del racconto:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havsaído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no sucurujú, per onde o bispo pssava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturcidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: – "É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre..."<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> João Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*, (1962), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985; trad. it.: Id., *La terza sponda del fiume*, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>261</sup> João Guimarães Rosa, «Campo geral», in: *Corpo de Baile*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006, vol. I, p. 11.

«Un certo Miguilim viveva con la madre, il padre e i fratelli, lontano, assai lontano da qui, molto più in là della Vereda-della-Gallinella-d'Acqua, e di altre veredas senza nome o poco conosciute, in un punto remoto, nel Mutúm. In mezzo ai Campos Gerais, ma in un avvallamento in zona di foreste, terra nera,

In questo posto sperduto, dove «piove sempre» e dove ogni sera al calar del sole la mamma di Miguilim ripete come una cantilena: «Ahi, che posto triste...», Miguilim vive la sua infanzia, tra piccole gioie e grandi dolori. La sua storia si svolge tutta nel breve spazio della *fazenda* del padre, tra la cucina, il cortile, la stalla e qualche breve e avventurosa uscita nei campi. C'è sempre, tuttavia, sullo sfondo, la presenza-assenza della vastità del *sertão*, così come c'è la presenza lontana e immaginaria del mondo civilizzato e della città moderna. La madre è il personaggio che più degli altri sente di essere imprigionata nello spazio in cui vive; con lo sguardo rivolto alla montagna, dice: «Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...»<sup>262</sup> Qualche viaggiatore, di tanto in tanto, passa da casa. Sono il Sor Aristeo o il Sor Deogratias, che portano poche e confuse notizie da un mondo vicino, ma che al bambino pare comunque essere molto distante.

Miguilim è come sospeso in un limbo di essere, comprende di essere inadeguato, forse di non essere come gli altri. Ma cosa ciò significhi e cosa possa comportare, questo non riesce a capirlo. Con un fare ingenuo e profondo, con una semplicità disarmante, Miguilim si fa domande sul mondo, sull'amore, sulla vita e sulla morte. È, come ha suggerito Antonio Tabucchi, un bambino leopardiano,<sup>263</sup> che vorrebbe venir fuori da quel contorno di siepe, che vorrebbe vedere e conoscere al di là delle montagne e del *sertão*.

Muiguilim não sabia muitas coisas. – “Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca?” Ela glosava que quem-sabe não, iam não, sempre, por pobreza de longe. – “A gente não vai, Miguilim” – o Dito afirmou: – “Acho que nunca! A

---

*alle falde delle montagne. Miguilim aveva otto anni. Quando ne aveva compiuti sette, si era allontanato di lì per la prima volta: lo zio Terêz l'aveva portato a cavallo, sul davanti della sella, perché fosse cresimato a Sucurijú, dove passava il vescovo. Del viaggio, che durò vari giorni, Miguilim aveva conservato intontiti ricordi, che si confondevano nella sua testolina. Di una cosa, non poteva dimenticarsi: qualcuno, che era stato nel Mutúm, aveva detto: – “È un bel posto, tra i monti, con molte pietraie e molta foresta, fuori di mano; e ci piove sempre...”». Trad. it.: Id., «Miguilim», in: *Corpo di Ballo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 13.*

<sup>262</sup> João Guimarães Rosa, «Campo geral», cit., p. 12.

«Penso sempre che là oltre accadono altre cose, che la montagna mi nasconde, e che mai potrò vedere». Trad. it.: Id., «Miguilim», cit., p. 14.

<sup>263</sup> Antonio Tabucchi, *Gli occhi di Miguilim*, in: João Guimarães Rosa, *Miguilim*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 9.

gente é no sertão. Então porque é que você indaga?" “– Nada, não, Dito. Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza...”<sup>264</sup>

Alla fine della novella si svela il semplice segreto di Miguilim. Se ne accorge, non a caso, il dottor José Lourenzo di Curvelo, uomo di città, educato e istruito, solo di passaggio nel Mutúm. Quando presta i suoi occhiali al bambino, ecco che tutto per lui sembra avere un altro aspetto, ora può vedere chiaramente e apprezzare ogni piccola cosa del mondo che fino a quel momento non conosceva neppure. Miguilim è miope e gli occhiali del dottore sembrano renderlo finalmente consapevole interprete della realtà che lo circonda. In questo momento, in cui viene chiuso un capitolo della sua vita e la linea d’ombra sembra ormai superata, il piccolo protagonista coglie l’occasione di smarcarsi da una frontiera che probabilmente lo imprigionava nella sua morsa.<sup>265</sup> Miguilim se ne va insieme al dottore in groppa al cavallo Diamante, con la benedizione della mamma e la speranza di un futuro. Il dottore promette di portarlo a scuola e di fargli imparare un mestiere per vivere. Prima del triste addio il bambino chiede di indossare ancora una volta gli occhiali del dottore, per dare un ultimo sguardo alla sua famiglia, alla casa e al *sertão* del Mutúm.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saíu lá fora. Olhou os matos escursos de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastado perto do brejo, florido de são-jopés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O mutúm era bonito! Agora ele sabia..<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> João Guimarães Rosa, «Campo geral», cit., p. 88.

«Miguilim non sapeva molte cose. “Mamma, allora non potremo mai vedere il mare, mai?” Lei spiegava che forse no, non avrebbero mai potuto, erano troppo poveri. “Non lo vedremo, Miguilim”, affermò Dito: “Mi sa che non lo vedremo mai. Siamo gente del sertão. Allora perché insisti?” “Niente, niente, Dito. Ma a volte vorrei vedere il mare, solo per non avere una tristezza...”». Trad. it.: Id., «Miguilim», cit., pp. 82.

<sup>265</sup> Se per Riobaldo, lo abbiamo letto nel passo precedente (GSV, pp. 480-481), lo spazio del *sertão* è fonte di assoluta libertà, Miguilim invece soffre la sua condizione: non ha le caratteristiche del *sertanejo*, non è fatto per lavorare nei campi e forse ha il cuore troppo tenero.

<sup>266</sup> João Guimarães Rosa, «Campo geral», cit., p. 133.

«E Miguilim guardò tutti, con tanta forza. Uscì fuori. Guardò le foreste scure in cima alla montagna, qui la casa, la siepe di fagioli selvatici e di são-caetano; il cielo, il recinto del bestiame, il cortile; gli occhi rotondi e le alte vetrate del mattino. Guardò, più lontano, le bestie che pascolavano vicino alla palude, fiorita di ninfee, come un cotone. Il verde dei buriti, nella prima vereda. Il Mutúm era bello! Adesso lui lo sapeva». Trad. it.: Id., «Miguilim», cit., p. 122.

Con il filtro degli occhiali, il *sertão* mostra a Miguilim il suo volto nascosto e gli appare finalmente bello; e questa volta non è perché lo ha detto qualcun'altro, ma perché è lui che lo pensa. La sua storia è paradigmatica di una dialettica implicita allo spazio-*sertão* tra selvaggio e moderno, tra *wilderness* e civiltà, ma anche tra cultura e non cultura, povertà e ricchezza. Sono soprattutto queste dicotomie a fare del *sertão* uno spazio universale, metafora cosmica del vivere umano.

Ciò che possiamo dedurre da queste brevi letture (e da molte altre che qui non è possibile citare) è che lo spazio della narrativa rosiana è sempre ambiguo, non ha niente di definito, né nulla di certo; il *sertão* è polimorfo e polisemantico, tessuto di difficile interpretazione che a volte richiede più letture o più narrazioni, proprio come la storia del *jagunço*. Lo stesso Riobaldo, nel narrare la sua storia all'ascoltatore «istruito», non fa altro che aggiungere un nuovo tentativo al perenne sforzo di comprensione dei dilemmi che il *sertão* pone davanti all'uomo.

João Guimarães Rosa non pubblicò molte opere, ma vent'anni di attività furono sufficienti a renderlo uno dei personaggi più importanti del panorama letterario latinoamericano del '900. Il Joseph Conrad scrittore, invece, che fece dello scrivere, a differenza di Rosa, un mestiere per vivere, pubblicò tanti romanzi e tanti racconti. Alcuni di questi – per così dire – non sono propriamente passati alla storia, ma molti sono senz'altro tra i capolavori della letteratura del XX secolo.

Oltre ad avere entrambi una chiara predilezione per il racconto orale, per la voce che parla dell'uomo e un fascino irresistibile per il remoto, credo che queste due figure, così diverse e lontane tra loro, con vite non propriamente analoghe, con concezioni del fare poetico perlomeno distanti, abbiano, nonostante ciò, alla base della loro narrativa un profondo *Sentimento della frontiera*. Nei loro romanzi e racconti lo spazio genera il testo e da vita ai suoi significati. La molteplicità degli spazi conradiani – il mare, la foresta, il fiume, la nave, la città, – non credo si discosti molto da quella sorta di monopolio che in Guimarães Rosa detiene il *sertão* di Minas Gerais. Ognuno di questi spazi, grandi o piccoli che siano assurgono all'universale e si collocano in una doppia dialettica luogo-animo e luogo-mondo che li rende metafore del vivere.

Nell'altra dialettica fondamentale che fa da sfondo ai testi di entrambi gli autori, quella tra civiltà e barbarie, si inserisce il rapporto degli spazi di frontiera con lo spazio politico. Nella «regionalità trascesa» del *sertão* si scorge anche la dimensione nazionale dell'allegoria rosiana: oltre a essere spazio interiore e universale, il *sertão* è anche spazio-nazione. Dipinto dall'autore, lo spazio-*sertão* perde molti dei tratti che lo legano oggettivamente ad un territorio regionale e lo trasformano in spazio dove coltivare i dubbi di un'intera nazione che si mostra perennemente *fuori luogo*, straniera a se stessa. Nel discorso rosiano Ettore Finazzi-Agrò ha letto la presenza della nazione in termini di «centralità dislocata»<sup>267</sup> e ha visto in questo un punto d'incontro, non a caso, proprio con Joseph Conrad. L'autore di *Heart of Darkness*, di fatto, visse per tutta la vita una condizione di dislocamento, non solo per l'esperienza familiare dell'esilio o per la sua lontananza dalla patria dopo la morte dei genitori, ma anche per il suo essersi trovato spesso *fuori luogo* rispetto a casa, rispetto a Londra, rispetto agli Inglesi e rispetto alla tradizione letteraria. Anch'egli, come Rosa, si colloca in un luogo di mezzo tra l'Europa e i confini del mondo, sempre straniero e per questo capace di essere sempre universale.

Luciana Stegano Picchio ha scritto che il *sertão* di Guimarães Rosa «è l'anti-mare, il non-mare, la nostalgia del mare: ma che perciò stesso, per quell'integrazione dei contrari che è l'assurdo intuitivo di Rosa, diviene *il mare*».<sup>268</sup> Alla luce di quanto già detto, come darle torto? Se il *sertão* è «grande come il mondo» e contiene in sé l'universalità dell'animo umano, il bene e il male, il paradiso e l'inferno, parimenti, il movimento simbolico di *homecoming* del *Narcissus* e la Londra di *The Secret Agent*, così come la stretta parentela tra le foci del Tamigi e del Congo, ci hanno mostrato un'unica contiguità selvaggia (ma soprattutto umana) tra la foresta e la città, passando per il mare. Riobaldo dice al suo ascoltatore che il *sertão* è «dentro di noi»... Marlow non avrebbe forse qualcosa di simile da dire sulla tenebra?

---

<sup>267</sup> Ettore Finazzi-Agrò, *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, UFMG, 2001, p. 105.

<sup>268</sup> Luciana Stegano Picchio, *Guimarães Rosa: le sponde dell'allegria*, in: «Strumenti Critici», n. 11, anno IV, febbraio 1970, p. 23.

## Spazi della voce

# 3.2.

Non c'è dubbio che la propensione alla narrazione orale sia una caratteristica che accomuna fortemente le arti narrative di Joseph Conrad e di João Guimarães Rosa. Le storie del mare e le storie del *sertão*, per quanto lontane tra loro in termini culturali, tematici e strutturali, hanno in comune la trasmissione orale e la diffusione tramite il rapporto umano. Spesso i due autori hanno preferito la forma relativamente contenuta del racconto a quella più estesa del romanzo. Tale scelta ha avuto il vantaggio di poter trasformare agevolmente in testo letterario il sostanzioso materiale che ciascuno dei due aveva raccolto con l'esperienza diretta. Guimarães Rosa come intellettuale a cavallo, nato nel *sertão* e tornatovi da letterato e appassionato, Conrad, che per gli uomini del mare era

«one of us», come capitano Korzeniowsvki: ognuno a suo modo avrà avuto modo di ascoltare dalle vive voci di abili narratori storie incredibili e affascinanti, semplici ed esemplari, oscure e intricate.

Rosa e Conrad, dunque, attingono ognuno ad un *corpus* di narrazioni orali con il quale sono venuti personalmente a contatto durante le loro vite. Da qui prelevano contenuti, immagini, personaggi che vengono ampiamente rielaborati e reinventati in fase di creazione letteraria.

Ma non è tutto. In molti dei loro testi viene messo in scena – ed è l'espressione più appropriata, in quanto tali testi si avvicinano ad una dimensione teatrale – l'atto narrativo. Un narratore, o più narratori, sono presenti nel racconto come personaggi che a loro volta raccontano una storia. Non credo che si tratti semplicemente di un espediente per introdurre l'oggetto della narrazione o per sottolineare l'ispirazione autobiografica del racconto, oppure di un escamotage per avvicinare il lettore ai fatti narrati, che a volte sono collocati in contesti molto lontani. Tutto questo, di certo, è vero e questi sono aspetti fondamentali della questione. Ma c'è evidentemente un'attrazione dei due autori verso la trasmissione orale delle storie, un fascino non nascosto verso le dinamiche narrative più tradizionali e umane, verso situazioni in cui la *simpatia*, cioè letteralmente il "sentire insieme", è movente e fine stesso dell'atto narrativo. Infatti, la presenza di uno o più personaggi-narratori nella diegesi del racconto, i quali tengono in mano le redini del testo, può avere importanti risvolti di significato e in taluni casi si rivela determinante per l'interpretazione del testo.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Guimarães Rosa preferiva il termine *estória* a quello *história* per i suoi racconti, sottolineando così la matrice tradizionale delle sue storie. La sua arte narrativa, in effetti, affonda le radici nella tradizione letteraria regionalista e ancor più nella cultura *sertaneja*. Essa affida – volontariamente o meno – il proprio destino alla trasmissione orale ed è interamente avvolta dalla pratica del racconto. Sarebbe complicato, incompleto e paradossale qualsiasi tentativo di inquadrare storicamente il *sertão* e la sua cultura a prescindere dall'immenso patrimonio orale che di fatto ne custodisce l'eredità. Tale tentativo potrebbe essere paragonato ad una storia del Perù precolombiano basata solo su manufatti e documenti scritti. Se Guimarães Rosa vuole ritrarre il *sertão* e la sua gente, questo non può essere fatto senza mettere in primo piano la prassi del racconto. Così, non solo le immagini, i temi e i personaggi appartengono al *sertão*, ma la stessa modalità narrativa.

Nella sua novella «Uma estória de amor» (*Corpo de baile*) compare un personaggio, Joana Xaviel, che veste i panni della cantastorie, conoscitrice anche degli aneddoti più lontani e remoti, incantatrice di bambini e vecchi, ammaliatrice di uomini. Le sue storie colgono un Manuelzão – padrone di casa, in questa occasione meno severo del solito – sdraiato sul suo letto nella stanza accanto. Egli non riesce a prendere sonno e di là in cucina Joana Xaviel sta raccontando ad un uditorio che pende dalle sue labbra un discreto numero di storie che si perdono nello spazio e nel tempo dei *Gerais*. Manuelzão sembra quasi dire: una buona storia non si rifiuta mai.

Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as estórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento brisêia. [...] So que o sono se arregaçava. Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias – tinham amarugem e doce. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia.<sup>269</sup>

A Joana Xaviel viene riconosciuta una capacità straordinaria nel racconto: ogni *estória* – si intende – deve essere narrata come si deve. È capace di immedesimarsi a pieno nei personaggi, di risultare addirittura selvaggia, di dare un aspetto irresistibile a ciò che va dicendo. Nonostante non sia propriamente nel fiore degli anni e viva nella povertà, tirando avanti con le elemosine, tutti gli uomini, ascoltandola, sentono crescere un fervore dentro. Il suo fascino è irresistibile, è quasi un sortilegio, un potere magico che scaturisce dal suono della sua voce, delle *estórias* che offre al suo uditorio.

Joana Xaviel dimostrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. [...] Pegava a contar estórias – gerava torto

---

<sup>269</sup> João Guimarães Rosa, «Uma estória de amor. (Festa de Manuelzão)», in: *Corpo de baile*, cit., vol. I, p. 168.

«Anche adesso, non era per averlo voluto che stava lì ascoltando le storie. Ma queste venivano, per loro conto, come sull'orlo del pianoro il più piccolo vento brezzeggia. [...] Solo che il sonno si ribellava. Il sonno si nascondeva, e al suo posto sgorgavano gli allettamenti della voce di quella donna Gianna Xaviel, la trama delle storie. Le storie – avevano agore e dolcezza. Uno ascoltava, dimenticava le cose che non sapeva». Trad. it.: Id., «Una storia d'amore. La festa di Manuelzone», in: *Corpo di ballo*, cit., p. 154.

encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar.<sup>270</sup>

In quali occasioni si raccontano le storie? Ovvero, esistono situazioni favorevoli alla narrazione? Joana Xaviel è collocata in un contesto sicuramente appropriato: la casa di Manuelzão nella Samarra, dove è venuta gente da tutti gli angoli del *sertão* per partecipare alla messa e alla festa che inaugurano la nuova chiesa; è sera e molti sono già a dormire. Chi resta sveglio si ritrova in cucina, zona franca della casa, terreno comune: si mette al fuoco qualcosa e si ascolta una voce calda alla luce fioca di una lampada.

Nell'ambiente degli uomini di mare raccontarsi a vicenda storie ascoltate o vissute in prima persona è una consuetudine che, oltre a far passare piacevolmente un po' di tempo, contribuisce a creare una sorta di "solidarietà" tra coloro che hanno scelto la vita in mare e permette di viaggiare con la mente anche quando non sul ponte di una nave. E di certo in quei vent'anni trascorsi tra porti, castelli di poppa, ponti, avamposti del progresso e bettole per marinai, a Conrad sarà capitato di incontrare più di un Marlow sulla sua strada. In un racconto intitolato «Falk» il narratore presenta con cura una situazione che pare subito essere favorevole allo *storytelling*. Un gruppo di amici, uomini di mare, si siede in una brutta locanda sul Tamigi e consuma una magra cena. Il lettore non si aspetta di certo che accada qualcosa di straordinario tra i personaggi che sono riuniti intorno al tavolo, dediti alla conversazione e a bere del vino, tanto più che non sembra una situazione nuova ai lettori di Conrad. Si aspetta semmai – e se lo aspettano tutti gli astanti – che uno di questi uomini di mare abbia una buona storia da raccontare e si decida a condividerla.

Several of us, all more or less connected with the sea, were dining in a small river hostelry not more than thirty miles from London, and less than twenty from that shallow and dangerous puddle to which our coasting men give the grandiose name of "German Ocean". And through the wide windows we had a view of the Thames; an enfiling view down the Lower Hope Reach. But the dinner was execrable, and all the feast was for the eyes. That flavour of salt

---

<sup>270</sup> João Guimarães Rosa, «Uma estória de amor», cit., p. 171.

«Gianna Xaviel dimostrava una forza per dentro, un'inclinazione selvaggia. Quando lei cominciava a raccontare le storie, al chiarore della lucerna, la gente riceveva un imbalordimento di illusione, quella ringiovanendosi in bellezza, di colpo, una diavoleria di bellezza. [...] Cominciava a raccontare storie – produceva uno strano incanto. Uno arrivava ad eccitarsi, a sentir calore di andare con lei, di abbracciarla». Trad. it.: Id., «Una storia d'amore», cit., p. 157.

water which for so many of us had been the very water of life permeated our talk.<sup>271</sup>

La cena sembra essere davvero pessima e il primo narratore di «Falk» ne prende spunto per richiamare l'immagine di uomini primitivi che, riuniti intorno ad un fuoco, sperimentavano le loro prime capacità culinarie bruciacciando dei pezzi di carne direttamente sulla fiamma. Una volta satolli, si sarebbero messi comodi e avrebbero cominciato a raccontare storie di caccia, di lotta, di fame e forse di donne. Una volta sperimentate le proprie capacità culinarie, si sarebbero quindi cimentati con il *potere combinatorio* del linguaggio, avrebbero – come dice Calvino<sup>272</sup> – usato i pochi elementi di cui disponevano per costruire delle storie che anche per gli altri avessero un significato, che presentassero ogni volta figure e risposdenze di un mondo condiviso. Quest'immagine che come in tutte le cornici di Conrad anticipa temi che faranno poi parte del racconto, in questo caso il primitivismo/cannibalismo («tales of hunger»), serve anche a dare alla pratica del racconto una dimensione antropologica. Il narratore sembra quasi dire che il raccontarsi storie è una cosa vecchia quanto il fuoco che risale alla notte dei tempi.

È una delle “cornici” che i lettori di Conrad conoscono bene. Allo stesso modo prendono corpo *Heart of Darkness* e *Youth*. E così, pure, alla fine del quarto capitolo di *Lord Jim*, quando il narratore è sul punto di lasciare le consegne alla voce di Marlow, ci viene presentata una scena simile.

And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly. Perhaps it would be after dinner, on a veranda draped in motionless foliage and crowned with flowers, in the deep dusk speckled by fiery cigar-ends. The elongated bulk of each canechair harboured a silent listener.<sup>273</sup>

<sup>271</sup> Joseph Conrad, *Falk*, Venezia, Marsilio, 1994, ed. bilingue, pp. 50-51.

«Eravamo in diversi, tutti più o meno legati al mare, a cena insieme in una piccola locanda sul fiume, a non più di trenta miglia da Londra, e a meno di venti da quella bassa e pericolosa pozza alla quale i nostri marinai di piccolo cabotaggio danno il nome grandioso di “Oceano Germanico”. E dalle ampie finestre avevamo una bella vista del Tamigi, inquadrato fino al Lower Hope Reach. Ma la cena era disgustosa, e la festa era solo per gli occhi. I nostri discorsi erano impregnati di quel sapore d'acqua salata che per tanti di noi era stata l'acqua stessa della vita».

<sup>272</sup> Cfr. Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., pp. 200-201.

<sup>273</sup> Joseph Conrad, *Lord Jim. A Tale*, London, Penguin, 1994, p. 31. D'ora in avanti indicato con la sigla LJ.

«E più tardi, molte volte, in remote parti del mondo, Marlow si mostrò disposto a ricordare Jim, a ricordarlo diffusamente, in dettaglio e ad alta voce. Magari ciò accadeva dopo cena, in una veranda

In ogni caso, bisogna che qualcuno abbia qualcosa da raccontare. La storia: «l'infimo e il più semplice degli organismi letterari. Eppure è il massimo comune denominatore a tutti quei complicatissimi organismi chiamati romanzi».<sup>274</sup> È questo il punto di partenza ineliminabile di ogni narrazione. Ma non qualcosa purché sia qualcosa, bensì qualcosa purché sia straordinario, purché esca dai canoni della quotidianità. La straordinarietà è ciò che rende la storia degna di essere raccontata e ascoltata ed è ciò che distingue una narrazione dal semplice parlare, dalle «rozze storie» che precedono quella di Falk. Così è straordinaria la storia di Riobaldo, del suo patto col diavolo, del suo amore per Diadorim, della traversata del Liso do Sussuarão, è straordinaria la storia stessa del *sertão*. Così pure è straordinaria la storia di Marlow, della sua attrazione per gli spazi bianchi e del suo viaggio nella foresta congolese, proprio là dove la cartografia lascia tanti vuoti, è straordinaria la malvagità dell'uomo ed è ovviamente straordinario Mr. Kurtz – «He is a very remarkable person»; «He is a prodigy».<sup>275</sup> E chiunque faccia l'esperienza della frontiera, aggiungerei, ha qualcosa di straordinario da raccontare.

La seconda condizione perché abbia luce l'atto narrativo è l'attenzione degli ascoltatori o dell'ascoltatore. Ci deve essere sempre un destinatario, un termine al quale la storia è indirizzata e col quale viene condivisa. Senza questo secondo termine non solo non ha luogo la comunicazione, – poiché la narrazione è in prima istanza un atto comunicativo – ma non ha luogo la storia stessa, ovvero essa non rivive nell'incontro umano, in quel tratto che separa la voce del narratore dalle orecchie dell'ascoltatore. È un momento di condivisione, quello narrativo, che in qualche modo stringe i rapporti tra i presenti, specie se si tratta di una storia cupa e torbida, di difficile comprensione, o dalla morale contorta, oppure dai risvolti orribili. In un saggio su Primo Levi, Daniele Giglioli ha efficacemente affiancato la cornice narrativa di «Falk» con altre situazioni narrative evocate in *Se questo è un uomo* e ne *La tregua*. Fatti di orrore e

---

*circondata da una cortina di fronde immobili e incoronata da fiori, nella cupa oscurità picchiettata dalle punte incandescenti dei sigari. Le allungate sagome delle sedie di bambù accoglievano ciascuna un ascoltatore silenzioso». Trad. it.: Id, Lord Jim, Milano, Garzanti, 2002, p. 35. D'ora in avanti indicato con la sigla LJ.it.*

<sup>274</sup> Edward Morgan Forster, *Aspect of the Novel*, (1974); trad. it.: *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000, p. 41.

<sup>275</sup> HD, pp. 54-55 e 76-77.

«È una persona davvero notevole». «È un prodigio».

disumanità, quelli del lager, che necessitano una coraggiosa quanto dolorosa rievocazione narrativa. Non è solo una testimonianza, ma anche una condivisione del peso dei fatti: la storia, così, da personale diventa comunitaria e viene, per così dire, diluita nelle memorie di ciascuno degli ascoltatori. «L'avvenimento eccezionale che ha infranto la norma si è fatto racconto, e proprio come racconto è stato reintegrato nella norma, ha cessato di essere un ricordo opprimente per il singolo ed è andato a depositarsi nel serbatoio della memoria collettiva».<sup>276</sup> Così Falk racconta, il narratore a sua volta racconta, Primo Levi racconta, i nostri nonni raccontano. È una trasmissione e una condivisione culturale che esiste da sempre ma che forse non esisterà per sempre, a volte dimenticata, a volte travasata in altri metodi di trasmissione forse più precisi ed efficaci, ma di sicuro meno collettivi. Ciò che infatti contraddistingue la narrazione orale e che difficilmente è presente in altre modalità narrative, è il contatto umano, la corporeità che veicola la storia e che ne filtra la straordinarietà.

La corporeità del linguaggio espresso tramite la narrazione orale di una storia straordinaria o di un caso che in un certo qual modo coinvolga tutti i presenti, assume le caratteristiche e le dinamiche di un vero e proprio rito. Come tale abbisogna di una serie di elementi di contorno che lo facilitino e ne agevolino la buona riuscita. Ecco che allora serve una tavola, una certa comodità, lo stomaco pieno, vino o caffè, pipa o sigari, luce soffusa ecc. Tutti questi elementi non fanno altro che facilitare la corporeità del racconto e lo predispongono alla dimensione rituale.

Il fatto-che-si-parla mai può essere separato da un corpo vivente. Più universale della *langue*, la facoltà di linguaggio fa però tutt'uno con l'organismo del singolo locutore. La voce è rituale perché, simboleggiando la potenza di parlare, assicura la piena esposizione allo sguardo altrui del particolare corpo vivente cui questa potenza inerisce. Centrato com'è sull'emissione di suoni, il rito amministra a un tempo la fugace incarnazione della facoltà di dire, ossia del linguaggio al di qua delle lingue, e l'epifania di quell'ente biologico che è il locutore.<sup>277</sup>

La voce – dice Paolo Virno – presuppone una corporeità, il racconto ne presuppone due. È una questione di biologia: non è più la carta il tessuto su cui

---

<sup>276</sup> Daniele Gilgioli, *Narratore*, in: Marco Belpoliti (a cura di), «Riga», n. 13, 1997, p. 397.

<sup>277</sup> Paolo Virno, *Quando il verbo si fa carne*, cit., p. 44.

si srotola la storia, ma è l'aria a fare da mezzo al suono della voce. Esce da un corpo, attraversa uno spazio ed entra negli altri corpi facendoli vibrare. Questo elemento corporeo fondamentale, che non ha a che fare con il contenuto ma con i mezzi espressivi, si unisce poi ai significati, alle strutture, agli stili con cui la storia si manifesta al pubblico e ne determina un sostanziale completamento. La voce è la parola colmata del soffio vitale. Senza la voce, la parola resterebbe segno vuoto, così come è vuota la voce naturale dell'animale, priva della coscienza del linguaggio.<sup>278</sup> Questa convenzione corporea, alla base dello spazio-teatro, determina una delle condizioni per lo svolgersi del racconto.

Il narratore è sempre una figura intermedia tra il mondo del narrato e il mondo dove si narra, due dimensioni che spesso sono collocate in luoghi e tempi diversi. È il custode della storia che ne decide la vita o la morte, ne è l'amministratore e come tale amministra anche i rapporti che il mondo intrattiene con essa, decidendo se renderla più "vicina" o più "lontana". In *Lord Jim* Marlow prende a cuore la vicenda di Jim perché lo ritiene «one of us», parte di una stirpe fatta di uomini e di donne «whose very existence is based upon honest faith, and upon the instinct of courage».<sup>279</sup> La sua storia è particolare e compassionevole, ne è profondamente partecipe e cerca poi di trasmettere la stessa partecipazione ai suoi ascoltatori, invitandoli ad avvicinarsi a Jim. Per quanto la vicenda del *Patna*, sul momento, avesse destato curiosità e attenzione in tutti coloro che ne vennero a conoscenza e per quanto spesso tornasse sulle bocche di molti come "un caso da ricordare", nessuno si preoccupò troppo della storia di Jim. Senza l'intervento narrativo di Marlow ci sarebbero stati solo i «fatti» nudi e crudi, ma non la storia.

A sua volta Jim, anch'egli narratore, cerca di amministrare con più difficoltà di Marlow la sua storia. Al processo per l'abbandono del *Patna* Jim è l'unico imputato, poiché gli altri hanno trovato il modo di fuggire. Questa presa di coscienza delle proprie responsabilità e vissuta da Jim come una sorta di riscatto per ciò che ha fatto, ma soprattutto, essendo costretto al racconto, egli cerca attraverso di esso di far luce sull'avvenimento più terribile e oscuro della sua vita. Ma come vedremo, questa prima analisi si rivelerà infruttuosa.

---

<sup>278</sup> Cfr. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 55-63.

<sup>279</sup> LJ, p. 38.

«La cui stessa esistenza si fonda sulla religione dell'onestà e sull'istinto del coraggio». LJ.it., p. 44.

After his first felling of revolt he had come round to the view that only a meticulous precision of statement would bring out the true horror behind the appalling face of things. [...] This had not been a common affair, everything in it had been of the utmost importance, and fortunately he remembered everything. He wanted to go on talking for truth's sake, perhaps for his own sake also; and while his utterance was deliberate, his mind positively flew round and round the serried circle of facts that had surged up all about him to cut him off from the rest of his kind: it was like a creature that, finding itself imprisoned within an enclosure of high stakes, dashes round and round, distracted in the night, trying to find a weak spot, a crevice, a place to scale, some opening through which it may squeeze itself and escape. This awful activity of mind made him hesitate at times in his speech...<sup>280</sup>

In questo brano vengono evidenziati alcuni elementi fondamentali dell'atto narrativo orale: per prima cosa la straordinarietà dell'evento e dunque la garanzia di avere qualcosa che vale la pena di essere raccontato, in secondo luogo la necessità di raccontare i fatti per riviverli e tentarne un'interpretazione, ed infine la difficoltà del racconto, la sensazione che non sia possibile trasmettere con le parole tutto quello che è stata l'esperienza in sé. Appurato quindi che ci siano le condizioni per il racconto, – uno *spazio della voce*, ovvero l'esistenza di una storia da raccontare che vada un po' oltre la quotidianità e la presenza di un narratore (voce) di fronte ad uno o più ascoltatori che dimostrino interesse verso di essa – resta da comprendere meglio altre due questioni: la funzione analitica del racconto in base al rapporto che intercorre tra l'esperienza (prima) e la sua rievocazione (dopo), e le difficoltà che il linguaggio incontra nella rievocazione. Cominciamo da quest'ultima, poiché il linguaggio influenza notevolmente la capacità analitica del racconto che veicola.

---

<sup>280</sup> LJ, p. 29.

«Dopo un primo moto di ribellione era arrivato alla conclusione che solo una deposizione meticolosa avrebbe potuto rivelare il vero orrore che stava dietro alla faccia spaventosa delle cose. [...] Quella non era una faccenda ordinaria; in essa ogni cosa era della massima importanza, e fortunatamente lui ricordava tutto. Voleva continuare a parlare a beneficio della verità, forse anche a beneficio di se stesso; e pur facendolo con sicurezza, la sua mente volava a quel cerchio di fatti che erano emersi all'improvviso tutt'intorno a lui per separarlo dal resto dei suoi simili: era come un animale che, trovatosi imprigionato in un recinto chiuso da un alto steccato, seguiva a girare intorno disperatamente per tutta la notte per trovare un punto debole, una fessura, un appoggio su cui arrampicarsi, un varco in cui introdursi e dal quale scappare. Questo assillante lavoro del suo cervello lo faceva talvolta esitare nel parlare...». LJ.it., pp. 32-33.

Nel romanzo di Cormac McCarthy *The road* la terra è diventata una frontiera immensa e orribile. Il mondo di prima è qualcosa di estremamente remoto. Ancor più lo è agli occhi del bambino, poiché egli non può neppure viverlo nel ricordo: nella sua mente esso è paragonabile ad un universo fantastico, fantascientifico, solo rivolto al contrario, immerso in un passato che è tanto improbabile quanto il futuro. Il padre, invece, è testimone superstite del mondo di prima e dell'orrore che lo ha distrutto e svolge questo ruolo con l'unica persona con la quale sperimenta una convivenza umana. Ora le descrizioni che il padre fa del passato non possono che essere vaghe ed incomplete. Come è possibile raccontare ciò che è stato, trovandosi ad una distanza così inaccettabile, così inconcepibile? Allora sarà possibile solo avvicinarsi approssimativamente; padre e figlio sembrano esserne coscienti, poiché sperimentano ogni giorno l'inadeguatezza del linguaggio. Nel futuro atroce immaginato nel romanzo di McCarthy, il passato è qualcosa di talmente remoto e alieno dal presente che diventa indicibile ed entra a far parte del regno del non-detto. Poco a poco il padre desiste dal tentare di raccontarlo e lascia che il figlio se lo immagini come preferisce. Il mondo di prima, anch'esso frontiera estrema perduta nella notte dei tempi come un secondo Eden, risulta indicibile al pari dell'orribile presente. L'orrore che i due vivono sarà a sua volta indicibile nel futuro ulteriore, se ne esisterà uno per raccontarlo.

Lo spazio estremo della frontiera ne segna profondamente l'esperienza e la rende estrema. La *Narrativa di frontiera*, sia essa orale o scritta, svolge il difficile compito di esprimere con il linguaggio consueto qualcosa di inconsueto, di riportare all'ordinario ciò che appartiene allo straordinario e «reintegrarlo – per dirla ancora con Giglioli – nella norma». È evidente che la sfida per il narratore è grande e va ad intrecciarsi con l'eterna questione irrisolta di quali siano i limiti del linguaggio e di quanto esso si avvicini o meno alla realtà.

Nel racconto «A terceira margem do rio» (*Primeiras estórias*) Guimarães Rosa immagina che il narratore, raccontando tutti gli avvenimenti in prima persona, rielabori l'episodio del tragico abbandono del padre, tentando di rendere intelligibile il suo gesto condividendolo con un ascoltatore/lettore. Ma la comprensione (o giustificazione?) lascia comunque degli spazi vuoti sia per il narratore che per l'ascoltatore. È la stessa dinamica che sottende alla lunga narrazione di *Grande sertão: veredas*, e anche nel caso di Riobaldo la narrazione si rivela difficile e sempre parziale: «Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o

do sentente, mas outro é o do sentidor».<sup>281</sup> Continuamente, infatti, percepiamo questa difficoltà comunicativa attorno alla quale ruota la prolissità di Riobaldo. Egli non risparmia le parole: a differenza dell'uomo che in *The Road* le riduce al minimo indispensabile perché ha perso la fiducia nel linguaggio, Riobaldo non si stanca mai di parlare, non fa pause, torna più e più volte sugli stessi fatti e sulle stesse questioni, fa numerosi esempi e lunghe digressioni per riuscire a spiegarsi al meglio. È un fiume di parole sempre in piena. Ha una sincera fiducia che tutto questo possa servire a qualcosa, ma forse è anche cosciente dei limiti che ogni testimonianza ha, comprende che questo lavoro di analisi potrebbe non finire mai.

Una delle domande fondamentali del libro, quella che lo percorre dall'inizio alla fine è: il Diavolo esiste? Attorno a questo dubbio ruota tutto il racconto dell'ex-jagunço Riobaldo, dando sempre parziali risposte, ma in definitiva lasciandolo irrisolto e aprendo la possibilità a nuovi racconti. Ecco come si conclude il romanzo di Guimarães Rosa:

Amavel o senhor me ouviu, minha idéia confirmou. Que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circumspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.<sup>282</sup>



Benché sia confermato il principio che sottende a tutto il romanzo per il quale non può esserci una divisione netta tra bene e male e che l'uomo contiene in sé le due estremità, il finale non chiude la questione.<sup>283</sup> Non la chiude con l'ultima parola *travessia* (traversia, attraversamento), che raccoglie tutto il complesso

---

<sup>281</sup> GSV, p. 328.

«Non so spiegare bene queste cose. Un sentire è quello del sentente, ma altro è quello del sentitore». GS.it., p. 259.

<sup>282</sup> GSV, p. 624.

«Amabile vossignoria mi ha ascoltato, ha confermato la mia idea: che il Diavolo non esiste. Non è vero? Vossignoria è uomo sovrano, circospetto. Amici siamo. Nonnulla. Il diavolo non c'è! È quel che dico, se fosse... Quel che esiste è l'uomo umano. Travessia». GS.it., p. 494.

<sup>283</sup> Riobaldo afferma che il Diavolo non esiste e subito dopo ne chiede conferma al suo interlocutore. Quest'ultima domanda, come tutte le altre, non ottiene risposta e l'affermazione precedente perde molta della sua forza assertiva.

sistema simbolico del romanzo in un unico movimento, quello di attraversare e di percorrere senza sosta, come fa Riobaldo, gli ampi spazi della vita. E ancora meno chiude con l'ultimo segno, l'infinito. Il racconto stesso si presenta come un percorso, un attraversamento della memoria a cavallo della voce che potrebbe non terminare mai.

Come Marlow, anche Riobaldo crede che il significato delle storie non possa essere tirato fuori semplicemente, come il gheriglio da un guscio di noce.<sup>284</sup> Bisogna sondarne la superficie esterna, raccontando e raccontando ancora. «Marlow sa, dunque, che la verità di un fatto è ombra, oscurità, che può essere rivelata come tale, come alone e ombra appunto, ma che non può essere lacerata, disvelata. Il racconto ci porta dentro questa oscurità, come il serpente che entra con le sue spire nel cuore del buio».<sup>285</sup>

Il tentativo della *Narrativa di frontiera* di raccontare l'indicibile, infatti, sembra ancora più intrinseco ai testi di Joseph Conrad, il quale sperimentò lo stesso tentativo nella sua stessa attività di scrittore. Se consideriamo i due capitoli nettamente distinti della sua vita, ci rendiamo conto di come il primo sia dominato dall'azione e il secondo dal pensiero. Così, se nei vent'anni trascorsi in mare Conrad aveva perseguito l'azione, come si confà ad un uomo di mare, nei trent'anni seguenti, che passò a scrivere, fece un poderoso lavoro di rielaborazione dell'azione attraverso il pensiero. Ciononostante non fu sempre soddisfatto di questo lavoro. Nel suo primo scritto su Conrad, Edward Said scrive:

La modalità retrospettiva di molte opere brevi di Conrad può essere intesa come il tentativo di interpretare ciò che, al momento in cui si era verificato, non avrebbe consentito una riflessione. E, la maggior parte delle volte, l'azione che si è già verificata non solo affligge il presente, ma si impone, con urgenza, all'attenzione.<sup>286</sup>

Così nel racconto «The Lagoon» (*Tales of unrest*), per esempio, Arsat cerca di interpretare e rileggere un'esperienza estrema alla luce della consapevolezza del presente (e della presenza di un ascoltatore). Nel momento dei fatti non gli era stato possibile riflettere, ma solo agire e il peso di certe azioni si fa sentire

---

<sup>284</sup> Cfr., HD, pp. 10-11.

<sup>285</sup> Franco Rella, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 133.

<sup>286</sup> Edward W. Said, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 106.

per tutta la vita. A distanza di anni viene tentata, ma non raggiunta, una comprensione del sé attraverso il racconto-confessione all'amico bianco. In fondo, lo stesso procedimento avviene nello scrittore, quando cerca di rievocare le immagini, i personaggi e le azioni del passato. Non sempre, però, è una prassi che funziona: a volte la scrittura non riesce a riportare a galla i ricordi così come uno vorrebbe. Chi scrive del passato ha il compito di rendere intellegibile l'esperienza e di ricavarne un significato; ma, se l'esperienza ha a che fare con l'Indicibile, con il non-detto, con ciò che di più marginale esiste, il compito diventa molto più complesso.

Non sempre è possibile trovare le parole giuste per descrivere un'esperienza estrema collocata nel passato: è questo scarto tra linguaggio ed esperienza che di tanto in tanto fa esitare Jim nella sua deposizione di fronte alla commissione esaminatrice e che non gli permette di *trovare le parole*. Lo stesso scarto fu avvertito con fastidio da Joseph Conrad in molti momenti della sua carriera. In una lettera ad Henry James del 30 novembre 1897, Conrad scrive a proposito di *The Nigger of the Narcissus*: «non si può comunicare la realtà straziante delle illusioni! Il sogno finisce, le parole volano, il libro viene dimenticato. È la grazia misericordiosa del destino».<sup>287</sup> In effetti anche Marlow incontrerà enormi difficoltà nel comunicare al suo uditorio le sensazioni provate nel cuore di tenebra. L'esperienza è estrema e supera le potenzialità del linguaggio; inoltre, la distanza nel tempo la rende agli occhi della coscienza come un sogno e tutti noi sappiamo quanto sia impossibile raccontare fedelmente un sogno.

“It seems to me I am trying to tell you a dream – making a vain attempt, because no relation of dream can convey the dream sensation”. [...]

“...No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence – that which makes its truth, its meaning – its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream – alone...”<sup>288</sup>

E ancora in *Lord Jim*:

I can't explain to you who haven't seen him and who hear his words only at second hand the mixed nature of my feelings. It seemed to me I was being

---

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>288</sup> HD, pp. 82-83.

«Mi sembra di star cercando di raccontarvi un sogno – sforzo inutile, perché il racconto di un sogno non potrà mai dare la sensazione del sogno».

made to comprehend the Inconceivable – and I know of nothing to compare with the discomfort of such a sensation.<sup>289</sup>

Marlow è comunque molto abile nel suo compito e riesce bene a reintegrare lo straordinario nell'ordinario, proprio attraverso il linguaggio. Questo non significa rendere pienamente l'esperienza, ma poterne comunque comunicare una rappresentazione.

Chi invece non riesce proprio a comunicare la frontiera è Kurtz. Descritto sempre come un uomo dotato di grande e finissima eloquenza, oratore di prim'ordine, tanto che chiunque sarebbe rimasto incantato di fronte alla magia delle sue parole – «it was eloquent, vibrating with eloquence»<sup>290</sup> –, Marlow giunge a desiderare di incontrarlo non tanto per vederlo, quanto per ascoltarlo. La voce di Kurtz diventa così il significato e lo scopo di quel viaggio allucinante. Mano a mano che il fiume scorre sotto l'esile scafo del piroscavo e che le immense pareti della foresta si chiudono dietro la spedizione, la presenza della voce di Kurtz si fa sempre più vicina e invadente. La sua voce, non la sua persona, diventa oggetto di desiderio, l'unica cosa che potrebbe dare un senso all'immensità selvaggia che li circonda, un oracolo in grado di dire anche la verità più profonda e insondabile.

I made the strange discovery that I had never imaged him as doing, you know, but as discoursing. I didn't say to myself, "Now I will never see him", or "Now I will never shake him by the hand", but, "Now I will never hear him". The man presented himself as a voice.<sup>291</sup>

Tuttavia, la voce di Kurtz, presenza aleggiante e imperscrutabile, quasi un demiurgo onnisciente della tenebra, non cesserà mai completamente di essere un'assenza. Ed è proprio questa l'aporia della vicenda, il limite che non

---

<sup>289</sup> LJ, p. 75.

«Non riesco a spiegare a voi, che non lo avete visto e che sentite le sue parole solo di seconda mano, quanto fossero confusi i miei sentimenti. Mi sembrava di essere impegnato a comprendere l'Inconcepibile – e non conosco nulla che sia paragonabile al disagio di una tale situazione». LJ.it., p. 87.

<sup>290</sup> HD, pp. 156-157.

«Era eloquente, vibrante di eloquenza».

<sup>291</sup> HD, pp. 148-149.

«Feci la strana scoperta che non mi ero immaginato quell'uomo nell'atto di agire, capite, ma di discorrere. Non dissi a me stesso, "Ora non riuscirò più a vederlo" né "Ora non potrò più stringergli la mano", ma "Ormai non potrò più ascoltarlo". Quell'uomo si presentava come una voce».

permette a Marlow e a tutti noi di carpire il gheriglio e trarlo fuori dal guscio: dal luogo più estremo dell'assenza, della tenebra sconosciuta, della frontiera estrema dell'umano, di lì non può che uscirne un vuoto.

Marlow ha diversi contatti con la voce di Kurtz. Prima di tutto il narratore ci presenta il contenuto di alcune pagine manoscritte da lui, nella cui prosa rivive tutta l'eloquenza della quale era dotato. Poi, in un percorso a tappe che prevede ogni volta un'approssimazione sempre maggiore alla voce viva, Marlow ha un contatto ancora indiretto con essa, tramite le descrizioni esaltate dell'arlecchino russo, che amplificano ancor di più l'aspettativa su di essa. Poi, finalmente, la prima frase rivolta direttamente a Marlow: «I am glad».<sup>292</sup> Non è niente più di un saluto, ma Marlow ne rimane sbalordito per la profondità della voce. Poi lui stesso riporta ancora brevi frasi, a volte sospese, ma tutto considerato piuttosto ordinarie.

I've been telling you what we said – repeating the phrases we pronounced – but what's the good? They were common everyday words – the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But what of that? They had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares. Soul!<sup>293</sup>

Reintegrare lo straordinario nell'ordinario. Dunque anche Kurtz fa questo? A detta di Marlow, riesce a farlo con un'abilità impressionante. La parola di Kurtz arriva a raccontare il gheriglio della storia e della tenebra, il suo linguaggio è l'unico in grado di cogliere la totalità dell'esperienza e comunicarne la profondità a chi è alieno all'esperienza stessa. Forse è proprio per questo che il lettore di *Heart of Darkness* non riesce ad ascoltare la voce di Kurtz, perché Marlow non può riportarla, può solo tentare di raccontarla. Marlow non si è spinto fino al cuore di tenebra, non ha varcato il bordo dell'ignoto come Kurtz. Marlow si è addentrato nella frontiera, è giunto fino alla lontananza estrema dell'umanità, ma ha deciso di non "abitarla", seppur affascinato e incantato da essa. «Gli è stato concesso di tirare indietro il piede esitante» e di poter così tornare a casa per raccontare non tanto l'abisso, quanto il suo orlo.

---

<sup>292</sup> HD, pp. 190-191. «Molto lieto».

<sup>293</sup> HD, pp. 208-209.

«Vi ho raccontato quel che ci dicemmo – vi ho ripetuto le frasi che pronunciammo – ma a che serve? Erano parole comuni, quotidiane – quei suoni familiari e vaghi che ci si scambia nella vita di tutti i giorni. E con ciò? Dietro di esse c'era – così mi sembrava – la tremenda suggestione di parole udite in sogno, di frasi pronunciate nell'incubo. Un anima!»

Sulla via del ritorno i due protagonisti parlano più volte, ma anche in questo caso la voce di Kurtz non ci raggiunge, così come non ci accorgiamo della sua straordinaria eloquenza. Giunge a noi, però, il suo ultimo grido, perché di un grido si tratta, l'unico esile momento nel quale la voce di quest'uomo enigmatico sembra arrivarci alle orecchie viva e vera. «L'orrore! L'orrore!». Questa è la sintesi di tutto: la parola riassuntiva di Kurtz, al di là di tutte le dissertazioni, si presenta come un'anafora, un urlo animalesco non strutturato, ambiguo e potente come un grido di morte. Se Marlow verte il suo viaggio alla frontiera estrema del mondo sempre più come la ricerca di una parola riassuntiva che dia un significato a tutto, che sveli la verità profonda per mezzo di una saggezza straordinaria, sembra che il suo desiderio non venga proprio esaudito. Come ha sostenuto Peter Brooks,<sup>294</sup> le ultime parole di Kurtz rispondono solo imperfettamente alla ricerca di Marlow e lasciano il suo viaggio come incompiuto. Infatti, sebbene Marlow si faccia sempre più apologeta di Kurtz e giudichi le sue ultime parole come una vittoria morale, ciò non elimina il fatto che esse non siano in grado di comunicare la "verità" e la "saggezza" del momento supremo in cui l'uomo varca la soglia dell'invisibile. «L'orrore! L'orrore!». La parola ripetuta si avvicina quanto più possibile ad una forma primigenia di voce, si colloca sulla soglia tra umano e non-umano, tra linguaggio e non-linguaggio. Qui davvero funziona l'identità KURTZ = VOCE, ma funziona, non a caso, proprio là dove lo spazio è un vuoto – i *blank spaces* sulla cartina dell'Africa –, dove l'essere umano cessa di esistere come tale e la voce si svuota, diventando priva di coscienza, come quella di un animale. L'ultimo tentativo da parte del linguaggio di comunicare l'esperienza estrema della frontiera si rivela un fallimento per metà, o, per dirla con Marlow, una vittoria per metà. La metà di vittoria è la possibilità di *raccontare tutto*, dall'inizio alla fine, sul ponte del *Nellie*, al limite delle tenebre; la metà di fallimento è l'impossibilità di *capire tutto*, dall'inizio alla fine. Forse, però, *raccontare tutto*, ovvero il gheriglio, non sarebbe stato solo impossibile, ma fundamentalmente contrario all'etica stessa del narratore: reintegrare, cioè, lo straordinario nell'ordinario. Infatti, se Marlow avesse parlato la lingua oracolare della tenebra, non sarebbe stato compreso, non avrebbe condiviso l'esperienza e alla memoria collettiva non avrebbe consegnato proprio niente.

---

<sup>294</sup> Cfr. Peter Brooks, *Un rapporto illeggibile. "Heart of Darkness"*, in: Id., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 249-274.

Insomma, il linguaggio si arresta di fronte all'Indicibile e gli ruota attorno creando spazi per una voce che possa raccontarne il guscio.

Se la frontiera più estrema è possibile solo viverla, ma non dirla, allora bisogna che al momento del *ritorno* venga creato lo *spazio della voce* di cui ho detto sopra. Per delimitarlo saranno sufficienti due entità (narratore e ascoltatore) ed un rapporto di *convivenza* tra loro.

Abbiamo visto come al processo per l'abbandono del *Patna*, Jim abbia deciso di raccontare accuratamente tutti i fatti, poiché solo con una narrazione accurata sarebbe stato possibile «il vero orrore che stava dietro la paurosa faccia delle cose». Ma come c'era da aspettarsi l'orrore non viene fuori, nonostante Jim ricordi davvero ogni minimo particolare di quella notte. La commissione voleva i fatti: «They wanted facts. Facts! They demanded facts from him, as if facts could explain anything!».<sup>295</sup> Ma i fatti nudi e crudi non sono sufficienti a spiegare. C'è bisogno di qualcuno che sia disposto a capire, che abbia voglia di ascoltare con pazienza e di comprendere, per lo meno fin dove è possibile comprendere.

Più tardi Jim racconterà di nuovo tutto ad un vero ascoltatore, Marlow, uno che di storie se ne intende e che presta attenzione a ciò che sente. Sarà lui l'unico contatto che Jim avrà con il mondo, con tutto ciò che sta fuori della frontiera sperduta di Patusan e del suo orrore personale. Nonostante il reiterato «you don't know, you don't know...», nonostante non trovi le parole per comunicare al suo interlocutore gli stati d'animo che lo attanagliano, attraverso il racconto che rivolge a Marlow e grazie alla sua stessa presenza, Jim avrà non solo il sottile filo che lo tiene aggrappato al mondo, ma anche l'unico essere con cui condividere un peso altrimenti troppo gravoso.<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> LJ, p. 27.

«Volevano fatti. Fatti! Esigevano fatti da lui, come se i fatti potessero spiegare alcunché!» LJ.it., p. 31.

<sup>296</sup> Oltre a questo, Marlow è caricato del significato della figura paterna. A differenza del vero padre che non potrebbe mai capire e che non dovrà mai sapere nulla dell'episodio del *Patna*, Marlow è ritenuto in grado di capire, proprio perché tra i due c'è una reciproca stima e ammirazione. «Marlow e Jim hanno dato forma a due mitologie che si sovrappongono l'una all'altra in cui ognuno è la figura centrale della visione del mondo dell'altro. Se Jim è il figlio adottivo di Marlow, Marlow è per Jim l'esperto giudice delle azioni corrette, colui che garantisce la possibilità che esista la bontà in un mondo caduto». Cfr. John Batchelor, *Joseph Conrad*, in: Marialuisa Bignami (a cura di), *Joseph Conrad. Antologia critica*, Milano, LED, 1993, p. 119.

“You are an awful good sort to listen like this,” he said. “It does me good. You don’t know what it is to me. You don’t ...” words seemed to fail him. [...] “You don’t know what it is for a fellow in my position to be believed – make a clean breast of it to an elder man. It is so difficult – so awfully unfair – so hard to understand”.<sup>297</sup>

In *Grande sertão: veredas* c’è la stessa identica *convivenza* tra narratore e ascoltatore. Riobaldo racconta tutta la sua storia ad un uomo che è venuto dalla città e che sembra avere molta curiosità e pazienza. Il lettore si rende subito conto di trovarsi di fronte ad un discorso diretto, alla viva voce di un personaggio che dialoga con un interlocutore del quale, però, non compare nel testo neanche una parola. Il romanzo scorre così, senza virgolette, senza suddivisioni in capitoli, né spazi bianchi per oltre seicento pagine, dove neanche una parola appartiene all’incognito interlocutore.

La situazione narrativa (una sorta di *cornice implicita*) è la seguente: un uomo benestante, di un ceto sociale medio-alto, proveniente da una grande città, viaggia con il suo fuoristrada per l’interno dello stato di Minas Gerais, probabilmente per conoscerne la natura, le persone, le tradizioni. Si ferma alla *fazenda* di Riobaldo, il quale lo accoglie come un gradito ospite e comincia a raccontargli la sua storia, poiché se l’uomo vuole conoscere il *sertão*, quale miglior modo se non quello di raccontargli di quando ancora era terra di *jagunços*, di scorrerie di bande, di condottieri leggendari? Tutto questo non compare nel testo ma viene chiaramente compreso dal lettore, leggendo tra le righe della parola del protagonista. L’interlocutore rimane così una presenza latente, poiché non è mai rivelato da un proprio discorso e non ha un nome. Ma è pur sempre presente, in maniera inequivocabile, nella parola di Riobaldo.

Però, nonostante la situazione dialogica, la narrazione del protagonista si manifesta come un flusso continuo che non è mai interrotto dall’interlocutore. O meglio è interrotto in molte occasioni, ma tali contrappunti non sono riportati sul testo. Così Eduardo Coutinho raggruppa i segnali della presenza dell’interlocutore:

---

<sup>297</sup> LJ, pp. 100-101.

«“Lei è molto buono a restare ad ascoltarmi”, disse. “Questo mi fa un gran bene. Non sa che cosa voglia dire per me. Lei non...”, sembrava che gli mancassero le parole. [...] “Lei non sa che cosa voglia dire, per uno che si trovi nella mia posizione, essere creduto – poter dire tutto a un uomo con qualche anno di più. È così difficile – così tremendamente ingiusto – così arduo da capire”». LJ.it., pp. 115-116.

la reiterazione insistente della forma «o senhor» [vossignoria] con la quale sempre si rivolge a lui; una serie di allusioni dirette che lo descrivono come uomo di molta cultura e sensibilità; l'uso frequente di ricorsi narrativi che suggeriscono alcuni *feedback* da parte sua, come le domande immediatamente seguite da risposte; e esclamazioni che indicano l'esistenza di una domanda precedente.<sup>298</sup>

Questi i segnali che rendono manifesta la situazione dialogica, possono essere racchiusi nella sola espressione - usata dallo stesso Coutinho - *feedbacks*. Con questa parola si suole indicare quell'insieme di sensazioni che in un emittente generico sono provocate dalle reazioni del ricevente, in relazione al messaggio stesso. In altre parole il *feedback* è, come dice la parola stessa, un ritorno, una risposta, che influenza l'operato dell'emittente. Il romanzo si presenta come la rappresentazione di una *performance narrativa* ad opera di Riobaldo. Per la buona riuscita di questa, il narratore ha bisogno di un interlocutore e dei *feedbacks* che da lui si generano. L'interlocutore stimola e incalza la narrazione dell'*ex-jagunço* e tiene vivo in lui il desiderio di narrare. Questa modalità narrativa fu particolarmente cara all'autore mineiro che ne fece uso anche in altre *estórias* come: «Meu tio o iauaretê» (*Estas Estórias*), «Antiperipléia» (*Tutaméia*) e «O espelho» (*Primeiras Estórias*). Ma nel romanzo, proprio a causa dell'enorme estensione della sua applicazione, tale tecnica raggiunge la sua completezza e lascia un segno più profondo.

In fondo, queste stesse dinamiche dello spazio della voce sono presenti, ad esempio, in *Lord Jim* e in *Heart of Darkness*, ma in questi testi gli interlocutori/ascoltatori ogni tanto si fanno sentire, o per chiedere chiarimenti, o per redarguire il narratore. In altre parole la cornice che spesso compare in Conrad e che serve a delimitare lo spazio della voce e a porre quindi una delle prerogative essenziali del racconto, nel romanzo di Guimarães Rosa rimane implicita ed è possibile leggerla solo nelle parole di Riobaldo che si riferiscono direttamente al *momento in cui si narra*. Dentro la parola di Riobaldo, formalmente fonologica, ma intrinsecamente dialogica, emerge anche la parola altrui. Come sappiamo, Michail Bachtin aveva ravvisato nell'opera di Dostoevskij il più alto esempio di parola internamente dialogizzata, *parola*

---

<sup>298</sup> Eduardo F. Coutinho, *Monólogo diálogo: a técnica ibrida do «Grande sertão: veredas»*, in: Id, *Em busca da terceira margem. Ensaios sobre o «Grande Sertão: Veredas»*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado 1993, p. 62. Traduzione mia.

*rifrangente* che riflette quella ipotetica del narratario, creando una sorta di *dialogo interiore*. Ecco cosa scrive a proposito di *Povera gente* (1844), romanzo epistolare di Dostoevskij:

Dostoevskij iniziò dalla parola rifrangente, dalla forma epistolare. [...] La lettera, così come la replica del dialogo, è rivolta ad una persona determinata, calcola le sue possibili reazioni, la sua eventuale risposta. Questo calcolo dell'interlocutore assente può essere più o meno intenso. In Dostoevskij esso ha un carattere eccezionalmente intenso. Nella sua prima opera Dostoevskij elabora lo stile così caratteristico di tutta la sua opera, di tutta la sua creazione, determinato dalla intensa anticipazione della parola altrui.<sup>299</sup>

È importante partire dal presupposto che lo spazio della voce di *Grande sertão: veredas* sia autentico e sia comprensivo di un interlocutore in carne ed ossa, poiché senza di esso si tratterebbe di una narrazione artefatta. L'atto narrativo in sé per sé, invece, non è mero accessorio, pre-testo per la storia o cornice che media tra il mondo narrato e il mondo del lettore; esso è primariamente un gesto di significato che fa luce sul testo stesso. Così come Jim necessita della pazienza, dell'attenzione e dello sforzo di comprensione di Marlow, così anche Riobaldo ha bisogno dell'altro per guardare dentro di sé, non di un altro qualunque, ma di qualcuno che non appartenga al microcosmo-*sertão*. Egli accoglie con entusiasmo la provenienza cittadina, la diversa estrazione sociale e culturale del suo interlocutore, poiché sa che solo con queste condizioni il dialogo potrà essere proficuo. La narrazione-dialogo, così, non rimane solo l'incontro di due uomini, ma diventa soprattutto il contrappunto di due culture, due mondi e due tempi profondamente diversi. Come tutte le storie oscure anche quella di Riobaldo ha bisogno di più narrazioni ed è proprio per questo che non è la prima volta che si trova di fronte un interlocutore in carne ed ossa disposto ad ascoltarla con attenzione. È lui stesso a confermarlo: «Compare meu Quelelém me hospedou, deixou meu contar a minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência - calma que de minha dôr passasse; e que podia esperar muito longo tempo». <sup>300</sup> Riobaldo ha già raccontato tutto all'amico Clemente, dando sfogo al

---

<sup>299</sup> Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, (1929 e 1963); trad. it.: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 266-267.

<sup>300</sup> GSV, p. 623.

suo dolore. Ma adesso vale la pena tentare di nuovo con un uomo veramente diverso, “venuto da fuori”, che forse può aggiungere qualcosa alla sua storia. Nel rapporto tra i due dialoganti si manifesta l'altra grande opposizione del romanzo, quella tra *sertão* e città, tra passato e futuro. Riobaldo rappresenta la cultura regionale e periferica del *sertão*, le sue tradizioni, la sua storia. L'uomo che gli sta di fronte, al contrario, è espressione della modernità, della cultura della grande città. Ed è proprio nell'atto della narrazione-ponte di Riobaldo, narrazione che attraversa i confini del *sertão*, che si concretizza la forza “transculturale” del romanzo, dove «ogni convivenza è l'incontro di due culture o di due storie differenti che tendono alla sintesi, nel dialogo»<sup>301</sup>. Questa è una delle principali motivazioni che probabilmente hanno spinto Guimarães Rosa ad adottare la forma dialogica (ancorché occultata): desiderava far dialogare due mondi, come ha cercato di fare scrivendo i suoi libri.

Al suo ascoltatore l'*ex-jagunço* tende una mano, chiede che lo aiuti a capire se la sua è stata una vita buona, se il diavolo esiste davvero e se lui vi abbia mai stretto un patto insieme. Come quella di Jim, anche la sua è una confessione con molte sono colpe da ammettere, ma soprattutto è la ricerca di una comprensione di sé.

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entraçado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!

Sendo isto. Ao dôido, doideras digo. Mas o senhor é homem, sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. So umas raríssimas pessoas - e so essas poucas veredas, veredezinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

---

«Il mio compare Clemente mi ospitò, mi lasciò raccontare tutta la mia storia. Vidi che lui mi guardava con quell'enorme pazienza – calma finché il mio dolore passasse; e poteva aspettare molto tempo». GS.it., p. 494.

<sup>301</sup> Paulo de Tarso Santos, *O diálogo no “Grande Sertão: Veredas”*, São Paulo, Hucitec 1978, p. 18. Traduzione mia.

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão.<sup>302</sup>

Ecco dunque che la confessione di Riobaldo trova un confessore fidato, «fedele come un foglio di carta»,<sup>303</sup> nell'ospite venuto dalla città. È come se il vecchio *sertanejo* stipulasse un contratto col suo interlocutore, in base al quale il passato deve essere analizzato da entrambi tramite un buon racconto e la fine attenzione di chi l'ascolta. La presenza corporea dell'ascoltatore non è solo funzionale al racconto e al dialogo, ma anche alla ricerca della verità (e non solo quella personale del protagonista), la quale, secondo Riobaldo, è più facile da avvicinare quando si è in due. La confessione-dialogo, così, da atto liberatorio diventa un "fare" profondamente gnoseologico.

Gnoseologico e psicanalitico. Riobaldo scegliendo l'estraneo per raccontare nei minimi particolari tutte le sua vicende, compie una ricerca interiore ancora più profonda, ancor più rivolta verso se stesso. Nello stesso tempo rende una testimonianza che viaggerà molto lontano.

Não sei, não sei. Não devia de estar relembando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e lgo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo.<sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> GSV, p. 116.

«Io so che quello che sto dicendo è difficoltoso, molto aggrovigliato. Ma vossignoria va oltre. Invidio proprio la sua istruzione. Io vorrei decifrare le cose che sono importanti. E quel che sto raccontando non è una vita di uomo del sertão, sia pure jagunço, ma la materia che ne vien fuori. Vorrei capire a fondo la paura e il coraggio, e la voglia che spinge la gente a compiere tanti atti, a dare corpo al succedere. Quel che induce la gente a cattive azioni strane, è che uno si trova vicino a quel che è suo, di diritto, e non lo sa, non lo sa, non lo sa!

Così. Al folle, dico follie. Ma vossignoria è uomo che viene di fuori, sensato, fedele come carta, vossignoria mi ascolta, pensa e ripensa, e ridice, e allora mi aiuta. Così, è come racconto. Prima racconto le cose che formarono il passato per me con maggior pertinenza. Le parlerò. Le parlerò del sertão. Di quale, non so. Un grande sertão! Non lo so. Nessuno ancora lo sa. Solo alcune rarissime persone – e solo queste poche veredas e veredine. Quel di cui molto la ringrazio è la finezza della sua attenzione.

Fu un fatto che avvenne, un giorno, sboccò. Il primo. Poi vossignoria vedrà perché, restituendomi la mia ragione». GS.it., pp. 85-86.

<sup>303</sup> Questo passo estremamente significativo potrebbe anche essere letto come un elogio della produzione letteraria, a metà tra la scrittura (*papel*) e l'oralità (*conto - me ouve*), così come del lavoro critico ed esegetico (*pensa e ripensa - finezza de atenção*).

<sup>304</sup> GSV, p. 55.

La forma del dialogo-monologo tra i due personaggi è stata definita una “antropologia della convivenza”,<sup>305</sup> proprio perché il racconto e l’incontro tra due persone si presenta nel romanzo come il modo più naturale che ha l’uomo di stare al mondo e il mezzo migliore per indagare la natura umana. Ed è proprio questo che accade nel romanzo di Guimarães Rosa, come nella novella «Meu tio o iauaretê», così come in *Lord Jim* o *Heart of Darkness*. Al di là di ogni studio approfondito, di ogni report accurato, di qualsiasi ricerca eccellente, esistono delle zone dell’essere umano, delle aree di frontiera, che sfuggono alla conoscenza e alla comprensione. Di fronte ad esse il racconto orale si presenta non come una soluzione, ma come la prassi più atavica e più umana per tentare di integrarle come parti di un tutto.

Quelle che João Guimarães Rosa e Joseph Conrad mettono in scena sono le voci vive dei narratori della frontiera. Narratori del mare e del *sertão*, narratori della vita e dell’animo umano, Marlow e Riobaldo hanno davvero con la loro materia, la vita umana, quel «rapporto artigianale» che Benjamin auspicava per tutti i narratori, la maestria semplice e quotidiana di chi lavora la materia grezza, l’esperienza, e le dà forma, rendendola «solida, utile e irripetibile».<sup>306</sup> Il narratore è destinato a non abbandonare mai il suo lavoro da artigiano; proprio come il Vecchio Marinaio di Coleridge, è dannato ad interrompere il racconto solo in attesa di un nuovo ascoltatore, anche lui destinato a cogliere lo «strange power» che risiede nella sua voce.

---

«Non lo so, non lo so. Non dovrei stare a ricordare tutto questo, a raccontare così l’oscuro delle cose. Tutte queste lungaggini. Non dovrei. Vossignoria è di fuori, mio amico ma mio estraneo. Ma, forse, è proprio per questo. Parlare con un estraneo così, che sa ascoltare e ben presto se ne va via lontano, offre un altro vantaggio: è come se io parlassi ancor più con me stesso». GS.it., p. 35.

<sup>305</sup> Paulo de Tarso Santos, *O diálogo no “Grande Sertão: Veredas”*, cit., p. 17.

<sup>306</sup> Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, (1955); trad. it.: *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov*, in: Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, p. 273.

**Dire tutto, ma proprio tutto...  
ovvero la *Narrativa di frontiera*  
davanti allo specchio.**

# 3.3.

Analisi complementare ed eterodossa di  
*Heart of Darkness* e *Meu tio o Iauaretê*

## 3.3.1. *Going wild*

Proviamo ad entrare più profondamente nel testo e nell'arte narrativa di Conrad e di Guimarães Rosa attraverso l'analisi di due racconti esemplari. Se *Heart of Darkness* è il testo di Conrad più letto nella storia, da cui molti autori hanno tratto ispirazione, quello più sviscerato e più amato, che ha generato una progenie di studi critici, *Meu tio o Iauaretê* non vanta certo lo stesso sterminato numero di edizioni, ma è senz'altro uno degli scritti più significativi di Guimarães Rosa. Fu pubblicato per la prima volta nel 1961 sulle pagine della

rivista «Senhor», ma solo in una versione provvisoria. Fu poi incluso nella raccolta postuma *Estas Estórias* (1969). Il racconto non trovò mai una sua versione definitiva (forse non l'avrebbe comunque trovata) e fu sempre sottoposto ad un continuo lavoro di revisione linguistica. Ho scelto questi due testi perché sono un po' come le perle più preziose dei due autori, testi in cui è possibile rintracciare tutti i motivi delle rispettive poetiche concentrati in poche pagine, a cavallo di storie semplici e autentiche, avvolte da una buona dose di indeterminatezza.

Ma non sarà una comparazione, per così dire, ortodossa. In questo capitolo vorrei tentare un esperimento che spero dia perlomeno qualche risultato. Il punto di partenza di tale esperimento è anche una delle tesi che tenterò di dimostrare: *Meu tio o Iauaretê* comincia dove finisce *Heart of Darkness*. Ovviamente è un'assurdità pensare che l'affermazione suddetta abbia un qualche riscontro nella realtà storico-letteraria. Possiamo essere abbastanza sicuri che Guimarães Rosa, scrivendo il suo racconto, non voleva fornire né un'integrazione né un proseguo al capolavoro conradiano. In apparenza, e anche un po' oltre l'apparenza, i due testi mettono in scena situazioni, tempi e luoghi diversi, fanno comparire personaggi culturalmente distanti e sono retti da strutture narrative del tutto diverse. Tuttavia, la lettura *consecutiva* dei due racconti, potrà rivelare tra loro un rapporto di *complementarità*. Per questo motivo sarà come leggere una sola storia, dato dalla *summa* dei due racconti.

Ognuno dei due testi sembra essere stato "amputato" di una parte, di un arto importante ma non fondamentale per la sua sopravvivenza. I vuoti di ciascun racconto sono ampiamente colmati dall'altro. Nessuno dei due – è superfluo specificarlo – lamenta la benché minima manchevolezza contenutistica, poiché sono testi dall'eccezionale valore letterario. Quelle che chiamo impropriamente "amputazioni" sono semplicemente dei «blank spaces» significativi di per sé, proprio perché lasciati in bianco. Questa sorta di collage non vuole assolutamente essere una pratica per modificare il testo, come un bizzarro esperimento del Dottor Frankenstein (sarebbe oltremodo brutale e ingiustificato), ma semmai una modalità di lettura dei due racconti da tenere sullo sfondo durante l'analisi, un espediente per suscitare suggestioni e spunti riflessivi. Le sovrapposizioni e le connessioni tra i testi, se prese alla lettera, risulteranno quindi imprecise, lacunose e incongruenti, ma sarà sempre possibile avvertire una forte assonanza.

Il punto di contatto potrebbe essere collocato temporalmente negli ultimi minuti di vita di Mistah Kurtz e spazialmente sul vaporetto di ritorno da

Stanley Falls. È sdraiato sottocoperta, di fronte a lui il silenzioso capitano Marlow. Proviamo quindi ad immaginare che invece del grido «The horror! The horror!», Kurtz si lanci in un appassionante racconto e dia finalmente sfoggio di quell'eloquenza da tutti lodata come prodigiosa. Sarebbe stato perlomeno plausibile e ne avrebbe avute di cose a raccontare. Vista la sua reticenza, immaginiamo allora che sia il protagonista del racconto di Guimarães Rosa a parlare per lui e a raccontarci il cuore di tenebra. Ovviamente il Kurtz in questione è del tutto diverso: è brasiliano, mezzo indio, non va a caccia di avorio ma di giaguari; e poi le cose da raccontare sono del tutto differenti. Le tenebre, invece, sono molto simili.

In una notte, in un imprecisato luogo del *sertão* brasiliano, questa volta ricoperto da una fitta foresta vergine, un uomo bussa alla porta della capanna di un *onceiro*, un cacciatore di *onças*, i grandi felini della foresta. È di quest'ultimo che apprenderà e apprenderemo la storia attraverso un resoconto non lineare, fatto di corsi e ricorsi, di un *flash-back* sull'altro, di verità, di mezze verità e di pure falsità. Ma della storia ci occuperemo più avanti. Per adesso ci basti notare come la situazione narrativa del racconto è simile a molte altre, una su tutte quella di *Grande sertão: veredas*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un dialogo-monologo che riporta sul testo la parola di uno solo dei due personaggi, ma che palesa inequivocabilmente la presenza del secondo. Siamo ancora nella dimensione narrativa dell'oralità, in uno *spazio della voce* delimitato da un narratore, una storia straordinaria da raccontare e un ascoltatore. Lo spazio di frontiera dentro il quale è inserito tutto questo è, ancora una volta, la foresta, buia e inesplicabile come quella di *Heart of Darkness*.

Dunque sono ancora lo spazio e l'ambiente a promuovere un confronto tra i testi, anche se questo non è il solo elemento a tenerli assieme. C'è il motivo narrativo del viaggio e della ricerca di un qualcosa di oscuro ed estremamente *altro* da chi cerca. C'è, inoltre, la presenza tutt'altro che accessoria della cultura indigena, che viene rappresentata in maniera critica e inquietante. Infine c'è il tema centrale dell'indagine negli angoli più bui dell'animo umano, dove il male, la paura, la menzogna e la follia sfociano nel non-umano.

Sono elementi già incontrati più volte nel corso di questo lavoro e che, messi in una successione logico-narrativa, sembrano essere il *plot* del racconto virtuale dato dall'unione dei due testi. Se consideriamo, cioè, *Meu tio o Iauaretê* come parte integrante (più che come continuo) di *Heart of Darkness*, ci accorgiamo che abbiamo sullo stesso tessuto narrativo tutti gli elementi della *Narrativa di*

*frontiera* fin qui individuati: le difficoltà comunicative dalla frontiera verso il centro, la dialettica oppositiva tra centro e margine, il tema dell'attesa così come quello della ricerca di un centro nel mezzo di una frontiera sconfinata, la *transculturazione* e i viaggi dell'immaginario, la tensione tra lo spazio disabitato e il tentativo tutto umano di abitarlo, il potere della voce della frontiera che risuona nella narrazione e il valore della testimonianza al di qua della frontiera. Su entrambi i testi pesa il viaggio verso un centro/frontiera oscuro e indicibile, un andare (o un tornare) alla ricerca delle origini più remote dell'essere e dell'umanità, la volontà decisa ma frustrata di far luce sulle pieghe inspiegabili dell'io. Su entrambi i racconti pesa la paura e il fascino del male, l'alito feroce e selvaggio del diavolo. È questo sondare le zone liminali dello spazio come dell'essere che stringe in un comune sentire il lettore di *Heart of Darkness* e quello di *Meu tio o Iauaretê*.

Il racconto di Guimarães Rosa, come accade nel suo grande romanzo, non descrive i fatti accaduti prima della narrazione orale del personaggio e comincia subito dalla parola di quest'ultimo, omettendo qualsiasi tipo di cornice. Tuttavia, anche in questo caso, procedendo nella lettura, il lettore comprenderà ben presto chi è l'interlocutore muto e che lungo viaggio abbia fatto per giungere fino a poter ascoltare quella voce. La portata e le difficoltà del viaggio, benché importanti nel racconto e nominate diverse volte, non sono descritte, così come non è descritto il ritorno, che pur tuttavia è verosimile. Questi elementi, invece, occupano uno spazio considerevole nel racconto di Conrad. In esso lo spazio della frontiera, come abbiamo già osservato, sottende al tempo della narrazione (estuario del Tamigi) e al tempo del narrato (il fiume Congo e la foresta che lo avvolge). È fondamentale comprendere come lo spazio sia ancora una volta una dimensione vera e reale, ma come allo stesso tempo non rimanga legata esclusivamente alla contingenza dell'evento. Come in *Grande sertão: veredas*, anche in *Heart of Darkness* la pregnanza storica degli spazi non impedisce il loro respiro universale e a volte allegorico. Nel testo non ci sono riferimenti storico-geografici, mancano i nomi di persone e i nomi dei luoghi, dati che per altro sono presenti in dettaglio nel *Congo Diary*. In questo modo, senza destoricizzare la vicenda, tutto all'interno del testo diventa «esemplare – storicamente esemplare – facendo del Belgio la metafore dell'Europa e, anzi,

dell'Occidente».<sup>307</sup> Parallelamente gli spazi bianchi sulla cartina del Congo sono le frontiere della *wilderness* africana, ma sono soprattutto le frontiere di qualsiasi *wilderness*, specie quella dell'animo umano.

“Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there. The North Pole was one of these places, I remember. [...] But there was one yet – the biggest, the most blank, so to speak – that I had a hankering after.

“True, by this time it was not a blank space any more. I had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness. But there was in it one river especially, a might big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land.”<sup>308</sup>

In questo celebre passo viene immaginata tutta la geografia di frontiera del romanzo prima ancora che il narratore e il lettore ci si addentrino. La frontiera si mostra subito per la sua natura di spazio affascinante, ricco di mistero e carico di una forza attraente inspiegabile. Del resto non ci dovrebbe sorprendere più di tanto che Conrad sia stato un appassionato di geografia e mappe marine e terrestri, dal momento che i suoi romanzi sembrano essere nati proprio da quelle rappresentazioni dello spazio. Ciò che ci sorprende in lui e in

---

<sup>307</sup> Giuseppe Sertoli, *Introduzione*, in: HD, cit., p. XI.

<sup>308</sup> HD, pp. 16-19.

«Ora, dovete sapere che quand'ero ragazzino avevo una grande passione per le carte geografiche. Per ore e ore contemplavo il Sudamerica, l'Africa, l'Australia, e mi perdevo nelle glorie dell'esplorazione. A quei tempi c'erano ancora molti spazi vuoti sulle carte terrestri, e quando ne vedevo uno che mi pareva particolarmente invitante (a dire il vero lo erano tutti per me), ci mettevo sopra il dito e dicevo: «da grande andrò lì». Il Polo Nord era uno di questi luoghi, mi ricordo. [...] Ce n'era uno però – il più grande, il più vuoto di tutti, se così posso dire – del quale m'era rimasta una voglia tremenda.

Veramente a quell'epoca non era già più uno spazio vuoto. Dagli anni della mia fanciullezza s'era riempito di fiumi e laghi e nomi. Aveva cessato di essere uno spazio vuoto avvolto di delizioso mistero – una macchia bianca su cui un ragazzo poteva sognare i suoi sogni di gloria. Era diventato un luogo di tenebra. Ma aveva questo di speciale: che in esso c'era un fiume, un fiume enorme, straordinariamente simile, sulla carta, a un immenso serpente srotolato, con la testa nel mare, il corpo disteso che si snodava entro una regione vastissima, e la coda che si perdeva nelle profondità del continente».

Marlow è lo spessore del fascino per la frontiera. Essa non è solo la fonte mitica e immutabile di una normale ispirazione avventurosa, è soprattutto qualcosa di dinamico che muta col mutare della storia. Il progressivo riempimento degli spazi bianchi sulla cartina e quindi la progressiva diminuzione del numero delle frontiere selvagge è il simbolo stilizzato, il grafico della modernizzazione e della colonizzazione che hanno avuto tra i loro obiettivi anche la conoscenza del mondo fino ad allora sconosciuto. Marlow/Conrad si rammarica un poco per quella che sembra essere una violazione del bianco immacolato di quegli spazi. Da luogo di sogni infantili a luogo di tenebra e di incubi: questo percorso degenerativo della frontiera ne racchiude le due facce e corre parallelo al degenerare dell'uomo moderno. Poi, l'immaginazione del narratore è colpita dal più grande di quegli spazi vuoti, il Congo; esso ha una particolarità: è attraversato da un fiume immenso che si snoda come un serpente nella terra sconfinata. Il fiume/serpente, simbolo del male e del desiderio, forse simbolo fallico che penetra il ventre/selva,<sup>309</sup> rappresenta una porta aperta, un contatto con il mondo conosciuto. Marlow decide infatti di cogliere il richiamo del serpente, o piuttosto di lasciarsi cogliere – «The snake had charmed me».<sup>310</sup> Da qui il viaggio prosegue attraverso la città sepolcrale di Bruxelles e poi sulla nave che lo conduce in Africa. Fin dall'inizio del racconto di Marlow, l'avvicinamento al cuore di tenebra va di pari passo con il crescere dell'attrazione verso di esso, che si presenta ai suoi occhi, come a quelli di Carlier e Kayerts, del tutto incomprensibile, ma a differenza di loro sembra voler dire qualcosa. E questo "qualcosa" diventerà un'ossessione per il protagonista.

For a second or two, I felt as though, instead of going to the centre of a continent, I were about to set off for the centre of the earth. [...]

I watched the coast. Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you – smiling, frowning, inviting, grand mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering, Come and find out. This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness. The edge of a colossal jungle, so dark green as to be almost black...<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> Per quest'interpretazione sessuale e per l'immagine del Congo come labirinto viscerale si veda lo studio di Mario Domenichelli, *Narciso al buio. Analisi digressiva e contraddittoria di «Cuor di Tenebra» di Joseph Conrad*, Ravenna, Longo, 1978, in particolare le pp. 42-49.

<sup>310</sup> HD, pp. 18-19. «Il serpente mi aveva ammaliato».

<sup>311</sup> HD, pp. 34-35.

Quello di Marlow è un viaggio dal centro al margine del mondo e, inversamente, dal margine al centro dell'oscurità. Quell'oscurità che nella città sepolcrale opprime l'aria, mal celata dai sogni di progresso, nel cuore dell'Africa si palesa completamente, si rivela senza alcun filtro e finisce per inghiottire tutto. È un'oscurità più selvaggia e Marlow vuole vederla da vicino. Così il motivo del viaggio è inserito in quello più ampio del *going wild* che sottende a tutto il libro. *Wild* è innanzi tutto lo spazio: primitivo, primordiale, tricotante e, soprattutto, non abitato.

Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest.<sup>312</sup>

Il fiume è l'unico percorso in uno spazio immenso ed uniforme come un deserto. Ma è un percorso multiplo e ingannevole nel quale si rischia di rimanere esclusi dallo spazio del mondo, intrappolati e braccati da chissà quale orribile mostro; è, in altre parole, un labirinto.

You lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had know once – somewhere – far away – in other existence perhaps.<sup>313</sup>

---

*«Per un secondo o due, ebbi l'impressione di star per partire, non già per il centro di un continente, ma per il centro della terra. [...] Io guardavo la costa. Guardare un costa mentre scivola via lungo la nave è come meditare su un enigma. Eccola lì davanti a voi: sorridente, corrucciata, invitante, grandiosa, meschina, insulsa, selvaggia – ma sempre muta e con l'aria di sussurrare: «vieni a vedere». Quella là era quasi senza fattezze, come fosse ancora in via di formazione, e d'un aspetto monotonamente truce. Il ciglio d'una giungla colossale, d'un verde cupo da parer quasi nero...».*

<sup>312</sup> HD, pp. 102-103.

*«Risalire quel fiume era come viaggiare all'indietro nel tempo verso i primordi del mondo, quando la vegetazione ricopriva tumultuosa la terra e i grandi alberi regnavano sovrani. Un corso d'acqua deserto, un enorme silenzio, una foresta impenetrabile».*

<sup>313</sup> HD, pp. 104-105.

*«Su quel fiume ci si smarriva come in un deserto, e a ogni momento, cercando un canale navigabile, si andava a dar di cozzo contro qualche bassofondo, così che alla fine veniva fatto di crederci in preda a un sortilegio e tagliati fuori per sempre da tutto ciò che s'era conosciuto un tempo – chissà dove – lontano lontano – in un'altra esistenza forse».*

Ma se il mostro non fosse nascosto tra le infinite pieghe del labirinto e invece fosse il labirinto stesso?

The reaches opened before us and closed behind, as if the forest had stepped leisurely across the water to bar the way for our return. We penetrate deeper and deeper into the heart of darkness.<sup>314</sup>

E ancora:

The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there – there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly.<sup>315</sup>

Lo spazio, dunque, è il segno primario del *wild* nonché la sua sostanza viva. Esso è percepito come qualcosa di primordiale e vivo, che resta immobile ma nasconde una forza immane. In *Heart of Darkness* lo spazio non è un'ambientazione, ma semmai un personaggio. Ma non è l'unica cosa ad essere selvaggia.

*Wild* sono i belgi e i colonizzatori bruti in generale che dimostrano una totale mancanza dei principi etici che Conrad spesso appaia con l'eroismo e che attribuisce per esempio a Marlow o a Jim. In Congo, *wild* sono gli indigeni con i loro costumi, la loro fame, il loro cannibalismo, le loro grida e i loro tamburi. Entrambi, i bianchi e i neri, in modi diversi, si fanno sempre più selvaggi. L'ambiente influenza sempre, si capisce. Ma in questo caso l'influenza è oltremodo consistente e del tutto peggiorativa. Del resto, prima di partire, il medico della Compagnia che aveva visitato Marlow e gli aveva premurosamente preso le misure del cranio, lo aveva già avvertito della certezza quasi matematica di alcuni cambiamenti che sarebbero avvenuti, dentro: «The changes take place inside, you know».<sup>316</sup> Si ha la sensazione, e ce l'ha ancora prima Marlow, che lo spazio della tenebra cambi la natura umana in

---

<sup>314</sup> HD, pp. 108-109.

«Ogni nuovo tratto del fiume si apriva innanzi a noi, e si chiudeva alle nostre spalle, come se la foresta avesse tranquillamente scavalcato le acque per sbarrarci la via del ritorno. Penetravamo sempre più in fondo nel cuore delle tenebre».

<sup>315</sup> HD, pp. 110-111.

«Quella terra non aveva più nulla di terrestre. Noi siamo abituati a contemplare la forma ormai doma di un mostro soggiogato, ma laggiù – laggiù ci si trovava alla presenza di qualcosa di mostruoso e di libero, qualcosa che non aveva nulla di terrestre».

<sup>316</sup> HD, pp. 30-31. «I cambiamenti avvengono nell'interno, capite».

maniera direttamente proporzionale al progredire verso l'interno. Ciò di fatto corrisponde alla considerazione che Conrad aveva nei suoi romanzi dello spazio terra/fiume, sempre connotato in senso peggiorativo rispetto al mare. Così infatti avviene nei romanzi malesi, ma anche in *Lord Jim*, dove il fiume spinge le mire maligne di Gentleman Brown. Tuttavia c'è in questa terra qualcosa di non solo corruttivo, ma addirittura distruttivo che resta inesplicabile. Giunto alla foce del Congo, Marlow ottiene un passaggio su un piccolo battello a vapore comandato da uno svedese che evidentemente lavora lì da un po' di tempo. Questi comincia a parlare dei funzionari del governo belga che gestiscono i traffici commerciali, finendo poi col menzionare il suicidio di un suo connazionale.

"Fine lot these government chaps – are they not?" he went on, speaking English with great precision and considerable bitterness. "It is funny what some people will do for a few francs a month. I wonder what becomes of that kind when it goes up country?" I said to him I expected to see that soon. "So-o-o!" he exclaimed. He shuffled athwart, keeping one eye ahead vigilantly. "Don't be too sure", he continued. "The other day I took up a man who hanged himself on the road. He was a Swede too". "hanged himself! Why, in God's name?" I cried. He kept on looking out watchfully. "Who knows? The sun too much for him, or the country perhaps".<sup>317</sup>

Nella frontiera l'uomo cambia e lo si è visto più volte nel corso di questo lavoro. Cambia il l'aspetto fisico, cambia la percezione della realtà, cambiano, laddove ce ne fossero state, le certezze, cambia la comunicazione e cambiano i parametri di giudizio. Tant'è che Marlow si meraviglia alla vista del colletto e dei polsini inamidati del ragioniere della Compagnia e anziché fare dell'ironia sull'assurdità di tanta eleganza, manifesta nei suoi confronti un profondo rispetto.

---

<sup>317</sup> HD, pp. 40-41.

«"Bei tipi, eh? Quei funzionari del governo, – proseguì, parlando inglese con grande correttezza e singolare acredine. – È buffo vedere ciò che certa gente è disposta a fare per pochi franchi al mese. Sarei curioso di sapere cosa possono mai diventare esseri di quella specie quando vanno nell'interno". Gli dissi che mi aspettavo di vederlo coi miei occhi molto presto. "Ah!" esclamò; poi mosse di lato qualche passo strascicato, sempre però tenendo un occhio vigile sulla rotta della nave. "Non siatene troppo sicuro, – continuò. – L'altro giorno ne ho dovuto prendere a bordo uno che si era impiccato per strada. Era svedese anche lui". "Impiccato! – gridai. – E perché mai, in nome di Dio?" lui continuava a guardare attento davanti a sé. "Chi lo sa! Troppo sole, o forse il paese"».

Yes; I respected his collars, his vast cuffs, his brushed hair. His appearance was certainly that of a hairdresser's dummy; but in the great demoralization of the land he kept up his appearance. That's backbone. His starched collars and got-up shirts fronts were achievements of character.<sup>318</sup>

Tutto cambia. Cambiano anche tutti coloro che abitavano la frontiera prima dell'arrivo dell'orda barbarica, prima ancora che potesse essere considerata frontiera, prima ancora che potesse essere "inventata". Infatti, lo spazio in questione era pensato come frontiera solo da coloro che vi giungevano da lontano. Così, come il Nuovo Mondo *diventa* fisicamente frontiera (giacché lo era già nell'immaginazione degli europei) nel momento in cui la prima caravella di Colombo tocca terra, allo stesso modo il cuore profondo dell'Africa lo diventa quando entra in relazione col il centro, o con ciò che ritiene di esserlo. Marlow si addentra in uno spazio che, diventando frontiera per coloro che vi sono giunti, lo diventa anche per coloro che vi abitavano da sempre. Per le Americhe e per il Congo diventare frontiera significa subire l'azzeramento di tutta la storia precedente, vedere il proprio mondo diventare lo spazio carente del primitivo, lo spazio che improvvisamente richiede "salvezza" da parte di qualcun altro che viene da fuori. Gli indigeni assistono dunque ad una rapida trasformazione dello spazio che li circonda e che apparteneva loro, trasformato ormai in frontiera *oggettiva*: spazio del limite e dell'ibridazione, dell'incomunicabilità e dell'incomprensione, privo di alcuna certezza e dimentico del passato.<sup>319</sup> E, se la frontiera cambia le persone, anche i congolesi ne subiscono le amare conseguenze.

Magri tanto da poterne contare le ossa, deboli, malati, silenti, e forse inconsapevoli della lenta morte che li accompagna, una silenziosa compagna con la quale hanno già mosso i primi passi – un filo di lana bianca intorno al collo nero di uno schiavo accasciato a terra e privo di forze: Marlow lo guarda e

---

<sup>318</sup> HD, pp. 52-53.

«Sicuro, rispettava i suoi colletti inamidati, i suoi ampi polsini, i suoi capelli ben pettinati. È vero, aveva l'aria di un manichino da parrucchiere; ma era un uomo, se non altro, che nella generale demoralizzazione del paese seguiva ad aver cura del proprio aspetto. Segno di spina dorsale. I suoi colletti inamidati e i suoi rigidi sparati di camicia erano prove di fermezza di carattere».

<sup>319</sup> Per «l'invenzione del cuore di tenebra», cioè la creazione della frontiera-africa, si veda Marina De Chiara, *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi, 2005, in particolare le pp. 63-64, e lo studio di Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, (1999), trad. it.: *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002, al quale rimanda la stessa De Chiara e da cui è tratta l'espressione «invenzione del cuore di tenebra».

gli dà un biscotto. Sono queste le rapide immagini del primo contatto con l'indigeno, con l'*altro* per eccellenza e con tutto ciò che esiste di non-occidentale, ma che pur tuttavia è umano. Come non pensare alla figura dell'*indio* brasiliano che viene tracciata in *Quarup* da Antonio Callado: debole e compromesso con il conquistatore fino a diventarne dipendente, malato e "svuotato" della propria identità come i *cren-acárore* che seguono moribondi la Spedizione al Centro Geografico.

Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest.<sup>320</sup>

A volte, come in questo caso, l'analisi storica di Marlow/Conrad è incredibilmente lucida e critica. E lo è ancora quando, poco più oltre, dopo una lunga marcia di duecento miglia attraverso la foresta, attraverso un complesso intreccio di sentieri nell'erba alta (di nuovo l'immagine del labirinto), nella solitudine più completa di una terra abbandonata, giunge alla stazione centrale della Compagnia e ne costata tutta l'inefficienza: «bastava un'occhiata intorno per rendersi conto del demone flaccido che stava a capo dell'intera faccenda». È ancora una volta l'occasione per un'aspra critica ai metodi e ai contenuti del colonialismo belga, critica che fin dalla visita di Marlow a Bruxelles era apparsa centrale nello sviluppo del racconto. Ma sarebbe riduttivo pensare che il tema politico si riferisca esclusivamente alla colonizzazione belga: la mancanza di nomi di luoghi e di persone permette di fatto una percezione universalistica del fenomeno. C'è però un implicito ma innegabile confronto tra i metodi belgi in Congo e l'imperialismo inglese. La distinzione tra *colonists* e *conqueror* che fa Marlow quando, all'inizio del racconto, traccia un parallelo tra l'imperialismo presente e l'imperialismo romano, fa presumere che Conrad concepisse lo stesso distinguo anche nella contemporaneità. In questo caso, va da sé che gli inglesi siano i coloni e i belgi i conquistatori.

Il colonialismo, quindi, non è visto né da Marlow né da nessun altro dei presenti sul *Nellie* come un male. Del resto non si può dimenticare che Conrad era pienamente immerso nella cultura (e nell'economia) coloniale e – come ha

---

<sup>320</sup> HD, pp. 48-49.

«Portati lì dai più lontani recessi della costa con legatissimi contratti a termine, sperduti in un ambiente ostile, nutriti con cibi cui non erano abituati, si ammalavano, diventavano inefficienti, e allora gli si concedeva di trascinarsi in disparte per riposare».

scritto Edward Said – «non avrebbe mai potuto servirsi di Marlow per offrire una visione del mondo altra da quella imperialista, visti gli strumenti dei quali entrambi all'epoca potevano disporre per conoscere la realtà dei non europei». <sup>321</sup>

Ma nonostante sia stato scritto più o meno tutto su questo aspetto, quello più palesemente politico del racconto, il testo lascia anche in questo caso dei *blank spaces*: in definitiva, non risulta affatto chiaro in che misura Marlow/Conrad assolva o condanni il colonialismo. L'unica cosa che sembra piuttosto sicura è che attraverso la tensione narrativa e il dramma interiore di Marlow, Conrad abbia posto il *dubbio* sulla questione; abbia in altre parole avviato, con una buona dose di inconsapevolezza, la possibilità d'immaginare prospettive che lui stesso non era in grado di formulare, ma che i lettori posteriori (post-coloniali) invece avrebbero potuto configurare. <sup>322</sup> *Heart of Darkness* non ci dice molto di più su questo tema. Del resto lasciare cose non dette o non spiegate è la sua caratteristica principale.

Il resoconto di Marlow fornisce elementi sufficienti per pensare ad un'analisi politica, benché criptica, della realtà coloniale; ma addentrandosi sempre più nella vicenda – *going wild* – esso prende un'altra piega, sommerso da un nuvolo di sentimenti confusi e pensieri metafisici. All'altro capo della storia c'è Kurtz, la voce che spingerà con sempre più convinzione il protagonista nel cuore di tenebra: sarà il suo obbiettivo, la sua attrattiva. Il critico Renato Oliva, in un puntuale saggio su *Heart of Darkness* in cui analizza anche i brani che l'autore eliminò prima di dare il testo alle stampe, ha notato come i piani politico e simbolico siano strettamente connessi tra loro nella prima parte del libro, ma come nella seconda le problematiche politiche lascino sempre più dei vuoti che Conrad non riesce sempre a coprire bene. Questo porta inevitabilmente ad una serie di contraddizioni, mancanze e imperfezioni che molti studiosi hanno

---

<sup>321</sup> Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, (1993); trad. it.: *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998, p. 50.

<sup>322</sup> Dobbiamo proprio a Edward Said lo studio più illuminante e fecondo sul questo tema. In *Culture and Imperialism* Said sostiene che proprio dalla contingenza del racconto di Marlow, così inserito in un mondo imperialista, nasce la possibilità per il lettore moderno di «immaginare qualcosa di diverso da un Africa suddivisa in dozzine di colonie europee anche se, da parte sua, egli non aveva idea di come sarebbe divenuta». In effetti ciò che fa Marlow con i suoi ascoltatori è semplicemente (ma non è poi così poco) metterli di fronte alla chiara menzogna che l'Occidente definiva *missione civilizzatrice*, non va oltre; non perché non vuole, ma perché gli è impossibile. «Creatura del suo tempo, nonostante le severe critiche all'imperialismo che li aveva resi schiavi, Conrad non era in grado di riconoscere agli indigeni il diritto alla libertà». Cfr. *Ibidem*, pp. 51, 56. Il corsivo è mio.

ravvisato nel testo e che palesano, secondo Oliva, la volontà di occultare progressivamente il tema politico. A questo procedimento sarebbe legata la sostanziale assoluzione della disumanità di Kurtz.

È legittimo pensare che Conrad [abbia voluto] spostare l'accento dalla «commedia della luce» (sociale e politica) del colonialismo alla tragedia della tenebra (naturale e individuale) di Kurtz. Fino a un certo punto i due discorsi procedono paralleli verso lo stesso fine (la condanna del colonialismo); poi quello metafisico-psicologico viene usato per mettere in secondo piano quello storico, per smussarne gli spigoli polemici. L'introduzione della dimensione psicologico-metafisica nel personaggio Kurtz permette a Conrad di fare marcia indietro.<sup>323</sup>

È vero che il tema storico-politico viene messo in secondo piano dalla ricerca prima e dall'incontro poi con Kurtz, è vero anche che questi esce di scena in gran parte assolto e addirittura difeso a spada tratta da Marlow. Ma ciò che non credo sia possibile è che Conrad abbia fatto tutto questo *per* occultare la critica politica del testo ed attenuarne la forza. Non credo. Non bisogna infatti dimenticare che l'esperienza è reale, che la tenebra è qualcosa di visibile e concreto, che l'orrore è lì, in quel momento. Oliva non tiene conto dello spazio, non tiene conto della frontiera. Se Conrad è un uomo di azione, Marlow lo è ancora di più. Avere sotto gli occhi l'orrore della violenza coloniale, della morte, della schiavitù non è cosa che possa mettere in secondo piano la domanda che la frontiera pone all'uomo, il richiamo della voce di Kurtz, il battere dei tamburi nella notte, il desiderio di andare *oltre*. Sono elementi fisici, sensazioni, percezioni che Conrad stesso provò in Congo. Al di là di ogni analisi intellettuale, di ogni risvolto o critica politica, non si può non constatare che è da questi elementi che Conrad ha costruito *Heart of Darkness*, dalle impressioni (in senso letterale) che quella terra aveva lasciato sulla sua persona (anima e corpo) e che lui tentava, senza mai poterci riuscire fino in fondo, di trasformare in parola.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> Renato Oliva, *Dalla commedia della luce alla tragedia della tenebra, ovvero l'ambigua redenzione di Kurtz*, in: Id. e Alessandro Portelli, *Conrad: l'imperialismo imperfetto*, Torino, Einaudi, 1973, p. 51.

<sup>324</sup> Sono molti, in verità, gli elementi della realtà delle cose che non trovano corrispondenza sul testo. Ad esempio, il corso del fiume non doveva essere così disabitato come appare nel romanzo, poiché molte missioni, piccole stazioni e villaggi ben abitati disseminavano le sue rive. Tuttavia non si può certo dire che il panorama non fosse selvaggio o accusare Conrad di

La frontiera non è dunque uno spazio dell'opinione, ma dell'azione. Non c'è parere, non c'è interpretazione, non c'è contesto storico; solo verità: «What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valour, rage – who can tell? – but truth – truth stripped of its cloak of time». <sup>325</sup> Spazio eminentemente del fare, la frontiera pone delle domande a cui nel momento è possibile rispondere solo con l'azione. Così come padre e figlio in *The Road* rispondono all'orrore dello spazio bruciato e disumano con una perenne attività di sopravvivenza e con la pratica di un *post-trapperismo* senza requie, così Marlow si dà da fare con la mente e col corpo, ma soprattutto col corpo. Proviamo a chiedergli se c'è tempo per riflettere sui destini della storia:

Fine sentiments, you say? Fine sentiments be hanged! I had no time. I had to mess about with white-lead and strips of woollen blanket helping to put bandages on those leaky steam-pipes – I tell you. I had to watch the steering, and circumvent those snags, and get the tin-pot along by hook or by crook. There was surface-truth enough in these things to save a wiser man. And between whiles I had to look after the savage who was a fireman. <sup>326</sup>

---

infedeltà verso la realtà. Gli elementi che vengono omessi non sono funzionali alla storia (la ricerca di Kurtz) e inoltre offuscherebbero l'imponenza della *wilderness* che nel testo è protagonista assoluta. Il lettore europeo, immerso negli agi della città e che presumibilmente non aveva mai visto lo spazio descritto da Conrad, avrebbe potuto sminuirne il carattere selvaggio. Conrad, così, elimina dallo spazio tutti gli elementi di *abitazione* (non è luogo, ma spazio) e finisce con l'infittire la *wilderness* ancor più di quanto non lo sia già. Ma questo, in fin dei conti, è il suo mestiere e se aiuta a rendere l'idea del cuore di tenebra – e mi sembra di sì – ben venga. Cfr. HD, pp. 271-275

<sup>325</sup> HD, pp. 112-113.

«E laggiù, dopotutto, che cosa c'era? Gioia, paura, tristezza, devozione, coraggio, furore – chi lo sa? – ma qualcosa di vero – una verità spogliata del suo manto temporale».

<sup>326</sup> *Ibidem*.

«Nobili sentimenti, dite? Al diavolo i nobili sentimenti! Non ne avevo il tempo, ecco perché. Ero tutto affaccendato a correr qua e là con mastice e strisce di coperta per applicar fasciature ai tubi del vapore che perdevano. Dovevo sorvegliare la rotta, e sventare le insidie dei tronchi sommersi, e mandare avanti quel barattolo di latta per amore o per forza. C'era tanta verità alla superficie di quelle cose da salvare un uomo assai più saggio di me. E per giunta dovevo tener d'occhio il selvaggio che fungeva da fuochista».

In verità, nel suo viaggio a Stanley Falls, Conrad non ebbe il comando del *Roi des Belges*, anzi fu caricato a bordo come sovrannumero e approfittò dell'occasione per conoscere il fiume e le tecniche di navigazione. Quindi, è presumibile pensare che non fosse così indaffarato e carico di responsabilità come Marlow. Nel viaggio di ritorno fino a Kinshasa (Stanley Pools), invece, fu proprio Conrad al comando della nave, in quanto il capitano danese Koch fu colto da un grave attacco di dissenteria. È plausibile che questa esperienza di navigazione fu piuttosto difficoltosa per il capitano Korzeniowski, poiché le difficoltà menzionate in *Heart of Darkeness* erano tutte reali e sono ben documentate nel secondo taccuino che l'autore redasse in Congo.

E poi c'è da tenere sotto controllo la fame degli indigeni che sono sulla nave e che si nutrono di carne d'ippopotamo marcescente, da tenere a freno la temerarietà dei "pellegrini" che sparano ogni cinque minuti alla nebbia, da difendersi da eventuali attacchi provenienti dalla riva. Insomma, la frontiera non lascia molto respiro a coloro che vi si addentrano. Il tempo delle riletture, delle interpretazioni e delle comprensioni verrà dopo, a cose fatte. Ancora una volta, come spesso accade in Conrad, nella superficie delle cose c'è molta parte di verità. Ma è più in profondità, molto di più, che risiede il vero gheriglio ineffabile di questa storia.

Certo, l'elenco delle mansioni dell'irreprendibile capitano sembra stilato da Marlow a mo' di scuse, quasi per giustificare la mancanza di un coinvolgimento sentimentale. Ma di fatto il coinvolgimento c'è e la prassi frenetica del capitano sembra piuttosto una specie di esorcismo contro l'orrore che monta dentro, proprio come il lavoro di riparazione della nave presso la stazione di Stanley Pools. In quell'occasione è lo stesso Marlow a confessare che il lavoro e lo stare in attività – «turning, so to speak, my back on the station»<sup>327</sup> – è il solo mezzo per «poter mantenere una certa presa sui fatti positivi dell'esistenza». C'è una certa dose di avventura in *Heart of Darkness*, fosse anche solo per lo spazio di frontiera in cui si svolge la storia, per l'ambiente selvaggio che richiede sempre coraggio. Ma nell'azione l'avventura sfugge. La battaglia con gli indigeni, ad esempio, si riduce a qualcosa di ridicolo in cui la sola vittima menzionata è il timoniere. Nella risalita del Congo, come ha già puntualizzato Todorov,<sup>328</sup> di avventura non c'è molto, o meglio, non ce n'è molta nei fatti. Essa è piuttosto rivolta all'interpretazione di quest'ultimi, al loro racconto. I rischi più grossi si corrono narrando. *Heart of Darkness* non è un racconto d'avventura, ma un'avventura del racconto.

Il passaggio da una prima parte in cui dominano la scena considerazioni critiche che condannano la brutalità della colonizzazione (specie quella belga), ad una seconda in cui sono il viaggio sul fronte fisico e la ricerca interiore sul fronte metafisico a fare da protagonisti, quindi, non sembra essere dovuto ad un sostanziale accordo da parte dello scrittore e del narratore con la brutalità coloniale e con la lucida follia di Kurtz. Che senso avrebbe avuto? Marlow assolve Kurtz come uomo, intravede nella sua follia una condizione che lui

---

<sup>327</sup> HD, pp. 68-69. «Voltando, per così dire, le spalle all'intera stazione»

<sup>328</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, (1971); trad. it.: *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Theoria, 1989, pp. 172-173.

stesso ha rischiato di raggiungere. Ha sfiorato e assaporato l'orrore in cui il suo "doppio" si è immerso e per questo gli perdona tutto. Per Marlow, Kurtz è l'uomo che si è spinto «to the end of the tether», fino al limite estremo, e lo ha oltrepassato. Come può non ammirarlo? Anche se le zone esplorate da Kurtz (sia fisicamente che psicologicamente)<sup>329</sup> gli rimangono sconosciute e impenetrabili – ma non sembra rammaricarsene troppo –, rimane il fascino del grande esploratore e avventuriero, non solo, come Tom Lingard, in territori sperduti in cerca di guadagni, ma nei territori sperduti dell'anima. Non è la brutalità del colonizzatore che lo affascina.

Se l'incedere del viaggio, per Marlow, è tutto sorretto dal desiderio dell'incontro con una voce e dalla curiosità di vedere la tenebra più profonda, alla fine questo cuore insondabile si rivela amaramente vuoto. Come abbiamo già avuto modo di verificare (cfr. 3.2.), Kurtz si presenta soprattutto come un'assenza e la sua eloquenza si risolve in un "dire poco" o "dire niente". Anche nel momento supremo, nella frontiera ultima, quella della morte, dove tutti si aspettano una rivelazione definitiva, Kurtz lancia l'urlo animalesco che sancisce il compimento della metamorfosi in uno stato selvaggio.

Ciò che Kurtz, in verità, dice in tale momento, sono delle parole che enunciano il vuoto, che annullano la conoscenza: «L'orrore! L'orrore!». Un orrore assoluto di cui non conosceremo mai l'oggetto. [...] L'interno non esiste, non più del senso ultimo, e le esperienze di Marlow sono tutte «inconcludenti». Insomma è l'atto stesso di conoscenza che si trova messo in discussione. [...] La parola [e la voce], si è visto, gioca un ruolo decisivo nel processo di conoscenza: è quella luce che avrebbe dovuto dissipare le tenebre, ma che alla fine non vi riesce.<sup>330</sup>

Tutto ciò non significa certo che nel romanzo di Conrad l'oscurità della *wilderness* africana non sia il correlativo oggettivo del buio che risiede nel cuore di Kurtz e in quello dell'uomo europeo. Questo elemento fondamentale del testo, tuttavia, non è nascosto o attenuato dalla vicenda tragica di Kurtz, né il giudizio sui fatti può essere mitigato dalla redenzione di Kurtz. Marlow si

---

<sup>329</sup> È significativo, a questo proposito, il fatto che Kurtz sia un vero e proprio esploratore e che anche dopo la sua morte la Compagnia pretenda da Marlow "certi documenti" dove credeva di trovare informazioni geograficamente utili. Come egli è esploratore oltre l'estremo, oltre il fiume, verso l'interno, dove nessun bianco è mai arrivato, così è esploratore impavido dell'animo umano – fino a pagare con la follia la sua temerarietà – oltre il limite sul quale si è arrestato Marlow.

<sup>330</sup> Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa*, cit., pp. 181-183.

avvicina a Kurtz come uomo e tenta di comprenderlo come tale. È affascinato tremendamente dalla sua voce, dalla sua temerarietà e dalla sprezzante autonomia di quest'uomo che, come Marlow, disprezza le meschinità e le bassezze degli agenti della Compagnia. Marlow è attratto dal Kurtz super-uomo e dalla sua volontà di potenza.

Abbiamo visto che il motivo della "deriva selvaggia", del *going wild*, coinvolge tutto e tutti. Marlow e Kurtz non sono da meno. Marlow ripercorre il cammino di Kurtz per un bel tratto, fermandosi solo sull'orlo dell'abisso. Il predecessore – in un certo senso anche il suo maestro – si è spinto ancora oltre, ha sperimentato tutte le possibilità della *wilderness* e dell'inselvaticarsi, tentando perfino di abitare uno spazio inabitabile. Kurtz è destinato a morire, ma Marlow riesce ad intercettarlo in tempo, ad ascoltare la sua voce e ciò che ha da dire. Questa intercettazione, sulla carta, dovrebbe significare la possibilità di un resoconto estremo di ciò che sta *oltre*, di ciò che è dis-umano e quindi anche della morte. Infatti, il fallimento di Kurtz come narratore e l'inconsistenza delle sue parole lo rendono un testimone (incompiuto) della morte, tenebra ultima e indescrivibile. Come accade per il cuore di tenebra, anche la morte è un'esperienza vissuta – sempre che sia possibile vivere la morte – da Kurtz ma non da Marlow che ci va solo vicino: «and then they very nearly buried me». <sup>331</sup>

Abbiamo visto come le parole del momento supremo – «the horror!» – si trovino in una condizione liminale tra il linguaggio e la pura voce svuotata di significato, così come il suo corpo si trova nello stato a metà tra la vita e la morte. Marlow, tuttavia, continua ad esaltare Kurtz nelle sue ultime ore fin quasi a martirizzarlo, finendo così per considerare le sue ultime parole una «vittoria morale», un messaggio molto più alto di ogni altro, di sicuro migliore di qualsiasi cosa avrebbe potuto dire lui stesso nel momento supremo.

I was within a hair's-breadth of the last opportunity for pronouncement, and I found with humiliations that probably I would have nothing to say. This is the reason why I affirm that Kurtz was a remarkable person. He had something to say. He said it. Since I had peeped over the edge myself, I understand better the meaning of his stare... [...]

True, he had made that last stride, he had stepped over the edge, while I had been permitted to draw back my hesitating foot. And perhaps in this is the whole difference; perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just

---

<sup>331</sup> HD, pp. 220-221. «E poco mancò che seppellissero anche me».

compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible. Perhaps!<sup>332</sup>

Sarà anche così..., ma Marlow, in questo caso, non sembra molto convincente. Le parole di Kurtz lasciano l'ennesimo vuoto: non ci dicono molto sulla tenebra, sulla frontiera più estrema del mondo, né sulla morte. Allo stesso modo il racconto di Marlow non può che essere la parafrasi di qualcosa di invivibile e quindi indicibile.

### 3.3.2.

#### *To be the wild*

Quest'ultimo spazio lasciato in bianco da *Heart of Darkness*, che non è altro che l'ennesima domanda posta al lettore, forse può ricoprirlo il protagonista di *Meu tio o Iauaretê*. Questi è il *cabloco*<sup>333</sup> cacciatore di giaguari che vive in uno spazio non identificabile sulla cartina, ma caratterizzato da una profonda e fitta foresta, disabitata dagli uomini e popolata invece da animali selvatici, soprattutto giaguari. L'altro personaggio è un uomo "venuto da fuori" che, come Marlow, non appartiene a quello spazio e che compie un lungo viaggio per arrivarci. Il motivo del viaggio, benché non presente nel racconto di Guimarães Rosa, è fondamentale, poiché è grazie ad esso che è possibile per il visitatore e per il lettore ascoltare la voce del cacciatore di *onças*. Esso sarà stato senza dubbio lungo e pericoloso, duro e pieno di difficoltà, tanto che il visitatore giunge a destinazione stanco, forse malato e con il cavallo zoppo. È ancora grazie al lungo viaggio che egli può essere accolto come "ospite" nella umile

---

<sup>332</sup> HD, pp. 222-223.

«Io mi sono trovato a un capello dall'occasione estrema di pronunciarmi, e ho dovuto scoprire, con mia umiliazione, che probabilmente non avevo nulla da dire. Appunto per questo affermo che Kurtz era un uomo notevole. Aveva qualcosa da dire, lui. E la disse. E poiché ho sbirciato anch'io al di là del bordo, capisco meglio, ora, il significato di quel suo sguardo fisso... [...] È vero, lui aveva compiuto il passo supremo, aveva varcato il bordo, mentre a me era stato concesso di ritrarre il piede esitante. E forse qui sta tutta la differenza: forse tutta la saggezza, tutta la verità, tutta la sincerità si trovano concentrate in quell'imponderabile momento del tempo in cui varchiamo la soglia dell'invisibile. Forse!»

<sup>333</sup> La parola indica in origine il meticcio di padre nero e madre indio, ma poi si generalizza indicando, soprattutto nell'interno, tutti gli uomini di sangue misto.

capanna del cacciatore, una sorta di avamposto del progresso in cui, per il momento, almeno un inquilino è sopravvissuto.

Come Kurtz, anch'egli cerca di abitare lo spazio estremo della frontiera e di farlo suo e come Kurtz vive la deriva selvaggia. Al suo improvviso ospite racconta la sua storia, la storia di chi ha oltrepassato la soglia dell'indicibile ma, meglio del cacciatore d'avorio, il cacciatore di giaguari si rivela un grande narratore. Dalla sua bocca dilaga un flusso di parole inarrestabile decisamente lontano dalla fine eloquenza di Mistah Kurtz, ma con una vera e propria capacità incantatoria. Anche in questo i due racconti svelano una certa *complementarità*.

Leggiamo l'incipit del racconto:

–Hum? Eh-eh... Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Come é que sabia? Hum-hum.. Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui.

Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador.. Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu dormo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem vindo?

Hã, pode trazer tudo para dentro. Erê! Mecê desarreia cavalo, eu ajudo. Mecê peia cavalo, eu ajudo... Traz alforje pra dentro, traz saco, seus dobros. Hum, hum! Pode. Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; ià-nhã? Bom. Bonito. Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau è meu não. Eu – rede. Durmo em rede. Jirau è do preto. Agora eu vou ficar agachado. Também è bom. Assopro o fogo. Nhem? Se essa è minha, nhem? Minha è a rede. Hum. Num-hum...<sup>334</sup>

---

<sup>334</sup> João Guimarães Rosa, «Meu tio o Iauaretê», (1961), in: Id., *Estas estórias*, (1969), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 191-235. D'ora in avanti indicato con la sigla MTI.

«Uhm? Eh-eh... sì. Gnorsì. An-han, volete entrare, potete entrare... Uhm, uhm. Voi sapevate che abito qui? Com'è che lo sapevate? Uhm-uhm... Eh. Gnornò, tst... Il cavallo vostro è solo questo? Hi! Il cavallo è zoppo, stremato. Vale più nulla. Puh... va bene. Uhm, uhm. Avete intravisto questo mio fuocherello da lontano? Sì. Ecco. Entrate, potete stare qui.

Han-han. Questa non è una casa... Sì. Dovrebbe. Credo. Non sono un fazendeiro, sono uno che ci abita... Eh, manco questo sono. Io? Dappertutto. Sto qui, soggio quando voglio io. Sì. Qui dormo. Uhm. Che? Siete voi che lo dite. Gnornò... State andando o tornando?

Han, potete portare tutto dentro. Su! Voi sbardate il cavallo, io aiuto... Portate dentro la borsa, portate la sacca, le vostre bisacce. Uhm, uhm! Potete. Voi cipriuara, bello. Potete sedere, potete stendervi sul graticcio. Il graticcio mica è mio. Io, l'amaca. Dormo nell'amaca. Il graticcio è del negro. Ora io mi metto

Il primo elemento che caratterizza questo brano e tutto il testo dalla prima all'ultima riga è la lingua del narratore. Essa è forse la prova linguistica più difficile di Guimarães Rosa: la parola del cacciatore contiene in sé la lingua brasiliana, la lingua indigena degli indios tupí, neologismi a volte intraducibili e un grosso numero di interiezioni onomatopeliche, storpiature e abbreviazioni colloquiali che la rendono unica e irripetibile. L'oralità è davvero imponente e non lascia spazio a nient'altro. Non solo la struttura, come già in *Grande sertão: veredas*, del dialogo-monologo lascia fuori dal testo la parola del visitatore che sarebbe stata necessariamente diversa, normale e normalizzante, contrappunto più vicino al lettore della lontanissima lingua del cacciatore, ma anche le digressioni più narrative, perfino le parti più descrittive sembrano uscire non dalla penna dello scrittore ma davvero dalla bocca onnivora del personaggio. In questo racconto enigmatico e ricchissimo di appigli riflessivi Guimarães Rosa mette al centro di tutto la lingua, o meglio, la voce, che in questo caso costituiscono un'identità unica. Non c'è qui, come in Conrad, la mediazione della voce attraverso un narratore, non c'è neppure la presenza corporea di un narratore di secondo grado come era Marlow: la voce ci arriva nuda, senza accessori né suppellettili, e tiene in piedi tutta la storia. Come ha efficacemente notato il critico Haroldo de Campos in un saggio pionieristico sul linguaggio di *Meu tio o iauaretê*, «non è la storia che cede il primo piano alla parola, ma la parola che, irrompendo in primo piano, configura il personaggio e l'azione, sviluppando la storia».<sup>335</sup>

Altro elemento che salta subito agli occhi del lettore è la situazione tra i due personaggi che sembra essere quella di un padrone di "casa" che accoglie un forestiero nella sua capanna. Fuori piove a dirotto e il sole è già calato. Il cacciatore offre quel poco che ha: un tetto, un'amaca e un piccolo fuoco. Il forestiero svuota la sua bisaccia. Questa condivisione umana ed elementare funziona da "cornice narrativa" (anche se già interna al racconto), crea la situazione ideale che prepara il campo della narrazione: ancora una volta c'è chi racconta, c'è chi ascolta, c'è l'ambiente adatto e c'è qualcosa di straordinario che va compreso meglio e che (forse) va reintegrato nell'ordinario.

---

*coccoloni. Anche così è bello. Soffio sul fuoco. Cosa? Se questa è mia, vero? Mia è l'amaca. Uhm Uhm,uhm. Sì. Gnornò. Uhm, uhm...».* Trad. it.: Id., *Mio zio il giaguaro*, Parma, Guanda, 1999, p. 7. D'ora in avanti indicato con la sigla MZG.

<sup>335</sup> Haroldo de Campos, *A linguagem do Iauaretê*, (1962), in: Eduardo F. Coutinho (a cura di), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, pp. 574-579.

Appare chiaro fin dall'inizio che il narratore non è cristallino nel suo ragionamento e cade in contraddizioni che si faranno sempre più frequenti. La prima, importantissima, riguarda il suo rapporto con lo spazio circostante. «Sou fazendeiro não, sou morador», afferma; sarebbe a dire: non sono proprietario di terra, ma sono stanziato qui, uomo civile, *coltivo*, ci *abito*. Poi subito dopo nega tutto quanto, ma come se la negazione facesse parte della stessa affermazione, contenute entrambe nello stesso ragionamento: «também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo». Quindi il cacciatore non *abita* quello spazio come farebbe chiunque: nella capanna ci dorme appena, non sempre, se ne va quando vuole, è *dappertutto*. Che significa essere dappertutto? L'onnipresenza del cacciatore, come vedremo, non consiste nella capacità sovrumana di essere in più luoghi contemporaneamente, ma in quella disumana di vivere in un immenso spazio di natura senza appigli né punti di riferimento, non abitare lo spazio, ma essere parte integrante di esso, essere – carnalmente – frontiera.

Procediamo un poco oltre:

Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê è muito boa. Queria uma medida-de-litro dela... Ah, munhãmunhã: bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando. Tou ás boas. Apê! Mecê é homem bonito, tão rico. Nhem? Nhor não. Às vez. Aperceio. Quage nunca. Sei fazer, eu faço: faço de cajú, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, não. Tem esse fogo bom-bonito não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. È cachaça suja, de pobre...

Ã-hã, preto vem mais não. Preto morreu. Eu cá sei? Morreu per aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade... Hum... Camarada seu demora, chega só 'manhã de tarde. Mais? Nhor sim, eu bebo. Apê! Cachaça boa. Mecê só trouxe esse garrafão? Eh, eh. Camarada de mecê tá aqui 'manhã, com a condução? Será? Cê tá com febre? Camarada de certo traz remédio... Hum-hum. Nhor não.<sup>336</sup>

---

<sup>336</sup> MTL, p. 192.

«Bene, bello. An-han! Questa vostra acquavite è parecchio buona. Ne vorrei un litro intero... Ah, munhãmunhã, fesserie. Sto dicendo fesserie, munhamunhando. Mi sento in pace. Ehilà! Voi siete un uomo bello, tanto ricco. Che, che? Gnornò. Alle volte. Mi gusta. Quasi mai. La so fare, io la faccio di acagiù, di frutta della foresta, di miglio. Ma non è buona, no. Non ha 'sto bel fuoco. E ci vuole tanta fatica. No, oggi non ce l'ho. Manco una goccia. A voi non piacerebbe. È acquavite balorda, da poveri...

An-han, il negro non viene più. Il negro è morto. E che ne so? È morto da qualche parte, è morto di malattia. Serenamente di malattia. Vero. Sto dicendo la verità... Uhm... Il compagno vostro ritarda, arriva solo domani pomeriggio. Ancor? Gnorsì, io bevo. Caspita! Acquavite buona. Voi avete portato soltanto

Il cacciatore nota con piacere una bottiglia di *cachaça*, l'acquavite ricavata dalla canna da zucchero che in Brasile rappresenta la bevanda alcolica nazionale. Non è un particolare da poco conto, perché il liquore sarà il filo conduttore del racconto/confessione del cacciatore, né sarà lo stimolo e il placebo. Inoltre è significativo che egli ne apprezzi ripetutamente le qualità, dal momento che è un prodotto che proviene dalla città e che supera di gran lunga quella che lui riesce a farsi da solo nella foresta. Il fuoco, elemento mitologico e simbolico alla base della civiltà umana, che separa la dimensione del crudo da quella del cotto e che segna uno degli iati che distinguono l'uomo dall'animale, è presente quindi sotto due forme. La prima è quella del fuoco che scalda, indispensabile al forestiero per individuare la capanna nella notte, che ristora e permette la cottura dei cibi. La seconda è quella metaforica del fuoco che la *cachaça* accende dentro il cacciatore e che ravviva sorso dopo sorso. Il contrappunto tra questi due elementi, le due facce del fuoco, quella benigna e quella maligna (cfr. 2.6.), rappresenta l'equilibrio precario del narratore e della sua storia, sempre sull'orlo di esplodere.

Prende avvio, già da questi primi passaggi, una situazione di tensione che invece la "cornice" iniziale di accoglienza, convivenza e condivisione non faceva presagire. La tensione coinvolge il forestiero che – lo comprendiamo dalle *parole rifrangente* del narratore – sembra essere a disagio, coinvolge il lettore, che non è ancora a conoscenza dei fatti e dell'identità dell'*onzeiro*, ma che si identifica inevitabilmente nell'ospite. La *suspence* è determinata da una serie di elementi che la parola del narratore mette sul piatto, uno dopo l'altro, come un regista sapiente che conosce bene il suo pubblico. Ad esempio, nel brano sopra citato è nominato il "compagno" del forestiero, ma non viene in alcun modo specificato chi è. Esiste davvero un compagno, oppure il viaggio lungo e pericoloso è stato condotto in solitario e questo è solo un *bluff* per farsi più coraggio nel cuore della tenebra? Sì, perché il padrone di casa si rivela un personaggio più strano del previsto e nonostante le sue continue rassicurazioni il disagio cresce sempre più.

Il suo compagno – «il negro» – è morto di malattia. Serenamente («macio»). Assicura che sta dicendo la verità. Ma da che mondo è mondo non si muore serenamente di malattia. Questa si rivelerà la prima di una lunga serie di bugie

---

*'sto bottiglione? Eh, eh. Il vostro compagno è qui domani, con i cavalli? Sul serio? C'avete la febbre? Il compagno di sicuro porta la medicina... Uhm-uhm».* MZG, p. 8.

che il racconto stesso porterà alla luce con le sue contraddizioni. Il negro, infatti, non è morto di malattia, è morto ammazzato.

Si fa riferimento alla negligenza dell'ipotetico compagno del forestiero: ha lasciato andare le bestie (cavalli), le ha fatte scappare nella foresta e ora non è più possibile trovarle. Del resto, il giaguaro potrebbe verle già mangiate.

Sei acompanhar rastro. Ti... agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. Onça tá comendo aqueles... Cê fica triste? É minha culpa não; é minha algum? Fica triste não. Cê é rico, tem muito cavalo. Mas esses, onça já comeu, atíuca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido... Os macacos gritaram – então onça tá pegando...<sup>337</sup>

Ecco che compare finalmente il giaguaro. È intento, ovviamente, a cacciare. L'*onceiro* lo descrive con minuzia di particolari, illustra al suo ospite tutte le varietà di giaguaro e come ognuno di essi ammazza e mangia la sua preda. È la prima di una lunga serie di immagini sanguinarie, storie di caccia e di morte. A questo va aggiunto che l'instancabile narratore aggiunge a margine dei suoi discorsi brevi commenti sulle proprie qualità di uomo della foresta, sulle sue abilità e abitudini, sempre più inquietantemente simili a quelle del grande felino. Così si scopre che spesso si nutre delle prede cacciate dallo stesso giaguaro, che come lui riesce a vedere nel buio della foresta e non vuole che nessuno stia dove lui ha lasciato il suo odore, che sopporta il caldo e il freddo, che mangia carne senza sale, che non va a cavallo, che non indossa stivali, ecc. Il disagio dell'ospite si trasforma presto in paura, incalzata costantemente da alcuni *refrain* del narratore: «Onça meu parente», «Cê tem medo?».<sup>338</sup>

Il cacciatore è giunto in quel luogo per cacciare i giaguari per conto del Signor Nhuão Guede, pagato con le stesse pelli dei giaguari che poi riusciva facilmente a rivendere. Evidentemente c'era necessità di "sgiaguarizzare" quei luoghi in cui, forse, i felini uccidevano le bestie del Signor Guede. Quella del cacciatore è, quindi, la missione di chi cerca di rendere la frontiera meno selvaggia, di dis-animalizzare uno spazio ferino, è, in ultima analisi, una

---

<sup>337</sup> MTI, p. 193.

«So seguire le tracce. Ti, no... adesso non posso, non serve, qui è molto spazioso. Sono andati lontano. Il giaguaro li sta mangiando... Siete triste? Non è colpa mia; è un po' colpa mia? Non siate triste. Voi siete ricco, ci avete molti cavalli. Ma, quelli, il giaguaro li ha già mangiati, urca! Un cavallo arrivato vicino alla foresta, è bell'e mangiato... Le scimmie hanno gridato, e il giaguaro già se li sta acciuffando». MZG, p. 9.

<sup>338</sup> MTI, p. 195. «C'avete paura?», «Giaguaro mio parente». MZG, pp. 13, 14.

*missione civilizzatrice* come lo è quella di Kurtz. Ma viene inghiottito dalla *wilderness* e fallisce la sua missione, proprio come Kurtz. Il cacciatore, da rappresentante e partigiano del mondo civile, si fa connivente e difensore del mondo animale, cercando di rifiutare definitivamente quel mondo di uomini che lo aveva, in un certo senso, esiliato e non riconosciuto.

L'identità del protagonista, infatti, non sembra per niente definita: è un passato nebuloso, doloroso e senza nome.

Nhenhém? Eu cá? Mecê é que tá preguntando. Mas eu sei porque é que tá pregutando. Hum. ã-hã, por causa que eu tenho cabelo assim, olho miudinho... É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A' pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó,<sup>339</sup> não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua<sup>340</sup>, muito longe daqui. Caraó, não: caraó muito medroso, quage todos tinham medo de onças. Mãe minha chamava Mar'Iara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão... Eu já andei muito, fiz viagem. Caraó tem chuço, só caraó sabia matar onça com chuço. Auá? Nhoaquim Pereira Xapudo, nome dele também era Quim Crênhe, esse tinha medo de nada, não. Amigo meu! Arco, frecha, frecha longe. Nhem? Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bucuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levó para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tónico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio che chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr'aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não...<sup>341</sup>

<sup>339</sup> Tribù Tupinamba del ceppo Jé.

<sup>340</sup> Uno dei ceppi Tupinamba.

<sup>341</sup> MTL, pp. 215-216.

«*Che, che? Io? Voi lo state chiedendo. Ma io so perché state chiedendo. Uhm. An-han, a causa che io c'ho i capelli così e gli occhi piccini... Sì. Mio padre, no. Lui era bianco, non indio. Certo, mia madre lo era, era molto buona. Una Caraó, no. Una Péua, mia madre, tribú dei Tacunapéua, parecchio lontano da qui. Caraó, no: i Caraó molto paurosi, quasi tutti c'avevano paura del giaguaro. Mia madre si chiamava Mar'Iara Maria, una selvaggia. Fu poi che vissi con dei Caraó, vissi con loro, sì. Mia madre, bella, mi dava il cibo, mi dava da mangiare parecchio bene, parecchio, un sacco.. Io ho già girato molto, ho fatto dei viaggi. I Caraó c'hanno la lancia, solo un Caraó sapeva ammazzare il giaguaro con la lancia. Auá? Chi? Nhoaquim Pereira Xapudo, il suo nome era anche Quim Crênhe, quello non c'aveva paura di nulla, no. Amico mio! Arco, freccia, freccia lunga. Come, che? Ah, io c'ho tutti i nomi. Il nome è mia madre che me l'ha messo: Bacuriquirepa. Anche Breó, Bero. Mio padre mi portò da un missionario. Mi battezzò, per davvero. Nome, Tónico; bello, vero? Antonho de Iesù... Dopo mi chiamavano Macuncozo, era il nome di una fattoria che era di un altro padrone, sì, una fattoria che chiamano Macuncozo... ora, non c'ho nessun nome, non c'ho bisogno. Sor Nhuão Guede mi chiamava Tonho il Cacciatore di Giaguari. Sor Nhuão Guede m'ha portato qui, io nhum, soletto. Non doveva! Ora non c'ho più nome...».* MZG, pp. 43-44.

Il cacciatore non si dilunga mai troppo sulla sua biografia, questo periodo e qualche altro accenno sparso è tutto quello che ci riferisce, ma il suo passato è un aspetto fondamentale per comprendere il racconto. Di madre india e di padre bianco, si colloca già geneticamente, come abbiamo visto per Ernesto in *Los ríos profundos*, tra due mondi e due culture diverse, nella zona ibrida del *meticciano*. Oltre a ciò si aggiunga il cambio di tribù che compie ancora giovanissimo con la madre: *tacunapéua* per nascita, *caraó* per formazione. E poi ancora: una volta adulto è al servizio di signori e proprietari terrieri, ma non è l'occasione per un'integrazione, anzi viene esiliato e spedito nella foresta a cacciare giaguari, in una solitudine folle che fa da eco ad ogni sua parola. Tutto ciò è reso simbolicamente evidente dalla storia dei suoi nomi: prima un nome indigeno dato dalla madre, poi vari nomignoli, poi il battesimo, il nome cristiano, il nome di un luogo dove lavorava, infine chiamato in funzione del suo mestiere. Sono ben sette nomi che gli sono appartenuti uno dopo l'altro, ma nessuno di questi gli è rimasto addosso. Adesso, dice lui, non ha più bisogno di un nome, non di un nome da uomo. Nell'identità multietnica del cacciatore risuonano i mille volti del Brasile (indigeno, bianco, africano, dal momento che *Macuncôzo* è un termine africano<sup>342</sup>), ma nessuno di questi sembra prevalere tanto da fornirgli una ragion d'essere come uomo. È davvero dappertutto, come dichiara all'inizio del racconto. È incredibile come risuoni adesso quella frase di *Heart of Darkness* a proposito di Kurtz:

All the Europe contributed to the making of Kurtz.<sup>343</sup>

Nella solitudine estrema della foresta, *l'onceiro* cerca un'ultima e disperata identificazione di sé, ma ormai già al di fuori della sfera umana, e l'uscita dal mondo degli uomini è sancita dal non sentire più il bisogno di un nome. Si abbandona così interamente alla *wilderness* diventandone parte e cercandovi un nuovo spazio da abitare.

Il primo passo per far ciò è abbandonare la pratica della caccia al giaguaro, un lavoro ostile e del tutto umano che lo identifica come *straniero* nella foresta. Il cacciatore di giaguari, infatti, cessa di essere tale quando conosce Maria-Maria, una *pinima* (giaguaro dal pelo maculato) che si addormenta accanto a lui

---

<sup>342</sup> Come già dimostrato da Haroldo de Campos, cfr. *A linguagem do Iauaretê*, cit., p. 578.

<sup>343</sup> HD, pp. 156-157. «Tutta l'Europa aveva contribuito a formare Kurtz».

nella foresta e che diventa la figura femminile “di ristoro” nella sua vita, sostituendo anche nel nome la madre, alla quale sono legati gli unici ricordi felici della sua vita. Tra l’uomo e il felino nasce un “rapporto” che, benché primitivo, va oltre il rispetto reciproco e giunge ad una intimità fisica simile a quella di due amanti. Quando parla dell’animale usa una terminologia umanizzata: faccia, mano, ecc.

Então deitou en costada em mim, o rabo batia bonzinho na minha cara...  
 Dormiu perto. Ela repuxa o olho, dormindo. Dormindo e redormindo, com a cara na mão, com o nariz do focinho encostado numa mão...<sup>344</sup>

Nel mondo naturale e istintivo dei felini il protagonista sembra trovare un ambiente in cui poter vivere senza essere esiliato, emarginato. O almeno questo è quello che crede, poiché, in verità, non potrà mai negare la sua umanità per intero. Così dalla narrazione di scene di caccia al giaguaro, si passa ben presto a torbidi resoconti di assassini feroci, scene di caccia all’uomo. La paura dell’ospite si percepisce adesso con più forza, incalzata da una verità indicibile che esce sempre più allo scoperto. Si capisce che quella sorta di “alleanza” con l’animale selvaggio lo spinge ad uccidere uomini e a portarli come offerte, regali ai suoi nuovi parenti. Tutta quella gente che aveva detto essere morta di malattia, compreso il negro, l’ha invece uccisa lui, in momenti di pura follia o di vera e propria metamorfosi animale, sbranata come se fosse un giaguaro.<sup>345</sup>

È ancora una volta la lingua a rivelare tutti i significati di questo racconto. Il critico brasiliano Flávio Wolf de Aguiar ha ravvisato nel frequentemente usato «eu nhum» o «eu-nhum» del cacciatore di giaguari l’espressione dell’io solo e senza identità: «eu [ne]nhum», ovvero «io nessuno». Questo non-essere viene mano a mano sempre più allo scoperto, tradito da un linguaggio umano che forse non gli appartiene più, diventa un «non-io, destituito del governo della propria parola, il senza spirito. Tanto è che il *caboclo* sa che non deve raccontare

---

<sup>344</sup> MTI, p. 208.

«Poi, si sdraiò di fianco a me, la coda mi sbatteva precisa sul viso... Mi dormì accanto. Lei tira indietro gli occhi, quando dorme. Dormì e ridormì con la faccia sulla mano, con il muso appoggiato su una mano...». MZG, p. 32.

<sup>345</sup> Risparmierà solo Maria Quirinéia e il marito pazzo, poiché erano stati gentili con lui. La donna ha un debole per il cacciatore meticcio, ma a lui “non piacciono le donne”. Non è un caso che la donna si chiami Maria. Li accompagnerà lui stesso molto lontano, da persone che i due conoscevano, avvertendoli che i giaguari della foresta stavano minacciando le loro vite, ma in realtà salvandoli da se stesso.

quello che racconta, e comunque lo racconta».<sup>346</sup> Ed è proprio questo infatti il dramma che il cacciatore si trova a dover affrontare nella notte in cui si svolge il racconto: venuto a contatto con un uomo facente parte di un mondo che odia e che a sua volta lo aveva già rifiutato, cerca con le parole, aiutato dai calori del fuoco e dell'alcool, di ristabilire un rapporto con lui. Ma è proprio l'alcool che lo tradisce togliendogli il controllo del racconto e spingendolo troppo oltre, fino al punto più disumano.

Nel mezzo di una notte in cui il cacciatore non riesce a dormire...

Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de mim... Eu tava com as unhas... [...] Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. [...] Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu — esturrei!<sup>347</sup>

Il mattino seguente il suo cavallo bianco è morto, «sbrindellato, mezzo mangiato» e lui si sveglia ricoperto di sangue. L'orrore è dunque svelato. Da qui in poi il processo di identificazione con la famiglia dei felini è in continuo crescendo. Ad aneddoti di giaguari cacciati dall'uomo, ne succedono altri di giaguari che cacciano altri animali, poi che uccidono uomini; in questi ultimi il coinvolgimento del narratore si fa sempre più consistente. La paura dell'ascoltatore aumenta sensibilmente, anche perché fuori della capanna sembra esserci un giaguaro che probabilmente ha già ucciso il suo cavallo. Così da ospite, la sua condizione diventa quella del prigioniero. A questo punto tira fuori dalla tasca il suo revolver comincia a puntarlo dritto verso il narratore. La situazione di narrabilità della storia comincia quindi a venire meno. Ma l'ospite continua a fare domande, vuole sapere tutto o forse vuole solo guadagnare

---

<sup>346</sup> Flávio Wolf de Aguiar, *Um pouco além do inferno. Contribuição à análise de "Meu tio o Iauaretê", de Guimarães Rosa*, in: Erna Pfeiffer e Hugo Kubarth (a cura di), *Canticum Ibericum*, Frankfurt am Main, Vervuert & Verlag, 1991, p. 232. Traduzione mia.

<sup>347</sup> MTI, p. 223.

«Mi venne voglia... una voglia matta di trasformarmi in giaguaro, io, sì, un grosso giaguaro. Uscire da giaguaro nel chiaroscuro dell'alba... Stavo urlando in silenzio dentro di me... Io c'avevo gli artigli. [...] Eh, divento freddo, freddo. Il freddo viene da tutta la foresta intorno, viene dalla parte della capanna... C'ho i brividi. Freddo che non ce n'è altri, nessun freddo tanto così. [...] Dunque io mi misi a camminare con le mani per terra, mi mossi, Mi venne una gran rabbia, la voglia di ammazzare tutti, di dilaniare tutto con le unghie, con i denti... Urlai. Eh, io ruggii!». MZG, pp. 55-57.

tempo di fronte all'inevitabile scontro con il "mostro". D'altra parte anche il narratore cerca di protrarre il più possibile il suo racconto per far addormentare l'ospite e poterlo uccidere quando è indifeso. Si crea dunque uno stretto rapporto di dipendenza tra narrazione e morte: alla fine della narrazione ci sarà comunque la morte di uno dei due presenti. La procrastinazione della morte mediante il racconto ricorda da vicino *Le mille e una notte*;<sup>348</sup> anche in quel caso Sherazade raccontava storie riserbando il finale per la notte successiva, per ritardare il momento supremo della sua morte e soprattutto per fare addormentare il sultano. Ma il meticcio fallisce in questo obiettivo poiché rende sempre più contigui lo spazio del racconto e lo *spazio della voce*, e se nei suoi racconti è la morte a fare da protagonista (in quelli di Sherazade era la vita) allora essa sta bussando sempre più forte alla porta della capanna. Lo *spazio della voce* è dunque compromesso e non permette più quella "antropologia della convivenza" che abbiamo verificato tra Riobaldo e il suo interlocutore oppure tra Jim e Marlow, fosse anche solo per il fatto che non sono più due uomini a trovarsi di fronte ma un uomo e un non-uomo.

Il cacciatore è la cifra dell'alterità assoluta e contiene in sé tutto ciò che lo allontana dal mondo civile. Innanzi tutto lo spazio in cui vive e del quale si sente parte integrante, la mancanza di un nome, la parentela con i giaguari, la lingua quasi incomprensibile, la pratica della caccia all'uomo e perfino il cannibalismo.<sup>349</sup> La *wilderness* inghiotte sia Marlow che il forestiero del racconto di Guimarães Rosa. Ecco un'altra risonanza di *Heart of Darkness*: la bocca enorme e spalancata di Kurtz, quasi le fauci di un grande felino:

---

<sup>348</sup> Cfr. Edna Tabori Calobrezzi, *Morte e alteridade em "Estas Estórias"*, São Paulo, Edusp, 2001.

<sup>349</sup> Come in *The Road* è il cannibalismo a dividere i "buoni" dai "cattivi", anche in questo caso è il discrimine tra l'umanità e la disumanità.

Va tenuto presente che la metafora del cannibalismo è particolarmente significativa per la storia e la storia letteraria brasiliana. Dalle realtà indigene delle pratiche cannibali (soprattutto rituali) Oswald de Andrade, uno dei protagonisti del Modernismo brasiliano, ne trasse una metafora del rapporto tra cultura colonizzatrice e cultura colonizzata. Quest'ultima avrebbe digerito il suo modello per trarne nuova forza e dare vita ad un'identità inedita, con lo stesso principio con cui i *tupí* praticavano l'antropofagia. Per una panoramica antropologica si veda: Laura Laurencich Minelli, *L'antica Amazzonia*, Bologna, EMI, 1982; per il grosso carico di simbologie che il cannibalismo ha avuto nella storia letteraria brasiliana cfr. Ettore Finazzi-Agrò e Maria Caterina Pincherle (a cura di), *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pao-Brasil al Manifesto Antropofago*, Roma, Meltemi, 1999.

I saw him open his mouth wide – it gave him a weirdly voracious aspect, as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the man before him.<sup>350</sup>

Del resto le usanze antropofaghe hanno contribuito molto alla creazione del mito della frontiera selvaggia: dal mostro Polifemo fino ai resoconti di Colombo e dei primi esploratori del Nuovo Mondo.<sup>351</sup> La caccia all'uomo e l'antropofagia praticate dal protagonista di *Meu tio o Iauaretê* si palesano come i segni estremi della sua identificazione con la frontiera. Egli non vi abita, ma è la frontiera. Il suo inselvaticarsi, il processo di *going wild* è andato oltre i limiti umani e ha richiesto una natura animale: «Eu sou onça... Eu-onça! Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas que pareço mais. Mecê não viu».<sup>352</sup>

Il cacciatore/giaguaro incarna la frontiera tra l'uomo e l'animale, tra la cultura e il selvaggio, tra il moderno e l'arcaico, tra *homo sapiens* e *homo ferus*. Frontiera, questa, di esseri marginali e auto-esiliati messa in campo da Guimarães Rosa anche in due racconti di *Corpo de Baile*: «Uma estória de amor», dove compare la figura di Gian Urugem, oppure in «O recado do morro», dove incontriamo il Gorguglio. Tuttavia, per quanto questi personaggi vivano isolati, in luoghi ostili e si siano inselvaticati fino a non sentirsi più parte della comunità o a impazzire, la loro distanza dall'*homo ferus* rimane consistente. Il cacciatore di *Meu tio o Iauaretê*, invece, sembra allontanarsi alla deriva della *wilderness* avendo già superato da un pezzo il punto di non ritorno. La natura snaturata del cacciatore ricopre quello spazio bianco non sulla carta del Congo, ma sulla mappa dell'essere umano, «quel vuoto centrale, – per dirla ancora con Agamben – lo iato che separa, nell'uomo, l'uomo e l'animale: sospensione della sospensione, *shabbat* tanto dell'animale che dell'uomo».<sup>353</sup>

---

<sup>350</sup> HD, pp. 188-189.

«Lo vidi spalancare la bocca – e questo gli diede una sinistra espressione di voracità, come se avesse voluto inghiottire tutta l'aria, tutta la terra, tutti gli uomini che aveva dinnanzi».

<sup>351</sup> «La paura di essere completamente assorbito da questa spaventevole *wilderness*, di venire “divorato” da questo smisurato spazio selvatico, di essere spogliato non solo del corpo ma anche dell'anima, si sostanzia metaforicamente e materialmente nella figura del cannibale e da essa è duplicata». *Ibidem*, p. 83.

<sup>352</sup> MTL, p. 204.

«Voi trovate che io somiglio al giaguaro? Ma ci sono ore che gli somiglio di più. Non mi avete visto». MZG, p. 27.

<sup>353</sup> Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 94.

Ma la natura ibrida del cacciatore, condizione primariamente fisica, si incarna anche nel suo linguaggio, una vera e propria frontiera comunicativa ed espressiva. Esso dà vita ad una nuova parola che comprende tutte le lingue brasiliane così come il proto-linguaggio animale, il proprio discorso così come quello del suo interlocutore. In quest'ottica il cacciatore riesce, quindi, ad integrare una parte di quell'*altro-da-sé* che gli sta di fronte, «fago-citandone»<sup>354</sup> la parola. Ma è un'integrazione solo illusoria, come ha giustamente notato Roberto Mulinacci, poiché lo sguardo dell'altro, quello di un uomo venuto da fuori che vede un mostro, ne rimane escluso: «il modo in cui gli altri ci vedono è impossibile da introiettare e soprattutto da manipolare».<sup>355</sup> La distanza tra i due personaggi seduti attorno al fuoco della capanna è quindi troppo grande e lo *straordinario*, giunto a questo stadio di alienazione, non è più integrabile, neppure attraverso il racconto; il boccone – diciamo – non è digeribile. È l'incontro (lo era anche nel rapporto Marlow-Kurtz) tra la storia e la non-storia, oppure tra la storia e la sua frontiera indicibile; tale scontro volge al peggio, alla cancellazione di questa frontiera che è andata troppo oltre.

Se nel racconto di Conrad è la parola di Kurtz ad essere digerita da Marlow, che la ripresenta come meglio crede agli ascoltatori sul ponte del *Nellie*, nel racconto di Guimarães Rosa accade proprio l'inverso. Conrad sovrappone filtro su filtro, narrazione su narrazione, come se la verità fosse situata troppo *oltre*, da non poterla raggiungere se non per vie traverse e cambi di direzione. Guimarães Rosa, al contrario, *violenta* – per così dire – il lettore con la nuda parlata della tenebra. Lo *spazio della voce* diventa così lo spazio del libro, del salotto di chi legge il racconto, seduto davanti ad un fuoco, sotto un tetto di palme, nel mezzo della foresta.

Ettore Finazzi-Agrò, che per primo ha ravvisato un comune sfondo fronterizio tra i due testi, così scrive:

In «Meu tio o Iauaretê», in definitiva, a differenza di quanto accadeva in *Heart of Darkness*, non c'è un Marlow che racconta di un Kurtz e che preserva, in una certa misura, la prospettiva di una ragione che parla del proprio contrario – qui no, qui è l'abitatore del centro che *con-voca*, nel suo discorso, il discorso dell'altro, del civilizzato. Con ciò si annulla lo spazio, la distanza, la frontiera tranquillizzante tra l'*io* colto e il *lui* selvaggio, creando un nuovo senso di

---

<sup>354</sup> Roberto Mulinacci, *Il banchetto selvaggio. L'antropofagia come ermeneutica della diversità in un racconto di Guimarães Rosa*, in: «Rassegna Iberistica», n. 75/76, settembre 2002, p. 45.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

spazio, della distanza, della frontiera: dando vita ad una sorta di *waste land* in cui anche noi, gli interlocutori, i civilizzati, corriamo il rischio di essere inghiottiti.<sup>356</sup>

L'operazione che Guimarães Rosa fa compiere al lettore segna così un'ulteriore approssimazione al cuore di tenebra. Il cacciatore parla tanto e riesce forse a darci un'idea della tenebra più profonda, di certo un'idea più definita di quella che fornisce Kurtz. Resta, tuttavia, una porzione di essa che rimane nascosta e insondabile anche dopo il tanto parlare del cacciatore: è la frontiera tra la vita e la morte, il momento estremo, che non può essere raccontato. L'epurazione viene compiuta dall'ospite con un colpo di pistola che mette fine al racconto fluviale dell'uomo-*onça* ed insieme alla sua vita.

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão è por nada, não, è à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhêném... Heeé!...

Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... Uh... êêêê... êê... ê... ê...<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> Ettore Finazzi-Agrò, *Nada, nosso parente. Uma leitura de «Meu tio o Iauaretê»*, in: «Rassegna Iberistica», n. 44, dicembre 1992, p. 26. Traduzione mia. Devo a questo bellissimo saggio l'autorevole conferma di alcune impressioni che avevo avuto quando lessi per la prima volta il racconto di Guimarães Rosa.

<sup>357</sup> MTI, p. 235.

«Spostate questo revolver! Non scherzate, girate il revolver dall'altra parte... Non mi nuovo, sto calmo, calmo.. Ohé: mi volete ammazzare. Eh? Mettete, mettete via il revolver! Voi state male, voi state ammattendo... Siete venuto ad arrestarmi? Ohé: se sto mettendo le mani a terra non è di proposito, è per caso... Ohé, il freddo... Siete pazzo?! Puah! Uscite fuori, la capanna è mia, sció! Atimbora, via! Se voi ammazzate, il compagno arriva, vi fa arrestare... Il giaguaro arriva, Maria-Maria, vi mangia... Il giaguaro è mio parente... Ehi, è a causa del negro? Non ho ammazzato il negro, stavo raccontando delle fesserie... Ohé, il giaguaro! Uh, uh, voi siete buono, non mi fate questo, non m'ammazzate... Io, Macuncozo... Non lo fate, non lo fate... Nhenhêném... Heeé!...

Hé... Aar-rran... Aaah... M'avete arrhoû... Remuaci... Rêiucanacê... Araaan... Uhm... Uhi... Uhi... Uh... Uh... êêêê... êê... ê... ê...». MZG, pp. 73-74.

Negli ultimi attimi di vita il narratore cerca inutilmente di recuperare la sua posizione negando l'omicidio del "negro", ma ormai non c'è più nulla da fare. Tenta anche di riscattarsi e di inserirsi nel mondo del suo boia, quello degli uomini civili, pronunciando il suo nome, quasi fosse una dichiarazione di identità (mendace), un'ultima certificazione di appartenenza che nel frattempo viene totalmente smentita dalla metamorfosi corporea in giaguaro. Il linguaggio si estremizza ancor di più e nel finale è costituito solo da onomatopee e sintagmi *tupì*. L'interpretazione che delle ultime righe ha dato Haroldo de Campos<sup>358</sup> non fa che confermare l'implorazione già espressa nella pronuncia del nome umano, solo che stavolta è più decisa. Suonerebbe così: «Non mi uccidete! Sono vostro amico, mezzo fratello, quasi parente!». <sup>359</sup> Richiesta che però, per quanto diretta, viene adesso espressa in una lingua che non ha più nulla di comprensibile.

L'uomo-giaguaro si situa in uno spazio bianco, ovvero in un'a-topia, una assenza di luogo. E se l'atopia – come dice Franco Rella – è «ciò che paradossalmente ci permette di afferrare lo spazio in tutte le sue estensioni, di coglierne la specifica realtà»,<sup>360</sup> ecco che ancora una volta troviamo conferma di quella prima dichiarazione del cacciatore: «Io? Dappertutto». In questo senso l'uomo-giaguaro di Guimarães Rosa non solo ha dimostrato per tutto il testo di essere la personificazione di ogni frontiera, nonché di essere il testimone interno della tenebra, ma ci lascia *in fieri*, passando dall'uomo all'animale e dalla vita alla morte nello stesso spazio di tempo.

Tuttavia, pur essendo dappertutto, anch'egli, come Kurtz, non ha potuto raccontare l'ultima estrema atopia. Nell'ora estrema della morte, che cosa ci dice la tenebra? Kurtz aveva sintetizzato: «l'orrore, l'orrore». Il cacciatore è un proliferare di parole, ma ancora una volta è un grido animalesco che esce dalla bocca della tenebra e che chiude il resoconto. Ancora una volta si è rivelata l'impossibilità di far luce fino in profondità: dire tutto, ma proprio tutto, forse non è possibile.

Kurtz e il cacciatore di *onças* hanno fallito nella loro missione di civilizzare/sgiuagarizzare lo spazio di frontiera e hanno invece finito col

---

<sup>358</sup> Haroldo de Campos, *A linguagem do Iauaretê*, cit., p. 578.

<sup>359</sup> Cfr. Roberto Mulinacci in: MZG, p. 74, nota a piè pagina.

<sup>360</sup> Franco Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 9.

diventarne parte senza riuscire, però, ad abitarlo fino in fondo. Sono tutti e due esseri ancipiti, semi-dio il primo e semi-fiera il secondo, che pagano con la vita la loro metamorfosi, la loro natura snaturata. L'interlocutore del cacciatore forse non si trovava in quella capanna per cercare riparo, forse aveva compiuto tutto quel lungo e pericoloso viaggio nel cuore di tenebra proprio per incontrare il cacciatore e ascoltare ciò che aveva da dire. Forse per questo si era portato un bottiglione di *cachaça* nella bisaccia. Forse era suo compito porre fine, in ogni senso, ai prodigi della sua bocca e lasciare il silenzio dietro di sé. Sono solo suggestioni, non possiamo saperlo. Ma in tal caso il racconto di Guimarães Rosa avrebbe qualcosa in comune anche con la rilettura cinematografica che del romanzo conradiano fa Francis Ford Coppola. In *Apocalypse Now* (1979) Marlow uccide Kurtz dopo averlo ascoltato, eseguendo la missione affidatagli dall'esercito, dall'Occidente, una missione del tutto simile a quella del Kurtz di Conrad: «Sterminate tutti i bruti».

Comunque siano andate a finire questi due racconti provenienti dalle tenebre, i testi che ci troviamo di fronte sembrano confezionati in forma di domanda. Gli spazi che affidano al non-detto non sono forse delle interrogazioni rivolte a noi lettori? In fondo, se pensiamo al discorso narrativo di Guimarães Rosa, pensiamo ad una continua ricerca, o meglio, ad una continua domanda.<sup>361</sup> L'*explicit* di *Grande sertão: veredas*, lo abbiamo visto, non esplicita proprio niente. Anzi, con quel segno di infinito invita a proseguire nella domanda e nel racconto, poiché solo con esso è possibile avvicinarci alla verità. E non è forse vero che *Heart of Darkness* o *Lord Jim* non si preoccupano di dare delle risposte, ma di porre domande? Sono testi che non smettono di chiedere ovvero di svolgere la loro «funzione maiuetica», scrive Renato Oliva.<sup>362</sup> Oggi, a distanza di oltre 35 anni da quest'affermazione e più di un secolo dal libro di Conrad, cerchiamo di dare un senso alle stesse domande che nel frattempo hanno proliferato e più volte cambiato colore, ma che sono sempre state incollate saldamente al presente.

---

<sup>361</sup> Eduardo F. Coutinho, *Guimarães Rosa e a linguagem litarária*, cit., p. 183.

<sup>362</sup> Renato Oliva, *L'ambigua redenzione di Kurtz*, cit., p. 9.



**Casa/Home/Maison/  
Casa/Haus/... /...**

**4.**

*Il chiaro Odisseo,  
l'ardimentoso, gioiva:  
era felice, era questa la sua terra, e  
si chinò a baciare quel sacro suolo  
ove si ara e si miete.*

Omero,  
*Odisea, XIII*

**4.1.  
Viaggi di ritorno**

I viaggi di ritorno, chissà perché, sono sempre più brevi, frettolosi, meno interessanti. Forse nel tragitto di andata l'entusiasmo per la scoperta di un nuovo spazio è talmente condizionante che la sua mancanza al ritorno genera una sorta di delusione, anche quando il ritorno è atteso e sperato. Di solito ci si immagina Colombo intento a scorgere l'orizzonte in cerca di terra, o a studiare le carte impugnando gli strumenti del mestiere per capire quando e dove arriveranno – poiché non aveva dubbi che sarebbero arrivati. Non ci immaginiamo il futuro ammiraglio mentre torna in Spagna e pensa a cosa raccontare ai Reali. Lo stesso Vladimir Propp, nello scandire schematicamente

la struttura della fiaba, liquida il ritorno in poche righe poiché – in effetti – non c'è molto da dire, mentre suddivide il viaggio di andata in più funzioni narrative dense di passaggi significativi.<sup>363</sup>

Eppure durante questo studio abbiamo incontrato non pochi viaggi di ritorno dalla frontiera o scene di post-ritorno: il giornalista miope a colloquio col Barone Canabrava ne *La guerra del fin del mondo*; il magistrato che torna dal deserto e viene arrestato in *Waiting for the Barbarians*; il Marco Polo di Calvino che torna ripetutamente alla corte del Gran Khan; il primo racconto di mare di Conrad poi, *The Nigger of the Narcissus*, è tutto costruito sul motivo del viaggio di ritorno. Ma possiamo pensare ancora una volta a Primo Levi, oppure al *Sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern. I viaggi di ritorno non sono sempre insignificanti, specie se si torna da una frontiera.

Ma torniamo a Conrad e a *Heart of Darkness*. La lettura complementare con *Meu tio o Iauaretê* che ne abbiamo proposto non è completa se non diamo uno sguardo a ciò che avviene dopo il racconto della tenebra, ovvero a quello che dovrebbe essere il racconto della luce. Il romanzo di Conrad avrebbe potuto terminare con il seppellimento di Kurtz, le ultime considerazioni di Marlow sull'accaduto e poco altro. In fondo, se il fine ultimo del viaggio era stata la voce della tenebra, una volta conosciuta e ascoltata, una volta sopravvissuti ad essa, cosa resta da dire? Conrad invece va ancora oltre e ci parla del suo ritorno a Bruxelles, dei suoi rapporti con gli uomini della Compagnia che avrebbero voluto saperne di più sulla faccenda e avrebbero voluto esaminare tutto ciò che quella "persona notevole" aveva scritto. Ma soprattutto è l'incontro con la promessa sposa di Kurtz ad essere significativo ed è con questo incontro che si chiude il romanzo.

Come sappiamo Marlow mente spudoratamente, non dice niente di ciò che vorrebbe o dovrebbe dire; non testimonia. Con una menzogna *socially correct* riempie l'ennesimo spazio vuoto.

– Nobody near to understand him as I would have understood. Perhaps no one to hear...

– To the very end, – I said shakily. – I heard his very last words... I stopped in a fright.

– Repeat them, – she murmured in a heart-broken tone. – I want – I want – something – something to – to live with.

---

<sup>363</sup> Vladimir Propp, *Morfologia skazki*, (1928); trad. it.: *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 60-61.

– I was on the point of crying at her, “Don’t you hear them?”. The dusk was repeating them in a persistent whisper all around us, in a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of rising wind. “The horror! The horror!”

– His last word – to live with, – she insisted. – Don’t you understand I loved him - I loved him - I loved him!

– I pulled myself together and spoke slowly.

– The last word he pronounced was – your name.

– I heard a light sigh and then my heart stood still, stopped dead short by exulting and terrible cry, by the cry of inconceivable triumph and of unspeakable pain. “I knew it – I was sure!” She knew. She was sure.<sup>364</sup>

Marlow è incredibilmente sintetico nella sua bugia, cercando forse di ridurre al minimo il dolore. Con pochissime parole copre uno spazio vuoto indicibile – un’immensità selvaggia – e regala quelle parole alla vedova di Kurtz: lei potrà vivere con quelle.

L’episodio segna ancora una vittoria della tenebra, la quale non tradisce il suo statuto di entità indicibile; proprio qui ne abbiamo la riprova più evidente. Non si può dire, non si può testimoniare. Marlow «lascia proseguire la conversazione dell’umanità», per usare le parole di Homi Bhabha; una conversazione da salotto che tenga fede alle «convenzioni di genere del discorso civile – in cui alle donne non è consentito guardare perché vedono un eccesso di realtà».<sup>365</sup> Marlow preferisce allora scansare l’orrore (ma solo per il momento) e mentire, preferisce non essere testimone. Ma non è solo una questione di

---

<sup>364</sup> HD, pp. 242-243.

«Nessuno che gli fosse vicino per capirlo come io lo avrei capito. Nessuno forse che udisse...”

– “Sino alla fine – dissi con voce tremante. – E ho udito le sue ultime parole...”. Mi arrestai spaventato.

– “Ditemele, - mormorò in tono straziante. Ho bisogno – ho bisogno – di qualcosa – di qualcosa – che – mi aiuti a vivere”.

– Ero sul punto di gridarle: “Ma non udite dunque?” Il crepuscolo andava ripetendo tutt’attorno a noi in un sussurro ostinato, un sussurro che pareva gonfiarsi minaccioso come il primo mormorio del vento che si leva. “L’orrore! L’orrore!”

– La sua ultima parola – per aiutarmi a vivere, - ripeté lei. – Non capite che lo amavo – lo amavo – lo amavo!”

– Mi feci forza e dissi lentamente: “l’ultima parola che pronunciò fu – il vostro nome”.

– Udii un lieve sospiro, e in quel momento il mio cuore s’arrestò, fermato di colpo da un grido esultante e terribile, un grido d’inconcepibile trionfo e d’inesprimibile dolore. “Lo sapevo – ne ero sicura!”... Lo sapevo. Ne era sicura.»

<sup>365</sup> Homi Bhabha, *Location of Culture*, (1994); trad. it.: *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001, p. 294.

genere, è anche un fatto di spazi. Marlow si affiderà ancora una volta all'ambiente sociale degli uomini di mare per svolgere finalmente il suo compito, e in questa dimensione umana sceglierà come *spazio della voce* il ponte di una nave ancorata nel mezzo dell'estuario di un fiume, ovvero uno "spazio liminale" agli antipodi del salotto di Bruxelles.

Questa mancanza di testimonianza, parte dovuta all'impossibilità e parte alla non volontà, non è diretta solo alla promessa sposa ma a tutti coloro che non sanno. Il protagonista rimane offeso dalla stupidità di tutti coloro che incontra, dalla loro incredibile *lontananza* dalla realtà, dalla verità, dalla vita.

They were intruders whose knowledge of life was to me an irritating pretence, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew. [...] I had no particular desire to enlighten them, but I had some difficulty in restraining myself from laughing in their faces, so full of stupid importance.<sup>366</sup>

Il viaggio di ritorno dovrebbe essere il ritorno ad uno spazio in cui finalmente non si è più stranieri, in cui finalmente si recuperano quelle certezze che la frontiera aveva messo in forte discussione. Perché questo non avviene per Marlow? Forse non è ancora uscito dalla frontiera, non le ha ancora voltato le spalle e vi ha lasciato un piede dentro. La barella, i portatori fantasma, la folla degli adoratori di Kurtz, e poi: la foresta, il fiume, il rullare dei tamburi. Lo spazio della frontiera fa irruzione dentro casa, – come dice lo stesso Marlow – cioè essa non resta immobile nella lontananza, chiusa ed ermetica; essa è dinamica e aggressiva, invade gli altri spazi, segue chi ne ha fatto l'esperienza e preme sulla sua parola. È vero, Marlow dice una menzogna alla promessa sposa di Kurtz, ma lo fa proprio perché la presenza della tenebra è troppo opprimente, troppo grande per essere svelata. Ancora una volta saranno il racconto e la sedimentazione del tempo a permetterne una testimonianza – sempre parziale, superficiale e tangente, ma pur sempre una testimonianza. Quando sul ponte del *Nellie* racconta la storia del viaggio in Congo Marlow è nudo di fronte al mondo, come lo è Jim quando racconta il fatidico salto, come lo è Riobaldo di fronte al suo interlocutore. La nudità è la condizione del testimone che *da solo* ha vissuto l'esperienza estrema, in questo caso la

---

<sup>366</sup> HD, pp224-225.

«Erano intrusi la cui conoscenza della vita mi appariva né più né meno che un'arrogante pretesa, poiché ero certissimo che non potevano avere la minima idea di ciò che io invece sapevo. [...] Non provavo alcun desiderio di illuminarli, ma mi riusciva difficile trattenermi dal ridere loro in faccia, tanto erano pieni di stupida sicumera.»

frontiera.<sup>367</sup> La parola “testimone” deriva da due lemmi latini: «*testis*, da cui deriva il nostro termine testimone, significa etimologicamente colui che si pone come terzo (*terstis*) in un processo o in una lite tra due contendenti»; «*superstes*», indica colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza.»<sup>368</sup> Conrad appartiene chiaramente a questo secondo significato della parola, così come Primo Levi o Ismael narratore di *Moby Dick*. Il testimone, in questo senso, è il narratore per eccellenza poiché ha vissuto la storia che racconta, e lo fa non solo per diletto, ma per senso etico. La frontiera per esistere deve essere raccontata; poco importa che sia impossibile renderne efficacemente il gheriglio, o che sia molto improbabile la sua reintegrazione nel dominio dell'ordinario, ciò che conta è che essa esista, per quanto lontana.

In un romanzo che è davvero una testimonianza della frontiera, *Os cus de Judas*, Antonio Lobo Antunes comincia uno dei capitoli con queste parole:

Ascolti. Mi guardi e mi ascolti, ho tanto bisogno che lei mi ascolti con la stessa ansiosa attenzione con la quale noi ascoltavamo gli appelli della radio della colonna sotto il fuoco, la voce del caporale delle trasmissioni che chiamava, che implorava, voce perduta da naufrago dimentica della sicurezza del codice, ...<sup>369</sup>

Ancora un fiume di parole in piena, il bisogno di uno *spazio della voce* autentico; è il testimone che parla della frontiera. E non è la richiesta di una psicanalisi che porti alla luce un qualche evento rimosso, è piuttosto una sorta di *evangelium* della frontiera – ma la novella non è propriamente buona. L'Angola in piena guerra coloniale è un cuore di tenebra, una frontiera di cui pochi sanno: solo i pochi *superstites* che hanno potuto fare il viaggio di ritorno. Più oltre il narratore dice che gli sembra di star raccontando «una specie di romanzo di cattivo gusto al quale non crede nessuno». Noi lettori, se ci offriamo di ascoltare questo romanzo, contribuiamo al suo realismo, contribuiamo cioè all'esistenza, nel centro, della frontiera, riducendone sensibilmente la lontananza.

---

<sup>367</sup> Franco Rella, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 2004.

<sup>368</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15.

<sup>369</sup> Antonio Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, (1979), trad. it.: *In culo al mondo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 55.

## 4.2. Sulla porta

Siamo dunque giunti, al termine di quello che mi piace pensare come un viaggio, nello spazio agli antipodi della frontiera. Se la frontiera è *alterità*, *lontananza*, *limite*, la casa è l'identità, la vicinanza, il centro. Dalla casa si parte e alla casa si fa ritorno. Alla casa si pensa quando si è lontani. Essa è lo spazio dell'intimo e del privato, del conosciuto e dell'agio, è lo spazio che si fa *luogo* perché diventa abitato, ovvero vivo in virtù del suo soggetto, cioè noi.

Certo non è pensata da tutti allo stesso modo: i nomadi hanno la strada, i marinai più soli hanno la nave. Giovanni Drogo, ad esempio, quando torna in città deciso ad abbandonare l'incarico alla Fortezza non avverte il piacere di tornare a casa. Quella non è più casa sua; infatti sarà la Fortezza Bastiani che non vorrà abbandonare mai. Altri, come Ulisse, si vedono costretti a riconquistarsela dopo che l'esperienza della frontiera li ha cambiati a tal punto da non poter esser più riconosciuti.

Ognuno ha il suo modo di intendere la casa. Penso ad Henry David Thoreau: scegliere una casetta di legno abbandonata nel bosco, rimetterla a posto, costruirvi un camino e chiamarla casa. A volte sono i gesti, gli odori, le sensazioni a fare lo spazio-casa. A volte sono le scelte, come nel caso del padre nel racconto «A terceira margem do rio» di Guimarães Rosa, che sceglie come casa una canoa sempre in acqua sul fiume, senza mai toccare terra. Sceglie, in altre parole, la frontiera. In questo caso e in molti altri abbiamo visto il difficile rapporto, a volte fallimentare, che intercorre tra la frontiera (spazio) e la casa (luogo). Parte di noi, la casa è – come insegna Bachelard – «il nostro angolo di mondo, il nostro primo universo»<sup>370</sup>; anche se nell'era del post-moderno, della post-colonialità, e forse della post-comunicazione, essa può essere trovata là dove non c'era, creata, locata, confezionata... casa *prêt-à-porter*.<sup>371</sup> A “metà strada” tra la *road* di Kerouac e quella di McCarthy.

---

<sup>370</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, (1957); trad. it.: *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006, p. 32.

<sup>371</sup> Cfr. Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006.

La casa è anche il luogo che ci permette di relazionarci col mondo, poiché quando ci immaginiamo non possiamo non considerare la nostra casa, quando ci pensiamo lontani non possiamo prescindere da dove siamo partiti. La casa è il primo termine dell'immaginazione, il posto migliore da cui partire e, ancora, il miglior luogo del racconto, il posto migliore a cui fare ritorno.

Facciamo dunque ritorno al punto da dove siamo partiti. Nel corso di questo lavoro ho cercato di mettere in luce, e spero di esservi in parte riuscito, come la frontiera sia una categoria dello spazio che presenta molte implicazioni non solo con l'identità moderna e post-moderna,<sup>372</sup> ma soprattutto con la narrativa del XX secolo e come spesso essa sia uno spazio che «racconta le proprie storie».<sup>373</sup> La *Narrativa di frontiera* può dunque essere una chiave di lettura feconda per i rapporti tra letteratura e spazio. Molte sono le questioni e i testi che qui non ho avuto modo di affrontare, ma l'obbiettivo di questa ricerca era dare un volto alla *Narrativa di frontiera*, o meglio, riconoscerne le espressioni più significative. In questa fenomenologia, Joseph Conrad si è rivelato ancora una volta un grande classico, uno di quelli che non «non ha mai finito di dire quel che ha da dire», come diceva Calvino, ma anche che «si scrolla di dosso» tutti quei discorsi critici, compreso questo, che gli si generano sopra.<sup>374</sup> Classico, aggiungo io, della *Narrativa di frontiera* che qui ho voluto proporre, un autore per certi aspetti inconsapevolmente profetico. Ho trovato in João Guimarães Rosa l'interprete più fine e intellettuale del *Sentimento della frontiera*.

Parlare di frontiera oggi sembra davvero strano, poiché nella *net-society* in cui viviamo la categoria della lontananza appare quasi in via di estinzione.<sup>375</sup> La vicinanza virtuale cerca di riempire ogni spazio, lasciando in realtà sempre più vuoti gli spazi fisici e naturali. Ciò che forse fa fatica a sopravvivere non è tanto la frontiera, che in realtà guadagna sempre nuove posizioni e conosce nuove declinazioni. È invece lo *spazio della voce* ad assottigliarsi sempre più, uno spazio essenziale che ha a che fare con la parola viva e che, lo abbiamo visto, è insostituibile per l'esistenza stessa della frontiera e per il con-vivere umano. La

---

<sup>372</sup> Scrive Franco Rella: «se dovessi oggi indicare la figura del moderno, indicherei la figura della soglia: della frontiera che si fa fluida e sfrangiata; che si fa transito». Id., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 15.

<sup>373</sup> Silvia Albertazzi, *In questo mondo*, cit.

<sup>374</sup> Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, in: Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 13-14.

<sup>375</sup> Cfr. Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, cit.

letteratura, la *Narrativa di frontiera* può forse riconsegnare ad esso una parte di ciò che ha perduto, riattizzare le braci del fuoco attorno al quale si racconta.

## Bibliografia

# 5.

### 5.1.

#### Testi letterari

AA. VV., *Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2006.

**Andrade, Mario de**, *Macunaima. O herói sem nenhum caráter*, (1928), Belo Horizonte - Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 2004.

**Arguedas, José Maria**, *Los ríos profundos*, (1958), Madrid, Ed. Cátedra, 2000; trad. it. di Umberto Bonetti: *I fiumi profondi*, Torino, Einaudi, 1997.

**Arguedas, José Maria**, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, (1971), Madrid-Paris, ALLCA XX° S., 1990; trad. it. di Antonio Melis: *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, Torino, Einaudi, 1990.

- Breton, André**, *Manifeste du Surrealisme*, (1924), in: Id., *Manifestes du Surrealisme*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 13-60 ; trad. it. di Liliana Magrini: *Manifesto del Surrealismo*, in: *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 11-55.
- Buzzati, Dino**, *Il deserto dei tartari*, (1940), Milano, Mondadori, 1995.
- Buzzati, Dino**, *I sette messaggeri*, (1942), Milano, Mondadori, 1984.
- Callado, Antônio**, *Quarup*, (1967), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972; trad. it. di Luigi Pellisari: *Quarup*, Milano, Bompiani, 1972.
- Callado, Antônio**, *A Expedição Montaigne*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982; trad. it. di Enzo Barca: *La Spedizione Montaigne*, Palermo, Ila Palma, 1993.
- Calvino, Italo**, *Le città invisibili*, (1972), Milano, Mondadori, 2002.
- Carpentier, Alejo**, *El reino de este mundo, Los pasoso perdidos*, (1949), Mexico, Siglo XXI, 1983; trad. it. di Angelo Morino: *Il regno di questo mondo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Coetzee, J. M.**, *Waiting for the barbarians*, (1980), London, Vintage, 2004; trad. it. di Maria Baiocchi: *Aspettando i barbari*, Torino, Einaudi, 2000.
- Conrad, Joseph**, *Almayer's Folly. A Story of an Eastern River*, (1895), London, John Grant, 1925; tra. it. di Maria Teresa Carbone: *La follia di Almayer*, Milano, Garzanti, 1996.
- Conrad, Joseph**, *An Outcast of the Islands*, (1896), London, Penguin, 1975; trad. it. di Richard Ambrosini: *Un reietto delle isole*, Milano, Garzanti, 1994.
- Conrad, Joseph**, *Tales of Unrest*, (1897), London, Penguin, 1983; trad. it. di Sara Donegà: *Racconti dell'inquietudine*, Firenze, Barbes, 2008.
- Conrad, Joseph**, *The Nigger of the Narcissus*, (1897), in: Id., *The Nigger of the Narcissus/ Typhoon and Other Stories*, London, Penguin Books, 1963; trad. it. di Maria Grazia Oddera Bianchi: *Il negro del "Narciso"*, in: *I capolavori di Joseph Conrad*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 747-929.
- Conrad, Joseph**, *Heart of Darkness/Cuore di tenebra*, (1899 e 1902), Torino, Einaudi, 1999; ed. bilingue, trad. it. di Alberto Rossi e Giuseppe Sertoli.

- Conrad, Joseph**, *Lord Jim. A Tale*, (1900), London, Penguin, 1994; trad. it. di Giovanni Baldi e Manuela Giasi: *Lord Jim*, Milano, Garzanti, 2002.
- Conrad, Joseph**, *Falk* (1903), Venezia, Marsilio, 1994; ed. bilingue, trad. it. di Alessandro Serpieri.
- Conrad, Joseph**, *The Secret Agent*, (1907), London, John Grant, 1925; trad. it. di Carlo Emilio Gadda: *L'agente segreto*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Conrad, Joseph**, *Il compagno segreto/The Secret Sharer*, (1909), Venezia, Marsilio, 2007; ed. bilingue, trad. it. di Marialuisa Bignami.
- Conrad, Joseph**, *Opere varie, Saggi, Autobiografia*, Mursia, Milano, 2003.
- García Márquez, Gabriel**, *Cien años de soledad*, (1967), Madrid, Ed. Cátedra, 1984; trad. it. di Enrico Cicogna: *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, 2003.
- Guimarães Rosa, João**, *Sagarana*, (1946), Milano, Feltrinelli, 1994. Trad. it. di Edoardo Bizzarri.
- Guimarães Rosa, João**, *Corpo de baile*, (1956), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006; trad. it. di Edoardo Bizzarri: *Corpo di Ballo*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Guimarães Rosa, João**, *Grande sertão: veredas*, (1956), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001; trad. it. di Edoardo Bizzarri: *Grande sertão*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Guimarães Rosa, João**, «Meu tio o iauaretê», (1961), in: Id., *Estas estórias*, (1969), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 191-235; trad. it. di Roberto Mulinacci: *Mio zio il giaguaro*, Parma, Guanda, 1999.
- Guimarães Rosa, João**, *Primeiras estórias*, (1962), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985; trad. it. di Giulia Lanciani: *La terza sponda del fiume*, Milano, Mondadori, 2003.
- Guimarães Rosa, João**, *Tutaméia. Terceiras estórias*, (1967), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

- Kavafis, Costantino**, *Ποιήματα/Poesie*, (1935), Milano, Mondadori, 1972; ed. bilingue, trad. it. di Filippo Maria Pontani.
- Kafka, Franz**, «Eine kaiserliche Botschaft», (1918), trad. it. di Emilio Castellani: «Un messaggio dell'imperatore», in: Id., *La metamorfosi e altri racconti*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 128-129.
- Kafka, Franz**, *Das schloss*, (1926), Berlin - New York, Schocken Verlag, 1964; trad. it. di Clara Morena: *Il castello*, Milano, Garzanti, 2004.
- Lobo Antunes, António**, *Os cus de Judas*, (1979), Lisboa, Dom Quixote, 2000; trad. it. Maria José de Lancastre e Antonio Tabucchi: *In culo al mondo*, Torino, Einaudi, 2000.
- McCarthy, Cormac**, *The Road*, New York, Vintage, 2006; trad. it. di Martina Testa : *La strada*, Torino, Einaudi, 2007.
- Rulfo, Juan**, *El Llano en llamas*, (1953), Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1971; trad. it. di Francisca Perujo: *La pianura in fiamme*, Torino, Einaudi, 1990.
- Rulfo, Juan**, *Pedro Páramo*, (1955), Madrid, Ed. Cátedra, 1983; trad. it.: *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 2004.
- Vargas Llosa, Mario**, *La guerra del fin del mundo*, (1981), Barcelona, Plaza & Janes, 1982; trad. it.: *La guerra della fine del mondo*, Torino, Einaudi, 1983.

## 5.2.

### Testi critici

- AA. VV.**, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1980.
- Abel, Carlos Alberto dos Santos**, *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

- Adamo, Sergia**, *Dislocazioni, mediazioni, migrazioni. Per uno sguardo interculturale alla letteratura*, Bari, B. A. Graphis, 2003.
- Agamben, Giorgio**, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982.
- Agamben, Giorgio**, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Agamben, Giorgio**, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Albertazzi, Silvia**, *In questo mondo. Ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006.
- Ambrosini, Richard**, *Introduzione a Conrad*, Bari, Laterza, 1991.
- Amselle, Jean Loup**, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs* (1990); trad. it.: *Le logiche meticce*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Anderson, Benedict**, *Imagined Communities*, (1991); trad. it.: *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 2005.
- Bachelard, Gaston**, *La poétique de l'espace*, (1957); trad. it.: *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006.
- Bachtin, Michail**, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, (1929 e 1963), trad. it.: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Bachtin, Michail**, *Slovo v romane*, in: Id., *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it.: *La parola nel romanzo*, in: *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 67-230.
- Barengi, Mario**, *Le città invisibili*, in: Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, pp. 1359-1365.
- Batchelor, John**, *Joseph Conrad*, in: *The Edwardian Novelists*, (1982); trad. it.: *Joseph Conrad*, in: Bignami, Marialuisa (a cura di), *Joseph Conrad. Antologia critica*, Milano, LED, 1993, pp. 75-169.
- Bellini, Giuseppe**, *La letteratura ispanoamericana*, Firenze, Sansoni, 1970.

- Benjamin, Walter**, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, (1955); trad. it.: *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in: Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274.
- Bertoni, Federico**, *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bhabha, Homi**, *Location of Culture*, (1994), trad. it.: *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- Biondi, Alvaro**, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «Surrealismo italiano»*, in: Nella Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 15-59.
- Bizzarri, Edoardo**, *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu Tradutor Italiano Edoardo Bizzarri*, São Paulo, Queiroz, 1981.
- Boitani, Piero**, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Bolle, Willi**, *grandesertão.br o: A invenção do Brasil*, in: Lanciani, Giulia (a cura di), *João Guimarães Rosa. Il che delle cose*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 13-99.
- Brooks, Peter**, *An Unreadable Report: Conrad's Heart of Darkness*, in: Id., *Reading for the Plot* (1984); trad. it.: *Un rapporto illeggibile. "Heart of Darkness"*, in: *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 249-274.
- Calvino, Italo**, *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, (1968), in: Id., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, pp. 199-219.
- Calvino, Italo**, *Perché leggere i classici*, in: Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 11-19.
- Campos, Haroldo de**, *A linguagem do Iauaretê*, (1962), in: Coutinho, Eduardo F. (a cura di), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, pp. 574-579.
- Candido, Antônio**, *O Homem dos avessos*, in: Id., *Tese e antitese*, São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1978, pp. 121-140.

- Canepari-Labib, Michela**, *Constructing and deconstructing empires. J. M. Coetzee's "Waiting for the Barbarians" and Dino Buzzati's "The Tartar Steppe"*, in: «New Comparison», n. 32, Autumn 2001, pp. 66-88.
- Carmagnani, Marcello** (a cura di), *Storia dell'America Latina*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- Carpentier, Alejo**, *Lo barroco y lo real maravilloso*, in: Id., *La novela latinoamericana en visperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico-Madrid, Siglo XXI, 1981, pp. 111-135.
- Ceserani, Remo**, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Ceserani, Remo**, *Lo straniero*, Bari, Laterza, 1998.
- Ceserani, Remo**, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999.
- Chabon, Michael**, *After the Apocalypse*, in: «The New York Review of Books», Vol. 54, no. 2, February 15, 2007, <http://www.nybooks.com/articles/19856>.
- Chiappini Moraes Leite, Lígia**, *Entrevistas com Antônio Callado*, in: Zilio Carlos (e altri), *O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plástica e literatura*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, pp. 235-267.
- Chiappini Moraes Leite, Ligia**, *Quando a pátria viaja. Uma leitura dos romances de Antônio Callado*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- Coetzee, J. M.**, *Doubling the point: essays and interviews*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1992.
- Costa, Édison José da**, *Quarup: tronco e narrativa*, Curitiba, Scientia et Labor, 1988.
- Coutinho, Eduardo F.**, *Guimarães Rosa e a linguagem litarária*, in: «Il confronto letterario», anno IV, n. 7, maggio 1987, pp. 173-183.
- Coutinho, Eduardo F.**, *Monólogo diológico: a tecnica ibrida do «Grande sertão: veredas»*, in: Id, *Em busca da terceira margem. Ensaio sobre o «Grande sertão: veredas»*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, pp. 61-70.

- Coutinho, Eduardo F.**, *Sertão: um conceito multiplo em «Grande sertão: veredas»*, in: Id., *Em busca da terceira margem. Ensaio sobre o «Grande sertão: veredas»*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, pp. 15-30.
- Curreli, Mario**, *Invito alla lettura di Joseph Conrad*, Milano, Mursia, 1984.
- Dantas, Paulo**, *Sagarana emotiva*, São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- Domenichelli, Mario**, *Narciso al buio. Analisi digressiva e contraddittoria di «Cuor di Tenebra» di Joseph Conrad*, Ravenna, Longo, 1978.
- De Chiara, Marina**, *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi, 2005.
- Devoto, Giacomo**, *Dizionario etimologico. Avviamento alla etimologia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- Di Piazza, Elio**, *Cronotopi conradiani. Negri e narcisi nello spazio-tempo colonialistico*, Roma, Carocci, 2004.
- Fantini, Marli**, *Guimarães Rosa. Fronteiras, Margens, Passagens*, São Paulo, Senac - Ateliê Editorial, 2004.
- Fiedler, Leslie A.**, *The return of the Vanishing American*, (1968); trad. it.: *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Finazzi-Agrò, Ettore**, *Nada, nosso parente. Uma leitura de «Meu tio o Iauaretê»*, in: «Rassegna Iberistica», n. 44, dicembre 1992, pp. 17-30.
- Finazzi-Agrò, Ettore**, *I luoghi oscuri dell'estasi. L'Amazzonia come metafora in Quarup*, in: «Rassegna Iberistica», n. 49, febbraio 1994, pp. 31-40.
- Finazzi-Agrò, Ettore e Pincherle, Maria Caterina** (a cura di), *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pao-Brasil al Manifesto Antropofago*, Roma, Meltemi, 1999.
- Finazzi-Agrò, Ettore**, *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, UFMG, 2001.
- Fiorella, Lucia**, *Figure del male nella narrativa di J. M. Coetzee*, Pisa, ETS, 2006.

- Forster, Edward Morgan**, *Aspect of the Novel*, (1974); trad. it.: *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000.
- Foucault, Michel**, *Other spaces/Spazi altri. I principi dell'eterotropia*, in: «Lotus International», 1985-86, n. 48-49, pp. 9-17.
- Fuentes, Carlos**, *Juan Rulfo: el tiempo del mito*, in: Id., *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 149-173.
- Fuentes, Carlos**, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1998.
- Fuentes, Carlos**, *Geografía de la novela*, (1993); trad. it.: *Geografía del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- García Antezana, Jorge**, *Estructura del mito en José María Arguedas*, in «Cuadernos Americanos», Mexico, n. 3, anno 1984, pp. 86-101.
- Gardiner, Alan**, *Egypt of the Pharaohs. An Introduction*, (1961); trad. it.: *La civiltà egizia*, Torino, Einaudi, 1971.
- Giannetto, Nella**, *Buzzati o il coraggio della fantasia*, in: Id., *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1989, pp. 13-33.
- Gilgili, Daniele**, *Narratore*, in: Belpoliti, Marco (a cura di), «Riga», n. 13, 1997, pp. 397-408.
- Glissant, Édouard**, *Introduction à une poétique du divers*, (1996) ; trad. it.: *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.
- Guardini Teixeira Vasconcelos, Sandra**, *Puras Misturas*, São Paulo, Hucitec, 1997.
- Hartog, François**, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, (1996); trad. it.: *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 2002.
- Harrison, Robert Pogue**, *Forests*, (1992); trad. it.: *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992.

- Iacoli, Giulio**, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- Jackson Turner, Frederick**, *The Frontier in American History*, (1920); trad. it.: *La frontiera nella storia Americana*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Kern, Stephen**, *The culture of time and space 1880-1918*, (1983); trad. it.: *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Koiré, Alexandre**, *From the Closed World to the Infinite Universe*, (1957); trad. it.: *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- Laurencich Minelli, Laura**, *L'antica Amazzonia*, Bologna, EMI, 1982.
- Laurencich Minelli, Laura**, *Il mondo magico-religioso degli Inca*, Bologna, Esculapio, 1989.
- Lavagetto, Mario**, *Le carte visibili*, in: Id., *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 15-22.
- Lavagetto, Mario**, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude**, *Le cru et le cuit*, (1964); trad. it.: *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- Lima Guimarães, Solange T. De**, *Espaço e lugar no "Grande sertão: veredas"*, in: Parreira Duarte, Leila (a cura di), *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas, 2003, pp. 765-769.
- Lorenz, Günter**, *Diálogo com Guimarães Rosa*, in: Coutinho, Eduardo (a cura di), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, pp. 62-97.
- Lotman, Jurii M.**, *O ponjatt geografičeskogo prostranstva v russkich srednevekovykh tekstach*, in: *Trudy po znakovym sistemam*, (1965); trad. it.: *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, in: Lotman, Jurij M.-Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura* Milano, Bompiani, 2001, pp. 183-192.
- Lotman, Jurij M.**, *O metajazyke tipologičeskich opisaniij Kul'tury*, in: Id., *Trudy po znakovym sistemam*, (1969); trad. it.: *Il metalinguaggio delle descrizioni*

*tipologiche della cultura*, in: Lotman, Jurij M.-Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 145-181.

**Lotman, Jurij M.**, *Struktura chudožestvennogo teksta*, (1970), trad. it.: *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.

**Mariani, Annajulia**, *Il deserto dei tartari di Dino Buzzati e Aspettando i barbari di J. M. Coetzee: il tema dell'attesa*, in: Baldelli, Ignazio – da Rif, Bianca Maria (a cura di), *Lingua e letteratura italiana nel mondo oggi II*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 481-488.

**Mengaldo, Pier Vincenzo**, *L'arco e le pietre (Calvino, «Le città invisibili»)*, in: Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 430- 451.

**Merrim, Stephanie**, *Grande Sertão*, in: Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo. – Vol. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 727-728.

**Mirzoeff, Nicholas**, *An Introduction to Visual Culture*, (1999), trad. it.: *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002.

**Moretti, Franco**, *Cent'anni di solitudine*, in: Id., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 219-235.

**Morino, Angelo**, *Storia di una dedica*, in: Id., *Cose d'America*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 263-274.

**Morino, Angelo**, *In una geografia prossima a Macondo*, in: Id., *Cose d'America*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 204-212.

**Mulinacci, Roberto**, *Il banchetto selvaggio. L'antropofagia come ermeneutica della diversità in un racconto di Guimarães Rosa*, in: «Rassegna Iberistica», n. 75/76, settembre 2002, pp. 43-49.

**Mulinacci, Roberto**, *La voce del silenzio*, postfazione a: *Mio zio il giaguaro*, Parma, Guanda, 1999, pp. 75-83.

- Mussnug, Florian**, *An interview with Remo Ceserani*, in: «Italian Studies», Vol. 62, n. 1, 2007, pp. 113 - 123.
- Natali, Fabio**, *L'ambigua natura della frontiera. Antropologia di uno spazio "terzo"*, Urbino, Ed. Quattroventi, 2007.
- Oliva, Renato**, *Dalla commedia della luce alla tragedia della tenebra, ovvero l'ambigua redenzione di Kurtz*, in: Id. e Portelli, Alessandro, *Conrad: l'imperialismo imperfetto*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 7-70.
- Ortega, Julio**, *Gabriel García Márquez/Cien años de soledad*, in: Id., *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela hispanoamericana*, Lima, Editorial Universitaria, 1968, pp. 45-58.
- Ortega, Julio**, *Juan Rulfo/Pedro Páramo*, in: Id., *La contemplación y la fiesta*, Lima, Editorial Universitaria, 1968, pp. 17-27.
- Ortiz, Fernando**, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Pagetti, Carlo**, *Joseph Conrad*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.
- Prete, Antonio**, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Propp, Vladimir**, *Morfologia skazki*, (1928); trad. it.: *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.
- Pugliese, Cristina**, *The Border, the Deset, the Enemy: Dino Buzzati's "Il deserto dei tartari" and J. M. Coetzee's "Waiting for the Barbarians"*, in: «Studi Buzzatiani», anno VIII, 2003, pp. 21-36.
- Quayson, Ato**, *Realismo magico, narrativa e storia*, in: Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, pp. 625-636.
- Rama, Ángel**, *Transculturación narrativa en América Latina*, Mexico, Siglo XXI, 1982.
- Rella, Franco**, *Miti e figure del moderno*, (1981), Milano, Feltrinelli, 2003.
- Rella, Franco**, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Rella, Franco**, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano, Feltrinelli, 1994.

- Rella, Franco**, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Ribeiro, Darcy**, *As Américas e a Civilização*, (1970); trad. it.: *Le Americhe e la civiltà*, Torino, Einaudi, 1975.
- Said, Edward W.**, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, (1966); trad. it.: *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Said, Edward W.**, *Culture and Imperialism*, (1993); trad. it.: *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.
- Sanchez Ferrer, José Luiz**, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Madrid, Anaya, 1990.
- Segre, Cesare**, *Il tempo curvo di García Márquez*, in: Id., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 251-295.
- Seppilli, Anita e Tullio**, *L'esplorazione dell'Amazzonia*, Torino, Utet, 1964.
- Serafin, Silvana**, *Romanzo della selva: evoluzione di un genere*, in: «Rassegna Iberistica», n. 75/76, settembre 2002, pp.13-26.
- Sertoli, Giuseppe**, *Introduzione*, in: Conrad, Joseph, *Heart of Darkness/Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1999, pp. V-LIII.
- Stegagno Picchio, Luciana**, *Guimarães Rosa: le sponde dell'allegria*, in: «Strumenti Critici», n. 11, anno IV, febbraio 1970, pp. 1-37.
- Storini, Monica Cristina**, *Lo spazio dell'avventura. Peripezia e racconti nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- Tabori Calobrezi, Edna**, *Morte e alteridade em "Estas Estórias"*, São Paulo, Edusp, 2001.
- Tabucchi, Antonio**, *Gli occhi di Miguilim*, in: Guimarães Rosa, João, *Miguilim*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 7-12.
- Tarso Santos, Paulo de**, *O diálogo no "Grande Sertão: Veredas"*, São Paulo, Hucitec, 1978.

- Todorov, Tzvetan**, *Introduction à la littérature fantastique*, (1970); trad. it.: *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.
- Todorov, Tzvetan**, *Poétique de la prose*, (1971); trad. it.: *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Theoria, 1989.
- Todorov, Tzvetan**, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, (1982); trad. it.: *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1992.
- Vargas Llosa, Mario**, *I fiumi profondi: sogno e magia*, in: José Maria Arguedas, *I fiumi profondi*, Torino, Einaudi, 1997, pp. V-XIV.
- Vecchi, Roberto**, *Periferia/periferico*, in: Id. e Albertazzi, Silvia (a cura di), *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2001, pp. 103-113.
- Ventura, Zuenir**, *Antônio Callado*, (intervista) in: Marília Martins (a cura di), *3 Antônio 1 Jobim: Histórias de uma geração*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, pp. 59-87. Traduzione mia.
- Virno, Paolo**, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Wachtel, Nathan**, *La vision des vaincus*, (1971); trad. it.: *La visione dei vinti: gli Indios del Perù di fronte alla Conquista spagnola*, Torino, Einaudi, 1978.
- Wolf de Aguiar, Flávio**, *Um pouco além do inferno. Contribuição à análise de "Meu tio o Iauaretê", de Guimarães Rosa*, in: Pfeiffer, Erna e Kubarth, Hugo (a cura di), *Canticum Ibericum*, Frankfurt am Main, Vervuert & Verlag, 1991, pp. 229-243.
- Zanini, Piero**, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Zanotti, Paolo**, *Il modo romanzesco*, Bari, Laterza, 1998.
- Zientara, Benedyct**, *Frontiera*, in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 6, Torino, Einaudi, 1979, pp. 403-414.

