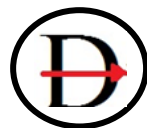


SEBASTIANO TRIULZI

Tra parentesi
Note di letteratura comparata



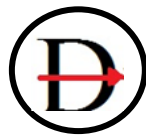
Diacritica Edizioni

2018

«Ofelia», 3

SEBASTIANO TRIULZI

Tra parentesi
Note di letteratura comparata



Diacritica Edizioni

2018

Copyright © 2018
Diacritica Edizioni di Anna Oppido
Via Tembien 15 – 00199 Roma

www.diacriticaedizioni.it
www.diacriticaedizioni.com
panetta@diacritica.it

Iscrizione al Registro Operatori Comunicazione n. 31256
ISBN 978-88-31913-041
Pubblicato nel mese di marzo 2018

Quest'opera è diffusa in modalità *open access*.
Realizzazione editoriale e revisione del testo a cura di Maria Panetta.

Indice

Prefazione

La letteratura come possibilità di incidere sul reale: la critica militante nell'epoca della globalizzazione, di Maria Panetta..... p. 3

Breve nota al testo..... p. 5

Lassù tra i ghiacci si ride. La letteratura umoristica scandinava e la ricerca della fuga in Arto Paasilinna..... p. 7

Scorci sull'esperienza intima col denaro. Tre casi emblematici: Baudelaire, Balzac, Joyce..... p. 27

Eduardo Galeano: la lotta con le parole e con il silenzio..... p. 49

Indossando un cappello da cowboy: viaggio nelle apocalissi di Volodine..... p. 95

Breve panoramica sugli uomini che amano le bambole (in letteratura)..... p. 113

Prefazione

La letteratura come possibilità di incidere sul reale: la critica militante nell'epoca della globalizzazione

Il compito e la vocazione della critica militante consistono non solo nella descrizione il più possibile onesta della realtà, o nella volontà di indagare il presente e la contemporaneità alla ricerca di voci fresche, originali o rappresentative del mondo in cui siamo immersi, ma anche nella scelta di occuparsi di temi e di autori che fanno letteratura anche per tentare di incidere sul reale.

Dedicare tempo e attenzione a scrittori che adoperano la parola come un potente strumento per far riflettere, per denunciare, per lanciare un monito al lettore significa implicitamente credere che la parola scritta abbia ancora effettivamente quel potere e che la letteratura possa, allo stesso tempo, veicolare Bellezza, ossia valori estetici, ma anche farsi latrice di un messaggio dotato di un senso autonomo rispetto a quello formale: che possa essere un potente mezzo di comunicazione tra lo scrittore e il proprio pubblico.

In questo libro, che raccoglie contributi degli ultimi anni su alcune delle voci più originali e potenti della contemporaneità a livello mondiale, Sebastiano Triulzi rivolge il proprio sguardo critico a realtà distanti tra loro sia geograficamente sia culturalmente sia linguisticamente e cerca di cogliere di ognuna i tratti peculiari, contestualizzandoli nell'ambito della

tradizione letteraria del paese di provenienza dell'autore in esame, senza mai perdere di vista l'assunto che la grande letteratura è quella che sa parlare a chiunque e che tocca temi, sentimenti, ossessioni, fobie, desideri, aspirazioni che accomunano gli uomini di ogni latitudine. Lo fa con la sua consueta discrezione (come suggerisce il titolo), cercando di far parlare le opere e di far esprimere gli autori, ed evitando di sovrapporre la propria voce a quella degli scrittori su cui indaga. Convinto che esista un nesso inscindibile tra opera, personalità dell'autore e contesto storico, geografico e socio-culturale, affronta il corpo a corpo con ogni scrittore documentandosi non solo sulla sua produzione e sulla bibliografia critica al riguardo, ma anche sulla sua biografia e sulla storia del suo paese di provenienza: l'arte della maieutica applicata alla critica letteraria può condurre, negli incontri ravvicinati con gli scrittori, a gettare nuova luce sull'interpretazione delle loro opere e a comprendere sfumature che di primo acchito erano sfuggite. In questi saggi il confronto diretto con l'uomo, prima che con lo scrittore, illumina la sua produzione di nuovi significati, talora non palesi neanche all'autore stesso.

Il volume accompagna il lettore in viaggio dai ghiacci della Scandinavia alla Francia, fino ad approdare in Uruguay, con un tuffo nelle vite di grandi autori classici del passato, indagati nel loro controverso rapporto con il denaro. Discorrendo di letteratura, ci si ritrova immersi in realtà politiche, economiche e socioculturali molto distanti dalla nostra, ma la visione resta quella totalizzante e autenticamente comparatista inaugurata dall'avveniristica idea di *Weltliteratur* che domina le intramontabili *Conversazioni con Goethe* dell'amico Eckermann.

Maria Panetta

Breve nota al testo

Tutti gli articoli qui presentati, ad eccezione dell'ultimo, sono usciti per la rivista «Diacritica», in tempi diversi. *Lassù tra i ghiacci si ride. La letteratura umoristica scandinava e la ricerca della fuga in Arto Paasilinna e Scorci sull'esperienza intima col denaro. Tre casi emblematici: Baudelaire, Balzac, Joyce* sul numero 5, pubblicato il 25 ottobre dell'anno 2015; *Indossando un cappello da cowboy: viaggio nelle apocalissi di Volodine* sul numero 9, edito il 25 giugno 2016; *Eduardo Galeano: la lotta con le parole e col silenzio* è, invece, presente nel numero 10, ed è datato 26 agosto 2016.

Scorci sull'esperienza intima col denaro è parte di un progetto ancora *in fieri* sul rapporto esemplificativo tra alcuni scrittori e il denaro, che si dovrebbe configurare come una breve, parziale analisi della psicopatologia quotidiana del denaro, colta attraverso la biografia di alcuni romanzieri e poeti entrati nel canone della nostra letteratura.

L'ultimo intervento, *Breve panoramica sugli uomini che amano le bambole (in letteratura)*, è invece inedito ed è parte di una relazione tenuta a un convegno sull'opera di *Felisberto Hernandez* organizzato a Roma dall'Istituto Italo-Latino Americano (IILA) e dall'Ambasciata dell'Uruguay il 12 marzo del 2014.

Lassù tra i ghiacci si ride
La letteratura umoristica scandinava
e la ricerca della fuga in Arto Paasilinna

Per lungo tempo è sembrato che la letteratura del nord d'Europa prediligesse solo temi foschi e spaventosi: la follia, la morte, il senso di colpa, il dolore, spesso inscritti all'interno d'un disegno etico e sociale. Sullo sfondo s'ergeva l'eccezionalità della natura pura, incontaminata, matrigna perché indifferente se non proprio ostile ai destini umani, eppure insieme luogo prediletto dello stato d'animo, territorio da esplorare come nella tradizione di Linneo, da indagare persino nelle sue eccezioni più minute, infinitesimali (con il necessario corollario della condizione di solitudine).

Più di recente abbiamo felicemente contribuito, in quanto avidi lettori-consumatori, al successo del genere poliziesco o thriller scandinavo, cioè sempre proveniente da quelle stesse terre fredde e solitarie in cui ancora oggi gli scrittori di una certa età ricordano d'esser cresciuti nelle loro stanze da bambini con le letture della Bibbia, dei drammi di Ibsen, delle fiabe dove i boschi sono abitati da streghe e orsi e lupi, in una sorta di crasi del magico con lo spettrale, dell'ignoto col soprannaturale. Improvvisamente la Scandinavia, luogo di suicidi secondo i nostri più triti stereotipi da statistiche globali, e di disperate inquietudini esistenziali, s'è popolata di delitti, di crimini, di violenze urbane che sancivano, ai nostri occhi, la perdita dell'innocenza in civiltà considerate al contrario

d'eccellenza nelle democrazie occidentali. La loro letteratura si è riempita di storie in cui, grazie alla potenza della *ratio*, l'investigatore è in grado di rimettere a posto le cose, di dare un senso all'esplosione del male e stabilire i presupposti per una futura punizione dei colpevoli, restituendo in questo modo alla società il proprio ordine morale perduto.

Questa massiccia produzione di romanzi di genere forse ha riconfigurato, talvolta depotenziandolo in un senso molto più tranquillizzante, il conflitto tra tenebra e luce che era stato motivo di fondo della letteratura scandinava considerata più alta e impegnata - e in parte è tuttora tema fondante di alcuni dei suoi autori più significativi quali, ad esempio, Per Olov Enquist o Lars Gustafsson. Siamo stati svezzati dal duo Maj Sjöwal e Per Wahlöö, pionieri del giallo sociale svedese¹, entrando nello spirito di un gruppo di agenti di Stoccolma capitanati da Martin Beck, il cui disgusto per la vita ci è apparso fin da subito quasi proverbiale; familiare è, poi, divenuta per noi la depressione compulsiva del commissario Kurt Wallander, magistralmente raccontato da Henning Mankell²; infine, è arrivata la trilogia di Stig Larsson³, e un'eroina antisistema come Lisbeth Salander, che non poteva che attrarre i nuovi lettori forti nati all'interno soprattutto del pubblico femminile. Poco dopo o in contemporanea, una valanga di autori norvegesi, svedesi, danesi, finlandesi ci ha sommerso di investigatori e investigatrici spesso outsider ma non sempre solitari, immersi nella routine della vita quotidiana ma in

¹ Dal '65 (con *Roseanna*) al '75 (*Terroristi*), scrissero un lungo ciclo di dieci romanzi polizieschi ripubblicati in questi anni da Sellerio proprio su indicazione di Andrea Camilleri.

² Anch'essa una serie di tredici romanzi, dal '91, anno di *Assassinio senza volto*, al 2009, quando uscì *L'uomo inquieto*. L'intero ciclo è edito da Marsilio.

³ Com'è noto, la trilogia *Millennio* è uscita postuma: nel 2005, *Gli uomini che odiano le donne*; nel 2006, *La ragazza che giocava con il fuoco*; nel 2007, *La regina dei castelli di carta*, tutti editi da Marsilio.

grado di scoperciare la faccia nascosta del potere o della civiltà democratica, emblemi essi stessi della ragione più che della giustizia, e le cui azioni contengono un intento *engagèe*, da denuncia sociale (il femminicidio, il razzismo, la rinascita di movimenti filonazisti nel nord dell'Europa, la xenofobia, la questione della migrazione ecc.). Proprio quando già si faceva strada l'accusa per gli scrittori scandinavi d'essere passati da fenomeno letterario a cliché ripetitivo del genere poliziesco, ecco che il nostro mercato editoriale ha dovuto registrare, però, una nuova sorpresa letteraria nordica, avvincente anch'essa e ricca di possibili richiami alla tradizione, cioè la presenza d'una variegata, quanto impreveduta, sicuramente divertente, letteratura umoristica: tra i ghiacci lassù, insomma, si ride (e si ride per iscritto).

Qualche tempo fa, in un articolo sul «*País*» dal titolo *Risas gélidas*⁴, Javier Martin faceva notare come il Nord e il Sud si fossero scambiati di posto; a causa della crisi economica che attanaglia e impoverisce tutti noi europei mediterranei da lungo tempo, il Sud si mostra più melanconico e meditativo, mentre il Nord è divenuto terra di omicidi e grasse risate.

In Italia l'alloro di scrittore feticcio seguito da un gran numero di lettori per le sue storie così deliziosamente naif, in un senso quasi sovversivo, dissacrante (e di liberazione dalle costrizioni di una severa morale sociale), se l'è conquistato da più di un decennio Arto Paasilinna, forte delle oltre trecentocinquantamila copie vendute con i suoi libri da Iperborea. Ci avevano detto che con l'avvento del luteranesimo nel Cinquecento erano stati banditi le immagini e il riso, e poi, da un avamposto ai confini con la Lapponia, la natia Kittilä (1942), piovono

⁴ J. MARTIN, *Risas gelidas*, in «*El País*», 9 marzo 2013.

storie surreali che ci fanno omericamente sghignazzare e in cui è l'ironia e non il dogma dell'ideologia a indicarci la via dell'utopia.

In più di un'occasione Paasilinna ha rivelato le avventurose quanto drammatiche circostanze della propria nascita, in fuga con gli altri fratelli e sorelle su di un camion ai confini delle terre dei Sami, negli anni del conflitto tra l'impero sovietico e la Repubblica finlandese, come a voler stabilire una consequenzialità, un'interdipendenza di fatto, per cui biografia e contesti letterari si sarebbero influenzati vicendevolmente. L'elogio della fuga, il parteggiare in un modo incondizionato per i tanti disertori della cosiddetta civiltà che imperversano nelle sue storie, è certamente l'epitome del suo mondo narrativo, sempre declinato in un accurato miscuglio di humour e sarcasmo che cattura o ammicca, furbescamente, alla nostra intelligenza. La chiave per accedervi risiede proprio nella volontà di giocare con uno dei desideri collettivi più ricorrenti, e resistenti, tra noi poveri esseri umani, cioè l'appagante fantasticheria di poter ricominciare la propria esistenza altrove, la ricerca di un luogo ideale in cui vivere una diversa identità finalmente liberi dalle imposizioni culturali e religiose della società cristiana nordoccidentale (o dalle nostre scelte che ne hanno eseguito gli ordini) – e, in un orizzonte finnico, anche dalla rigidità dei costumi e dalla morale tipicamente protestante (così visceralmente attratta, però, da una seconda anima, quella slava, presente non fuori dai territori ma internamente, nel dna, nella mente, nel cuore, assai perturbante e irrazionale, come faceva notare un giorno a chi scrive, nel suo bar di Helsinki, il regista Mika Kaurismäki).

Ciascuna delle novelle di Paasilinna, come a lui stesso piace definire i propri romanzi in una forse volontaria confusione tra il concetto di

freschezza, l'idea di un rinnovamento delle trame e il riferimento a un genere tramontato, è attraversata da una vena utopica in cui alla fuga come condizione esistenziale dei protagonisti corrisponde la volontà di costruire un ordine più umano, secondo le regole del buon senso e del vivere comune, mai specificatamente in solitudine ma con tutti quelli che ci stanno. Gli improbabili incroci affettivi che prendono corpo nei suoi libri, curiose amicizie come quelle tra un vecchio agrimensore e un tassista, un gangster e un maggiore dell'esercito alcolizzato, un giornalista e una lepre ferita che diventa bianca d'inverno o ancora un cucciolo di orso e il pastore che decide di allevarlo in casa fino a quando non si scambiano i ruoli (il primo sempre più inserito nei contesti sociali, l'altro sempre più selvaggio e solitario), appagano certo il godimento del lettore, lo solleticano e lo invogliano a continuare nella storia; soprattutto, però, servono, in questo vorticoso, surreale, accavallarsi delle coincidenze o stridere dei contrasti, dato dall'improbabilità delle coppie, a sorreggere ogni sua costruzione narrativa, hanno cioè una valenza anche di tecnica letteraria, ripetitiva e per questo essenziale.

Tali binomi sembrano voler certificare per l'appunto l'incrollabile fiducia nelle possibilità di una sovversione ragionevole, insieme illusoria e non violenta, che può attuarsi a patto di saper rinunciare alla vita precedente, con tutto ciò che questo comporta.

Di solito i suoi picareschi eroi danno vita a un proprio personalissimo *locus amoenus* in cui rifugiarsi, il che non determina mai un ritorno rousseauiano allo stato primitivo, ma mescola sapientemente comodità del progresso e rispetto dei luoghi, tecnologia e natura: tutto questo può avvenire all'interno dello spazio non propriamente urbano della

Laponia, considerata dai protagonisti un baluardo difensivo della grande Madre Terra in grado di proteggerli dagli scozzatori che vorrebbero riportarli indietro, alla vita sicura della nostra “superiore civiltà”, che è invece sempre ingombrante e schiacciante: insomma, una sorta di nido materno i cui ruscelli, laghi, boschi di conifere e persino paludi rendono l’individuo libero almeno quanto la società lo corrompe, facendolo suo schiavo; ma la rinascita è possibile anche in un altrove meno finnico, ad esempio in isole lontane dalla stupidità commerciale della società dei consumi, più o meno individuabili sulle cartine geografiche, e soprattutto pronte ad accogliere stili di vita improntati alla comunione dei beni e alla felicità collettiva.

Per l’uomo Paasilinna l’anno della sua fuga personale risale più compiutamente al 1975, quando, deluso di sé stesso e annoiato dal suo lavoro, decise di abbandonare il giornalismo dedicandosi *in toto* alla narrativa, forte anche del successo del libro *L’anno della lepre*⁵, storia dissacrante e surreale di un cronista quarantenne, che, inseguendo l’esemplare artico ferito a una zampa, fa perdere le proprie tracce infilandosi beatamente nella foresta e, così, compiendo un breve viaggio rigenerante alla ricerca della libertà perduta. In un certo senso lo scrittore lappone doveva prima mettere in scena il proprio sogno per poterlo poi con calma attuare, eppure il processo di elaborazione deve essere stato assai lungo, se si legge anche *Prigionieri del Paradiso*⁶, pubblicato l’anno immediatamente precedente, nel 1974: l’evasione non è qui ancora un atto

⁵ A. PAASILINNA, *L’anno della lepre* [1975], tradotto in italiano nel 1994 da E. Boella, con introduzione di F. Carbone, per la casa editrice milanese Iperborea.

⁶ A. PAASILINNA, *Prigionieri del paradiso* [1974], tradotto in italiano nel 2009 da M. Ganassini per Iperborea.

della volontà dell'intelletto come poi sarà nelle *novelle* successive, bensì la conseguenza di un evento del tutto casuale.

Protagonista è una volta di più un giornalista dall'autostima in picchiata, diretto in Australia per un improbabile reportage sui «più grandi bevitori di birra del mondo», che si imbarca con «infermiere, medici, ostetriche, forestali» scandinavi pagati dall'Onu per avviare un'attività di prevenzione delle nascite nonché, parimenti, un'industria del legno nel subcontinente indiano (due campi in cui notoriamente i nordici tendono a eccellere). Stracolmo di spirali intrauterine e in balia di una tempesta tropicale, l'aereo compie un ammaraggio su un'isola indonesiana dalla spiaggia bianchissima, circondata da una giungla a prima vista impenetrabile. La masnada di infermiere svedesi e taglialegna finnici non si perde, però, d'animo: dopo un comprensibile periodo di adattamento, in cui emergono discrepanze religiose e conflitti nazionalistici, il gruppo si dà un'organizzazione politica improntata alla socialdemocrazia e fronteggia l'emergenza del cibo con la consueta praticità nordica, sfruttando le conoscenze scientifiche acquisite nella fase di apprendimento scolastico, o sacrificando la potenza della tecnica moderna allo scopo collettivo della sopravvivenza in un ambiente ostile: ecco, allora, che i naufraghi usano le spirali come ami da pesca, si ingegnano a legare assieme i giubbotti salvagente per farne un frigorifero e costruiscono, infine, una confortevole sauna, vero e proprio apogeo della felicità per ogni suo personaggio.

Paasilinna si diverte, dunque, a capovolgere il topos letterario dell'isola deserta fondandovi una società nuova, veramente socialista, secondo le speranze, da lui condivise, dei movimenti rivoluzionari degli anni Settanta; una storia in grado anche di dimostrare, con verve e humour,

quanto Hobbes avesse torto nel credere che l'uomo allo stato naturale viva sempre in un'angoscia costante, sotto la minaccia dei suoi simili bramosi di spogliarlo dei propri averi, grazie appunto a una spartizione equa del lavoro, all'assenza di coercizione e punizioni, alla responsabilizzazione del singolo e alla riduzione ai minimi termini della sicurezza e della sorveglianza. Radicalismo contestatario e ideologia restano a prima vista fuori dalla porta e, mentre il dissenso di una generazione esplodeva nell'Europa occidentale, l'allora quasi ex giornalista ed ex boscaiolo (fu il padre a insegnargli il mestiere, così ha sempre sostenuto, ammaliando il proprio pubblico) cercava di edificare in un suo immaginario altrove un ordine comunitario, dove purtuttavia in primo luogo spirito e carne fossero strettamente correlati, superando le ipocrisie e le illusioni di una civiltà che si riteneva – e si ritiene tuttora - «liberale».

I superstiti di *Prigionieri del Paradiso* appaiono propriamente come degli anti Robinson Crusoe, si rivelano cioè totalmente privi dell'idea del dominio sugli altri esseri umani e sulla natura, cercando anzi di governare il loro piccolo mondo, in cui sono precipitati dall'alto, più che di trasformarlo, di renderlo simile alla loro società di partenza. I riferimenti al romanzo di Defoe sono, in effetti, molteplici ma ribaltati sul piano della forma e dei significati: ad esempio, come Robinson trova dopo il naufragio dei resti *umani* in forma di oggetti (tre cappelli, un berretto e due scarpe scompagnate), così il nostro narratore giornalista rintraccia uno dopo l'altro dei segni altrettanto inequivocabili – un berretto blu da hostess, l'impronta di tacchi a spillo e dei collant che si infila in tasca – che rimandano a un immaginario di seduzione e assai meno alla tragedia della perdita della vita umana; e quando anche vengono evocate l'arbitrarietà divina e la sua

sostanziale indifferenza ai nostri destini, l'intenzione è sempre quella dissacratoria della presa in giro. Robinson è, notoriamente, l'archetipo del capitalista, dell'avventuriero che sopravvive in un'isola deserta piegandola ai propri voleri fino a colonizzarla, è l'emblema di colui che trasforma un tragico destino in un'occasione di sfruttamento e schiavitù, anche grazie alla tecnologia, a quegli strumenti appendici dell'intelligenza che esaltano il suo senso pratico: gli eroi paasilinniani capovolgono in modo leggero e ironico questo prototipo dell'ontologia del pensiero liberale, denocciolando dal nucleo del racconto ogni forma di ansia e, invece, dedicandosi a edificare un socialismo più autentico, più solidale di quello dei paesi nordeuropei, il che non impedisce, almeno in questa fase, il ritorno coatto dei naufraghi non così prigionieri del paradiso al conformismo della civiltà; e, dunque, viene sancita la sconfitta d'ogni sogno di fuga.

Un aspetto curioso delle sue *novelle* è che arriva sempre il momento in cui i suoi strampalati e funambolici eroi devono mettersi a costruire una casa, volenti o nolenti. Potrebbe sembrare un'attività superflua, ancorché faticosa, e invece è un vero e proprio rito di passaggio, un momento rivelatore per vedere se fanno sul serio oppure no. Talvolta sono aiutati da qualche inverosimile, e altrettanto picaresco, alleato trovato strada facendo, perché le amicizie che nascono nelle sue pagine squadrano incroci d'ogni tipo, come detto; ma questo ausilio non sminuisce, è ovvio, il valore intrinseco, e assolutamente sovversivo, della loro impresa edile.

Armati di infinita pazienza e di una manualità da veri intenditori del bricolage, i protagonisti di Paasilinna si impadroniscono degli strumenti essenziali per sopravvivere al rigido inverno finlandese - un'ascia, una sega, chiodi, qualche martello -, maneggiandoli con una passione che

tradisce l'ambizione di poter essere considerati fondatori di una nuova comunità. Perlopiù la loro condizione è quella di fuggiaschi nelle foreste della Lapponia, in quella infinita prolusione di terre artiche e fiumi e laghi che lo scrittore ben conosce, dal momento che la sua Kittila è uno degli ultimi avamposti a nord del circolo Artico, e che sembrano costituire per lui sempre il principio di ogni possibile avventura. Fuggono dalle foreste della modernità, da quelle labirintiche città divenute invivibili giungle postfordiste, fuggono dai laccioli e dalle ipocrisie della società civile per rifugiarsi nelle foreste naturali dalle quali siamo nel tempo lentamente usciti, e tuttavia finiscono, poi, con l'edificare ripari sempre assai confortevoli, spesso dotandoli di supporti tecnologici (che non siano, però, troppo invasivi), e dunque duplicando artificialmente le comodità dell'habitat di partenza, pur certo con un diverso spirito e un diverso rispetto per l'ambiente circostante. Una volta approdati in questo altrove illimitato e selvaggio, sospinti dal richiamo della libertà, dal fiducioso ritorno alla natura artica, gli stravaganti personaggi di Paasilinna, dunque, si mettono a costruire un avamposto solidamente finnico e questa ricreazione della casa rappresenta in fondo una specie di utopia che lo scrittore rincorre, mischiando abilmente un'ironia costante a bassa intensità con qualche lieve tocco surreale nel congegno narrativo.

Il tema, come detto, è presente in quasi tutte le sue novelle: basti qui citare a mo' di esempi la capanna sul monte Kuopsu in *Il bosco delle volpi*⁷, che a poco a poco diventa casa di delizie e di relax, con tanto di vasca da bagno e immancabile sauna; o anche gli innumerevoli, ingegnosi rifugi che il braccato e fuggiasco Gunnar Huttunen è costretto a ricostruire in *Il*

⁷ A. PAASILINNA, *Il bosco delle volpi impiccate* [1983], tradotto in italiano nel 1996 da E. Boella, con introduzione di F. Carbone, per Iperborea.

*mugnaio urlante*⁸ e che vengono ogni volta distrutti dai suoi persecutori: in effetti, c'è sempre qualcuno che s'impegna nel frenare l'anelito alla libertà un po' anarcoide dei suoi paladini, e spesso sono proprio gli esponenti della società civile o delle istituzioni, come il sindaco, il medico condotto, i militari, le gerarchie ecclesiastiche o i funzionari amministrativi, dipinti come i vessilli dell'impedimento alla felicità individuale, rigidi osservatori delle norme della comunità, che non accettano che si possa trasgredirle.

Intorno all'elogio della fuga e alla conseguente ricerca di un luogo ideale dove poter vivere in pace, è sorto anche, nel tempo, un aneddoto biografico: durante una presentazione al Salone del Libro di Torino nel 2014, lo stesso Paasilinna ha raccontato all'estensore di queste righe che durante l'estate avrebbe eretto con le proprie mani la sua ottava abitazione di legno, e che non ci si doveva stupire più di tanto perché in una canzone popolare finlandese, che secondo lui tutti sono soliti cantare - «soprattutto quando hanno bevuto parecchio», disse - c'è un verso che inneggia alla fantasia del maschio finnico di forgiare almeno una volta nella vita una casetta di legno.

Ciascuna delle sue novelle può essere intesa in chiave di rinegoziazione del contratto sociale che ci lega gli uni agli altri, quasi una necessità per i protagonisti di Paasilinna, che sentono fortemente limitata la propria individualità e che non si riconoscono nel tessuto culturale definito dal capitalismo e successivamente dalla globalizzazione. In tal modo la letteratura diviene anche un metodo per creare anticorpi a quel che del mondo vediamo e non ci piace, anche se la polemica contro un certo tipo di

⁸ A. PAASILINNA, *Il mugnaio urlante* [1981], tradotto in italiano da E. Boella nel 1997, con un'introduzione di Carbone, per Iperborea.

società in lui non è mai ideologica: al netto di ogni elemento di divertimento e di gioco, tuttavia anche il modello sdegnato, eremitico di Thoreau appare assai distante.

Lo specchio su cui si riflette l'invito a sbarazzarsi delle inibizioni e della censura della ragione è inscritto in una medesima, costante relazione che ritorna in alcune sue storie: cioè, in quelle curiose amicizie o relazioni che i protagonisti instaurano con degli animali che si mostrano capaci di uno speculare allontanamento dalle loro abitudini, che poi li conduce verso una progressiva antropomorfizzazione. Già in *L'anno della lepre*, che come detto rappresenta il primo successo dello scrittore lappone, l'inseguimento nella foresta da parte del giornalista Vatanen di una lepre ferita, la successiva adozione del roditore e il loro peregrinare di villaggio in villaggio si traducevano immediatamente nel tentativo di sfuggire alla gabbia degli obblighi sociali – il matrimonio, il lavoro, la religione –, e nell'idea che si poteva raggiungere, appunto, una nuova vita solo rinunciando a quella precedente.

Con *Il migliore amico dell'orso*⁹ Paasilinna raggiunge uno stadio successivo, perché il cucciolo d'orso che i parrochiani regalano al pastore luterano Huuskonen afflitto da una crisi di vocazione, e che egli porterà con sé in un viaggio iniziatico dal Mar Baltico all'isoletta di Gozo fino al ritorno in Lapponia, diviene in un certo senso il portavoce di una diversa istanza di umanità. Certo, questo piccolo orso, che di nome fa Satanasso, apprende velocemente alcune basiche regole del vivere tra gli uomini civili: impara a farsi la doccia, «anche se malvolentieri», a stirare senza pieghe le camicie del reverendo, a fare la valigia in cinque minuti e a servire cocktail

⁹ A. PAASILINNA, *Il migliore amico dell'orso* [1995], tradotto in italiano nel 2008 da N. Rainò per Iperborea.

deliziosi sul ponte di una nave, ma questa capacità di reinventarsi fa sì che in lui si incarni, in realtà, tutta la passione per il paradosso e il gioco surreale, con quella bramosia di infrangere le regole del perbenismo nordico, che anima profondamente lo spirito libero del nostro lappone.

L'argano che muove la struttura delle novelle di Paasilinna è, dunque, il puro godimento di chi vuole o vede realizzare le proprie pulsioni positive: nel meccanismo che sempre si ripete, come se raccontasse ogni volta una stessa storia, gli ingredienti sembrano talora calare dall'alto, e da qui nasce quella consequenzialità un po' artificiosa che è possibile riscontrare talvolta nelle sue trame. D'altro canto, sono proprio le qualità scaturite dal riso, *in primis* le sue intenzioni radicali e il ritrovamento di quel che sappiamo già, uniti all'accurata levità della prosa e alla capacità di giocare con uno dei nostri desideri più ricorrenti, cioè piantare tutto e fuggire dai doveri prettamente borghesi, a restituire l'idea che i suoi libri siano come qualcuno che bussi alla nostra porta, di mattina, portando con sé buone nuove. I suoi protagonisti mettono in scena una grande ricerca di evasione fisica e mentale dalle dottrine mercantilistiche della civiltà, ma la loro è una sovversione ragionevole, talvolta illusoria, sempre non violenta: il mugnaio che ulula a pieni polmoni (*Il mugnaio urlante*), il giornalista che insegue una lepre ferita infilandosi beatamente nella foresta (*L'anno della lepre*), il pastore in crisi di vocazione che alleva in casa un cucciolo d'orso (*Il migliore amico dell'orso*) sentono fortemente limitata la propria individualità e cercano di rinegoziare il contratto sociale che li lega agli altri, nonostante ci sia sempre chi cerca di frenare il loro anarcoide, innocuo, anelito alla libertà.

Secondo Nicola Rainò, suo storico traduttore, le radici dell'umorismo di Paasilinna sono antiche, si rifanno a Plauto e Rabelais, al ribaltamento carnascialesco della realtà sulla scia anche delle letture di Bachtin, per cui gli orsi diventano religiosi e i preti assatanati di sesso: «Si è inventato anche il luogo da cui fuggire, che non è la Finlandia reale, ma una arcaica, medievale, dove la gente vive con un forte senso del peccato senza trovare mai pace. Da noi è reputato un *maître à penser*, in patria viene accusato d'ambientare le sue trame in uno scenario esotico tra renne e scoiattoli e trova i suoi sostenitori non tra i lettori forti, ma tra un pubblico molto più popolare». Bisognerebbe guardare, dice Rainò, alla grande pittura finlandese per trovare i prodromi della narrativa di Paasilinna: «Lì dove c'è la gioia e lo smarrimento della natura, ci sono la cupezza, il senso di colpa, la provincia con i suoi morti, le sue ossessioni, i tormenti notturni»; il suo gioco artistico sarebbe quello di cucinare il mito della natura incontaminata nato nell'Ottocento con l'idea di un paese ancora contadino e medievale, dove la gente vive questo desiderio d'evasione come fosse un sogno, un delirio, a volte derivato dall'alcool e alle volte dalla ricerca di un altrove, di un paradiso in cui approdare.

Con Paasilinna, con la sua utopia sessantottina volta al comico, è avvenuta una sorta di rivoluzione geografica, il pubblico si è accorto che al Nord esiste un umorismo tutto particolare e anche innovativo, non più solo legato ai codici dell'*understatement*, che tra i nordici è portato a livelli parossistici, di solito; il paragone, in termini logici, viene sempre fatto con Aki Kaurismaki, con il suo modo grottesco, surreale, distorto, di esprimere una contestazione: è un umorismo molto di denuncia, in generale, quello nordico, uscito prepotentemente alla ribalta in questi anni nel mercato

editoriale internazionale, che si basa sugli ossimori, che gira, che ribalta la visione delle cose cambiando la tua ottica e facendoti scoprire ciò che non avevi scorto, ciò che ti era sfuggito.

Se i naufraghi nell'isola indonesiana di *Prigionieri del Paradiso* cercano di governare il piccolo universo idilliaco in cui si sono giocoforza ritrovati senza cercare di cambiarlo, dotandolo, però, di certi confort, sfruttando in sostanza l'occasione di evasione per reinventarsi una vita (o meglio prendendosi una vacanza dalla vita quotidiana), su un altro fronte si pone, invece, l'umorismo aforismatico di Kari Hotakainen (Pori, 1957), considerato una specie di sociologo della Finlandia contemporanea - e in questo senso la sua produzione appare più simile alla cinematografia dei fratelli Kaurismaki, nei cui film si ride per non piangere. Per certi versi Hotakainen è una sorta di contraltare satirico e feroce alla re-inventata Finlandia di Paasilinna, che si fa abile complice del nostro esotismo nordico, della nostra esaltazione per la natura incontaminata e gli spazi selvaggi. Quasi ribaltando la falsariga bergsoniana, per cui «il riso è un castigo sociale», Hotakainen ritrae, da scrittore urbano, la fine della trincea, la fine di una civiltà, cioè della Finlandia colta e gelosa delle proprie tradizioni, sovrastata dalla calata dei nuovi barbari, i ricchi contadini che hanno venduto i loro boschi e speculato in borsa con successo: se la scrittura umoristica di Paasilinna è fortemente ridondante, fortemente barocca, Hotakainen ha un tratto più complicato, laddove una sintassi dal tratto essenziale serve a sorreggere un umorismo sintetico e acido. L'angoscia del lavoratore di Helsinki Matti Virtanen in *Via della trincea*¹⁰, travolto dalla venuta dei nuovi proprietari di azioni Nokia e il suo sogno

¹⁰ K. HOTAKAINEN, *Via della trincea* [2002], tradotto in italiano nel 2009 da N. Rainò, con introduzione di P. Nori e postfazione di N. Rainò, per Iperborea.

(già deriso da Gadda) della villetta unifamiliare col giardino e i meli, o la sofferenza, lo sforzo di raccontarsi da parte di Salme Malmikkunas (*Un pezzo d'uomo*)¹¹, somigliano più a filosofie della disperazione, servono a smascherare l'inganno e i paradossi della modernità scandinava: il tema profondo di Hotakainen è la follia del sistema democratico, così ordinato che diventa totalitario, laddove la fuga è una fuga dalla pazzia condivisa e stratificata uniformemente nella società nordica. Chiusi in se stessi e portati alla riflessione come il proprio demiurgo, i personaggi ridono perché non c'è niente di meglio da fare, e le loro parole hanno la valenza di smorfie: non è un caso che ritorna spesso come oggetto di scena nei suoi romanzi il registratore e lui stesso è solito andare nelle caffetterie o nelle stazioni di servizio o nei locali più disparati per registrare le conversazioni delle persone ed è negli scarti, negli isterismi di questi dialoghi che nasce il suo umorismo, così colmo di paradossi e di contraddizioni.

Divertire è uno dei grandi registri letterari e il rovesciamento della realtà o la ripetizione stereotipata e meccanica ne sono strumenti privilegiati. Le nuove generazioni fanno il verso agli amati maestri: *L'accattone e la lepre*¹² di Tuomas Kyrö (Helsinki, 1974) è una parodia del romanzo paasilinianno a quarant'anni dalla sua uscita, in cui un immigrato rumeno salva una lepre e si ritrova a salire la scala sociale (e politica) finlandese, da mendicante a primo ministro. Anche immaginarsi un nonno che salta da una finestra di una casa di cura per sfuggire alla sua festa di compleanno e che ruba una valigia piena di denaro, andando incontro a una

¹¹ K. HOTAKAINEN, *Un pezzo di uomo* [2009], tradotto in italiano nel 2012 da N. Rainò per Iperborea.

¹² T. KYRÖ, *L'anno del coniglio*, nella traduzione italiana di N. Rainò, uscita nel 2015 per Iperborea con una postfazione dello stesso traduttore.

serie di avventure picaresche (tra cui un elefante portato a spasso per la Svezia su un autobus) si è dimostrata sicuramente una buona idea. Tradotto in trenta lingue, *Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve*¹³ di Jonas Jonasson (Växjö, 1961) ha venduto tre milioni di copie ed è stato il caso editoriale che ha acceso i fari sull'umorismo nordico: la parte più pasticciata del romanzo è quella che ricorda Zelig o Forrest Gump con una serie di flashback che ripercorrono l'amicizia con molti leader mondiali del centenario Allan, esperto di esplosivi ma privo di sensi di colpa come il compaesano inventore della dinamite Alfred Nobel. Anche se non prendono le cose come vengono, un po' ingenui e inetti (l'inettitudine è una strategia del comportamento, come sappiamo) sono anche i personaggi di Erlend Loe (Trondheim, 1969), spesso intenti a buttare giù elenchi come il protagonista di *Naif.Super*¹⁴, venticinquenne in crisi d'identità; o che vengono ripresi mentre si perdono nel susseguirsi di associazioni mentali, di riflessioni e digressioni che interiorizzano anche i luoghi comuni, mostrando quanto siano ironiche le banalizzazioni di problemi complessi (*Tutto sulla Finlandia*)¹⁵. La lontananza dalla serietà esistenziale della narrativa norvegese degli anni Novanta non poteva essere più rimarcata: l'ironia relativizza il reale, prende atto della sua insufficienza, talvolta si fa critica sociale e altre acquieta le energie contestatarie.

«Abbiamo una visione monolitica del Nord, come triste, suicidale, depressiva – spiega Emilia Lodigiani, editore di molti di questi autori con la sua casa editrice, Iperborea – ma la nota umoristica è presente nelle

¹³ J. JONASSON, *Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve*, trad. di M. Podestà Heir, Milano, Bompiani, 2009.

¹⁴ E. LOE, *Naif.Super* [1996], in Italia tradotto nel 2002 da G. Paterniti per Iperborea.

¹⁵ E. LOE, *Tutto sulla Finlandia* [2001], in Italia tradotto nel 2001 da G. Paterniti, con una postfazione di N. Lecca, per Iperborea.

saghe o nel pensiero di Kierkegaard, come nell'ironia sottile e leggera di Tove Jansson (Helsinki, 1914), la prima umorista. L'*understatement* è portato a livelli estremi dagli scrittori nordici: i danesi insistono sull'aspetto paradossale, i norvegesi sono legati alle realtà, ad un umorismo che mostra l'assurdità delle strutture sociali, i più stravaganti e originali sono i finlandesi». La comicità può essere, tuttavia, una forma di diserzione, soprattutto quando ci si ritrova in situazioni limite: il bizzarro patriarca degli umoristi danesi, Jørn Riel (Odense, 1931), autore di una quarantina di opere, metà delle quali situate nei deserti di ghiaccio della Groenlandia, riformula un topos delle letterature nordiche, quello della natura pura e arcigna, eppure ambiente pieno di vite da raccontare.

Lo fa risemantizzando la tradizione millenaria del racconto orale, chiamata *skrøna*, in cui singoli episodi esperienziali vengono gonfiati ai limiti del grottesco, infarciti di cose che non stanno né in cielo né in terra ma dove alla fine tutto torna. *Safari artico*, *La vergine fredda*, *Una storia marittima*¹⁶ sono alcuni titoli di raccolte delle umoristiche avventure di alcuni cacciatori di pelli, nella lotta impari con un clima inclemente e per i quali la ricerca di un senso del vivere cammina sempre sul limitare della pazzia. Se si guarda alla realtà senza grandi indoramenti, spesso o si finisce nel tragico o si finisce nel comico: in Svezia la surrealtà e la parodia albergano anche nel Nord, anzi si risemantizzano nel raggio di pochi chilometri, in quella isolata provincia del Västerbotten che ha «prodotto parecchi scemi del villaggio, o scrittori, difficile distinguerli», come ha

¹⁶ J. RIEL, *Safari artico* [1974-1976], trad. it. e introduzione di S. L. Convertini, Milano, Iperborea, 1998; *La vergine fredda* [1976-1977], trad. it. di S. L. Convertini, Iperborea 2002; *Una storia marittima* [1986], trad. it. e postfazione di M. V. D'Avino, Iperborea 2004.

scritto Per Olov Enquist nella propria autobiografia (*Un'altra vita*)¹⁷ alludendo a se stesso, a Stig Larsson, a Sara Lidman, a Katarina Mazetti e Torgny Lindgren. Forse c'entra il bisnonno italiano, ma la Mazetti (1944) ha scritto un libro sugli opposti apparentemente inconciliabili che pure si attraggono: si intitola *Tomba di famiglia*¹⁸ ed è la storia di una bibliotecaria che si innamora di un allevatore di vacche. Eccentrici e cocciuti appaiono i protagonisti di Lindgren (Raggsjö, 1938): sia che riscrivano, incisione dopo incisione, la Bibbia del Doré (*Per non sapere né leggere né scrivere*) sia che girino in motocicletta nel nord della Svezia alla ricerca della ricetta perfetta della *pölsa* di selvaggina (*La ricetta perfetta*), le loro imprese eroicamente comiche servono a innescare un senso di riscatto, di rivincita. Il messaggio serio arriva comunque, ed è questa la linea comune.

Il maestro degli *skrøna* è, però, Mikael Niemi (Pajala, 1959), il cui senso del comico è volto a ridimensionare uomini e istituzioni: *Musica rock da Vittula*¹⁹ è un ironico romanzo di formazione che inizia in un quartiere della città di Pajala, Vittula appunto, che è anche il nome dell'organo genitale femminile, e segue la crescita di un bambino, rappresentante della generazione degli anni '60, in un ambiente ideologicamente diviso tra le culture svedesi e finlandesi. *Il manifesto dei cosmonisti*²⁰ è, invece, un *pastiche* fantascientifico, un viaggio nello spazio in compagnia di un camionista intergalattico verso luoghi, incontri e situazioni volutamente paradossali: «L'universo è grande. L'universo è infinito. L'entità più grande che ci sia nell'universo è l'universo. Ma qual è la seconda in ordine di

¹⁷ Milano, Iperborea, 2010, trad. di K. De Marco.

¹⁸ K. MAZETTI, *Tomba di famiglia*, trad. it. di Laura Cangemi, Roma, Elliot Edizioni, 2011.

¹⁹ M. NIEMI, *Musica rock da Vittula* [2000], in Italia tradotto da K. De Marco nel 2002, con una postfazione del traduttore, per Iperborea.

²⁰ M. NIEMI, *Il manifesto dei cosmonisti* [2004], in Italia tradotto nel 2007 da L. Cangemi, con una postfazione della traduttrice, per Iperborea.

grandezza? La risposta è: il groviglio». Ecco, l'umorismo che credevamo nordico, freddo e autoironico, ben sovrastrutturato, è invece satira sul vuoto delle forme, senso dell'assurdo, gioco del surreale e dell'imponderabile – impersonati dall'orsetto di Paasilinna, Satanasso, che impara a farsi la doccia e a servire cocktail deliziosi sul ponte di una nave. In sostanza, il riso adatto a risollevarci il morale dopo che il determinismo negativo è penetrato nelle nostre ossa. Come ricordava Kundera, se il tragico consola perché offre l'illusione della grandezza umana, il comico rivela crudelmente l'insignificanza di tutte le cose²¹.

²¹ Una sintetica parte di questo lavoro è uscita col titolo *Tendenza Lisbeth. L'eroina di Larsson che ha cambiato le signore in giallo*, in «La Repubblica», 5 agosto 2010 (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/08/05/tendenza-lisbeth-eroina-di-larsson-che.html?ref=search>).

Scorci sull'esperienza intima col denaro
Tre casi emblematici: Baudelaire, Balzac, Joyce

Premessa

Il progetto *Scrittori e denaro* si configura come una breve, parziale analisi della psicopatologia quotidiana del denaro colta attraverso la biografia di alcuni romanzieri e poeti entrati nel canone della nostra letteratura. La scelta degli scrittori è stata fatta partendo da profili che sembrano esemplificativi, là dove ogni storia, ogni esperienza raccontata diventa una sorta di parabola in grado di illuminare il carattere fantasmagorico del denaro. Baudelaire, Balzac, Joyce (questi sono i primi tasselli di un discorso ancora *work in progress*) rappresentano da questo punto di vista dei casi da antologia e le loro vicissitudini finanziarie possono essere lette o ascoltate come tanti capitoli mitopoietici della variegata galassia di tipologie esistenti: c'è lo "scroccone", c'è il risparmiatore, ci sono dilapidatori e scialacquatori, ma anche il crapulone, il generoso, il tirchio, né manca il megalomane, e così via, fino a comprendere anche quanti non rientrano in nessuna vera categoria, nel senso che ancora non possediamo nel nostro vocabolario una definizione precisa.

In questa sorta di preambolo per una storia economica della letteratura, al centro ci sono degli episodi della vita di alcuni scrittori che forse un tempo non erano considerati così importanti dalla critica letteraria mentre oggi ha senso riraccontare alla luce anche della crisi economica in

cui siamo piombati da anni: acquistano, insomma, un significato maggiore per noi, e questa operazione di rilettura tende a farci sentire più umani i grandi classici della Letteratura, togliendoli per un attimo dal piedistallo in cui le antologie scolastiche li hanno posti. Con questo tipo di esperienze di crisi ci possiamo identificare e riconoscere, dunque ciò che ha toccato loro tocca anche noi, e tale empatia porta a guardare da un altro punto di vista tanto loro quanto le loro opere. È, poi, l'occasione anche per stendere qualche considerazione sul potere magico del denaro, sul suo elemento erotico, su come ci trasforma profondamente, sull'angoscia che ci coglie quando ne siamo privi o sulle nevrosi che instilla in noi in generale.

Solo per fare un esempio: siamo abituati a leggere saggi che illuminano intorno alla poetica pirandelliana dell'umorismo, al concetto fondamentale di maschera o alla crisi e frantumazione in una nessuna o centomila identità dei suoi personaggi, non però a ripercorrere le tappe della sua costante disperazione economica e dell'ansia quotidiana per trovare denaro con cui mantenere la propria famiglia, o quelle del disastro finanziario che ha dato voce alla pazzia dentro le sue mura di casa, e di come tutto questo abbia condizionato la professione di autore, financo i temi e le forme della sua scrittura. Queste riletture biografiche sono dei piccoli scorci sull'esperienza intima col denaro, che fu spesso traumatica e patologica come lo è anche per noi: di seguito, si è scelto di prendere in esame tre casi emblematici.

L'incredibile scialacquatore Charles Baudelaire

Molti scrittori francesi del XIX secolo hanno vissuto la propria vita oberati dai debiti, condannati dai tribunali o braccati da creditori inferociti, ma Charles Baudelaire si distingue da tutti quanti per il modo incredibilmente moderno in cui usava, senza alcuna cognizione, il denaro. In lui la matrice della questione è il conflitto familiare e con lui salta il sistema educativo borghese intorno alla gestione del denaro in modo oculato: la categoria cui potrebbe appartenere è quella antica, dantesca, degli scialacquatori, dei dilapidatori del proprio patrimonio e, se certo non fu l'unico, tra gli scrittori, ad avere le mani bucate (pensiamo, ad esempio, a Ugo Foscolo, che era in grado di indebitarsi fino al collo per una sciabola da indossare la sera), unica fu la rapidità con cui buttò via, poco più che diciottenne, i propri soldi, e questo ancor prima di intascare la sua parte di eredità paterna²². Baudelaire fu preda di una fulminea, fanciullesca, sconsiderata capacità di spendere e spandere che allarmò così tanto i componenti della sua famiglia allargata, come diremmo oggi, che lo fecero interdire: «1841: vita libera a Parigi», scrisse nella sua *Nota autobiografica*, con un'essenzialità e una concisione che in realtà dicono già tutto (o anche: «La salvezza sta al momento buono. La salvezza è il denaro, la gloria, la tranquillità, l'abolizione del Consiglio Giudiziario, la vita di Jeanne (...). Avere argomenti è avere denaro»²³).

Dopo aver conseguito la maturità da privatista in quello stesso Liceo Louis-le-Grand di Parigi da cui era stato espulso per non aver consegnato ma ingoiato un biglietto passatogli da un compagno, il giovane Baudelaire

²² *Cronologia*, a cura di G. Montesano, pp. LX-LXI, in C. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1996.

²³ C. BAUDELAIRE, *Diari intimi*, trad. e note di L. Zatto, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1970, pp. 120 e sgg.

cominciò ad assaporare la libertà con uno stile di vita da piccolo principe rinascimentale: spendeva cifre folli dal sarto per vestire come un dandy, si legò affettivamente a una minuta prostituta di nome Louchette che voleva riscattare, frequentava i ristoranti più cari di Parigi, cose che lo portarono, insieme ad altri tipi di eccessi e piaceri (già nel 1839 aveva contratto una malattia venerea), a dissipare in pochi mesi quasi 3.200 franchi, l'equivalente di ventottomila euro, pur avendo vitto e alloggio pagati dalla madre²⁴.

In cerca di aiuto per pagare i debiti, si rivolse al fratellastro, nato dal primo matrimonio di François Baudelaire, padre di Charles, stilando un elenco di quanto dovuto: la lettera di risposta, riletta oggi, è esilarante, perché Alphonse, da bigotto giudice del tribunale di Fontainebleau, analizzando voce per voce, gli chiese come fosse possibile spendere 2.250 franchi per panciotti, abiti da sera, camicie da notte, cravatte, pantaloni, guanti e scarpe o accumulare così tanti debiti con gli amici o buttare duecento franchi per portare via da una casa chiusa una prostituta. Bravo a fargli la predica e a negargli un aiuto («non posso regalarti» dei soldi «per pagare le tue pazzie, le tue amanti, insomma le tue stoltezze»), lo fu ancor di più a far comunella con il comandante di battaglione (poi colonnello e infine generale) Jacques Aupick, il patrigno responsabile dell'allontanamento e internamento di Charles in pensionati e collegi già a partire dagli otto anni. Molto tempo dopo, in una lettera datata 6 maggio 1861, Baudelaire avrebbe ricordato di aver conosciuto una felicità

²⁴ *Charles Baudelaire*, vol. XXIII della collana «I giganti della letteratura mondiale», diretta da E. Orlandi, Milano, Mondadori, 1970, pp. 9 e sgg.

incalcolabile nei mesi seguenti la morte del padre²⁵, quando si ritrovò a sei anni solo con la madre (la quale riversò tutto il proprio affetto e la propria malinconia sul figlio), definendolo appunto come un periodo di «tenerezze infinite», di «lunghe passeggiate», e questa sensazione di intimità assoluta ritorna ad esempio nella poesia *Il Balcone*, le cui immagini – la gioia degli abbracci, la morbidezza del seno, le carezze ricevute – ritraggono Charles come un piccolo sposo della madre. Quando partecipò alle rivolte contro Luigi Filippo, Baudelaire, armato di fucile, gridò ai propri compagni sulle barricate: «Bisogna andare a fucilare il generale Aupick!», cioè l'usurpatore, colui che lo aveva spedito in collegio e che, come lo zio di Amleto, s'era infilato nel letto della madre dopo aver ucciso il padre.

Con lo scopo di allontanarlo dalle tentazioni di Parigi e insieme per distoglierlo dall'idea di comporre poesie, il consiglio di famiglia lo caricò su un bastimento diretto a Calcutta in quello stesso 1841, ma prima di arrivare a destinazione Charles fece marcia indietro per appropriarsi dell'eredità paterna, stimata in 100.050 franchi, più o meno seicentocinquantamila euro di oggi. Una bella somma, e infatti, ricominciando da dove aveva interrotto, il poeta si mise d'impegno per farla fuori tutta: dopo diciassette mesi di sperpero totale, quasi dimezzò il lascito, dissipando duecentocinquantamila euro²⁶.

C'è qualcosa di nevrotico, di patologico nei conti astronomici dai camici ai magliari dai sarti o nei pranzi con gli amici alla Tour d'Argent, nel far incetta di libri rari e di croste comprate come quadri di valore dagli antiquari: in questa somma trovò asilo anche il costo per la ristrutturazione

²⁵ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Il vulcano malato. Lettere 1832-1866*, a cura di F. C. Bigliosi, Roma, Fazi, 2007.

²⁶ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Come non pagare i debiti. Lettere sull'orlo del tracollo finanziario*, a cura di L. Flabbi, Roma, L'Orma editore, 2012.

e l'arredamento dell'appartamento in rue Femme sans tête di Jeanne Duval, alias Jeanne Lemer, la «regina dei peccati», la «donna impura» «nata dal fango» cantata nei *Fiori del male*, una prostituta mulatta raccolta letteralmente per strada con cui Baudelaire condivise dieci anni di passioni e di inferno: Manet, poi, la ritrasse vecchia e allettata, al tempo in cui, terminata la loro relazione, Charles scelse di non abbandonarla nel momento del bisogno («Ho fatto quello che generalmente l'egoismo degli uomini non fa»)²⁷.

L'irresponsabilità economica, che lega il tipo del dandy al bohémien tanto che spesso si passa dal primo al secondo (ma mai viceversa, perché i soldi spesi non tornano indietro), è una specie di ribellione al sistema borghese; anzi, non essere assuefatti ai principi imposti dal denaro fa saltare per aria le fondamenta della nostra società. Per cui era ovvio che la famiglia intervenisse dopo che Charles si era «lasciato andare alle più folli prodigalità», e così lo fece mettere sotto tutela dal tribunale della Senna, che nominò il notaio Ancelle suo curatore giudiziario (al suo tutore, che minacciò di uccidere perché teneva stretti i cordoni della borsa e che rappresentava l'emblema della moralità economica, della corretta gestione dei soldi, della ragionevolezza di quanto costi la vita, Baudelaire scrisse alcune tra le sue lettere più intime e confidenziali). Per tutta la vita cercò senza successo di guadagnare, sperando da un lato che gli venisse tolta l'interdizione perché si sentiva umiliato, dall'altro continuando a chiedere soldi alla madre perché, nonostante un mensile di duecento franchi, conduceva un'esistenza spesso ai limiti dell'indigenza (in una delle ultime lettere fece presente come tutto fosse andato a scatafascio lo stesso, che si

²⁷ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Lettere inedite ai familiari*, prefazione di G. Macchia, traduzione e note note di L. De Nardis, Milano, Rizzoli, 1968.

sentiva vecchio e infelice e domandò, allora, a che pro averlo imprigionato in quel modo)²⁸.

Dilapidare il patrimonio significa offendere profondamente i valori della borghesia, forse ancor di più, paradossalmente, che commettere omicidio: inseguendo uno stile di vita al di sopra delle proprie possibilità, segnato da eccessi, droghe, soldi, che sono sogni fanciulleschi, il dandy incarnava la felicità inesauribile di poter vivere al di fuori della propria epoca, dunque al di fuori dell'età della prosa, che è l'età borghese. Da uomo medievale Dante inserì nel settimo cerchio, in un girone condiviso con i suicidi, gli scialacquatori, che sono nudi e rincorsi da mastini che li sbranano come loro hanno fatto a pezzi l'eredità: la loro pena, nel sistema del contrappasso, è una lacerazione, una separazione, e in questo senso si coglie il significato profondo del dilapidare come atto distruttivo della famiglia stessa, perché il denaro, il patrimonio, i possedimenti rappresentano per la borghesia l'identità più forte, ciò che il figlio deve conservare più dell'onore o del nome: scialacquare come un atto blasfemo, dunque, vero sacrilegio che crea, se visto dall'ottica di una madre o di un padre, una sorta di panico: in chi spende tutti i propri soldi c'è un gene di dolore non gestibile, un nucleo di follia totale dopo il quale arriva solo il vuoto.

Il dandy e il bohémien personificano le due facce della stessa medaglia dove al centro c'è il borghese²⁹: per tutto l'Ottocento lo scrittore, prima che si ideologizzi, prima di abbracciare il marxismo, assume queste due maschere; l'importante, non trovarsi al centro, dove impera la

²⁸ Cfr. B.-H. LÉVI, *Gli ultimi giorni di Charles Baudelaire*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1989.

²⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire: un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012.

mediocritas: conduce una rivoluzione individualista dietro cui si cela, visibile, un odio profondo per la borghesia, e, così, o vivi nell'estrema povertà o in una ricchezza al di sopra delle tue possibilità. Il dandismo di Baudelaire è, però, un caso di Edipo conclamato, e non bisogna scavare troppo tra le righe, tanto appare evidente e consapevole³⁰: farsi espellere dal collegio e andare a vivere con una prostituta mulatta e mostrare di non avere una percezione del denaro come valore borghese, divertendosi a spendere tutto fino all'ultimo centesimo, assomigliano a una grande protesta, a una ribellione, a una disubbidienza al sistema. Come un piccolo Amleto arrabbiato che spacca tutto, Baudelaire si vendica della madre³¹, si vendica del patrigno, scosso da un fantasma che gli intima non di uccidere ma di dilapidare, di distruggere l'avere. Una frase epifanica, sconvolgente, della madre spiega ogni cosa: rispondendo a uno dei primi biografi di Baudelaire, che gli aveva fatto notare la grandezza ormai conclamata del figlio morto da qualche anno, disse che, se non ci fosse stata quella mania della letteratura, sarebbero stati molto più felici (e allora si può rileggere in chiave biografica la poesia *Benedizione*, in cui una madre maledice Dio e lo fa oggetto del proprio odio per aver avuto un figlio poeta). Detto con la disarmante verità di donna e madre, in cui non c'è traccia di ottusità, e all'inverso una predilezione per l'aspetto vitale dell'esistenza: rispetto all'infelicità vissuta, per lei sarebbe stato meglio che il figlio non avesse mai scritto.

³⁰ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Lettere alla madre*, a cura di C. Ortesta, postfazione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1994.

³¹ Cfr. W. BENJAMIN, *I «passage» di Parigi*, vol. I, a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.

L'imprenditore Honoré de Balzac. L'avventura del denaro

Per tutta la vita Balzac coltivò l'illusione di fare affari, sia come imprenditore sia come scrittore, pensando, a torto, che sarebbe diventato milionario: qualcosa, però, nelle sue molteplici imprese non funzionò mai e, di tante buone o anche ottime intuizioni che ebbe, nemmeno una andò a finire nella maniera in cui aveva fantasticato. Ogni volta che si alzava dalla scrivania, dopo mesi di clausura contrassegnati da ritmi di lavoro di sedici, diciotto ore al giorno, possibili grazie a corpose dosi di caffè che alla fine lo spedirono al creatore (cinquantamila tazzine, secondo chi ha fatto il conto³²), cominciavano i progetti grandiosi e le spese folli che lo portavano alla rovina: era convinto che non sarebbe stato difficile trovare la chiave per la porta della ricchezza, dal momento che nessuno come e prima di lui era stato in grado di analizzare la psicologia del mondo industriale ed economico: nella pratica quotidiana si mostrava, invece, ingenuo e credulone, per cui ciclicamente s'abbatteva su di lui un disastro finanziario che lo costringeva a tornare alla penna e al calamaio per acquietare i creditori.

Scrive Stefan Zweig, nella bellissima biografia pubblicata da Castelvechi³³, che Balzac fu una specie di Re Mida al contrario, capace di trasformare in debiti tutto ciò che toccava. Il destino tende a ripetere i propri moniti in forme sempre più beffarde quando non lo ascoltiamo con attenzione, e così, appena Balzac svendeva le proprie aziende, queste iniziavano come per incanto a prosperare; e con una certa crudeltà, più ampio era il buco che lasciava, più velocemente riuscivano ad appianarlo.

³² Cfr. S. ZWEIG, *Balzac. Il romanzo della sua vita*, trad. it. di L. Mazzucchetti, Roma, Castelvechi, 1946.

³³ Ivi, pp. 49 e sgg.

Suona buffo sostenere oggi che il più grande romanziere di tutti i tempi voleva essere, in realtà, un grande uomo d'affari e, pur essendo consapevole del proprio genio, non sapeva, forse, che il suo più grande affare era invece la scrittura: tuttavia, questa illusione di guadagnare, questo sogno perpetuamente infranto di trovare denari, la più autolesionista e rivelatrice tra le sue ossessioni, non va derisa col senno del poi, perché non era vuota retorica ma concreta poesia della realtà, per così dire, nel senso che poggiava su un nodo essenziale, di cui Balzac e i suoi personaggi ebbero una consapevolezza chiarissima: col denaro si può ottenere tutto.

Con altrettanta lucidità aveva compreso che la scrittura, nella società francese dell'Ottocento dove la borghesia aveva trionfato dando il sangue per affermare se stessa, era ormai diventata un commercio. Il suo esordio nell'industria del libro, prima ancora di diventare un autore affermato, non fu in qualità di scrittore ma come uno che vuole far soldi³⁴: accettò, cioè, di scrivere per altri, divenne un “negro”, come si dice in gergo ancora oggi; al contempo, sfornò una serie di manuali e di codici tipici della fabbrica dell'editoria (*Il codice della gente onesta, L'arte di mettere la cravatta, L'arte di onorare i debiti e i propri debitori senza neanche un centesimo*); e, cercando di seguire i gusti del tempo, stese raffazzonati romanzi d'appendice, di cappa e spada, o a tinte nere, che firmava con due pseudonimi, uno francese e uno inglese (Lord R'honne e Horace de Saint-Aubin), che gli fruttavano uno stipendio di millecinquecento, duemila franchi per cinque o dieci libri all'anno.

Ben presto comprese che, se non voleva essere sfruttato, doveva avere in mano una parte della filiera, cioè doveva farsi editore: fu così che

³⁴ L. SURVILLE, *Balzac mio fratello*, introduzione di D. Galateria, Palermo, Sellerio, 2008.

si gettò nella stampa dell'opera omnia di alcuni classici francesi racchiusa in un solo volume. Ancora non aveva venduto il primo *Lafontaine* che già lavorava per far uscire il secondo, *Moliere*, ma la carta che gli avevano rifilato era macchiata, i caratteri così piccoli che serviva una lente di ingrandimento, e per di più il prezzo era completamente fuori mercato, 20 franchi a libro, poi sceso a 12: dopo un anno i quattordicimila franchi investiti, non da lui ma della benevola signora de Berny, si erano volatilizzati (furono sempre le donne, amanti materne e protettive, a finanziarlo e poi a salvarlo dalle continue catastrofi finanziarie: incauto speculatore e megalomane nel proprio stile di vita, Balzac sapeva convincere anche i sassi e riuscì a far scucire soldi perfino alla gelida, anaffettiva madre).

Si ritrovò, dunque, con un magazzino pieno di volumi invenduti³⁵ (che qualche anno dopo cedette in cambio di altri libri con ancora meno mercato) e pensò che l'errore stava nel non aver dominato tutto il percorso del libro, come una merce per l'appunto, per cui rilanciò e aprì una tipografia: trentamila franchi se ne andarono per il brevetto e i macchinari, dodicimila per il tecnico, si indebitò fino al collo con un usuraio e anche con il padre, il quale si mostrò contento che il figlio mettesse su una piccola ditta: anche qui gli affari andarono male fin dall'inizio, non riuscì a pagare gli operai né i fornitori, le sue cambiali venivano respinte e si umiliò cercando finanziamenti porta a porta pur di mantenere in vita l'azienda, secondo una *via crucis* che poi avrebbe descritto mirabilmente in *Cesare Birotteau* e in tanti altri romanzi. Nell'estate del 1827 l'impresa fallì e

³⁵ Cfr. M. BONGIOVANNI BERTINI, *Introduzione a Balzac*, pp. I-XCVIII, in H. DE BALZAC, *La commedia umana*, vol. I, Milano, Mondadori, 1994.

all'età di ventotto anni era già completamente rovinato³⁶: da allora in poi, per il resto dei suoi giorni, fu perseguitato dai creditori (persino la madre esigeva di essere risarcita, e ancora venti anni dopo cercò di riscuotere quanto prestato al figlio). Non contento, decise di rilevare una fonderia di caratteri: come molte imprese balzachiane, il ragionamento di fondo era giusto, come lo era il piano dei volumi unici o di fondare una stamperia in anni in cui la stampa era in ascesa, e lo stesso può dirsi della fonderia, basata sulla fonterreotipia, un nuovo procedimento di cui aveva letto. Dopo pochi mesi, però, fece bancarotta di nuovo e il marchio del fallimento si impresse sul nome dei Balzac: nel frattempo aveva imparato tutto sul denaro – come lo si accumula e come lo si perde velocemente, come si tratta con i fornitori, come ci si nasconde dai creditori o dagli usurai, come si oliano i funzionari, cosa significa lottare per una cambiale – e il denaro, con la volontà di potenza che instilla negli esseri umani, divenne il protagonista assoluto dei suoi romanzi.

Dopo il suo primo successo, *La fisiologia del matrimonio* (1830), poiché era pieno di debiti, firmò mille contratti con editori e tipografi; allo stesso tempo, però, assunse uno stile di vita da dandy, segnato da un lusso sfrenato nel mito per lui irraggiungibile dell'aristocrazia. I numeri sono titanici: settanta pubblicazioni nel 1830 e sessantacinque nel 1831: quattro anni dopo rilevò una rivista, «*La chronique de Paris*», reazionaria, legittimista; redasse articoli di tutti i tipi e, mentre anche questa iniziativa stava fallendo e l'ennesimo padrone di casa gli aveva pignorato i mobili per riavere 473 franchi e 70 centesimi, comprò mezzo ettaro di terreno con villetta a Sevres, sognando di piantare ananas: ancora non c'era un solo

³⁶ Cfr. L. SURVILLE, *Balzac mio fratello*, op. cit.

albero che con l'amico e poeta Gautier si mise in cerca di un negozio³⁷; lo voleva a Montmartre, che gli sembrava un luogo adatto per vendere questo tipo di coltivazioni. Come ricorda Gautier, fuori nevicava ma egli già immaginava distese di ananas (e persino il prezzo, cinque franchi invece che un luigi). Pure la villa doveva essere sontuosa, e così chiamò schiere di operai, muratori, giardinieri: finì che la svendette per arginare le pretese dei creditori³⁸.

Nello stesso periodo si precipitò in Sardegna perché un commerciante sardo gli aveva confidato che si potevano ancora sfruttare alcune miniere: arrivò troppo tardi, i veri capitalisti stavano già facendo fruttare gli investimenti, e l'amara verità è che il suo fiuto era ottimo ma era propizio solo all'artista Balzac, non all'imprenditore. Per mantenere la posizione sociale spese come non mai, arredando le proprie case in modo sfarzoso e pacchiano; a un certo punto ebbe anche un *tilbury*, che era una carrozza a due ruote, e servi in livrea, e offriva pranzi magnifici, vini sontuosi: «vuoi fare la vita di Lucullo», gli disse un giorno Ewelina Hanska, che sposò dopo che aveva ereditato i soldi del marito³⁹, una fortuna giunta troppo tardi, a tre mesi dalla morte (per Balzac la fantasia di una moglie ricca fu seconda solo a quella del grande affare). Col tempo imparò a vantarsi dei propri debiti e a nascondere la propria povertà così come si nascondeva dai creditori: ogni casa in cui abitava (spesso le affittava sotto falsi nomi) doveva contenere una stanza segreta dove rifugiarsi o una seconda scala per svignarsela in fretta, e arrivò persino a escogitare un sistema di parole d'ordine per tenere lontani i creditori.

³⁷ T. GAUTIER, *La vita di Honoré de Balzac*, Milano, Rizzoli, 1952.

³⁸ Cfr. F. FIORENTINO, *Introduzione a Balzac*, Bari, Laterza, 1989.

³⁹ Cfr. *Lettere di donne a Balzac*, traduzione di M. A. Bogdanović, Genova, ECIG, 1995.

Balzac comprese per primo il ruolo fondamentale della moda, che aveva inventato una nuova discriminazione sociale, e dunque quello dell'apparenza: dopo la rivoluzione francese, sosteneva, non c'erano più caste ma specie sociali che si distinguevano solo da segni, da oggetti esteriori, da status symbol, dall'equipaggio, come lo chiamava lui (la casa, la carrozza, i guanti, il divano ecc.), dagli hobby o dalle consuetudini e dai costumi che sono ancora oggi la manifestazione del nostro modo di vivere e della classe di appartenenza.

Disse un giorno che aveva due sconfinati desideri, essere celebre e riuscire a guadagnare⁴⁰: caricava di fantasmagorie i propri affari e, quando comprava un dipinto di scuola italiana, era convinto col suo occhio di intravederci sotto la mano di Raffaello o di Tiziano, e questo accadeva con i mobili, le cornici, le teiere, ma appunto una delle qualità del rigattiere è far finta di non conoscere il valore di un proprio oggetto, di darti l'illusione che tu sei astuto⁴¹.

Ogni volta poggiava sopra i propri affari un carico onirico, e l'aspettativa di ricchezze immediate: questi suoi sogni rimandavano a una concezione epica della borghesia, al mito delle origini, romanticizzato, che essere un capitalista è partecipare di un genio. Balzac mise in scena l'avventura del denaro, il caleidoscopio rumoroso della mercanzia e, nella feroce giungla commerciale di Parigi, si sentì di poter sedere al banchetto del capitalismo, ma questa civiltà degli affari poteva soltanto raccontarla, non usufruirne.

⁴⁰ R. BENJAMIN, *Vita prodigiosa di Onorato Balzac*, Milano, Barbieri, 1946.

⁴¹ Cfr. M. LAVAGETTO, *La macchina dell'errore: storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996.

L'istinto fanciullesco del denaro: il caso James Joyce

Esistono categorie e comportamenti ben riconoscibili nel modo in cui gestiamo il denaro e, di volta in volta, a seconda delle circostanze, possiamo individuare lo scroccone, il risparmiatore, il dilapidatore, il crapulone, il generoso, il tirchio e così via; altre forme o tipologie appaiono invece più sfuggenti, tanto che talvolta non siamo in grado di nominarle ed è come se percepissimo delle lacune nel nostro vocabolario economico. Il caso di James Joyce si presenta in questo senso esemplare perché, di fronte ai suoi comportamenti e al modo in cui non amministrava i soldi, manca una definizione precisa che ne circoscriva la condotta: possiamo girarci intorno, toccare taluni punti, presentare evidenti contraddizioni parlando del suo rapporto col denaro; sentiamo, però, che pecchiamo sempre di una certa imprecisione.

Non fu in senso stretto un dandy e, anche se molti vennero colpiti o tratti in inganno dalla sua elegante figura, da come si presentava, non aveva il culto del dandismo tipico di altri illustri scrittori e non aspirò a fare della propria vita un'opera d'arte; alla fine della giornata si ritrovò spesso con zero, con nulla in tasca, o meglio con un passivo imprecisato da dare a tanti, come se non avesse considerazione o comprensione per il valore del denaro⁴². Lo aiutò il fatto di essere un asso nel ricavare il massimo in termini economici dalla sua condizione di anima in pena, ottenendo prestiti e anticipi sullo stipendio, però l'epica del bohemien gli era estranea; non ebbe manie di grandezza né ansie sociali né volle fare l'imprenditore e forse, pur intuendo come avrebbe potuto diventare ricco, non si mostrò mai disposto a sacrificare la propria vita di scrittore per questo; fu

⁴² J. MCCOURT, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Milano, Mondadori, 2004.

costantemente attanagliato dai debiti e dalla mancanza cronica di denaro, ma il suo stipendio lo usava secondo l'attimo, senza l'apprensione del futuro, investendo nell'oggi, mai nel domani.

Il culto della conservazione e della solidità così tipici della classe borghese non significarono mai molto per lui. Quando arrivò nell'ottobre del 1904 insieme a Nora, Trieste era la terza città dell'impero dopo Vienna e Praga, oltre che il principale sbocco nell'Adriatico: l'industria e il commercio erano in piena espansione, tanto quanto il nazionalismo italiano e slavo, e in quel contesto cominciò la nuova vita di Joyce, il suo esilio volontario, come lo chiamò, durato poi trentasette anni. Andò subito a Pola per lavorare come insegnante di inglese alla scuola Berlitz⁴³, dove ricevette il suo primo stipendio regolare, 2 sterline alla settimana per sedici ore settimanali; dopo pochi mesi si trasferì nella sede triestina e, dato che era bravo a insegnare, negli annunci pubblicitari sul «Piccolo» era l'unico che veniva apostrofato col titolo di Dottore; il suo stipendio non superava le duecento corone (paragonabile a un reddito medio-basso di 1.200 euro), non molto ma sufficiente a vivere decentemente, se non fosse stato per il suo stile di vita. In una significativa lettera al fratello Stanislaus, che nella loro storia incarna la coscienza e il ruolo di vittima sacrificale, nel senso che si accollò i destini e soprattutto le spese della famiglia di James Joyce, il futuro scrittore indicava fin da subito le proprie priorità:

A Trieste i prezzi non sono molto bassi e le difficoltà di un insegnante di inglese che deve vivere con una donna con uno stipendio adatto ad uno scaricatore di porto o a un fuochista e che si

⁴³ A. GIBSON, *James Joyce*, Bologna, il Mulino, 2008.

esige debba mantenere un aspetto “signorile” e nutrire il suo cuore intellettuale frequentando di quando in quando il teatro o una libreria sono gravissime⁴⁴.

Il sovvertimento di un certo tipo di gerarchie, cui qui si accenna, fu, come dire, consustanziale all’anima di Joyce: ad esempio, in uno dei tanti momenti di difficoltà economica, Stanislaus, che condivideva la casa con il fratello, la moglie del fratello e i figli piccoli del fratello, e al quale era demandata l’intera gestione finanziaria che comprendeva affitto, cibo e vestiario (nel loro epistolario «pensaci tu» è una specie di ritornello, di mantra per James), si vide recapitare un giorno un bel pianoforte, che solo di deposito era costato quindici corone: oltre alle spese vive e ai soldi da dare ai creditori, piombavano anche costi aggiuntivi come questo, cioè per oggetti che non solo Stanislaus ma chiunque di noi avrebbe considerato del tutto superflui in una condizione di indigenza qual era la loro: per James, invece, erano fondamentali, come una speciale cura dell’anima e dell’armonia familiare⁴⁵, così come imprescindibile fu la frequentazione dell’opera e dei matinée appena avevano qualche soldo, o mangiare nei ristoranti (Nora non cucinava), o andare a teatro o aprire conti nelle librerie.

Ciò che colpisce a livello biografico è che Joyce visse sempre presentandosi o apparendo a quanti non avevano accesso diretto alla sua casa come un gran signore, tanto che alla Berlitz a un certo punto coltivarono la speranza che potesse acquistarla: in realtà, viveva da signore nel senso che il denaro era per lui un accidente e allora uno degli

⁴⁴ Cfr. J. JOYCE, *Lettere*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1974.

⁴⁵ Cfr. W. York TINDALL, *James Joyce*, prefazione di G. Cambon, guida bibliografica di U. Eco, Milano, Bompiani, 1961.

inconvenienti poteva essere che in alcuni momenti il denaro mancasse, ma questo non significava che rinunciassero a piccoli lussi attraverso un gioco di prestiti e di crediti.

Il modello era quello paterno, solo svolto in un modo più raffinato⁴⁶: quotidiano e sistematico fu in Joyce il non rispetto delle regole del denaro, della sua moralità, che noi spesso e a torto uniformiamo a quella borghese: nella gerarchia morale che il denaro impone, al primo posto ci sono le spese indispensabili, quelle per i figli, la casa, la salute, e solo alla fine della lista si pensa alle cose non necessarie. Joyce ribaltò questa prospettiva e il denaro che guadagnava con il lavoro di insegnante lo impiegava in una maniera non corretta secondo certi standard, per cui aveva i creditori alla porta e comprava una collana molto bella e preziosa per Nora, possedevano pochi abiti e acquistava un libro raro con dedica.

Non divenne un vero e proprio dilapidatore ma aveva una sorta di sprezzatura profonda, antieconomica, per il denaro, segnata dall'essere anche nella miseria un gran signore, ed era questa la sua libertà, il suo modo di approcciarsi all'esistenza⁴⁷. Il rifiuto del calcolo della parsimonia non voleva dire che fosse assente un senso della realtà: quando accettò di lavorare a Roma presso un istituto di credito, era convinto di guadagnare di più e soprattutto di aver trovato un posto che non lo impegnasse troppo rispetto al momento della concentrazione della scrittura, delle ore destinate alla letteratura: l'impiego da travet lo condusse alla morte sociale, civile, artistica, e così fece ritorno a Trieste. Se ci fu un difetto in lui, in realtà una virtù, fu quello di non scendere mai a seri compromessi con il mondo del lavoro: con le sue lezioni private di inglese e quelle alla Berlitz,

⁴⁶ J. MCCOURT, *James Joyce*, op. cit., pp. 203 e sgg.

⁴⁷ Cfr. J. JOYCE, *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1997.

sostenimento per una vita, si consegnò a un precariato perenne, condizione che, se da un lato lo salvava, dall'altro determinava una sofferenza quotidiana nella gestione monetaria.

Non era un irresponsabile, e non a caso i suoi investimenti economici si rivelarono indovinati⁴⁸; non erano paranoici come quelli di Balzac, esasperato dalla miniera d'oro: solo che lui si limitava a mettere le idee (e riusciva anche a farsi pagare, come un pubblicitario), ma poi dell'organizzazione se ne occupassero altri: emblematico il caso dell'intuizione (su input della sorella Eva) di aprire la prima sala dedicata al cinema nella natia Dublino, nel dicembre del 1909, dopo aver visto il successo di quelle triestine. Mise in piedi una cordata con imprenditori che investirono ventimila corone, stabilendo di dividere in parti uguali, e riuscì a farsi finanziare il viaggio in nave; trovò un posto adatto in Mary Street (dove ora ci sono i grandi magazzini Penneys e una targa commemorativa), scelse gli arredi, stampò locandine e biglietti, selezionò il personale, ma già il 2 gennaio ritornò a Trieste. Il Volta conteneva 420 spettatori a cui si potevano aggiungere 200 sedie da cucina, venivano proiettati film dalle 17 alle 22 con l'accompagnamento di una piccola orchestra d'archi, i prezzi andavano dai 2 ai 6 penny e i bambini pagavano metà prezzo. Dopo soli quattro mesi, nonostante le ottime recensioni, ma con una perdita di seicento sterline, i soci si sfilarono dall'impresa vendendo a una società britannica (il cinema rimase aperto fino al 1948): Joyce pensò di essere stato raggirato e chiese invano quaranta sterline che pensava gli spettassero. Non dissimile sorte ebbe l'idea di importare stoffe dall'Irlanda, sempre con una partecipazione agli utili e, così come il cinema fu anche un escamotage

⁴⁸ S. JOYCE, *Ricordi di James Joyce*, in «Letteratura», luglio-settembre 1941, pp. 26-44.

per pagarsi il passaggio a Dublino: anche in tal caso non aveva alcuna intenzione di aprire un negozio, di immergersi nell'impresa come fece Balzac quando decise di aprire una stamperia.

La sua speranza era di vendere e guadagnare senza colpo ferire, senza faticare troppo, il che è contro tutte le leggi imprenditoriali, e l'utopia del Terzo millennio, cioè quella di inventare un'app e diventare milionari, non sembra molto distante dall'impostazione joyciana. Del proprio potenziale economico non gli importava niente ed è come se Joyce avesse la certezza che non bisogna possedere chissà quale grande intelligenza per fare soldi, bisogna soltanto essere disposti a sacrificare una parte della propria anima, cosa che egli non fece e Svevo sì. Semplicemente, l'economia della maggioranza non corrispondeva alla sua, per questo forse ci sentiamo vicini al fratello Stanislaus, che diceva di trovarsi di fronte a un enigma⁴⁹, perché, se vivi nella miseria, non spendi i soldi che ti ho appena prestato per un pianoforte o per mangiare in un ristorante stellato. Pur vivendo nell'angoscia del non avere mai una lira, questa non educò Joyce dal punto di vista monetario: c'era in lui un egoismo nella gestione del denaro che impressiona, perché poi si appoggiava al fratello o a vari mecenati, riuscendo a far scucire soldi pure ai suoi studenti, cosa che fece anche con Svevo, il quale andò a incontrare forse la persona più pericolosa di Trieste anche se socialmente innocua, che sembrava un niente rispetto alla potenza travolgente che lo investì dopo averlo conosciuto: come se fosse un taumaturgo, un mago o una sibilla, Joyce lesse il vero destino da scrittore di Svevo e lo trascinò di nuovo nel gorgo della letteratura. Svevo capì di trovarsi dinanzi al più grande scrittore vivente e forse Joyce spese i

⁴⁹ Cfr. S. JOYCE, *Guardiano di mio fratello*, Milano, Mondadori, 1967.

propri soldi in base a questa consapevolezza: dunque, non in quanto insegnante alla scuola Berlitz, ma in quanto colui che stava in quel momento scrivendo i *Dublinesi* oppure *Dedalus*, e cioè come un unto della letteratura, una condizione sacerdotale che proveniva dalla sua educazione da gesuita e che lo rendeva totalmente libero da angosce sociali o di ruolo sociale. Trovare denaro per lui era come trovare una forchetta per mangiare, aveva necessità solo di procacciarsi uno strumento che gli permettesse di faticare meno nello svolgimento del proprio elemento: che fosse in un buon periodo economico o no, la sua transustanziazione, la sua trasformazione del pensiero in scrittura avveniva comunque.

Baudelaire sosteneva di non sopportare quei borghesi che nel fare l'elemosina a un ubriacone gli dicevano che con quei soldi non doveva comprare il vino ma il pane da bagnare nell'acqua per un mese: fare la morale sulla propria generosità, dare ad altri ma a condizione di un loro ravvedimento, fu un po' ciò che fece Stanislaus con James, senza riuscirci, peraltro. Forse è azzardato sostenerlo, ma in Joyce si intravede una disposizione fanciullesca al denaro e, come un bambino che vive solo l'oggi spende per il giocattolo e non per una coperta per coprirsi dal freddo, il denaro aveva valore solo se lo appagava subito, perché andava inserito all'interno del principio del piacere e non del principio dell'utile. Il fatto che avesse guadagnato il proprio denaro lavorando acuiva questo aspetto, perché gli sembrava assurdo fare ore e ore di lezione di inglese e poi pagare il riscaldamento o l'elettricità o i debiti dal fornaio: in questo modo il denaro non risplendeva, non dava gioie, si annullava, ed era questo, forse, il nodo che non comprendeva Stanislaus quando Joyce, invece di risparmiare

e mettere da parte o pagare i propri debiti, acquistava champagne per la sera.

Eduardo Galeano: la lotta con le parole e con il silenzio

Nello scantinato adibito a sala da conferenza in cui abbiamo trovato rifugio c'è odore di muffa. L'ultimo ospite deve essere passato di qui tanto tempo fa: sulle pareti bianche, intorno a rigagnoli di macchie nere e verdi, si sono formati degli aloni scuri che imbruniscono ancor di più la semioscurità che ci circonda. Siamo seduti uno di fronte all'altro divisi da un lungo tavolo rettangolare su cui è posato un ormai opaco panno verde da gioco; alle nostre spalle veglia una lavagna a fogli mobili, è rimasto lì appiccicato un minaccioso grafico a barre pieno di numeri e sigle il cui senso è per noi indecifrabile: ci soffermiamo a guardarlo più o meno con la stessa stolidità espressa dipinta sul volto. Il tavolo è posizionato leggermente di sbieco ma lo lasciamo così dopo un timido tentativo di rimetterlo in asse, timorosi che il rumore possa farci scoprire dagli inservienti dell'albergo. Alcune sedie sono ammonticchiate in un angolo, ricoperte di polvere, mentre altre, allo stato brado, ostruiscono il centro della stanza, come se qualcuno avesse iniziato a mettere a posto e poi, chissà per quale motivo, vi avesse rinunciato.

Ci vuole un po' per abituarsi alla penombra in questo scenario da fuga precipitosa post convegno, ma mi sembra che anche Eduardo Galeano sia come rincuorato dal silenzio che ci avvolge: contando anche questa, è la terza volta che ci incontriamo e ogni volta mi sembra di poter ricominciare esattamente da dove ci eravamo interrotti. Se il filo si riannoda facilmente è tutto merito, credo, del carattere di Galeano, così gioviale e vitale e

espansivo, pur in presenza di una timidezza che è consustanziale in lui. Dopo Mantova e Roma, il nostro terzo incrocio avviene ad Asti, che mi appare in questa fine d'inverno, nello scorcio tra la stazione e l'hotel, città grigia, fredda, quasi anonima: sono in veste ufficiale, per conto del giornale con cui collaboro, e di sopra, nella hall dell'albergo, è in corso una rimpatriata tra vecchi amici: le loro risa giungono attraverso le scale, attutite, intermittenti, sembrano quasi volerci ricordare dove ci troviamo e che il tempo stringe.

Il linguaggio che usa con me è davvero buffo, insieme preciso e molto spiritoso; inframmezza lo spagnolo, certamente per venirmi incontro, con lacerti italiani a cui si aggiungono anche parole che si situano nel mezzo di queste due lingue: la sua voce è incantatoria, insieme melica, ironica, suadente, e davvero un'ipnosi cosciente coglie chi lo ascolta. Credo sia questa una delle esperienze che accomuna tutti coloro che lo sentono parlare. La seconda volta che ci siamo visti, a Roma, gli feci i complimenti per i suoi progressi con la lingua italiana e nel suo tipico modo, dunque con profonda, sentita autoironia, mi rispose che non dovevo crederci veramente: «È pura simulazione, pura invenzione, puro teatro. Io faccio sempre il teatrino».

Il resoconto che segue è un patchwork delle parole scambiate in tutti i nostri incontri, compresi quelli virtuali, intercorsi via mail: una finzione, forse, che ha però lo scopo di dare unità strutturale e una sorta di continuità logico-consequenziale ai nostri discorsi intervallati nel tempo. Detto per inciso, Galeano ha la rara capacità di donarsi anche tramite mail, medium di solito freddo e impersonale nelle interviste, facendosi sempre sentire prossimo a chi gli si rivolge, sempre attento e rispettoso del lavoro degli

altri, forse perché per tanti anni è stato dall'altra parte della barricata come giornalista.

L'inizio della nostra conversazione ad Asti ha a che fare con le immagini della sua infanzia, che talvolta, gli dico, sono in esilio dentro di noi: «Da bambino – confessa subito – sarei voluto diventare un pittore. Cercavo di comprendere il mondo attraverso le immagini. Crescendo, pur attratto dall'arte, sentii che c'era una distanza troppo profonda tra il desiderio e la realtà, tra quello che potevo e quello che volevo fare. Ancora oggi la mia memoria funziona per immagini». Un retaggio di quella prima passione resiste nelle figure che accompagnano epigraficamente alcuni brevi brani dei suoi libri: è lui stesso che le disegna, con un tratto ora caricaturale ora stilizzato, quasi alla maniera anglosassone. Nelle dediche agli amici o ai lettori più affezionati è solito, inoltre, tratteggiare i contorni di un maialino con un fiore in bocca, a mo' di firma o autoritratto: «Ci sono scrittori che si identificano con simboli più presentabili. Il mio – spiega con uno sorriso ironico in cui si cela il ricordo di un tratto adolescenziale – è forse un omaggio a un animale antieroico, condannato a un triste destino di salame, sanguinaccio o salsiccia».

Galeano compì i suoi primi passi nel giornalismo in qualità di disegnatore, pubblicando, a soli quattordici anni, caricature politiche e disegni umoristici su un settimanale socialista, «*El Sol*», che siglava col nomignolo “Gius”, versione in castigliano del cognome gallese del padre (Hughes). Quando cominciò a scrivere, optò, invece, per quello della madre, che si chiamava Licia Esther Galeano Muñoz: «Ricordo tra i primi pezzi scritti una recensione a un film con Henry Fonda, *La parola ai*

*giurati*⁵⁰. E gli articoli di lotta sindacale, o veri e propri reportage, perché quando ero ancora un ragazzo *fui* un militante sindacale. Ma la mia educazione formale, per così dire, è stata del tutto incasinata».

La famiglia di Galeano apparteneva a quella borghesia urbana e cattolica sulla quale l'Uruguay aveva basato il proprio sviluppo economico nei primi decenni del Novecento, ma che già avvertiva i segni di un declino economico, etico e sociale che avrebbe portato, poi, dritti verso l'autoritarismo e le altre nefandezze della dittatura. I suoi antenati risalgono alla massiccia migrazione bianca europea: «I miei geni – sostiene Galeano con una certa allegria – sono italiani, gallesi, castigliani, tedeschi, un miscuglio incredibile: *tutto misturado*. Io sono la prova *viva* che in Europa non c'è un destino molto stimolante – e inizia a ridere –, la prova provata che l'Europa non funziona».

È nato a Montevideo il 3 settembre del 1940, sotto il segno della Vergine, dunque: dopo i primi «sei anni della scuola primaria e uno solo della secondaria», racconta, ha abbandonato gli studi, mettendosi a lavorare: «in parte per una ragione economica e in parte», rivendica con orgoglio, «per il desiderio di libertà». «Feci molti lavori. Bigliettaio, dattilografo, operaio in una fabbrica di insetticidi, e poi fui al seguito di un fotografo, scrivevo lettere perché spiegavo bene»: e altri lavori si potrebbero aggiungere perché, più che la curiosità, dietro la necessità economica di trovare nuovi impieghi – «un pretesto», sostiene – c'era un'irrequietudine mista a curiosità, «che era anche un modo di vivere»: «Avevo quest'ansia di libertà, di cercarmi e di trovarmi», svela, la stessa forse che l'ha reso da adulto un viaggiatore instancabile o, come chiarisce

⁵⁰ *12 Angry Men (La parola ai giurati)*, film del 1957 diretto da Sidney Lumet con la fotografia di Boris Kaufman, sceneggiatura di Reginald Rose, 96 min, B/N, prodotto dalla United Artists.

ora, «un pellegrino». «Ho viaggiato moltissimo, soprattutto in America Latina, spesso senza denaro. I miei libri [oggi editi in Italia da Sperling & Kupfer: n. d. r.] nascono da questo girovagare senza sosta, come ad esempio è stato per *Memoria del fuoco*⁵¹ o *Specchi*⁵²»: i suoi stessi libri sono una sorta di tour attraverso la storia, la cultura, la politica del continente, e, proprio a partire dallo sforzo titanico alla base delle *Vene aperte dell'America Latina*⁵³, le sue opere offrono al lettore una massa di informazioni e di dati inimmaginabile; una vertigine catalogatoria, di classificazione ed elencazione, lo muove, la stessa di uno scienziato (una volta ebbe a dire, scherzando sulle virtù del caffè, che, quando scriveva, di notte, le *Vene aperte*, non dormì per tre mesi di seguito). E così viene da legare questa personale, viscerale inquietezza a un altro movimento, di stampo narrativo, tipico del suo modo di scrivere libri, che magari parte dall'urgenza di denunciare le ingiustizie del presente e del passato, riabilitando così i sommersi dalla storia, e però si conclude in un'idea, o meglio con un apprendimento, e cioè che non si finisce mai di vedere e di osservare e di farsi raccontare un'esistenza o una storia, perché tutti noi abbiamo una storia, che appare più degna di essere raccontata nel momento in cui contiene un insegnamento utile anche per gli altri: la parola è argine contro l'ingiustizia e la sopraffazione, mi disse quando ci incontrammo a Roma. L'ultimo lavoro prima «del tentativo di vivere solo con il giornalismo», spiega Galeano, «era stato fare da fattorino in una banca, col

⁵¹ E. GALEANO, *Memoria del fuoco*, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1989 (poi con traduzione di M. A. Peccianti, Milano, Rizzoli, 2005).

⁵² E. GALEANO, *Specchi. Una storia quasi universale*, traduzione di M. Trambaioli, Milano, Sperling & Kupfer, 2008.

⁵³ E. GALEANO, *Le vene aperte dell'America Latina*, prefazione di I. Allende, Milano, Sperling & Kupfer, 1997 (la prima edizione uscì con questo titolo: *Il saccheggio dell'America Latina. Ieri e oggi*, Torino, Einaudi, 1976).

successivo salto nel sindacato della categoria dei bancari: scrivevo anche cronache e articoli sindacali per un loro settimanale. A diciannove anni e dopo aver passato lì dentro quattro lunghi anni, decisi che il lavoro in banca non faceva per me. Fu in quel periodo che appresi che i principali rapinatori di banche sono i banchieri stessi, solo che nessun allarme suona per loro».

Il tentativo di sopravvivere lavorando come giornalista ebbe inizio con la collaborazione al prestigioso settimanale «*Marcha*», fondato nel 1939 da Carlos Quijano e sulle cui pagine figure eminenti della cultura montevideana quali Mario Benedetti o Juan Carlos Onetti andavano denunciando la decomposizione di un paese in declino e il pericolo che questo avrebbe comportato. Il lavoro come giornalista ha affinato, al contrario di quanto si possa pensare, la sua sensibilità poetica, il suo spirito pungente e anche, ma questo è più comprensibile, l'impegno contro ogni ingiustizia sociale (del passato e del presente).

Galeano è una specie di “scrittore-cassapanca”, un enorme, prezioso baule da cui si possono estrarre a iosa storie e narrazioni per lo più dimenticate, che a sua volta recupera da fonti preesistenti, innovandole e irrorandole con rigorosa sobrietà e sagace ironia. Il nodo focale d'ogni suo libro si situa proprio nella volontà di raccontare la memoria collettiva, attraverso la riscrittura di voci ed esperienze di un mondo che sembra vicino e insieme perduto, di particelle di vita in grado di offrire talvolta modelli etici e comportamentali opposti a quelli veicolati dalla cultura ufficiale o dalle Istituzioni. Nulla sembra precluso alla sua curiosità, come se l'umanità fosse un grande mondo sepolto: leggende e miti antichi, racconti orali e libri di viaggio, monografie e fatti di cronaca, perfino scritte

sui muri o pitture rupestri sono per lui parti di una simbolica catena, di un'avventura globale che va riscattata dall'oblio attraverso la parola, che possiede dunque una valenza negromantica, serve per davvero se riesce letteralmente a resuscitare, a richiamare alla vita ciò che non lo è più.

La sua narrativa procede per frammenti, per brani più o meno brevi, ognuno dei quali possiede un'aura particolare, e tutti insieme una portata politica: sono i segni, le prove della presenza dell'epica nel quotidiano, fatta dagli invisibili e dai vinti di ogni tempo. Nei suoi libri, costruiti attorno alla riscrittura di storie quotidiane, di memorie e miti, di eventi dimenticati o nascosti, delle cronache e delle cicatrici del continente latinoamericano, l'atto dello sguardo, inteso come conoscere e riconoscere, ne è un fondamentale presupposto, il primo tra tanti altri, forse, ma sempre il primo. Così come è di fondamentale importanza l'ascolto, l'atto per eccellenza sublime nei confronti dell'altro. L'interrogativo identitario su cui non hanno smesso di esercitarsi gli intellettuali latinoamericani da più di cinquecento anni (con le sue appendici teorico-filosofiche della «razza cosmica», della «transculturazione», dell'«eterogeneità», dell'«ibridismo», del «multiculturalismo», e così via) si polverizza per Galeano in una scelta autonoma, come un atto di libertà, qualcosa che non può né deve essere imposto, quasi un falso problema, perché, appunto, «si può appartenere ad un luogo anche senza vincoli di sangue», come mi risponde con quei suoi occhi quasi chiusi, ristretti in una piccola fessura: «Il vincolo di sangue è un'invenzione razzista. Non ho alcuna fede nell'identità biologica, la vera identità è quella nata dalle cose come sono». Per spiegare questo punto mi chiede se conosco la storia di Kurt Unkel: «Era un operaio e un antropologo autodidatta tedesco che a vent'anni arrivò in Brasile per una

ricerca sulla cultura guaranì. Dopo un primo contatto scoprì che anche lui era un guaranì, solo che non l'aveva mai saputo. Assunse un'altra identità che non proveniva né dal cielo né dall'inferno ma solo dalla terra che sentiva essere la sua. Venne ribattezzato Nimuendajù, che significa 'colui che sceglie la propria casa'. Fu guaranì per tutta la vita e continuò ad essere un antropologo, divenne il più profondo conoscitore della tradizione, dei miti e della società tupi-guaranì, che è la versione brasiliana di questa popolazione indigena, e poté farlo perché fu dentro a quel sistema, non si limitò ad osservare piante e animali. Morì molto vecchio, fece in tempo a stilare la prima raccolta dei miti guaranì della creazione e della distruzione del mondo. È un caso molto chiaro di che cosa significa un'identità scelta e non imposta».

Uno degli aspetti più nascosti di Galeano è il suo rapporto con la spiritualità, che affonda nelle radici religiose della sua educazione. Guardandomi dritto negli occhi come per saggiare una mia reazione, definisce il cattolicesimo l'influenza più profonda della sua infanzia, quasi a voler dar ragione a quanti vedono nell'indole utopica e romantica del suo comunismo tracce della mistica cristiana, più speculativa: «Provengo da una famiglia cattolica: mia mamma e mio padre, mia nonna, erano tutti cattolici ma non ferventi o integralisti, e neanche praticanti; ma io sì, io ho avuto un'infanzia mistica». «Perché usi quest'espressione?», gli chiedo: «Era mistica perché sentivo di esserlo io stesso. Fino ai tredici anni ho fortemente creduto nel messaggio divino. Mi *ha marcato*, mi ha influenzato molto. Per sua fortuna la Chiesa si è salvata da me ed io ho intrapreso altri cammini. Però, c'è sempre qualcosa che lavora sul fondo della botte di vino, sempre un *halgo di eso*. Voglio dire che questa necessità, questa

volontà di trascendenza si è poi trasformata in qualcos'altro. Mi sento più vicino in questi ultimi anni alle religioni pagane, indigene, che sono le più disprezzate, e che sentono una presenza divina nel sole o nella pioggia. Credono che tutto è sacro, che la tua famiglia riviva in un fiume, in un albero, nella terra». Il suo innato senso di ingiustizia nasce, forse, anche all'interno di questa educazione, o «scelta», come tiene a dire lui, ma già a dodici-tredici anni, mi dice, si accorse che qualcosa stava cambiando: «Durante l'infanzia avevo fatto una scelta cattolica mia, diversa anche da quella familiare; un giorno compresi che il Dio che mi aveva accompagnato non camminava con me, non lo sentivo più dentro di me. A partire da quel momento tutto è cambiato: col tempo mi sono reso conto che quell'elemento spirituale primigenio mano a mano si stava realizzando in altro, nella presenza della religione *depressiada*, africana, indigena. Adesso mi sento in cerca di questa concezione delle cose, anche perché, quando cominciai a studiare le altre religioni e culture, scoprii che erano molto più umane di quelle che mi avevano formato, *in primis* della Bibbia. Ad esempio, i guaraní sono pellegrini che credono nell'esistenza di un altro mondo senza male e senza morte, un mondo che ti aspetta non in cielo ma su questa terra, una specie di altro mondo possibile, come dice il Forum di Porto Alegre». Che cosa significhi tutto ciò lo spiega prendendosi una piccola pausa, come cercando le parole dentro di sé: «Il mondo infame e sporco e ingiusto in cui viviamo è gravido di un altro mondo possibile, ne contiene cioè uno piccolo in formazione, lo ha nella pancia. E questo l'ho appreso non tanto dai libri di politica, di sociologia o di storia, ma nell'esplorazione delle cose, delle altre culture, delle altre conoscenze».

Alla profonda influenza cattolica nei primi anni della sua vita seguì lo studio sistematico e approfondito del *Capitale* di Karl Marx: «una lettura per intero», tiene a sottolineare, «non solitaria ma in gruppo», avvenuta insieme ad altri giovani montevideani a casa di amici, come era consuetudine fare a quei tempi: «Sono stato uno dei pochi esseri umani ad aver letto ogni riga del *Capitale*. Ci faceva lezione un professore argentino, Enrique Broquen, che per tre anni ha preso un aereo da Buenos Aires tutte le settimane per venirci a spiegare che cosa fosse il marxismo, in una versione non leninista, più vicina all'insegnamento di Rosa Luxemburg. Ci riunivamo privatamente e il numero dei partecipanti variava di giorno in giorno, il gruppo variava tra i quindici e le venti persone, per lo più erano socialisti. Io non sono mai stato un marxista-leninista». Un'affermazione molto precisa con la quale Galeano tende a sottolineare un dato forse un po' dimenticato: che, cioè, l'autocoscienza politica tipica di una generazione divenuta attraverso la rivoluzione cubana «contemporanea al resto del mondo», come volle definirla Carlos Fuentes ampliando il concetto di Octavio Paz che aveva circoscritto l'effetto della rivoluzione alla gioventù messicana, ecco questa autocoscienza politica che diviene anche coscienza di sé, della propria storia, della propria cultura era stata anche in parte scissa dal marxismo-leninismo, aveva avuto molti rivoli e fratture e incomprensioni e accesi dibattiti e serrati confronti, come sappiamo: insomma, spiega Galeano, non per forza dovevano essere sinonimi. E, infatti, la lettura di Rosa Luxemburg, delle opere della rivoluzionaria ebreo-polacca, la sua «eresia» dall'interno furono fondamentali, rivela, per la sua formazione: «Le polemiche tra Luxemburg e Lenin mi hanno segnato per sempre. Penso e sento che la grande tragedia del secolo scorso è stata il

divorzio tra la giustizia e la libertà. Una parte del mondo ha sacrificato la libertà in nome della giustizia, e l'altra parte ha fatto l'inverso. E questo è vivo nel pensiero di Rosa: la migliore eredità che Rosa ci ha lasciato sta nell'idea che libertà e giustizia sono fratelli siamesi: attaccati per le spalle; i due ideali sono stati divisi, ed è necessario riuscire a ricongiungerli. La grande sfida di questo nuovo secolo è ricucire il legame che li univa e che è stato tranciato». In questo senso già l'introduzione delle *Vene aperte dell'America Latina*, pubblicato in Messico nel 1971 e vietato dal regime di Pinochet, appariva fin da subito erede di quella lezione luxemburghiana («Paesi specializzati nel guadagnare e paesi specializzati nel rimetterci: ecco il significato della divisione internazionale del lavoro»), ma in una versione terzomondista: «La nostra regione del mondo, quella che oggi chiamiamo America Latina, è stata precoce: si è specializzata nel rimetterci fin dai lontani tempi in cui gli europei del Rinascimento si sono lanciati attraverso i mari per azzannarle la gola» (più recentemente, questo è il libro che Hugo Ch'avez ha regalato a Barack Obama, e non sono lontani dal vero coloro che indicano nelle *Vene aperte* uno dei libri più influenti dell'America Latina). Il tema centrale è che il continente latinoamericano non ha vissuto per moltissimi anni una sorta di infanzia del capitalismo, come vorrebbero far credere tecnocratici ed economisti del liberalismo, ma è il risultato dello sfruttamento spietato, crudele, sempre sanguinoso e profondamente ingiusto del colonialismo e del capitale.

Quella capacità unica che è il saper ascoltare lo ha reso un grande narratore oltre che un oratore estremamente efficace. Sul valore dell'ascolto, sul significato di quest'attitudine sempre più bistrattata e derisa, Galeano ha fondato i propri libri, direi anche la propria

personalissima ontologia: ad esempio, in un libro tra i più recenti, *Le labbra del tempo*⁵⁴, che si configura come raccolta di brevi parabole, riformula e riscrive, oltre a miti, eventi politici e fatti realmente accaduti com'è sua abitudine, anche i racconti di persone incontrate casualmente, le cui storie, «in apparenza normali o inutili, però spiegano il mondo».

Una delle prime interviste che mi concesse fu al tempo in cui uscirono i quasi cinquecento brani, o raccontini, di *Specchi. Una storia quasi universale*, nell'ottobre del 2008. In quell'occasione mi chiarì la sua poetica: «Il mio linguaggio – mi scrisse – vuole essere, come me, sentipensante, capace di unire la ragione all'emozione». Ascolto, ragionamento ed emozione, così connaturati al suo stile di scrittura, hanno una genesi, un inizio che Galeano individua con una precisione assoluta: «La mia educazione intellettuale, la mia università, sono stati i caffè di Montevideo», mi dice, ilare, felice per avermi preso in contropiede. I caffè di Montevideo, frequentati da adolescente, sono stati dunque la sua prima fonte di studio: qui è avvenuto l'incontro con l'oralità, con l'uso sapiente della parola, quell'abilità nel saper raccontare episodi di vita vissuta riuscendo insieme a commuovere e a divertire, che costituisce in fondo anche l'architave dei suoi libri: «Sì è così. I miei primi maestri sono stati i narratori anonimi che si sedevano ai tavolini dei bar di Montevideo e che io ascoltavo avidamente. Un giorno, un uomo mi raccontò una storia che è ancora viva nella mia memoria. Ero seduto a un tavolino di un caffè di Montevideo che ora non esiste più e devi sapere che sono sempre stato un pessimo studente di storia a scuola: la detestavo perché mi sembrava qualcosa di morto, un'eco della sera, un mondo orribile di statue e di esseri

⁵⁴ E. GALEANO, *Le labbra del tempo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2004.

inanimati, senza carne né sangue. Insomma, quell'uomo incominciò a descrivere una battaglia in Uruguay durante la guerra *gaucha*, la guerra civile agli inizi del Novecento. Non so chi fosse o come si chiamasse, né so se la sua storia l'aveva ascoltata da qualche parte o la stava inventando, ma era chiaro che non poteva averla vista con i propri occhi, che non poteva esserne stato testimone, perché allora di sicuro non era ancora nato. Così, appresi la mia prima lezione: l'arte è una menzogna che dice la verità. Raccontava con tanta intensità che mi sembrava di essere nella mischia della battaglia, sentivo lo scalpiccio degli zoccoli dei cavalli e il clangore delle armi; vivevo tutto quello che diceva con grande partecipazione, eppure era trascorso mezzo secolo da quella guerra. Nel campo erano tutti morti, e l'uomo disse che a un certo punto si era imbattuto in un ragazzo che pareva un angelo tanto era bello, un adolescente di sedici o diciassette anni, con le braccia in croce e una bandana bianca a sorreggere i capelli, così come i suoi nemici, i *colorados*, l'avevano rossa. Sopra c'era scritto: per la patria e per lei, cioè la sua donna: e la pallottola che l'aveva ammazzato era entrata nella parola *esa*, 'lei'. Ecco che appresi anche la seconda lezione: quello che è successo una volta, attraverso la tecnica, la magia del racconto, accade nuovamente».

In ogni terra e paese in cui si è recato, Galeano afferma di aver incontrato questo tipo di narratori senza nome, «che non hanno pretese letterarie e non sono professori di nulla ma sanno che il racconto è un'arte della resurrezione». E, dunque, anche del sentimento: l'atto memoriale, spiega, «è un omaggio alla vita e non una cerimonia funebre. Avevo ricevuto a scuola una falsa versione della storia come celebrazione della morte. Anni dopo, quando iniziai a scrivere *Le vene aperte dell'America*

Latina e poi la trilogia *Memoria del fuoco*, ho cercato di farlo in quella maniera, di tenere viva la memoria». Curiosamente, il suo modo di scrivere venne definito all'inizio della sua carriera «realismo estetico», in cui il discorso testimoniale, l'intreccio tra storia, politica e antropologia, possedeva una caratura formale accattivante, e per questo effetto di realtà nella finzione la sua opera veniva accomunata a quelle di Roque Dalton, Miguel Barnet, Elena Poniatowska od Osvaldo Soriano.

Le sue prime opere vennero scritte in quei decenni della storia dell'America Latina in cui imperversavano le dittature del Cono Sur e si assisteva alla brutale repressione d'ogni forma di libertà in nome della cosiddetta Dottrina di Sicurezza Nazionale: ogni giudizio deve tener conto di questa fondamentale influenza. Fin dal suo primo romanzo pubblicato, *Los días siguientes* (1963), o dai racconti successivi raccolti in *Los fantasmas del día del León, y otros relatos* (1967), Galeano ha portato avanti uno stile di scrittura in cui all'esplorazione, in un modo che potremmo definire lirico, delle tensioni tra storia e mito, s'univa un ottimismo di natura marxiana. I viaggi intrapresi in questo decennio, in Cina, in Guatemala e in tutta l'America Latina, di cui è rimasta testimonianza nei volumi *China*⁵⁵, *Guatemala, una rivoluzione in lingua maya*⁵⁶ e *Reportajes* (col sottotitolo: *Tierras de Latinoamérica, otros puntos cardinales, y algo más*, 1967), gli sono anche serviti per analizzare la rilettura cinese del comunismo sovietico o valutare le controversie dottrinarie del marxismo. I suoi reportage tendevano a cancellare i confini tra letteratura e giornalismo, cercando di ristabilire la verità delle cose: *Guatemala* nacque «dal contatto diretto con i guerriglieri nella profondità

⁵⁵ E. GALEANO, *China. Crónica de un desafío*, Buenos Aires, J. Alvarez, 1964.

⁵⁶ E. GALEANO, *Guatemala. Una rivoluzione in lingua maya*, Bari, Laterza, 1968.

delle montagne e nella clandestinità dei centri urbani», ed era rivolto a conoscere le cause profonde della rivoluzione guatemalteca, quelle ragioni «che la giustificano e la rendono necessaria dal punto di vista storico». Galeano tra l'altro criticava l'influenza degli Stati Uniti nel paese (il Guatemala è stato il Vietnam dell'America Centrale, secondo il sociologo spagnolo Juan Maestre) e accusava apertamente la CIA di aver rovesciato, nel 1954, il governo democraticamente eletto di Jacobo Árbenz Guzmán, colpevole di aver confiscato ottantatremila ettari di terreni che la multinazionale americana United Fruit teneva incolti, mentre la fame decimava i contadini del Guatemala: in quello stesso anno quasi il sessanta per cento dei contadini non possedeva un appezzamento di terra e tutti gli altri ne avevano, scrive Galeano, soltanto quanto bastava per «scavarsi la fossa». Grazie al fatto che alcuni documenti riservati della CIA sono stati desecretati nel maggio del 1997, sappiamo che Galeano aveva pienamente ragione; e conosciamo anche il nome in codice di questa tragica e nefasta operazione segreta, voluta dal presidente Dwight David Eisenhower: PBSUCCESS. L'incipit di *Guatemala* è assai significativo: «Il Guatemala, come l'intera America Latina, è vittima della congiura del silenzio e della menzogna».

Come ricorda Ryszard Kapuscinski nel suo reportage dal Guatemala *Perché è stato ucciso Karl von Sprei*, il silenzio è anche uno strumento politico e viene usato da tiranni e occupanti per accompagnare le loro miserevoli imprese. La battaglia contro il silenzio è spesso ardua da portare avanti e nella lotta al silenzio è in gioco la stessa vita umana: «Il silenzio esige che i campi di concentramento sorgano in luoghi appartati. Il silenzio necessita di un enorme apparato poliziesco e di un esercito di delatori. Il

silenzio esige che i nemici del silenzio spariscano all'improvviso e senza lasciare traccia. Il silenzio vorrebbe che nessuna voce – di lamento, di protesta, di indignazione – disturbasse la sua pace». Infrangere questo tipo di silenzio è uno dei comandamenti di Eduardo Galeano. Riscattare e recuperare la memoria collettiva, in una tensione dialettica tra coscienza critica e demistificazione della storia ufficiale, è un processo lungo, che per essere messo su carta dura il più delle volte diversi anni per Galeano; si svolge tanto nelle aule di una biblioteca, racconta, «con la consultazione di una quantità infinita di testi» (alla fine delle due parti delle *Vene aperte* c'è un indice bibliografico, ad esempio); quanto anche «per la strada, tra le persone», attraverso l'incontro con tante voci diverse: «Il mio disaccordo con il gruppo della teologia della liberazione che frequentavo da adolescente nasce da qui: la convinzione di essere la voce di quelli che non hanno voce è un grave errore, mi pare, perché tutti abbiamo una voce. Il problema è che non viene ascoltata. Udire le parole di coloro che subiscono la soppressione della memoria, della realtà, del presente come del passato, sentire cosa hanno da dire gli invisibili, le donne, la cultura nera e quella indigena delle Americhe, i poveri e gli esseri umani anonimi. Devono essere ascoltati perché sono le voci che contrastano per prima cosa con la voce del potere, questi, sì, echi di echi, che ripetono una versione bugiarda della realtà, che sopprime o evita tutto ciò che non le conviene». Un giorno disse che per scrivere i tre volumi di *Memoria del fuoco* aveva immaginato che «l'America fosse una donna» che gli «confidasse all'orecchio i suoi segreti, gli atti d'amore e le violenze subite che l'avevano creata».

L'urgenza di una scrittura che si fa atto di rimembranza nasce dall'idea che, così come il continente latinoamericano è stato spogliato e

defraudato delle sue materie prime, allo stesso modo è stato privato della memoria, «perché non sapesse da dove viene e perché non potesse verificare dove va». Il narratore ideale di Galeano racconta sempre la memoria collettiva: più che alle strutture durevoli o a grandiosi processi storici e sociali, Galeano guarda e considera singoli eventi ricavati dalla più varia provenienza e in grado di esprimere la pluralità culturale del continente: un'impostazione evenemenziale, fattuale, che fa della frammentazione un'operazione simbolica perché sintetizza e ridà significato a tutti gli eventi che hanno fatto l'America latina dai precolombiani ad oggi, con insita l'idea, di chiara matrice marxista, che fu proprio il saccheggio del continente latinoamericano a rendere possibile lo sviluppo del capitalismo in Europa; insieme, il metodo di Galeano si configura come una manovra di montaggio, un assemblaggio in cui è possibile esporre, presentare le esperienze collettive, ciascuna portatrice di valori o disvalori. L'effetto è insieme anche quello di una reiterazione costante, continua, ossessiva di fatti ed eventi storici che finiscono per assomigliarsi nella loro atrocità e violenza, e il rischio è di perdersi in un elenco tragicamente infinito, uguale a se stesso.

La parola acquista in questo contesto una qualità dinamica: diviene, cioè, un grande ponte per il lettore verso un'altra verità, lo aiuta a costruire argini contro le ingiustizie o le sopraffazioni di ogni tipo che continuano ad accadere proprio confrontandole con quelle che altre donne e uomini, in epoche diverse, in luoghi lontani tra loro nel tempo o nello spazio, hanno dovuto subire; e il solo raccontarle fa di tutte queste storie degli *exempla* morali, un grande bagaglio resistenziale a cui attingere per non dichiararsi sconfitti. In questo senso Galeano ci ricorda di appartenere a una

generazione che ancora credeva di poter modellare il mondo secondo le proprie aspettative e speranze. La stessa letteratura, che unisce e sistema le parole, rende o serve, come egli stesso ha sottolineato più volte, a rendere trasparenti anche i muri più spessi: questa è la sua funzione e qui sta, forse, la visione più felicemente utopica di Galeano.

Nei due libri *Le vene aperte dell'America Latina* e *Memoria del fuoco* la commistione tra scrittura giornalistica e scrittura romanzesca è più profonda e originale, i confini tra i due generi si giustappongono, così come l'epica combacia col quotidiano, con l'accaduto: «C'è una concezione classista che mette i libri nel piano più alto dell'altare e il giornalismo nei sobborghi poveri. Non ci credo. Credo, invece, che abbiamo una responsabilità quando scriviamo, qualsiasi sia la forma che scegliamo». A differenza del tempo di composizione dei suoi libri, che è sempre molto dilatato, nella pratica della scrittura giornalistica la velocità è una necessità compositiva con cui è dovuto venire a patti: «Non rileggevo mai i miei articoli. Il giornalismo non ti dà il tempo in realtà di pensare tanto – ammette sconsolato –, c'è sempre un problema di tempo e di spazio. Quando facevo il giornalista per guadagnarmi da vivere, non potevo permettermi un'autocritica troppo rigorosa. Il che è un peccato perché chiaramente il giornalismo scritto è una forma di espressione della letteratura, che ha la stessa dignità di tutti gli altri generi: la letteratura non è soltanto la produzione di libri; e anche il lavoro giornalistico, quando è scritto, fa parte della letteratura».

Il giornalismo è sempre stato per lui un altro modo, insomma, di fare letteratura, e non deve essere, afferma, «confinato alla periferia povera del mondo delle lettere», così come, all'inverso, va denunciata ogni tipologia

di informazione acquiescente o complice del potere. Questo impegno eticamente costante che è il fare giornalismo non va mai per lui piegato alle proprie esigenze personali, ai miseri calcoli quotidiani di una vita senza impicci e problemi, perché entrerebbe in conflitto con la libertà di opinione o di sguardo che è fondamentale in chi scrive. Durante uno dei tanti discorsi pubblici tenuti in Italia, denunciando la manipolazione dell'opinione pubblica mondiale proprio mediante l'uso strumentale dei mezzi di comunicazione di massa, ricordava come «i grandi media confondono la libertà di espressione con la libertà di pressione», e riassumeva il concetto prendendo a prestito quel che un anonimo aveva scritto «in maniera magistrale su un muro» (e che lui aveva fedelmente trascritto): «ci pisciano addosso e i giornali dicono che piove».

Sorpassata la «metà dei vent'anni», Galeano divenne direttore di un quotidiano, «*Época*», cosa incredibile a dirsi oggi: la redazione era variabile nel numero, «poteva essere di cinquanta persone o di cinque, perché nessuno era un professionista, tutti facevano tutto, tutti vivevano di altri lavori»; e ogni giorno bisognava riempire e chiudere ventiquattro, talvolta trentadue pagine: «È stata un'esperienza bellissima, una delle mie *locure*, delle mie pazzie. Avevo vinto un concorso per occuparmi delle pubblicazioni dell'Università di Montevideo e il pomeriggio sul tardi andavo al giornale dove oltre agli editoriali mi divertivo a fare gli oroscopi. Seguivo sempre quello che avevo detto il giorno precedente e conducevo i nostri lettori verso la perdizione consigliando a tutti di peccare», dice ridendo, con quel certo compiacimento che si perde appunto nella rimembranza. «Poi scrivevo articoli anche per la sezione sportiva, il calcio è sempre stato la passione predominante. «*Época*» aveva cinquemila

azionisti schierati politicamente a sinistra ma non comunisti, perché questi avevano un loro giornale che era completamente differente dal nostro; il nostro era un'avventura giovanile, ci divertivamo molto a farlo, era un *diario* allegro: tutti gli azionisti *tenevano* il diritto di partecipare all'assemblea, però la sinistra era polverizzata in mille gruppi e le assemblee erano democratiche e per questo lunghe, lunghissime, estenuanti: potevano durare tutta la notte. Si discuteva di che cosa era sbagliato e soprattutto ad alcuni azionisti non andavano giù le pagine che consacravamo al calcio nel fine settimana. Ora è un discorso superato, ma negli anni Sessanta il calcio era malvisto dagli intellettuali sia di destra sia di sinistra: per i primi era la prova che il popolo pensava con i piedi, per i secondi il calcio era colpevole di non far pensare il popolo. C'era una certa unanimità contro questa passione popolare». L'Uruguay è un piccolo paese che va matto per il calcio: ha vinto ben due mondiali di calcio, di cui uno nel mitico stadio Maracanà, soffiandolo ai padroni di casa del Brasile, nel 1950: «L'Uruguay è un paese *futboladicto*», se ne esce Galeano, con una sorta di neologismo. Nel 1995 pubblicò un libro oggi introvabile, *Splendori e miserie del gioco del calcio*⁵⁷, in cui il football viene paragonato a una recita teatrale e dove vengono rivissuti, come solo un vero appassionato può fare, i momenti più esaltanti nella storia di questo gioco: l'ossessione per il calcio, ha scritto Galeano, è la prima emozione di ogni uruguayiano: «In Uruguay, quando i bambini nascono, urlano gol». Ma il calcio è fatto anche di luci e di ombre (*El Fútbol a sol y sombra*, come suona il titolo originale), di zone di sole e di zone più grigie, e il libro è un viaggio tra la bellezza e il sudiciume del calcio: ancora una volta l'orientamento è quello

⁵⁷ E. GALEANO, *Splendori e miserie del gioco del calcio*, Milano, Sperling & Kupfer, 1997.

di smascherare verità nascoste e insieme rinarrare avvenimenti dimenticati. In questo senso il calcio si configura come un luogo non diverso dal mondo e dunque appare soggetto alle sue stesse regole, «per cui ad esempio il fallimento e la sconfitta non vengono perdonati, e ciò implica uno sviluppo del gioco indirizzato sempre più verso il risultato, a scapito della follia o della fantasia». Il calcio viene letto come elemento unificante, in grado di restituire, soprattutto in America Latina, una percezione di appartenenza, concretizzazione della patria immaginaria: nel settembre del 2003, in un articolo pubblicato su «*Le Monde Diplomatique*» in cui parlava della dimensione tragica del mondo del pallone, ha scritto: «Il calcio è stato lo sport che ha espresso meglio e affermato con maggior chiarezza l'identità nazionale. I diversi stili di gioco rivelano e consacrano i diversi modi di essere»⁵⁸. Mi ripete più o meno lo stesso concetto, perché questa diversità è per lui a rischio di estinzione, soprattutto a causa di concomitanti e inquietanti forme di sfruttamento così simili a quelle messe in atto dalla selvaggia globalizzazione, laddove oltretutto la perdita di ogni visione ludica del gioco, la dittatura della legge della redditività (che lo ha reso «lo spettacolo di massa più lucroso che ci sia»), l'aver accorciato la vita sportiva dei giocatori con ritmi assurdi di lavoro, sono prove di un'uniformizzazione più generale verso cui tende il mondo stesso: anche in questo caso Galeano finisce con una storia che funge da parabola, riprende un fatto accaduto in Brasile durante la dittatura militare, quando i giocatori del Corinthians «riuscirono a impadronirsi della presidenza del club Corinthians [...] nel 1982 e nel 1983»: «Una cosa insolita e mai vista: i calciatori decidevano tutto tra di loro, a maggioranza. Democraticamente,

⁵⁸ E. GALEANO, *Un'industria cannibale*, in «*Le Monde Diplomatique*», uscito in italiano nel settembre 2003.

discutevano e votavano i metodi di lavoro, la tattica di gioco, la gestione finanziaria e tutto il resto. Sulle loro maglie, si poteva leggere Democrazia Corinthiana. Nel giro di due anni, i dirigenti messi da parte riuscirono a riprendere le leve del potere e bloccarono tutto. Ma, finché durò la democrazia, il Corinthians, diretto dai suoi giocatori, esibì il football più audace e più spettacolare di tutto il paese, attirò negli stadi le folle più numerose, e vinse il campionato brasiliano per due anni di fila. Tante prodezze e tanto splendore si spiegano con la droga. Una droga che il calcio professionista non è in grado di pagarsi: quel bibitone magico, senza prezzo, che si chiama entusiasmo. Nella lingua dell'antica Grecia, entusiasmo significa 'avere gli dei dentro'».

Come il suo amico Osvaldo Soriano, e come tantissimi ragazzi d'ogni parte in questo piccolo pianeta, da giovane voleva diventare un calciatore e, quando gli domandai, la prima volta che ci incontrammo, se il calcio gli avesse dato qualche insegnamento utile per la scrittura, così mi rispose: «Albert Camus disse una volta che tutto quel che sapeva di morale lo doveva al calcio. Era stato portiere della squadra dell'Università di Algeri, e sapeva perché lo diceva. Io non ho mai potuto davvero giocare a calcio, ho sempre fatto il pagliaccio nei campi da gioco. Ma il calcio non è solo un piacere delle gambe che lo giocano. È anche un piacere legittimo degli occhi che lo guardano. E come spettatore di calcio ho spesso sostenuto che nel piccolo spazio di un campo da gioco c'è il mondo». Del calcio ammette di apprezzare anche ritualità e gesti consueti: dal semplice indossare una maglietta prima di entrare in campo all'atmosfera colma di stanchezza dello spogliatoio quando la partita è finita. Più di tutti, però, è ancora lo sguardo sul mondo esterno che prende il sopravvento: «Quando

vedo giocare i ragazzi sulla spiaggia *me incanta* la loro allegria. Sai chi ha ancora quell'allegria negli occhi? Lionel Messi, che gioca per il puro piacere di farlo, come un bambino, come se non fosse il più pagato del mondo. Messi non crede di essere Messi, non l'ha scoperto ancora e, quando tocca la palla, trasmette una gioia incredibile. Poco tempo fa ero ad una trasmissione televisiva e si parlava della pericolosissima vocazione a dominare il mondo che si nasconde dietro lo spirito messianico, cioè l'idea di salvare altri paesi che è il grande alibi della guerra, perché la guerra non è fatta per salvare nessuno ma per rubare petrolio, gas, litio o quel che è. Nessuno ha l'onestà di dire "faccio una guerra per rubare", tutti ammazzano per generosità, per salvare l'Iraq, per salvare il Guatemala o il Nicaragua. L'unico messianismo non pericoloso che conosco è quello di Messi».

La più bella partita di calcio secondo lui venne giocata alle Olimpiadi del '36 dal Perù contro l'Austria, il paese dove era nato Hitler, che infatti assistette a quell'incontro: «stava a venti metri dal campo nel palco d'onore. Fu una vera umiliazione, il Perù si impose 4 a 2, l'arbitro annullò tre gol ma non riuscì comunque ad evitare la sconfitta dell'Austria. Per colmo i goleador peruviani erano neri e il simbolo del razzismo universale dovette assistere a questo disastro. Tuttavia, la notte stessa, affinché Hitler potesse dimenticare una simile offesa contro la sua patria d'origine, le autorità del calcio e delle olimpiadi, che sono le stesse di allora, solo il nome è cambiato (cioè il Comitato Olimpico e la FIFA), annullarono la partita inventandosi un'invasione di campo di tifosi peruviani, e fecero come se non fosse mai esistita. Il Perù, poi, si ritirò dalle Olimpiadi. Questa è una storia assai rivelatrice, non solo perché le

autorità sportive di quei tempi agirono come si tende a fare anche adesso, ma anche perché la loro infamia fu ricompensata dall'amnesia universale. Nessuno sa che questa partita c'è mai stata, anche se qualche filmato dovrebbe ancora esserci. Fu una partita splendida anche perché al centro c'è l'umiliazione di un potente, per questo dico sempre agli amici peruviani di farla circolare, di continuare a raccontarla. L'orgoglio nazionale non può essere il privilegio di un paese dominante; un paese dominato, quando prova ad essere patriottico, viene definito populista, terrorista, demagogico. L'orgoglio di appartenere a una terra, a un paese, a un luogo è invece sano. Ha anche un sapore pedagogico tutta questa vicenda: se la realtà non mi sembra buona, non mi piace, si decreta che non esiste, il che è la specialità di molti dirigenti dello sport internazionale, che ancora oggi vogliono decidere quello che bisogna sapere e quello che non bisogna sapere, quello che bisogna conoscere e quello che bisogna ignorare; c'è sempre la necessità di un riscatto di questi colori perduti dell'arcobaleno umano, e c'è sempre la necessità di ricordare, come faccio ora io con te sperando che tu lo faccia con altri, questa storia perché è una vecchia e bella storia di dignità, e mi pare che della dignità ci sia gran bisogno oggi».

In ogni sconfitta sembra esserci per Galeano l'immagine di vittorie possibili, almeno per gli esseri umani che verranno dopo: accadere nuovamente, far rinascere un episodio, un evento, un fatto del passato scandalosamente dimenticato, significa, sì, combattere contro un'amnesia universale, ma soprattutto, nella ricostruzione della potenza che certe storie possiedono, vuol dire offrire qualcosa d'emblematico che può essere d'esempio, che sprona a non soccombere. «Sì, è così. C'è una bella frase di Marx: nella storia, così come nella natura, il putridume è la fonte della vita.

L'ho posta come introduzione al libro *Giorni e notti d'amore e di guerra*⁵⁹. Letame viene dal latino, *laetus*: cioè, il residuo delle stalle, che rendeva letteralmente felice il contadino perché ci si poteva concimare il terreno, e faceva più fertile la terra. Il putridume non è, dunque, qualcosa di cui aver vergogna, qualcosa da nascondere e buttare in un fosso: «No, appunto. Il traduttore tedesco del libro, assolutamente marxista, mi disse che non era riuscito a trovare quella frase in nessuno dei libri del barbuto. Io ero sicuro di non essermela inventata, ma non ricordavo da dove proveniva. Era, in ogni caso, la sintesi più perfetta del materialismo dialettico, cosicché, cerca che ti ricerca, giunsi alla conclusione che la frase era di Marx ma si era dimenticato di scriverla. Anni dopo, ricevetti una lettera da San Salvador: un professore dell'università, esperto di queste cose, mi raccontava di aver saputo dei miei dubbi. Conosceva la risposta: la frase era stata aggiunta di pugno dallo stesso Marx alla versione francese del *Capitale*, insieme ad altre correzioni. Nelle altre edizioni non figurava, salvo che in quella spagnola, perché il traduttore aveva collazionato la versione francese con l'originale tedesco, e la frase gli era piaciuta».

Tre anni dopo la pubblicazione di *Le vene aperte dell'America Latina* - cronaca di cinque secoli di saccheggi e di imperialismo nel continente, come detto -, e cioè nel mese di giugno del 1973, ci fu un colpo di stato in Uruguay, guidato dallo stesso primo ministro Juan Maria Bordaberry. Galeano venne imprigionato e dopo una decina di giorni fu rilasciato perché, sottolinea sornione, «non avevano nessuna prova. Dal momento che non mi piace andare in galera, perché è molto noioso, e neanche essere ucciso, che è più noioso ancora, quando capii come sarebbe

⁵⁹ E. GALEANO, *Giorni e notti d'amore e di guerra*, Roma, Edizioni Associate, 1987.

andata a finire, scappai in Argentina, a Buenos Aires, dove fondai la rivista culturale «*Crisis*». Poi, quando mi minacciarono anche lì di morte e stavano ammazzando alcuni compagni e amici intimi, ahimè scappai anche dall'Argentina».

Per essere principalmente un giornale eminentemente di cultura, «*Crisis*» ebbe un successo incredibile, «arrivando a vendere anche trentacinquemila copie. Fu un'esperienza formidabile. Era una rivista strana, la cultura veniva intesa come comunione collettiva: raccoglieva il meglio della cultura professionale e anche le mille e una espressioni della cultura anonima, che la gente fa, senza sapere di farla, scrivendo sui muri o inviando lettere o narrando racconti intorno al falò. Fu anche una dimostrazione che la cultura può essere pericolosa, e alcuni compagni ci rimisero la pelle come il povero Aroldo Conti, sequestrato e ucciso dai generali. Il suo corpo venne buttato in un fiume assieme a quelli di moltissimi altri». Tutto ciò, dice quasi sussurrando, come rivolto a sé stesso, «mi segnò profondamente: a quel tempo Buenos Aires era il centro dell'energia creatrice di tutta l'America Latina: le mie motivazioni – prosegue – non sono mai veramente cambiate da allora: scrivevo e scrivo tentando di rivelare la realtà in tutte le sue dimensioni, quelle visibili e quelle invisibili, la realtà nella veglia e anche di notte, quando la realtà dorme o finge di dormire e fa sogni e incubi». Il gruppo che si riuniva intorno a «*Crisis*» era molto unito e «così avevamo deciso di fondare una squadra di calcio, tutti scrittori e intellettuali», ricorda Galeano: «ogni mercoledì mattina ci ritrovavamo al campo del Palermo, i cui cancelli erano allora sempre aperti». «Il mio ruolo? Era mezz'ala destra, più avanti che dietro. L'unico momento in cui facevo e faccio il fenomeno è quando

sogno di giocare a calcio: lì sono meglio di Pelé o Maradona. Nel campo del Palermo, invece, ero un disastro, il peggiore di tutti, ma a nessuno importava perché giocavamo per il piacere di farlo e non per il dovere di vincere, che è quello che sporca il calcio professionistico; anche ora in Italia con l'ultimo scandalo, tremendo, un nuovo scandalo che non è il primo; le scommesse fanno appunto parte del calcio dove si gioca per il dovere di vincere, e in questo modo vale tutto, è il sistema mondiale che ti obbliga a vincere e vincere».

Come collaboratore della rivista c'era anche Osvaldo Soriano, l'unico finora che sia riuscito a rendere epico il calcio minore, quello che si gioca nelle periferie e nei campetti di provincia, e che lui aveva praticato nel Confluencia, club di una città che porta ancora oggi il nome di un tal Cipolletti, ingegnere idraulico: «Che cosa ricordo di lui? È stato un mio grande amico. Era una persona meravigliosa, di grande cuore, con un senso *dell'umore*, dell'umorismo incredibile: ti divertivi da matti con lui. Sai una cosa, te lo confesso, non so se davvero giocava bene a calcio come raccontava di saper fare. Gli dicevo sempre «Gordo (era questo il soprannome di Osvaldo Soriano), vieni a giocare con noi, almeno una volta, dai vieni», lo pregavo, ma lui di notte scriveva e di giorno dormiva, era un alibi perfetto, e così io, pure se eravamo migliori amici, non l'ho mai visto prendere a pedate un pallone su un campo da calcio».

Nel 1976 anche a Buenos Aires arrivarono i militari, secondo il disegno pianificato dai governi degli Stati Uniti, per i quali la presenza di stati democratici in quella parte del mondo era una cattiva notizia: fu, insomma, un'estensione della dottrina Monroe verso il terrore, in cui mercenari e assassini si misero all'opera sotto la guida delle forze politiche

ed economiche della destra. Più volte minacciato di morte, inserito nella lista stilata da Videla dei fuoriusciti uruguayani («C'erano due liste, una uruguayana e una argentina», conferma), e con la moglie Helena nella sua stessa situazione, a Galeano non restò che fuggire: «Se mi prendevano, mi uccidevano: erano momenti, quelli, in cui si confonde il coraggio con la stupidità, e allora si pensava di essere forti e valorosi, ma aspettare che ti uccidano è un atto stupido, così per fortuna me ne andai, me ne scappai con mia moglie Helena, tutte e due dicemmo “se siamo vivi possiamo raccontare, se siamo vivi possiamo ancora raccontare”». Moglie e marito se ne andarono dapprima in Brasile, vivendo in grande povertà, nonostante l'aiuto di amici come Cicho Buarque («Cicho mi aiutò moltissimo lì»).

Fu così che iniziò l'esilio, in Spagna come tanti espatriati latinoamericani prima e dopo di loro. Del suo esilio dice che «fu un momento di penitenza, *peroque eso* è soprattutto una sfida»: «come convertire questo tempo di penitenza, di litania obbligatoria dalla mia terra e dalla mia gente, come trasformare qualcosa che nasce come una maledizione e convertirlo in un periodo buono, creativo, fu la mia sfida. Mi venne l'idea di raccontare la storia delle Americhe attraverso brevi narrazioni in tre volumi, il che implicava una lunga e assidua ricerca in biblioteca, e così il mio fu un tipico lavoro dell'esilio, perché l'esilio mi dava molto tempo. Non avrei potuto terminare un'impresa del genere se fossi rimasto in patria, impelagato nelle mille cose da fare tipiche dei miei giorni uruguayani e argentini. Ci misi undici anni a finire quest'opera». Che sarebbe *Memoria del fuoco*, grandioso affresco della storia delle Americhe in tre parti, in cui fa rivivere, cominciando dai miti precolombiani della creazione e terminando con l'anno 1986, *campesinos* e dittatori, furfanti e

figure storiche, eroi e visionari, raccontati attraverso momenti privilegiati e identificandosi principalmente con i perdenti della terra. Ogni frammentazione contiene all'origine un orientamento chiaro e lucido, dettato dall'associazione e dalla selezione portata avanti da Galeano, che infatti paragona l'accumulo di informazioni ed eventi storici di *Memoria del fuoco* alle tessere di «un mosaico multicolore», metafora a cui ricorre spesso in queste nostre conversazioni per rappresentare il proprio modo di scrivere: a questa ambizione, sempre presente nelle sue opere anche se in misure diverse, corrisponde una fiducia nella leggibilità del mondo, a patto appunto che si superino le versioni ufficiali, che si recuperino le storie degli invisibili. Ha scritto giustamente Wladimir Krysinski: «In *Memoria del fuoco* la frammentazione non è un gioco, bensì un dispositivo semiotico-strutturale che organizza la percezione cognitiva e la dinamica narrativa di un insieme complesso, di natura mitologica, storica, etnografica, geografica, antropologica e politica. È l'America Latina colta nel suo movimento vertiginoso»⁶⁰.

Nel reportage *Guatemala. Una rivoluzione in lingua maya*, scritto sia a contatto diretto con i guerriglieri «nella profondità delle montagne» sia in clandestinità nei centri urbani sconvolti dalla feroce repressione degli squadroni della morte organizzati e foraggiati dalla Cia, Galeano fa questa considerazione: «Il Guatemala, come l'intera America Latina, è vittima della congiura del silenzio e della menzogna». Come sostiene Ryszard Kapuściński, più che combattere il rumore bisognerebbe talvolta combattere il silenzio, perché, se il primo concerne più che altro «la pace dei nervi», nel secondo «è in gioco la vita umana». Il silenzio è uno

⁶⁰ W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, trad. di M. Manganelli, Roma, Armando Editore, 2003, p. 265.

strumento politico, è uno strumento «di cui hanno bisogno i tiranni – continua Kapuściński - affinché la loro opera non sia disturbata da alcuna voce». Dal momento che la distruzione di una cultura si manifesta come distruzione della memoria, il riciclo dell'invisibile, del nascosto, del dimenticato è un'operazione salvifica, ma, aggiungo, è un'operazione che può anche fallire, nel senso che tirar fuori una cultura intera non conduce automaticamente alla sua rinascita: «No, non succede in maniera meccanica è vero - risponde Galeano -, ma il recupero della memoria è un diritto umano, e una parte sostanziale del recupero dell'identità culturale. Il significato dello scrivere risiede nel riscatto della memoria collettiva, falsificata, mutilata, perché il passato rivela chi siamo molto di più di quel che crediamo di essere. Nessuno nasce sotto un cavolo. Il fatto è che l'immensa maggioranza dell'umanità è stata condannata all'oblio obbligatorio. Il sistema universale del potere le proibisce di ricordare, perché le proibisce di essere».

Negli anni trascorsi in Spagna Galeano si guadagnava da vivere facendo diversi lavori che gli permettevano, però, di dedicarsi alla scrittura; per una radio tedesca compilava delle note per un programma culturale, e faceva il lettore per una casa editrice catalana: «Lavoravo per una radio tedesca, su cose fondamentalmente culturali e letterarie; facevo delle letture a Barcellona per una casa editrice, letture di libri in inglese, francese, portoghese, non per la traduzione ma per la selezione, consigliavo libri, questo si può pubblicare questo no, quali sono le limitazioni, quali sono i meriti; mi convertii un poco in un critico letterario, era inevitabile, e questo lavoro a quel tempo si pagava abbastanza bene. Poi collaboravo anche con un canale televisivo di informazione messicano, e io informavo delle cose

che succedevano. Lavoravo molto ma la sorte *mi fu buona* e d'altra parte ebbi il tempo di fare quel lavoro enorme che necessitava un libro come *Memoria del fuoco*».

Solo nel 1985, una volta caduta la dittatura, poté fare ritorno a Montevideo. «Una cosa che ho appreso nella mia vita di pellegrino, e che è stata fondamentale per me, è l'esistenza dell'arcobaleno umano, bellissimo e con molti più colori di quello che conosciamo e vediamo tra il sole e la pioggia, però mutilato dal razzismo, dal maschilismo, dal militarismo e dagli altri “ismi” che ci impediscono di vedere la totalità dell'esistenza umana. La verità è che io sento il piacere, la gioia di scrivere, cercando di recuperare le esistenze perdute, la memoria collettiva che sta nella bocca che ascoltiamo». I suoi libri, maledetti da dittatori e tiranni, sono il risultato di un lavoro di lima ossessivo e compulsivo: «Il libro che sto scrivendo ora, e di cui non ti parlo perché porta sfortuna, l'ho iniziato quattro anni fa e l'ho riscritto completamente almeno cinque volte. Sono lento e scrupoloso, forse perché sono nato nel segno della Vergine, tutti maniaci perfezionisti. La notte penso a un aggettivo da cambiare poi alla mattina me lo sono dimenticato e mi dispero».

Nel chiuso del sotterraneo Galeano ci tiene a rendermi chiaro un aspetto del suo lavoro di scrittore a cui le altre volte aveva solo accennato e che riguarda la gelosa conservazione della propria indipendenza creativa: «Vedi, al contrario del giornalismo, il libro non ha doveri nei confronti del tempo o dello spazio, salvo quando firmi un contratto che ti obbliga a terminare il tuo scritto in un periodo determinato, cosa che io non ho mai fatto. *Nunca, nunca* – ripete più volte –; e mi pare che sia stato un errore grave quello commesso dal mio grande amico Osvaldo Soriano che mise la

sua firma su un contratto con un editore, vincolandosi per sempre: in questo modo convertì l'atto di scrivere in un supplizio, perché era costretto a finire entro un lasso di tempo deciso da altri e doveva anche cancellare pagine e pagine perché sul contratto gli intimavano che non dovevano essere più di cento ecc.». Sul fatto che, forse, essere costretti da un contratto era l'unico modo per Soriano di mettersi alla scrivania, Galeano non concorda: «No, fu un errore: avere un contratto fisso per un lato l'obbligava a scrivere ma era nemico del piacere di scrivere, come nel calcio: una cosa è giocare per il piacere di giocare e un'altra per il dovere di guadagnare e, quando hai un contratto, il piacere di scrivere è molto limitato. Il Gordo era un tipo a cui piaceva stare con gli amici, e raccontare loro storie, e invece finiva per essere prigioniero del contratto che firmava. Io non l'ho mai fatto proprio per preservare la mia libertà, e il libro stesso mi dirà quando vuole essere pubblicato, io non posso dar ordini a un libro, non posso decidere militarmente “ora finiamo perché devo pubblicare”, no non funziona così, il libro deve crescere come una creatura, come un bambino».

Negli anni s'è accentuata la sinteticità delle sue narrazioni, come anche la ricerca di conclusioni fulminanti e l'ideale della nitidezza: la semplicità e l'acutezza del pensiero non necessitano più di tanti giri di parole o della massa di dati e informazioni: *Le labbra del tempo*⁶¹, che è del 2004, o il precedente *Il libro degli abbracci*⁶², o *La parola andante*⁶³, ad esempio, «sono mosaici di brevi storie multicolori, la cui unità è un fiume sotterraneo, un fiume segreto che scorre sotto la superficie», metaforizza Galeano. «Tutti insieme formano un *gran mural*, ma ciascun pezzo

⁶¹ E. GALEANO, *Le labbra del tempo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2004.

⁶² E. GALEANO, *Il libro degli abbracci*, Firenze, Sansoni, 1992 (poi Milano, Sperling & Kupfer, 2004).

⁶³ E. GALEANO, *La parola andante*, Milano, Mondadori, 1996.

conserva un'esistenza propria, indipendente. Sono micro-racconti, sempre più brevi, e, mano a mano che il tempo scorre», dice, passandosi una mano sulla cocchia pelata e da questa ai radi capelli bianchi sui lati, come a verificarne ancora la presenza, «tendo sempre più ad assomigliare a uno dei miei maestri, Juan Carlos Onetti, che mi aiutò moltissimo».

Gli domando come e dove lo incontrò per la prima volta: «Lo conobbi quando ero ancora molto giovane, avevo diciassette anni e ancora pensavo che era necessario scrivere cronache. Lui era più grande di me, essendo nato nel 1909 - è morto da tempo, nel 1994 -, e aveva un carattere estremamente difficile. Un falso riccio, in realtà, perché era solo timido. Potevo avere con lui delle conversazioni molto belle e poi se ne stava in silenzio per cinque ore, sempre nella sua camera da letto. Andavo a trovarlo nella sua casa di Gonzalo Ramírez, vicino al Parco Rodò. Mi offriva un vino che causava una cirrosi istantanea e mi impastava la bocca, sicché mi chetavo subito. Fumava come un turco e per dare lustro alle sue parole soleva mentire, attribuendole ora ad un proverbio cinese ora a un detto etrusco o persiano, ma erano tutte sue. Un giorno mi disse qualcosa che non ho mai dimenticato: “Le uniche parole che meritano di esistere sono quelle migliori del silenzio”. Non solo gli scrittori ma anche i politici dovrebbero imprimersi nella mente questa frase. Il silenzio è un linguaggio così perfetto ed è dura per la parola competere con lui. Per questo riscrivo due tre cinque volte un testo, e lo rileggo per altre venti, finché non sento che è migliore del silenzio». Rammenta che le loro discussioni andavano per le lunghe, e che, quando litigavano, Onetti lo richiamava sempre: «Mi faceva leggere quello che scriveva. Ogni tanto se ne usciva che la storia che stava scrivendo era solo per sé e io, anche se non avrei dovuto dirlo per la

differenza di età che c'era tra noi, lo accusavo di essere un bugiardo, perché si scrive per gli altri, quando si è sinceri. Se è così, gli dicevo, imbuca nella cassetta della posta il manoscritto che mi hai dato da leggere e invialo a te stesso, invialo a Juan Carlos Onetti che abita in via Gonzalo Ramírez. Lui si arrabbiava e citava Joyce, che sosteneva di scrivere per un signore che si trovava dall'altro lato del tavolo e si chiamava James Joyce. Un altro bugiardo».

Oltre Onetti, l'altro maestro di Galeano fu lo scrittore messicano Juan Rulfo: entrambi decisivi per la sua formazione letteraria. «Sì, mi hanno influenzato moltissimo perché avevamo un sentire comune. Come Onetti anche Rulfo era molto chiuso, tenebroso, a tratti cupo. Durante un congresso di scrittori di lingua spagnola alle isole Canarie mi chiesero, dal momento che ero amico di entrambi, se potevo portarli dall'aeroporto all'albergo e coordinare i giornalisti e i tanti lettori che volevano l'autografo. Lungo tutto il tragitto scese un silenzio irreale, ognuno guardò dalla parte del proprio finestrino, io stavo tra di loro e per quaranta minuti non dissero una parola. Due figure imponenti della letteratura, eppure così timidi. E anche Rulfo mi mentiva». Secondo Galeano, Rulfo sapeva di aver dato il meglio di sé nell'opera maestra *La pianura in fiamme* ancor più che in *Pedro Paramo*: «Dopo questi due libri non scrisse praticamente niente, qualche cosa forse ma libri libri no, e per calmare i giornalisti inventava che stava lavorando a qualche opera. Anche quando rivelò che stava terminando *La cordigliera*, per esempio, era una bugia». «Mentiva anche a se stesso?», chiedo: «No, non scriveva più, era come uno che ha fatto l'amore nella migliore maniera e poi si addormenta nel suo letto. Aveva scritto quello che doveva scrivere e poi si era ammutolito, aveva scelto il

silenzio. Era un tipo molto singolare, come Onetti, se uno ha avuto *la sorte* di conoscere entrambi, ed entrambi sono stati decisivi nella mia formazione letteraria, pur se molto diversi fra loro: Onetti era un uomo ombroso, Rulfo lo era nella stessa maniera, cioè era tenebroso, cupo, ma Onetti praticava una letteratura abbastanza malinconica, profondamente triste, una grande letteratura. Sai, a Rulfo piaceva camminare e parlare, ed io ero giovane quindi ascoltavo, né lo obbligavo a dirmi qualcosa, per cui poteva capitare che passassimo ore in silenzio. Un giorno però, quando eravamo nella sua casa in Messico, mi diede una lezione che non ho mai scordato. Afferrò una lavagna, una di quella a due facce che aveva da un lato una penna e dall'altra un cancellino: si scrive con questa, con *el grafo*, mi disse indicando la penna, ma soprattutto si scrive con la seconda, con il cancellino. Sono stato un suo buon allievo».

Negli ultimi anni, e con sempre più voga, la sua mano si è votata alla sottrazione, accentuando il carattere ironico e gnomico della scrittura. Il perché abbia scelto questa strada lo spiega così: «Io e il mio stile abbiamo camminato insieme, e siamo cambiati entrambi. Questo cammino condiviso porta alla semplicità. Io agisco al contrario di altri colleghi. Non mi dico: “Dato che non posso essere profondo, sarò complicato”. Al contrario. Se ne è reso conto un vecchio lettore di Ourense, in Galizia, che nella mia recente campagna di letture di *Specchi*, mi ha commentato: “Come deve essere difficile scrivere in modo così facile”. Non è affatto facile, te l'assicuro. Scrivo dieci, venti volte ogni minuscolo racconto, che inizia sempre avendo molte parole di troppo, fino ad arrivare al minimo dei minimi. Sono diversi anni ormai che voglio dire sempre di più con meno, e il mio linguaggio vuole essere, come me, *senti-pensante*: capace di unire la ragione

all'emozione. Il sistema culturale dominante, che ha fatto divorziare il passato dal presente, ha fatto divorziare anche la testa dal cuore».

Pubblicato nel 2009, *Specchi* ha un ordine singolare e un sottotitolo significativo: *Una storia quasi universale*. Sembra nascere da una domanda: che cos'è, cosa è stata la civilizzazione? Costituito da oltre 500 brani che abbracciano un arco temporale amplissimo, dalla vita nelle caverne alla fine del ventesimo secolo, ha l'ambizione di tracciare un itinerario della storia dell'umanità. Che sia la storia segreta e negata delle Americhe, o quella della civilizzazione e del mondo, che la narrazione proceda per frammenti o brevi racconti, c'è sempre in Galeano una ricerca, una tensione, verso la totalità, l'opera molteplice: «Cerco di guardare l'universo dal buco della serratura. Sono anni che i miei libri viaggiano dal piccolo al grande, e non al contrario, perché è nel piccolo che palpita la grandezza dell'universo e la vita fiorisce». Poi si lancia in un esempio: «Questa mattina stavo passeggiando col mio cane, Morgan, o per meglio dire era lui che portava a passeggio me, e abbiamo incrociato una bimbetta che aveva appena iniziato a camminare, con passettini da orso ubriaco. Lei salutava i prati verdi: "Ciao, erbetta!", diceva, e ancora "Buon giorno, erbetta!". A quell'età siamo tutti pagani».

Il titolo non è da meno del sottotitolo: *Specchi*, dunque la superficie che doppia l'immagine, che capovolge il nesso fronte/retro e riproduce un senso della convessità. Secondo Deleuze, lo specchio fornisce un frammento di tempo allo stato puro. Per Galeano, invece, gli specchi «non raddoppiano l'immagine ma la moltiplicano. Per lo meno io la vedo così. Quando mi guardo allo specchio, vedo una moltitudine e una moltitudine mi vede. È questo il senso del titolo del libro. Ho cercato di raccontare

storie passate per restituire al tempo presente molte storie non raccontate, o almeno non conosciute, che fanno parte del molteplice arcobaleno terrestre». Alcuni critici hanno messo in dubbio la coerenza interna degli ultimi libri, come se, pur essendo presente talvolta un ordine cronologico o geografico, non ci fosse un canovaccio prestabilito. Il pericolo dell'accumulazione è che può condurre in questa direzione, ma, quando gli si chiede come giunge a dare una forma e a mettere insieme i suoi frammenti, risponde un po' evasivo: «I libri mi scrivono. Loro mi dettano quello che vogliono essere e si vanno costruendo a modo loro. Man mano che vanno crescendo, mi diventa sempre più difficile imporre loro la mia volontà. Un gran numero di racconti, non so quanti, sicuramente più di cento, sono rimasti fuori dalla struttura finale di *Specchi*. Non è stato facile questo sacrificio. Ognuno di quei minuscoli testi godeva di vita propria, e si rifiutava di andare in esilio. Ma non c'è stato niente da fare, perché il libro ha una struttura peculiare, che non è cronologica, che viaggia dal presente al passato e dal passato al presente e con la stessa libertà va in giro per le geografie del mondo. Ma è stato necessario lavorare molto perché non venisse fuori un garbuglio incomprensibile».

In molte occasioni Galeano ha raccontato che è l'indignazione, il senso di ingiustizia a muovere la sua penna: «scrivo quando la mano comincia a prudermi», conferma anche ora. Della crisi economica che ha investito dal 2009 il mondo dice: «Quel che si sta sgretolando è una potente menzogna. Per molti anni, i governi di Washington - la Casa Bianca, il Fondo Monetario e la Banca Mondiale - hanno fatto a pezzi il potere pubblico in America Latina e in quasi tutto il Sud del mondo. In nome del Mercato, hanno distrutto lo Stato, l'hanno ridotto alla triste condizione di

carceriere e carnefice, e con la proibizione di invischiarsi nel sacro mondo degli affari. Ma il Mercato ragiona così: “Quando io vinco, vinco io. Quando io perdo, siete voi a perdere”. E adesso che è giunto il momento della bancarotta generale, i governi di Washington fanno quel che hanno proibito di fare ai nostri governi: adesso è lo Stato a occuparsi di socializzare le perdite, quando ormai da molti anni il Mercato ha privatizzato i guadagni». In un articolo su «il Manifesto» ha scritto che «Nel mondo di oggi [...] il potere si maschera da destino, afferma d’essere eterno e molta gente smonta dalla speranza come fosse un cavallo stanco». Ribadisce ora il concetto, aggiornandolo al tempo della crisi economica e del salvataggio delle banche private che hanno giocato con la pelle viva degli individui: «In questi giorni questo mondo alla rovescia sta dimostrando in modo davvero clamoroso che castiga l’onestà e ricompensa la mancanza di scrupoli. Gli speculatori più potenti del pianeta stanno ricevendo la più grande elemosina di tutta la storia dell’umanità. È una fortuna così immensa che ce ne sarebbe d’avanzo per dare da mangiare per molti anni a tutti gli affamati del mondo, compreso il dessert».

All’inizio di *La casa e il vento*, l’argentino Héctor Tizón ci informa che solo dopo aver finito di scrivere il suo romanzo si è sentito liberato dalla memoria dei morti: gli domando se anche per lui è così e ci tiene a sottolineare che, quando inizia un nuovo libro, «Non ci penso molto. So solo che scrivo parole che nascono dalla necessità di dire. Ma sono molti anni ormai che non scrivo romanzi, né nessuna forma di finzione. Racconto cose che sono accadute e cose che accadono. Io cerco di ascoltare e tradurre le voci della realtà. La realtà è una signora molto matta e molto

poetica, con un gran senso dell'horror e un gran senso dello humour. Vale la pena di ascoltarla».

Le sue opere sono spesso composte anche da prestiti di altri suoi libri o articoli precedenti, così come anche alcuni temi ritornano senza sosta. Quello che non sembra mancare mai è una specie di archetipo continuamente ricercato e riprodotto dall'immaginario letterario latinoamericano: l'essere che si moltiplica senza per questo smettere di morire, come nella meravigliosa poesia di César Vallejo, *Masa*, amata moltissimo anche da Roberto Bolaño. «In quasi tutte le lingue – prosegue nel suo ragionamento, stringendosi un po' nella giacca perché ormai oltre al buio ci ha avvolti anche il freddo - c'è questo detto: dietro ogni grande uomo c'è una grande donna, come se quest'ultima fosse un supporto di qualcuno, come se quella fosse la sua unica funzione. Si presuppone che sia un omaggio e invece è profondamente maschilista». Sulla copertina dell'edizione italiana di *Specchi* compare l'immagine di una bellissima donna, una scultura nigeriana. Quando gli ho chiesto come e perché l'abbia scelta, mi ha risposto che la *scoperta* di questa scultura di donne era fortemente simbolica: «Venne trovata a Ife, nello stato di Osun, in Nigeria, da un europeo, Leo Frobenius, che, pur conoscendo molto bene la cultura africana, pensò che i neri non potevano essere capaci di tanto incanto e armonia, così l'attribuì agli antichi greci o alla perduta Atlantide. Questo è assai rivelatore di una mentalità eurocentrica stupidamente ottusa». Al saccheggio delle materie prime del continente africano, come l'oro, l'avorio e l'argento, è corrisposto, ricorda Galeano, anche quello dell'arte africana, «a cui non venne concesso l'onore di stare in un museo vero, con le altre opere pittoriche e le altre sculture, bensì in uno minore, di secondo

grado, d'Antropologia, perché le opere d'arte africane venivano considerati oggetti folkloristici, interessanti come argomenti di studio per gli accademici, ma senza la dignità di capolavori: eppure, c'era chi li imitava. La figura principale delle *Mademoiselle d'Avignon*, il quadro che fondò il cubismo, è una copia, è esattamente uguale a un'immagine, a una maschera africana, e Picasso lo dichiarò apertamente. Tra l'altro il titolo era in origine *Las señoritas de las casa d'Avinyo*, nome di un bordello di Barcellona». L'immagine di questa scultura nigeriana, come accennato, ha una valenza profonda per lui: «[...] è il simbolo del riscatto di una cultura disprezzata, allo stesso modo della cultura indigena dell'America Latina. Dell'Africa per lungo tempo abbiamo saputo solo quello che ci veniva raccontato dai professori come Frobenius e in modo non dissimile è accaduto con la civiltà indigena dell'America del Nord e del Sud, dove poi si sono incontrate tutte le culture del globo».

Nei suoi libri lo scrittore montevideano ha raccontato le umiliazioni che le donne hanno subito nel corso della storia, ne ha cercato di testimoniare l'esistenza sottraendole all'invisibilità imposta da una società fortemente maschilista (a tutte le latitudini), e le cui voci sono spesso state messe a tacere «dalla religione, certo, ma talvolta anche dalle rivoluzioni laiche», precisa, mostrando di non voler far sconti a nessuno: «Nei miei lavori ho spesso cercato di recuperare la voce delle donne, quasi sempre ridotte al silenzio. La Chiesa Cattolica proibì per sette secoli e mezzo, e fino a pochi anni fa, alle donne di cantare nelle chiese, perché le voci delle figlie di Eva sporcavano la purezza dell'aria». Come per compensare, trae subito un altro esempio, ma sul fronte laico: «La rivoluzione francese proclamò i Diritti dell'Uomo e del Cittadino e poi pensò bene di mandare

alla ghigliottina Olympe de Gouges che ebbe l'ardire di proporre una Dichiarazione dei Diritti della Donna e della Cittadina. Io riscatto queste storie, e molte altre, per mostrare che i diritti si conquistano, non si regalano, e non perché creda che loro, le donne, siano migliori di noi. È una questione di uguaglianza dei diritti. Non è questione se sono peggiori o migliori degli uomini: le donne sono, come noi, un misto d'immondizia e di meraviglia». E poi aggiunge, ridendo: «Un amico perverso, uno di quelli che abbiamo tutti, mi diceva in questi giorni: “Piantala di rivendicare le donne. Il sistema ti ha già regalato Margaret Thatcher e Condoleezza Rice, e adesso ti offre Sarah Palin”. Questo amico si riferiva, fra l'altro, ai numerosi racconti di *Specchi* che raccontano le umiliazioni femminili nel corso della storia».

La felicità e la libertà che dà l'essere controcorrente (è questa l'etichetta che i benpensanti gli hanno appiccicato, assieme a quella di anti-yankee) sono impagabili per lui: una volta venne invitato a partecipare a uno dei raduni annuali che uomini potenti organizzano per contarsi, il workshop Ambrosetti a Villa d'Este, in quel di Cernobbio: un'occasione ghiotta per Galeano, che dinanzi ai potenti d'allora, si era nel 1999 all'alba del nuovo millennio, si poneva domande che «un signore ben educato» non avrebbe dovuto fare, partendo dal perché appunto il mondo globalizzato è sempre meno democratico, perché l'Occidente non adempie mai agli accordi che pure si è premurato di firmare, perché la globalizzazione fa pagare di più chi ha pagato già molto di più, e perché la cultura della violenza in questo sistema prospera felicemente: «Il potere – disse in quell'occasione - cancella con il gomito ciò che firma con la mano: scatena guerre che si burlano dei suoi impegni di pace, sottoscrive accordi di libero

commercio ma pratica il protezionismo, e avvelena l'aria e l'acqua e la terra mentre giura di proteggere l'ambiente. E il potere, inoltre, formula solenni promesse di aiuto ai Paesi dove abbondano gli altri Vip (*Very Indigent Person*). Nel 1974 i Paesi sviluppati s'impegnarono a destinare lo 0,7 per cento del loro Prodotto Interno Lordo agli aiuti ai cosiddetti Paesi in via di sviluppo. Come dice lo scrittore brasiliano Millôr Fernandes, coloro che si mangiano il formaggio sono così generosi da distribuire i buchi. Ma no, nemmeno: gli aiuti promessi dall'Occidente arrivano a mala pena allo 0,2 per cento. Secondo l'economista spagnolo Manuel Iglesia-Caruncho, la differenza fra quanto promesso e quanto dato, considerando solo gli ultimi dodici anni, sarebbe sufficiente per pagare tutto il debito estero del cosiddetto Terzo Mondo». Ecco, Galeano avrebbe potuto essere un leader politico formidabile, se la politica puntasse veramente a trasformare la società e la civiltà in qualcosa di decente: ma il mondo procede *A testa in giù*⁶⁴, come recita il titolo di un altro suo libro nel quale, tra le altre cose, denuncia la «scuola alla rovescia» che frequentano i bambini poveri, dove imparano presto che la povertà e la disuguaglianza sono leggi di natura.

Questi che stiamo vivendo sono gli anni in cui, sostiene lo scrittore uruguayo, assistiamo a un «recupero della vera identità degli americani del Nord e del Sud», come anche dell'identità africana, recupero che definisce nei termini di «un riscatto della verità»: «Considera che la vera identità qui è sempre diversa, il territorio latinoamericano è diverso da tutti gli altri perché qui si sono incontrate e si incontrano tutte le culture del mondo, tutti i dolori e i colori del mondo, e in questo *rincontro* uno incontra fino a che punto il nostro paese latinoamericano, e anche il Nord America, siano stati

⁶⁴ E. GALEANO, *A testa in giù*, Milano, Sperling & Kupfer, 1999.

edificati, siano nati sulla menzogna. Nella prima costituzione degli Stati Uniti stava scritto che un nero equivaleva ai tre/quinti di una persona. Tutte le prime costituzioni dei paesi del Sud America valevano solo per una percentuale minima della popolazione: in Bolivia solo per il 3 o 4 per cento, perché la prima costituzione, che fu redatta niente meno che da Simon Bolivar in persona (da cui il paese prendeva il nome, tanto che si chiamava Repubblica di Bolivar prima di diventare Bolivia), quella prima costituzione dava la cittadinanza soltanto a coloro che sapevano scrivere correttamente la lingua castigliana, che erano il tre o quattro per cento; nella prima elezione in Uruguay poté votare solo il 10 per cento della popolazione, in Brasile l'8 per cento. Tutte le costituzioni erano *menzognere*».

Se le fondamenta dell'intero continente hanno poggiato per lungo tempo sulla menzogna, nell'ultimo decennio le cose stanno lentamente cambiando, afferma: «La Bolivia è governata per la prima volta da un presidente indigeno, espressione della maggioranza india, e la nuova costituzione riconosce la pluralità culturale del paese, una generosità che la cultura occidentale e cristiana non ha mai avuto con i nativi». Le recenti rivolte nel mondo arabo e il dissenso espresso contro le politiche economiche e sociali nelle piazze europee, come quella italiana o spagnola, per Galeano fanno parte di un unico movimento, di un'unica energia, che è «importante si manifesti, perché è la prova che il mondo è vivo e si trasforma. La rivolta dei giovani spagnoli alla porta del Sol o in piazza Catalunya è semplice, pulita: mi incantano anche le frasi che si inventano come “se non abbiamo il diritto di sognare, lei non avrà il diritto di dormire”; sono dette con molta allegria, con una volontà di cambiamento

che nel caso della Spagna non si riconosce granché nei partiti politici, ma questo non è colpa dei giovani ma dei partiti stessi, che hanno divorziato dai giovani. Che bello che si chiamano “indignati” i ragazzi che si accampano nelle piazze dell’Occidente: l’indignazione è una cosa molto buona. L’unica frontiera in cui credo è quella che separa gli indegni dagli indignati, gli immeritevoli dai meritevoli».

Rispetto alla generazione che ha fatto il Sessantotto o a quella che ha subito la violenza delle dittature, l’attuale, spiega Galeano, è assai differente (si riferisce qui al cambiamento richiesto dalle masse giovani nelle piazze del mondo arabo e in quelle delle città europee): se le loro richieste nascono come «esplosione di una medesima energia» che ha una certa continuità col passato, è anche vero però, ammonisce, che «la storia non cammina in linea retta: il cammino della storia è complicatissimo, contraddittorio, però l’importante è che l’energia si manifesti e si manifesti in maniera diversa, che ci sia una volontà di cambiamento. La prova che il mondo *sta vivo* risiede nel fatto che il mondo cambia e cambia contraddittoriamente, perché il motore della vita è la contraddizione. E in questo sì che Marx non si è sbagliato, il motore della storia – come della vita - è la contraddizione, ma dopo di lui si è volutamente confuso tutto, e in molti si sono sbagliati, tragicamente: l’esperienza del comunismo, del socialismo, del marxismo o di quello che era, ha visto negata la contraddizione, ha confuso in modo deliberato, intenzionale, la contraddizione con l’eresia, ossia con una concezione dogmatica del socialismo che nega la sua essenza. Perché la vera espressione della vita è che essa è contraddittoria e diversa, il meglio del mondo sta nella quantità di mondi che questo possiede, nei tanti mondi che ci sono dentro il mondo.

Quando vengono applicate concezioni dogmatiche, che possono essere quelle tradizionaliste, cioè di destra, o quando la sinistra, in una sua assurda versione deformata, nega la diversità, nega questa perpetua contraddizione, mentre la contraddizione è l'emblema del fatto che la vita è viva: è così che si commette un tradimento contro il meglio che il mondo contiene».

Il buio è sceso su di noi, l'unica luce ancora accesa è una lampada da terra tutta impolverata, il pacchetto di sigarette è improvvisamente vuoto. Prima di alzarsi, Galeano ricorda quando giunse in un villaggio boliviano, Llallagua. Si interrompe e mi porge un foglio A4, è una delle sue brevi storie, condensate, dalle frasi graficamente spezzate come alla ricerca di lirismo; il testo è in italiano e si intitola *La sfida*, le parole sono buffamente accentate come fosse uno spartito musicale: «Gli accenti li ho messi io stesso, perché altrimenti non saprei leggerlo nella tua lingua, lo spagnolo è molto diverso. Lo so, così sembra uno strano sistema criptografico. Dovrei pulire ancora un po' l'originale. Dimmi se va bene». Poi si mette a scandire le parole, io e lui soli in questa stanza che sembra abbandonata da tempo (è il pezzo che declamerà una sera al pubblico del festival di Asti): «All'interno dei cunicoli, nelle viscere della montagna, i minatori inseguivano le vene di stagno e in quella caccia perdevano, in pochi anni, i polmoni e la vita. Avevo passato del tempo là e mi ero fatto alcuni amici. Ad un certo punto è giunta l'ora di partire. Passammo tutta la notte a bere, io e i minatori, cantando con tristezza e raccontando barzellette, l'una e l'altra cosa nel peggiore dei modi. Quando ormai eravamo vicini all'alba, quando ormai mancava poco al grido della sirena che li richiamava al lavoro, i miei amici si azzittirono tutti insieme, e uno domandò, o chiese, o ordinò: - *E adesso, fratellino, dicci com'è il mare*. Io rimasi ammutolito.

Insistettero: *Dai, raccontaci com'è il mare*. Questa è la prima sfida nel mestiere di raccontare. Perché nessuno di quegli operai aveva mai visto il mare, mai nessuno sarebbe andato a vederlo, condannati come sono a morire presto, e io non potei far altro che portar loro davvero il mare, il mare che era lontanissimo, e trovare le parole che fossero capaci di bagnarli». Ecco.

Poi, ripiega il foglio e, alzandosi dalla sedia, mi dice: «Sono un poco *frito*, ora: che ne dici se ce ne saliamo di sopra?».

***Indossando un cappello da cowboy:
viaggio nelle apocalissi di Volodine***

Il divertimento, nell'intervistare Antoine Volodine, è che ti fa entrare nel suo sistema, nel suo gioco serio, letterario e meta-letterario, nel suo disegno messianico, nel suo strambo modo di concepire i suoi molti pseudonimi, nella moltitudine di voci (cioè, i suoi personaggi, che definisce «emarginati, pazzi, morti che parlano in una solitudine totale») che formano i suoi libri, libri che a un certo punto si sono arricchiti anche di altri seguaci, che non sai mai se sono suoi doppi o persone reali (egli stesso cita altri «scrittori», come «Lutz Bassmann e Manuela Draeger», che però sono suoi noti pseudonimi): tutti uniti a produrre quarantanove trame di romanzi («non di più, *Terminus radieux* che verrà edito da 66thand2nd, è il quarantunesimo»), sempre frazionati nella narrazione, polifonici, dialogici. «Storicamente, voglio dire nella storia del post-esotismo – sostiene Volodine - c'è sempre stato il desiderio di far intervenire in ogni volume molte voci e molte storie che si univano per dare vita a una grande narrazione. Molte voci, ma in realtà non molti punti di vista, né propriamente diverse visioni del mondo: le voci non si contraddicono, la narrazione persegue una coerenza che non è compromessa dalla frammentazione del racconto. Come all'interno di un pezzo di musica barocca, è possibile sentire il suono di un basso continuo che garantisce il ritmo e la coesione di tutti gli sviluppi melodici».

Interagire con lui è un po' come quando si gioca con un bambino: se ci si vuole inserire nel suo mondo, sappiamo che bisogna accettare le sue fantasie, le sue regole, il suo *modus operandi*, fingendo che sia tutto incredibilmente vero: indossiamo il cappello e la cintura da cowboy, dunque, con lui, il che diverte in ogni caso, solo che, appena si risale in macchina, bisogna ricordarsi di togliersi tutto.

Sul concetto di post-esotismo si tornerà poi; il fatto è che Volodine dà per scontato che abbia veramente fondato una nuova corrente letteraria, che sia ormai riconosciuta a livello mondiale e che rappresenti per tutti una svolta nella storia della letteratura (poi, che Wikipedia gli abbia dedicato una pagina importa relativamente): all'interno del post-esotismo, egli sostiene che ci siano alcuni scrittori che lo imitano, ed è come se certificasse l'avvenuta costituzione di un gruppo, di un'accolita di autori, per cui hai l'impressione, almeno all'inizio, che sia un po' un mitomane.

Il rapporto tra finzione e realtà, che assumiamo come ovvio, con lui sembra un po' saltare: c'è un elemento spiritico in questo volersi accreditare come un inventore di un genere a cui assegna anche una morte, una fine, appunto, col numero di quarantanove oggetti; ne vuole essere, in fondo, il creatore e insieme colui che spegne l'interruttore. Per costruire che cosa? Forse, un universo parallelo dove si iscrive il dolore del mondo, e in cui i personaggi che raccontano e si raccontano vivono in una condizione di necessità, di prigionia, dichiarandosi a volte scrittori, pur non scrivendo libri (e, volendo proseguire nel gioco del valore esoterico dei numeri, il 49 potrebbe guardare al corrispettivo comandamento jodorewskiano, "sviluppa la tua immaginazione"; oppure, potrebbe contenere un riferimento trascendentale, inteso come quadrato perfetto del

7, che per taluni è il simbolo del Paradiso stesso; ma, ovviamente, si può spaziare oltre con la numerologia e la simbologia, anche in una chiave di spassoso intrattenimento).

È, forse, in questo sogno iniziatico che risulta poco credibile Volodine, il quale insiste ogni volta a passare dall'io al noi all'interno della stessa risposta, in successione, poi, quasi pensandosi in quanto moltitudine: il concetto a cui rimanda è quello degli eteronimi, ma, non cambiando mai lo stile dei romanzi, in effetti pare sempre che non siano tanti che scrivono, ma uno solo. L'idea stessa delle quarantanove trame, a cui altri starebbero contribuendo, come sostiene lui, più o meno inconsapevolmente, senza un disegno se non prestabilito da elementi occulti, ci dice che Volodine, disincantato e postmoderno, sta costruendo sui suoi libri un'ulteriore costruzione, una forma di meta-letteratura o di pubblicistica meta-letteraria sulla letteratura. E una delle riserve principali che impedisce di seguirlo in questo suo disegno messianico riguarda proprio lo stile, perché, abituati all'eteronimia e alla moltitudine di Pessoa, è chiaro che facciamo fatica a immaginare qui una moltitudine: ciò che fa da sottofondo, l'impostazione generale dei romanzi, è infatti sempre la stessa. Con Pessoa, invece, non solo le biografie degli «altri» autori sono una differente dall'altra, ma con lui veramente diventiamo schizofrenici, perché abbiamo sempre la certezza, sensibile e carnale, di vedere squadernate davanti a noi menti diverse, poeti diversi, stili diversi, e in tal senso fa veramente impressione Pessoa, che a ben ragione poteva usare questo “noi”.

Come sia, i libri di Volodine raffigurano perfettamente una certa atmosfera a cui i suoi lettori sono assai affezionati, e su questo ci sono pochi dubbi, su questo si basa la sua “forza”: «Per sentire, per comprendere

questo basso continuo – prosegue Volodine - bisogna dire qualche parola sul cuore del post-esotismo, sul luogo immaginario da dove si propagano le voci, sull'origine delle voci e delle storie raccontate nei miei libri, nei nostri libri (quelli di Antoine Volodine, di Manuela Draeger, di Lutz Bassmann e di altri). Bisogna immaginare una letteratura collettiva, prodotta da uomini e donne che sono incarcerati, prodotta da ex guerriglieri politici che non portano più armi, che non si sono pentiti e che, da cellula a cellula, si scambiano racconti di sogni, poesie, denunce, allucinazioni, storie e frammenti di storie». Questo coro di voci che racconta nel deserto dell'esistenza le proprie desolazioni è figlio, com'è stato giustamente notato, delle tragedie del XX secolo, delle guerre e dei genocidi del *Secolo breve* e soprattutto condivide uno stesso impasto ideologico postmarxista, una stessa cultura politica che, però, ha vissuto solo di riflesso le grandi istanze dei movimenti di massa e che del comunismo ha raccolto solamente i lacerti lasciati tra le rovine: «Le voci prendono vita dentro i muri delle loro prigioni, sotto forma di libri, di romanzi che portano spesso l'impronta delle condizioni in cui sono stati creati e foggiate: ritroveremo nei lavori post-esotici sia la diversità delle voci sia una certa brevità dei racconti, ed un impasto ideologico comune – questa ideologia è diventata poesia, ma resta quella di un rifiuto del mondo, di un disgusto per la vita reale, e, certamente, l'odio per il mondo capitalista e una profonda tristezza di fronte alle sconfitte della rivoluzione e dell'umanesimo da un secolo a questa parte. Ecco qui, il basso continuo».

Il sogno, forse un po' ingenuo e un po' provinciale, è quello di fare una letteratura che abbia una risonanza mitica e misterica; allo stesso tempo, mi sembra si diverta - anche con i giornalisti, anche con se stesso o

con il mondo intero delle Lettere - a giocare con questa visione, tanto che a un certo punto la sensazione è che voglia immettere anche questa intervista all'interno dei propri libri. In realtà, non esce fuori mai dall'impersonare un suo stesso personaggio: non fa la parte dello scrittore, ma al contrario, sorprendentemente, si bea di incarnare quella dei protagonisti della sua letteratura post-esotica, che sarebbe, dunque, la messa in scena di una specie di mondo parallelo, una sorta di religione a cui conta i giorni e predice la fine, dove tutti sono in profetica attesa di un'ulteriore Armageddon.

Letta in questi termini, l'operazione del post-esotismo somiglia a quella di alcuni pittori minori del passato che s'inventavano delle nuove correnti artistiche: «Il mio progetto, il nostro progetto, è quello di costruire un'opera a parte, un oggetto di arte in prosa, collettivo, polifonico, che è chiuso su se stesso (con quarantanove titoli, non di più, e *Terminus radioux* è il quarantunesimo). Mi piace l'idea dell'oggetto d'arte che sostituisce quella della pura costruzione letteraria, perché questo aggiunge una dimensione fisica, architettonica e musicale, e ovviamente pittorica, dal momento che il principio fondamentale dei nostri libri è di trasmettere immagini più che testo». La sfiducia sul concetto di autorialità (che sia extradiegetico l'autore o intradiegetico) è totale, per cui la figura per così dire obbligata dell'«autore», all'interno di questo contesto, tende a cedere il passo, o a cancellarsi, di fronte a un'«affermazione collettiva che è all'inizio rivoluzionaria, violenta e carceraria, contrassegnata dalle false identità, dai “nomi di guerra” e dai comportamenti della clandestinità. E non mi sento poi personalmente – aggiunge Volodine - a mio agio nei panni dell'autore onnisciente, che vuole avere delle opinioni su tutti i temi

dell'attualità e adora microfoni e telecamere. Preferisco stare più vicino ai miei personaggi, ai nostri personaggi anonimi e spaventati dal mondo che li circonda».

A un dettagliato post di Andrea Inglese su «Nazione indiana»⁶⁵ rimandiamo per chi volesse approfondire l'iter biografico o per un confronto tra analisi critiche su questo scrittore francese, nato nel 1950 a Chalon-sur-Saône, nella regione della Borgogna, e cresciuto a Lione; anche il dittico “Antoine Volodine” è, in realtà, uno pseudonimo, scelto per amore della lingua russa, da lui insegnata e tradotta per lungo tempo. Dopo aver scritto alcuni romanzi senza trovare un editore, nel 1985 Denoël pubblica *Biographie comparée de Jorian Murgrave*⁶⁶ in una collana di fantascienza: e, proprio per non essere etichettato all'interno di un genere, dà vita nel 1991 al termine “post-esotismo”, pensando in questo modo di colmare un vuoto nel panorama della prassi letteraria, attraverso l'invenzione di un mondo di finzione costituito, appunto, da una pluralità di voci e di testi che originano da una comunità di scrittori incarcerati. Volodine ha, poi, scritto un libro, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*⁶⁷, per spiegare i fondamenti e le ragioni della propria poetica, i cui punti cardine sono per l'appunto l'inverarsi di un universo senza speranza, ormai in rovina e straniato, *parlato, detto*, da una rete di voci, costituita da monologhi, interrogatori, memorie, che creano un'opera collettiva, militante, perché sono imprigionate dietro le sbarre e condividono sogni, storie, esperienze,

⁶⁵ A. INGLESE, *Da “Degli angeli minori” (2)*, on line, disponibile su: www.nazioneindiana.com/2006/11/16/da-%E2%80%9Cdegli-angeli-minori%E2%80%9D-2/.

⁶⁶ A. VOLODINE, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, «*Présence du Futur*», 1985.

⁶⁷ A. VOLODINE, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

speranze. Questa teoria letteraria ha le stigmate della finzione romanzesca, come ha sottolineato giustamente Antoine Mate, e la definizione «da nessuna parte, verso il nulla», per quanto nebulosa, ne delimita bene l'orizzonte, un orizzonte in cui dovrebbero convergere filosofie e impostazioni assai diverse fra loro, come «sciamanesimo, bolscevismo, realismo magico, e “oniricismo”». Al netto di ogni considerazione su questo *pot-pourri*, la battaglia politica la si attua, secondo Volodine, mediante uno sdegnoso rifiuto del linguaggio e dei meccanismi del potere, immaginando costantemente oniriche evasioni, perché ogni rivoluzione è ormai inutile e preclusa. Lo status di questo suo collettivismo antagonista è quello di sopravvissuti, di oppositori in gabbie (carcerarie o quelle più ampie di città alla deriva), che sognano una società più giusta, più onesta, ma sono ripagati con l'insussistenza, il disfacimento, la dimenticanza.

Se all'origine, dunque, ci sono degli autori imprigionati che rivelano storie e sogni, per cui la narrazione ha sempre un carattere orale e collettivo, alcuni personaggi-scrittori (ma non sono tutti scrittori) all'interno di ciascun romanzo compongono ulteriori romanzi, secondo una struttura meta-narrativa, dove appunto all'atto dello scrivere è demandata una funzione salvifica, memoriale, di fuga dal reale così come viene rappresentato dal potere e insieme, però, foriera di un'istanza politica, in quanto queste prose possono essere lette come messaggi affidati ad altri compagni di lotta, ad altri militanti, partigiani della dignità, dell'uguaglianza, delle libertà perdute e da riconquistare: «Dietro i personaggi ci sono dei narratori, dietro i narratori ci sono i “sopranarratori” incarcerati, che intervengono talvolta in modo molto netto, mentre altre volte si intravedono appena, ma sono lì. Si ha in questo modo naturalmente

una struttura a incastro, non del tutto formalista, completamente normale e leggibile. Le voci si sovrappongono e non ostacolano la lettura, né sono in contrasto con una lettura molto semplice. Inoltre, la figura dello scrittore, nei romanzi post-esotici, non ha nulla a che fare con la figura dello scrittore come viene rappresentata oggi dai media. Tra i nostri scrittori post-esotici ci sono degli emarginati, dei pazzi, degli agonizzanti, dei morti, dei detenuti nei campi di lavoro, parlano in una solitudine totale, senza un pubblico e spesso senza alcun collegamento con la letteratura: nel romanzo *Scrittori*⁶⁸, alcuni creano il proprio mondo poetico, schizofrenico, ma non scrivono libri».

Proprio a causa dell'ambientazione post-nucleare, post-distruzione dell'umanità, dove per antonomasia tutto può accadere e ogni assurdit  è possibile, il meccanismo narrativo dei romanzi di Volodine appare reiterativo, automatico, e dopo un po', come tutte le ambientazioni di questa fattura, prevedibile: lo scrittore ha l'agio di creare situazioni allucinate o piccole e grandi stranezze, che funzionano anche come metafora della nostra stessa esistenza. Come al solito, la fantascienza   una proiezione dell'oggi.

Il libro che possiamo considerare fondativo di questo sistema, *Angeli minori*⁶⁹,   costituito da quarantanove brevi prose, che l'autore chiama *narrat*, ed   ambientato sul limitare di uno scenario post-apocalittico: come spiega in una nota introduttiva Volodine, i *narrat* sono «testi post-esotici al cento per cento», «istantanee romanzesche che fissano una situazione, delle emozioni, un conflitto vibrante fra memoria e realt , fra immaginario e

⁶⁸ A. VOLODINE, *Scrittori*, trad. di D. Contadini e F. di Lella, Firenze, Edizioni Clichy, 2013.

⁶⁹ A. VOLODINE, *Angeli minori*, trad. di A. Crovetto, Roma, L'Orma editore, 2016.

ricordo. È una sequenza poetica a partire dalla quale ogni fantasticheria è possibile, per gli interpreti dell'azione come per i lettori. [...] Chiamo qui *narrat* quarantanove immagini su cui si fermano, nella loro erranza, i miei mendicanti e i miei animali preferiti, nonché qualche vecchia immortale. Almeno una di loro è stata mia nonna».

C'è, è ovvio, il vantaggio e il piacere della prosa breve, del racconto, dell'aneddoto, secondo uno dei tanti fili che riconducono a Kafka. Ogni micro-racconto è accattivante e avvincente perché costruito attorno a un'agnizione finale; spesso si svelano nelle ultime due righe: c'è, ad esempio, la grassa accudita dai figli che sta perennemente affacciata all'ultimo piano del proprio appartamento, sempre più obesa, e che con molta tranquillità alla fine rivela di essere stata messa all'ingrasso perché la devono mangiare, mentre in nessuna delle descrizioni precedenti si lasciava intendere qualcosa di simile; o ci sono i due uomini che si incontrano in uno scenario quasi desertico e si fanno in ultimo dei regali, come fossero rappresentanti di due tribù sconosciute.

Dal punto di vista dell'efficacia narrativa, Volodine è molto bravo a sorprendere il lettore attraverso un'organizzata, sistematica concretizzazione di strategie narrative di spostamento, isolamento, de-realizzazione dei personaggi: ci troviamo di fronte, allora, a prose di un paio di pagine, ciascuna detta come in un sogno o letta come in un proclama da tanti personaggi diversi (narratori-sciamani sono stati definiti), che seguono le proprie storie, alcune legate altre staccate dalle altre, dove ogni pezzo, ogni frammento serve a darci un'idea di cosa sia diventato il nostro pianeta, dove il confine tra sogno e realtà viene spazzato via. Tutta la vicenda inizia dopo una catastrofe (si fa riferimento, ad esempio, a dei

«vapori radioattivi» che impestano l'aria), e i sopravvissuti - viaggiatori, sciamani, musicisti, vagabondi, condannati - sono tornati alla magia, al baratto, talvolta al cannibalismo. Il protagonista principale, se così si può dire, è una sorta di automa vivente, di golem di pezza creato dalle amorevoli mani di alcune nonne con lo scopo di salvare la società e di farla finita col capitalismo, che, però, viene incatenato e accusato di tradimento. Will ha voluto reintrodurre il capitalismo, che pure ha ridotto in brandelli il mondo, e per questo viene condannato a morte: come un Prometeo all'incontrario, legato e incatenato racconta, sotto forma di *narrat*, la sua storia e il perché ha dato all'umanità solo avidità per il denaro e corruzione, mentre avrebbe dovuto ripristinare una sorta di egualitarismo: ma il mondo continuerà a esistere in questa realtà di privazione, di perdita e mancanza ancora per centinaia di anni.

Tutti i personaggi di Volodine sembrano vivere come schiacciati dalla catastrofe, ormai sconfitti e, nonostante ciò, non smettono di pianificare il loro futuro o di avere speranza, di riflettere o di raccontare a qualcun altro che cosa è accaduto loro nel passato. La meditazione sulla sconfitta non impedisce di mettere in scena personaggi che guardano avanti, sostiene Volodine, come se l'andare avanti costituisse per lui la condizione necessaria e sufficiente affinché possa nascere una storia interessante. In *Angeli minori* incontriamo, ad esempio, delle vecchie molto indebolite fisicamente e mentalmente, o solitari abitanti di rovine o ex detenuti dei campi di lavoro, o esseri folli o malati, che non possono uscire dal loro incubo. In *Scrittori*, tutti coloro che entrano in scena sono, invece, spesso già morti: «I miei personaggi, i nostri personaggi, tuttavia, non sono eroi ed eroine che appartengono a una tradizione fatta di ottimismo. Molti

di loro – spiega – amano definirsi come “sub-umani” (letteralmente “*Untermenschen*”, etichetta con la quale i nazisti designavano ebrei, zingari e slavi), e spesso essi stessi non sanno veramente se sono ancora vivi. Su questa base, si costruiscono dei personaggi che sono caratterizzati dall’ottica della sopravvivenza e da un particolare umorismo messo in pratica da tutti gli autori post-esotici: l’umorismo del disastro. Così, anche nelle situazioni di oppressione, disfatta o agonia, i nostri personaggi guardano l’orribile mondo che li circonda con una certa tenerezza e un certo distacco. Non credono all’assenza del dolore o al loro futuro, ma “giocano a fare finta di credere”. Sono completamente isolati e sanno che nessuno li ascolta, ma si fingono degli oratori che tengono un discorso davanti a un largo pubblico. Ciò che dicono può, quindi, essere considerato come una lezione sul passato, sul destino, sull’avvenire dell’umanità. L’umorismo può scaturire in differenti maniere, ma quasi sempre si comincia precisando come la situazione in sé sia umoristica. Un oratore senza pubblico parla del futuro dell’umanità, mentre - è il caso di *Angeli minori* - l’umanità si è già quasi totalmente estinta». Oscillanti tra realtà e distopica iperrealità, questi *narrat* appaiono fortemente legati tra loro: un personaggio evocato in uno diventa protagonista o io narrante nel successivo, e questo espediente fa sì che possiamo leggerli separatamente e, allo stesso tempo, guardare alla fine il puzzle di voci e storie che si ricompone davanti ai nostri occhi.

Costruire i racconti con la veridicità dei sogni è un altro meccanismo tipicamente kafkiano di cui si avvale Volodine: l’escamotage letterario sta nel descrivere cose e avvenimenti con la precisione della realtà quando,

invece, sono irreali; dunque, non si deve usare il linguaggio fantastico né è necessario affermare che è successo un evento straordinario, ma appunto è sufficiente scrivere – stiamo facendo un esempio – di aver visto, uscendo la mattina, un iguana darmi il buongiorno e chiedermi come va. Un Kafka per lettori che si vogliono divertire, senza allegoria, senza quell'irrequietezza dell'allegoria di cui abbiamo perso le chiavi, tipica del fare narrativo di Kafka; al contrario, qui le chiavi ci sono tutte, per cui non sopravviene l'angoscia, e ciò che intravediamo è, in realtà, fortemente rassicurante. Le storie di Volodine sono un gioco della fantasia, ed è questo che attrae il lettore, mentre in Kafka le allegorie sono sempre un gioco dell'anima, un gioco serissimo.

Lo scopo più probabile di questo sistema, inconscio o meno, è di far incontrare ex lettori di fumetti fantascientifici o di manga giapponesi con la letteratura che viene reputata alta; da un alto, vengono riprodotti degli stilemi caratteristici di una certa filmografia o l'immaginario di certe *strisce illustrate* postatomiche e, dall'altra, si recuperano le tecniche del racconto fantastico. Tutto questo riporta il lettore indietro nel tempo, quand'era un lettore adolescente, secondo un diagramma auto-produttivo, secondo una visione consolatoria, che legittimamente, facilmente, crea entusiasmi. La realtà postatomica raffigurata appare volutamente manierata e, da questo punto di vista, Volodine si allinea alla tradizione del postatomico, lo affronta allo stesso modo in cui altri hanno fatto prima di lui, ad esempio presentando un'umanità ridotta in brandelli, allucinata, costituita da sopravvissuti, abitanti di un pianeta a-tecnologico, che è diventato una distesa desertica, o che si sta letteralmente spegnendo, dove le città, ridotte a discariche a cielo aperto, sono state via via abbandonate: questa fine

dell'umanità è in *Angeli minori* una fine in bellezza, tuttavia, non in miseria.

Segue Volodine il canone delle narrazioni brevi, dell'apologo, del paradosso, per cui ciascuna prosa deve sempre sortire un effetto sorpresa, dove la condizione di inferiorità che vivono i protagonisti li rende anche immuni, per un certo verso, immuni per disperazione: fa sì che possano usare l'arma dell'ironia e dell'irriverenza nei confronti dello status quo, consente loro di essere un po' beffardi con coloro che li schiacciano.

In più, com'è d'altronde consuetudine di questo genere, per rendere verosimile il futuro, Volodine lo fa diventare passato, cioè tradizione: non spiega mai cosa è accaduto alla Terra, dà per scontato che il lettore accetti la realtà evocata nel romanzo come dato di fatto; e, rendendo lo scenario catastrofico come qualcosa di accaduto realmente, lo fa sentire come una cosa necessaria, il che è un cliché che permette una grande narratività. Se immaginiamo una storia banale e la immettiamo in uno scenario apocalittico, a livello narrativo è come avere un romanzo di cappa e spada; ha subito un elemento di fascinazione narrativa, e l'elemento postatomico gli garantisce una scenografia sempre efficace, un po' come Walter Scott con le sue scintigrafie dell'epoca medioevale, che riescono sempre, sono subito accattivanti - se si è bravi scrittori, certo. Per il lettore è, allora, piacevole rintracciare gli elementi consolidati di Kafka, rintracciare gli scenari dello *Stato delle cose* di Wim Wenders, l'atmosfera di caotica decadenza e sconfitta di *Blade Runner*, o anche una certa umanità di Celine, però ancora una volta ridotta a cliché hollywoodiano, rintracciare anche una serie di produzioni splatter o di genere popolare o di una tradizione detta impropriamente di "serie b", tanto che possiamo

immaginare questi brevi brani come se fossero davvero accompagnati da illustrazioni a fumetto, ch  d'altronde ben si presterebbero a una veste tipografica illustrata e fumettistica. L'autore stesso ha chiamato questo suo tipo di produzione «letteratura da cassetto», una letteratura da bassifondi con una precisa declinazione politica anarchico-antagonista e una certa nostalgia, da orfano, dell'OuLiPo; il luogo dell'emarginazione, della spazzatura dell'umanit , da cui proviene questo coro di voci, questo gruppo insurrezionale, gli consente di dare vita a una posizione minoritaria e insieme di fantasticare su una soluzione alternativa. L'irrecuperabile condizione post-apocalittica dell'umanit  diviene una grande metafora della perdita di noi stessi, del nostro stesso smarrimento, sembra dirci Volodine, forse anche un emblema – o meglio un'analisi, un'indagine attraverso il pop - del fatto che ci siamo trasformati in mostri, che abbiamo qualcosa di ferino nei comportamenti, negli apparati tecnologici, nei nostri rapporti con amici o familiari o quando comunichiamo con sconosciuti, e siamo diventati di nuovo degli animali stregati. Nel gran bazar della globalizzazione, anche la letteratura ha trovato una sua strada epistemologica, nel senso che, essendo globalizzati il cinema, il teatro, Youtube e i fumetti, si scrivono romanzi andando a comprare tanti diversi ingredienti che a quei mondi sono afferenti o che da quei contesti provengono. Non c'  nessun giudizio morale in questa constatazione: l'antologia o i classici a cui attingere a piene mani rappresentano solo una delle tante opzioni possibili:   come se lo scrittore ogni volta si recasse in un grande supermercato dove ci sono le superofferte e i Kinder e i surgelati e il cibo bio ecc. La letteratura postmoderna si costruisce anche cos , senza fare troppo gli schizzinosi, e quindi pure qui, come detto, abbiamo un po' di

Kafka, un po' di Celine, un po' di Wim Wenders del primo periodo, i manga giapponesi e ovviamente la tradizione delle metamorfosi e dell'assurdo onirico surrealista. Per cucinare la propria torta, lo scrittore si avvale di tutti gli ingredienti comprati al supermercato, non butta via niente, impiega a piene mani i nostri cliché, e anche questo desiderio sa molto di avanguardia, che già voleva scrivere grande poesia usando i fumetti, facendo convergere o deragliare le forme, unendo sulla stessa tavola il vino costosissimo e la bevanda gasata: in *Angeli minori* c'è quasi un'applicazione empirica di questo principio, il mondo descritto è un mondo fatto di rifiuti, di avanzi, di relitti, dove tutto si tiene insieme, dalla busta di nylon al frammento del poema cinese. Dietro l'invenzione del post-esotico c'è insita già la necessità di creare una nuova zona franca dove poter immettere tutto questo materiale da supermercato, così eterogeneo.

Angeli minori è uscito nel 1999 e nel sistema «post-esotico anarco-fantastico» ciò che è cambiato, afferma Volodine, è da un lato la risposta del pubblico, dall'altro la realizzazione, la costituzione di una presunta *comunità*: «Da allora, la cosa più notevole è che le voci di autori immaginari, all'origine delle narrazioni post-esotiche, abbiano preso corpo veramente. Accanto a Volodine altri autori hanno portato avanti il post-esotismo e non sono solamente degli esseri fittizi. Lutz Bassmann (di cui il pubblico italiano potrà presto leggere *Les aigles puent*), Manuela Draeger (è stato già pubblicato in italiano *Undici sogni neri*) hanno concretizzato la loro esistenza e hanno in Francia un loro editore (che non è quello di Volodine), il loro universo letterario, le loro ossessioni, la loro lingua. Se prendiamo questi due autori, hanno pubblicato, in due, una ventina di titoli».

C'è in Volodine un piacere molto postmoderno, che è quello di fare alta letteratura dalle zone di confine, di toccare il sublime, di andarlo a cercare in luoghi marginali, periferici della letteratura, di porsi fuori dal tempio, così come lo sono i suoi personaggi. Al tempo stesso, la sua schizofrenia autoriale è irrefrenabile e ogni sforzo è teso per sostenerla ad oltranza: «Quello che era un progetto letterario è diventato una realtà – continua. Esiste una comunità di scrittori, esiste concretamente una letteratura collettiva; stiamo costruendo un edificio romanzesco a più voci, insieme aperto sul mondo e chiuso in se stesso; facciamo esistere in francese e in traduzione “una letteratura straniera scritta in francese” (questa formula è una delle migliori definizioni del post-esotismo)».

Bravo e attento portavoce dei propri pseudonimi, Volodine è anche il loro primo grande fan, un sorta di appassionato lettore di se stesso: come il costruttore che osserva i propri operai soddisfatto perché sta per concludersi il progetto iniziato molto tempo prima e vede avvicinarsi il momento del profitto, così è Volodine demiurgo dei propri avatar: «Ciò che è cambiato è che sempre più lettori e lettrici leggono i nostri libri. Sono passati quindici anni, ma soprattutto sono sorti più di venti libri. Ciò che è anche cambiato è che vediamo avvicinarsi il momento in cui verrà finito l'edificio post-esotico, che sarà costituito da 49 titoli. Quando *Angeli minori* è apparso in Francia, eravamo ancora molto lontani». Per tutto questo, dunque, ha ideato il nome di letteratura post-esotica, che, forse in un modo un po' ingenuo e provinciale, o forse solo spinto dall'allegria presa in giro dei propri interlocutori, immagina possa essere un movimento, una letteratura in grado di possedere una risonanza mitica. Bisogna trovare lo scarto giusto, però, per capire questa dimensione anche perché le risposte di

Volodine sono piene di spie linguistiche: a lui piace immaginare che quelli che sono degli affezionati - gli pseudonimi e anche i suoi lettori - siano anche degli iniziati, un po' come accade agli appassionati di *Guerre stellari* o di Tolkien che, poi, entrano in una mitologia e si ritrovano da qualche parte, a un raduno, a un festival, tutti vestiti come i protagonisti delle saghe. Il suo desiderio mi sembra sia quello di dare vita anche lui a una mitologia letteraria in cui i personaggi, le situazioni, i luoghi formino una sorta di complicità tra seguaci, in cui gli stessi fan entrino nel suo labirinto, in questo suo mondo parallelo, che lo percorrano in compagnia di queste voci, di questi suoni di prigionieri, secondo un input di tipo sacerdotale o quasi para-religioso. Stiamo al gioco, appunto, in linea di principio, ma, appena risaliamo, usciamo dalla stanza e ci togliamo tutto, anche se ci siamo divertiti.

Breve panoramica sugli uomini che amano le bambole
(in letteratura)

La storia della letteratura è piena di uomini che amano le bambole. Per quanto possa suonare paradossale questa frase, scrittori e poeti hanno discettato a lungo sul come e sul perché ci si innamori di un essere inanimato: in fondo i temi dell'ambiguità, delle pulsioni proibite, del rimosso o del doppio, che da quella passione o ossessione scaturiscono, hanno trovato tradizionalmente terreno fertile nella letteratura, e in questa anche uno specchio impietoso in cui riflettersi.

Quando leggiamo che stanno lanciando sul mercato straordinarie bambole sessuali dalla pelle sempre più setosa e levigata, lo sguardo voluttuoso sempre più autentico e l'incredibile versatilità e flessibilità che accende il desiderio dei compratori, non dovremmo in realtà stupirci più di tanto: proprio perché sono tutte attualizzazioni di un qualcosa che è già ampiamente noto nel mondo della letteratura. Sono, cioè, le ennesime, e prevedibili, incarnazioni di un sogno che ha attraversato i momenti più dolci, violenti o dissacranti dell'erotismo orientale e occidentale.

Se restiamo all'interno del mondo letterario, è possibile, forse, restringere il campo a due grandi percorsi, a due traiettorie dai labili confini, laddove una rientra più propriamente nell'ambito della finzione, della narrativa o della poesia, in cui un protagonista si innamora di una bambola; e l'altra che è, invece, legata ad aspetti ed esperienze strettamente, e sorprendentemente, biografiche.

Nel primo gruppo rientra ovviamente uno dei libri più famosi dell'età del romanticismo, *L'uomo della sabbia* di E. T. A Hoffman⁷⁰, riconosciuto capolavoro del fantastico, dell'inquietante, dell'horror, e che fu preso in prestito da Freud per la sua teoria del perturbante, cioè qualcosa di spaventoso che è insieme familiare ed estraneo. Il racconto di Hoffman affronta il tema dell'enigmaticità dell'identità attraverso la passione del protagonista per una bellissima automa (questa storia ispirò sia Jacques Offenbach per l'opera *I racconti di Hoffman*⁷¹, al centro della quale c'è la tragica vicenda di Olympia, sia Léo Delibes, per il balletto *Coppelia*⁷²).

Il giovane Nathanael si innamora della figlia del proprio professore prima guardandola dalla finestra di casa, poi ammirandola a una festa mentre sta dando un breve concerto al pianoforte: i suoi compagni gli dicono che è algida e severa, ma questo affascina ancora di più Nathanael, che, nella luce degli occhi dell'amata, così silenziosi e misteriosi, crede di leggere molte cose. Un giorno, mentre sta recandosi nella casa del professore, vede questi e un vecchio amico del padre (morto anni prima forse proprio per causa sua) che si contendono una bambola enorme, lottando ferocemente: quando Nathanael si avvicina, s'accorge che è la sua innamorata e d'improvviso impazzisce. La storia prosegue sempre più su un crinale che perturba, appunto, fino a un'inevitabile, tragica conclusione, di cui non si darà traccia.

C'è anche chi ha giocato con questo archetipo in modo più ludico: lo stiloso, e fenomenale, Tommaso Landolfi si è divertito a prendere in giro in

⁷⁰ E. T. A. HOFFMAN, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, trad. di G. Fraccari, Milano, Mondadori, 1987.

⁷¹ Cfr. J. BARBER, *I racconti di Hoffman*, Firenze, Passigli, 1987.

⁷² L. DELIBES, *Coppelia*, a cura di G. Gavazzeni, Bologna, Pendragon, 2014.

*La moglie di Gogol*⁷³ uno dei suoi miti letterari. Nikolaj Vasil'evič Gogol' ha vissuto tutta la propria esistenza da celibe e secondo i suoi biografi non ebbe mai relazioni con donne: Landolfi immagina che uno studioso, Foma Pascovic, contro la verità storica, racconti dell'esistenza di una moglie dello scrittore russo, in realtà una grossa bambola gonfiabile di nome Caracas che egli pettina, veste e unge con profumi, curandola amorevolmente finché un giorno non la fa esplodere in mille pezzi (e si noti che il tema del manichino, dell'essere artificiale o pupazzo che sia, è in Landolfi ricorrente, talvolta si mostra come soggetto di intere novelle, come in *Roboto accademico* o *Pavo italicus*).

La storia della moglie-fantoccio modificabile all'infinito dal marito secondo i suoi capricci e le sue voglie, talvolta essere celestiale altre volte sgradevole presenza oltre ogni limite di decenza, è stata letta da alcuni critici come una metafora della scrittura, come la rappresentazione ironica di una via tutta personale fondata sulla ricombinazione della parola; perché, come ricordava Guglielmi, ma parlando d'altro tema, per Landolfi ogni suo racconto è «un racconto che scherza con la propria forma e gioca a eluderla, a scomporla umoristicamente, a distruggerla»⁷⁴. Secondo questa impostazione, la bambola moglie del suo alter ego Gogol, destinata a fine ingloriosa, sarebbe dunque un'allegoria spietatamente grottesca della creazione letteraria: tuttavia, nella biografia e nella produzione di Landolfi, il tema della necessità di prendere moglie, l'angoscia di una vita familiare incompiuta, dell'essere degni del cognome che si porta, del rispetto della tradizione, del vincolo di sangue da non tradire e dell'inevitabile delusione che si dà quando si sceglie di essere scrittori e di sposarsi con la penna,

⁷³ T. LANDOLFI, *La moglie di Gogol*, in ID., *Ombre*, a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 1994.

⁷⁴ A. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998, p. 41.

sono questioni molto complesse, su cui più volte lo scrittore di Pico è ritornato. Landolfi ebbe a lungo un rifiuto totale nei confronti della vita matrimoniale, verso cui insistentemente invece lo spingevano i parenti, anche per dare un prosieguo alla nobile casata meridionale di cui era rimasto ultimo rappresentante: la scelta coniugale, a suo dire, era incompatibile con chi volesse condurre una vita letteraria, che andava invece consacrata alle parole e soprattutto alla trascrizione impietosa di sé: e allora, forse, ricollocata all'interno di questa cornice, la storia della moglie di Gogol, del fantoccio di gomma da vestire e spogliare premurosamente a seconda degli umori e degli usi, acquista una luce e una dimensione meno prevedibili.

Andando ancora più indietro nel tempo, si possono trovare altrettante stravaganti passioni per donne bellissime ma senza apparente vita biologica. Il mito di Tristano e Isotta per noi rappresenta l'incarnazione dell'ideale amoroso (invenzione, secondo Denis de Rougemont, di un sentimento egoistico e infelice tipico dell'Occidente, cioè dell'amore per il sentimento d'amore e non dell'amore per l'altro, del suo riconoscimento⁷⁵). Nel dipanarsi della storia compare un episodio che è forse secondario nella trama generale, però significativo se rapportato al nostro tema, cioè quello dell'amore per esseri inanimati: fuggito dalla Cornovaglia perché la sua relazione clandestina con Isotta, moglie del re Marco, è stata scoperta, Tristano approda in Bretagna dove si marita con una fanciulla che si chiama, anche lei, Isotta (e che viene distinta dalla prima, Isotta la bionda, per l'appellativo «dalle bianche mani»). Dunque, l'eroe celtico sposa una donna che porta il nome dell'amata Isotta, quasi solo per poter chiamare il

⁷⁵ D. DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente*, trad. di L. Santucci, Milano, Rizzoli, 1998.

suo nome, il che è già una magia; all'interno della grotta davanti al canale della Manica dove va a contemplare il mare e a sospirare la sua vera Isotta, Tristano innalza una statua che è la copia esatta dell'amata, appunto per continuare privatamente, gelosamente, a contemplare la bellezza del suo volto, dello sguardo, delle labbra; non contento, erige statue che raffigurano tutta la corte di Isotta, in una moltiplicazione di doppi, perché appunto o una regina va adorata come si deve o è meglio lasciar perdere. Un giorno la moglie di Tristano, Isotta dalle bianche mani, comincia a sospettare qualcosa e lo segue fin dentro la grotta, scoprendo l'immagine dell'amante, dell'altra Isotta. Questa fantasmagoria dell'evocazione amorosa riporta alla storia di Pigmalione, versificata mirabilmente da Ovidio⁷⁶, forse una delle prime, commoventi idolatrie di una statua di donna.

Pigmalione, che è uno scultore, costruisce una statua che rappresenta il suo ideale dell'amore, dà forma, cioè, a un simulacro femminile che è anche un po' come il suo archetipo: non si limita a scolpire la sua donna perfetta, perché Pigmalione comincia a vivere accanto a lei, a lavorare accanto a lei, a dormire accanto a lei, a parlarci, ed è assolutamente convinto che un giorno la sua statua diverrà una donna vera. Va, infatti, da Afrodite e le chiede di avverare quello che è il suo più grande desiderio, di concedergli che la statua prenda vita: il momento più bello nel X libro delle *Metamorfosi* è quando Ovidio descrive l'attimo della trasformazione, il momento esatto in cui Pigmalione la stringe a sé e la statua apre gli occhi, si incarna, finalmente respira per la prima volta. Il lieto fine è completo: si sposano e hanno un figlio, esattamente come accadrà secoli dopo per la

⁷⁶ P. Nasone OVIDIO, *Le metamorfosi*, testo a fronte con un saggio di I. Calvino, Torino, Einaudi, 2015.

moglie di Gogol di Landolfi, in una vertigine “concepitoria” in cui il materiale apparentemente *inerte* replica l’istituto della nascita.

Più andiamo avanti con gli esempi, più comprendiamo che l’innamoramento verso le bambole in letteratura è come un labirinto, dove, se entri, rischi di non uscirne mai più. «*Datchi waifu*» (mogli olandesi) vengono chiamate le bambole sessuali in Giappone, dove compaiono diversi esempi (è ovvio) idolatrici e feticistici; ma, storicamente, con questo nome ci si riferisce ai pupazzi erotici portati nel Sol Levante dai marinai olandesi nell’Ottocento.

Tra le più alte strafigurazioni letterarie delle «*datchi waifu*» rientrano anche le incantevoli giovani della *Casa delle belle addormentate*⁷⁷ di Yasunari Kawabata, dove un vecchio può stendersi e riposarsi nel letto accanto a donne che sono, in realtà, vive e dormienti; le osserva, dunque, in un momento in cui sembrano morte, quasi immobili e intoccabili, ma ne percepisce il battito, il fiato che fuoriesce dalle labbra, e la forza che emana dal loro corpo, la potenza straordinaria, per un vecchio, della loro giovinezza; affascinante contemplazione di qualcosa che non puoi possedere, come per altro aveva già raccontato Proust con il personaggio di Albertine nella *Prigioniera*.

A questa prima veloce ricognizione va aggiunto anche un piccolo gioiello di Mishima, *La dimora delle bambole*⁷⁸, in cui appare davvero sconcertante lo scambio tra donne in carne e ossa e bambole viventi, il confine tra le quali è appunto sempre eluso, sottilmente confuso e dove il culto della perfezione, come sempre nella cultura giapponese, non può esistere senza il proprio contrario, senza l’imperfezione. In tempi di

⁷⁷ KAWABATA Y., *La casa delle belle addormentate*, Milano, Mondadori, 2001.

⁷⁸ MISHIMA Y., *La dimora delle bambole*, Torino, Einaudi, 2008.

commistione sempre più stringente tra reale e virtuale, con l'effetto moltiplicatore che il secondo produce sulle fantasie erotiche, e in cui l'elettronica ha trasformato il modo in cui usiamo ciò che è inanimato, l'invenzione di bambole sessuali con comportamenti sempre più simili a quelli di un essere umano potrebbe anche lasciare quasi indifferenti. Lo diamo per scontato come sviluppo della tecnologia, come futuro già scritto, mentre la letteratura, anche quella del passato, lascia ancora spazi all'immaginazione, sembra affascinarci di più proprio perché lavora immediatamente sulle nostre sinapsi del desiderio e della perversione.

Sotto la traccia che abbiamo evidenziato, ma come apice del secondo campo, quello dell'esperienza realmente vissuta, si può immettere anche la folle vicenda biografica che riguarda Oskar Kokoschka. Qui siamo oltre la finzione narrativa. Abbiamo delle prove incontrovertibili, come l'epistolario del pittore di Pöchlarn⁷⁹ e numerosi testimoni dei fatti; lo Städel Museum di Francoforte ha dedicato a questa incredibile vicenda una mostra.

Da giovane Kokoschka, siamo intorno al 1912 o al 1913, si innamora follemente di Alma Mahler, donna bella, ambiziosa, soggiogante, volubile: porta il cognome di Mahler perché è stata sposa di Gustav Mahler, ed è figlia del pittore Emil Schindler. Impossibile "gestirla": Alma è una donna-vampiro, di una forza, di un'irrequietezza assolute; per Kokoschka è una specie di divinità, e come tutte le divinità gioca un po' con gli esseri umani, ma alla fine è crudelmente indifferente al loro destino. Nelle sue lettere, il pittore austriaco parla sempre del fantasma di Mahler presente nella loro relazione; dunque, ne diviene l'amante, la loro relazione regge per un paio

⁷⁹ Cfr. O. KOKOSCHKA, *La mia vita*, a cura di C. Benincasa, Venezia, Marsilio, 1982.

di anni, ma è impari il rapporto: lui l'adora, la angelica; lei cerca invece ben altro. A questa relazione appartengono due dei quadri più celebri del pittore, entrambi dedicati all'amante: *Doppio nudo* e *La sposa del vento*. Kokoschka parte a un certo punto per il fronte, viene ferito e dato per morto; in realtà, è ricoverato in un ospedale militare quando viene a sapere che Alma l'ha lasciato per andare all'altare con l'architetto Walter Gropius, che abbandonerà a sua volta, con una bambina nata da poco, per sposare lo scrittore Franz Werfel, suo ultimo marito. Dunque, ricoverato in ospedale a Dresda, nel 1917, Kokoschka scrive a uno dei maggiori modisti e costruttori di bambole dell'epoca, Hermine Moos, chiedendogli di fabbricare una bambola che sia uguale ad Alma Mahler, allegando una fotografia e tutta una serie di precise indicazioni anatomiche; gli descrive il tipo di pelle e le caratteristiche di alcune parti del corpo, come il seno, la vagina, i fianchi. Nei particolari è sempre precisissimo: in una lettera si raccomanda, ad esempio, che non si vedano le cuciture sulla lingua. Domanda la gentilezza di essere avvertito prima sul giorno della consegna, perché deve preparare la servitù all'arrivo di un'ospite tanto importante. È una follia unica: a tal punto era ancora stregato e perseguitato dall'immagine di Alma, per cui prova un amore ai limiti dell'incestuoso.

Quando Moos gli fa recapitare la bambola, Kokoschka rimane molto deluso: lì per lì sembra desistere, poi piano piano la modifica, la pettina come doveva essere, le compra dei vestiti favolosi, costosissimi - la bambola avrà anche una cameriera e una carrozza a sua disposizione. Esce da sola, portata dal cocchiere che la conduce nei luoghi più amati dalla vera Alma Mahler, o dove si è consacrato il loro amore, in modo che si abitui a vederli. Il pittore austriaco comincia ben presto a mostrarsi in pubblico con

questa bambola, vanno insieme ai ricevimenti, ai balli: è pazzo d'amore. Quando la dipinge, però, la ritrae come una bambola, non come una donna in carne e ossa: e questo perché l'arte esige sempre la verità, altrimenti è qualcos'altro. Nel 1920, dopo tre anni, al ritorno da una festa, completamente ubriaco, ha una sorta di delirio, di furia e, quando è l'alba, prima di ritirarsi a letto, in giardino, la fa a pezzi, la uccide. La mattina, il postino non fa in tempo a entrare che scorge di lontano un corpo senza testa, sporco di quello che crede sangue ed è, invece, vino rosso: terrorizzato, va di corsa dalla polizia, credendo che sia il cadavere di una donna decapitata. La polizia chiama il dottore, che si avvicina e si accorge che è un fantoccio.

È assai probabile che Felisberto Hernández, uno di quegli scrittori la cui importanza si rivela nel tempo, come è stato giustamente notato, fu ispirato dall'incredibile vicenda di Oskar Kokoschka, quando scrisse, a Parigi, nel '47, il suo racconto più famoso, *Le Ortensie*⁸⁰, storia di un uomo che si innamora di una bambola che è anche la perfetta copia della moglie. Irregolare della letteratura, uomo eccentrico o «*loco lindo*» come veniva definito, un simpatico pazzo dunque, Hernández era nato a Montevideo nel 1902, più precisamente nel *barrio* di Atahualpa, quartiere a nord della capitale uruguayana. Al pari della maggior parte dei suoi sognanti, rassegnati, solitari protagonisti, fu un musicista, arte che aveva appreso da un pianista cieco e bohemien, Clemente Colling, raffigurato poi in un romanzo (*Por los tiempos de Clemente Colling*): per molti anni si spostò lungo la costa dell'Uruguay come un commesso viaggiatore, facendo

⁸⁰ F. HERNÁNDEZ, *Le Ortensie*, trad. it. di F. Lazzarato, Roma, La Nuova frontiera, 2014.

concerti e scrivendo brevi racconti senza fortuna e, quando giunse a Parigi con una borsa di studio, non lo conosceva nessuno.

Il Tempo di solito ride di noi ma agli artisti restituisce qualcosa, spesso sotto forma della riscoperta: tra i primi a rileggerlo ci fu Onetti, affascinato da un altro racconto, *L'avvelenata*, un ciclostilato stampato e distribuito in una delle topaie dove andava a suonare, che aveva il dorso cucito con il filo. Calvino portò Hernández all'Einaudi nel 1974 (*Nessuno accendeva le lampade*), radiografando come pochi i suoi mondi pieni di «immagini sorprendenti», di strane analogie, di «manie e capricci» insoliti solo per i lettori: lo sorprese, soprattutto, l'attenzione agli oggetti, la loro personificazione, unita al senso del comico che «trasfigura l'amarezza di una vita impastata di sconfitta». Nel fantastico di Hernández, la riproducibilità degli oggetti non determina alcuna perdita dell'aura (la loro unicità) e, dal momento che sembrano tutti possedere un'anima, il quotidiano si dipinge di inquietante stranezza. Questa concezione ontologica degli oggetti è ben presente nelle *Ortensie* dove l'ossessione erotica di un uomo per una bambola fa sì che essa conservi una sorta di luminosità, o di spirito vitale: Horacio è un ricco industriale che vive in una grande casa nera collezionando bambole, e con loro mette in scena tableau vivant edificanti nel suo salotto. Un giorno ne ordina una, Hortensia, uguale alla moglie Maria, che a sua volta stabilisce con lei un rapporto simbiotico: quando il marito comincia a sentire una forte attrazione per la bambola, precipita la felicità coniugale e Horacio finirà per tradire entrambe con altre bambole. Il punto di deflagrazione si innesca, però, nel momento in cui la moglie si traveste da bambola, cercando di farsi parte del

desiderio dell'altro: il marito impazzisce completamente, forse perché è felice solo se desidera un oggetto inanimato, un corpo che non sia vivente.

Questo è un mito di simulacri: in realtà, ci innamoriamo solo di simulacri. La bambola, la statua, l'automa rappresentano la strada per arrivare all'archetipo, a un'immagine preesistente di cui l'amata è solo una copia. La persona che si avvicina a noi è solo un simulacro dei precedenti, il che è molto proustiano. Non è mai la bambola che assomiglia alla moglie, come ci avverte Felisberto Hernández, ma è sempre la moglie che assomiglia alla bambola. Nella bambola si ritrova un'idolatria, un'epifania, di cui tua moglie era soltanto un doppio.

Verso gli ultimi anni della sua vita, Proust compie degli studi sulle somiglianze dell'amore: si accorge che la seconda moglie di un suo conoscente in realtà è l'inveramento di un'immagine che era già presente nella prima moglie e si chiede che cosa c'è dietro; tanto che si fa consegnare immagini fotografiche delle persone, degli amici, degli amanti perché è convinto che questa rete di simulacri, di idolatrie, di statue, lo circonda.

Tutte queste storie su uomini che amano le bambole ci dicono che esiste forse un'impronta del desiderio, che è precedente al suo inverarsi; così come inseguiamo dei feticci, che possono essere un profumo, il taglio degli occhi, il nome stesso di una persona o il suo modo di vestire, ci possiamo innamorare, alla fine, solo di simulacri, quasi che alla base dei nostri amori ci fosse un archetipo, un ricordo lontanissimo e però inaccessibile.

COMITATO EDITORIALE DIACRITICA EDIZIONI

Anna Oppido

Maria Panetta

Sebastiano Triulzi

«OFELIA»

Collana di critica letteraria e comparatistica

diretta da Sebastiano Triulzi

1. Maria PANETTA, *Croce fra critica e filologia*, 2018
2. Sebastiano TRIULZI, *Paure, oggetti magici e gesti d'amore. Percorsi critici da Herta Müller a Ogawa Yoko*, 2018
3. Sebastiano TRIULZI, *Tra parentesi. Note di letteratura comparata*, 2018

ISBN 978-88-31913-041

Opera diffusa in modalità *open access*.