

Lei si siede sola e ricorda. Vide spesso gli spettri di Arroyo e della donna con la faccia di luna e del gringo vecchio passare davanti alla sua finestra. Non erano fantasmi. Avevano solo mobilitato il loro passato con la speranza che lei facesse lo stesso riunendosi con loro. Le occorre, però, molto più tempo per farlo. Prima dovette smettere di odiare Tomás Arroyo per averle insegnato che cosa sarebbe potuta essere e poi per averle proibito di essere mai quello che sarebbe potuta essere.

Lui seppe sempre che lei sarebbe ritornata a casa sua. Ma le permise di vedersi come sarebbe stata se fosse rimasta; e questo è quello che lei non sarebbe mai potuta essere. Quest'odio dovette purgarsi dentro di lei, e le prese molti anni per farlo. Il gringo vecchio non era più lì ad aiutarla. Tomás Arroyo non era più lì. Tom Brook avrebbe potuto dargli un figlio chiamato così. Non aveva il diritto di pensarci. La donna con la faccia di luna se l'era portata con lei verso un destino senza nome. Tomás Arroyo aveva chiuso. Gli unici momenti che le

restavano erano quelli quando aveva guardato la frontiera e si era guardato indietro e aveva visto i due uomini, il soldato innocente e il bambino Pedrito, e dietro a loro, lo pensa adesso, aveva visto la polvere organizzarsi in una specie di cronologia silenziosa che le chiedeva di ricordare. Lei era stata in Messico ed era tornata alla sua terra senza memoria e il Messico non era più a portata di mano. Il Messico era sparito per sempre ma, passando il ponte, dall'altra parte del fiume, una polvere di memoria felice insisteva a organizzarsi solo

per lei e ad attraversare la frontiera e a spazzare via tutto sui mezzanotti e sui campi di grano, sulle pianure e sui monti fumanti, sui lunghi fiumi profondi e verdi che il gringo aveva sognato, fino ad arrivare al suo appartamento a Washington sulle rive del Potomac, l'Atlantico, il centro del mondo. La polvere si sparse e le disse che adesso era sola. E ricordava. Solo. Carlos Fuentes «Il gringo vecchio» Mondadori Pagg. 186, lire 18.000

# Cent'anni di confusione

Intervista a Carlos Fuentes in Italia: divisioni e sogni della tormentata America Latina a un passo dal Duemila

Carlos Fuentes, scrittore messicano, classe 1928, ha esordito a soli ventidue anni con un libro di racconti, «I giorni mascherati». Nel '54 dà il via al boom della letteratura ispanoamericana con «La regione trasparente». Da allora sviluppa una vasta attività intellettuale che si dispiega tra narrativa, teatro, saggistica e giornalismo. Stranamente in Italia non ha ricevuto i riconoscimenti ottenuti in altri Paesi europei. Da noi gli sono stati tradotti «Aura» (Feltrinelli 1964), «La morte di Artemio Cruz» (Feltrinelli 1966), «Cambio di pelle» (Feltrinelli 1967) e «Gringo vecchio» (Mondadori 1985). Tra i riconoscimenti ricevuti ricordiamo il premio nazionale di letteratura in Messico, il premio della critica Seix Barral in Spagna, il premio Romulo Gallegos, il premio Cervantes e quello dell'Istituto italo-latino americano di Roma

lo scorso anno. I temi ricorrenti di Fuentes sono la ricerca d'identità, individuale e nazionale, la realtà occultata dalle apparenze e il linguaggio spinto ai suoi limiti. Con le opere «Cambio di pelle» (1967), «Compleanno» (1969) e «Terra nostra» (1974), Fuentes giunge alla totale autonomia dell'immaginazione sulle tracce di una visione totalizzante, come nessuno degli scrittori latino-americani è riuscito a fare. Soprattutto «Terra nostra» delinea un Fuentes di statura internazionale con la storia del mausoleo fatto costruire da Filippo II re di Spagna. Fuentes è stato anche ambasciatore messicano a Parigi. Diplomatico di carriera come il padre, nel '77 ha rinunciato al suo incarico. Ha svolto anche attività di insegnamento nelle maggiori università inglesi e nordamericane.

FABIO RODRIGUEZ AMAYA

**L'** America Latina, la storia, la politica, la società: quali margini d'espressione si riserva ancora lo scrittore? Che senso ha il suo lavoro?

Lo scrittore si comporta ed agisce come un uomo qualunque, come un cittadino comune. Sente la necessità di partecipare. Per questo si è assunto il compito di mantenere aperti i canali della comunicazione per mezzo del linguaggio, esercitandolo, quando ha potuto al più alto livello critico, creativo ed immaginativo. Usando quindi il linguaggio come veicolo evanescente? Assumendo dunque per sé le potenzialità critiche, implicite nel linguaggio, oltre la retorica di scrittori che si sono dedicati alla politica, come, per esempio, fece in passato Gallegos in Venezuela e ora sta provando Vargas Llosa in Perù?

Da un punto di vista storico sia Gallegos che Vargas Llosa saranno ricordati, non come scrittori che fanno un'incursione nella politica, bensì come uomini politici. Il giudizio sulla loro opera letteraria conduce ad una distinzione che solleva una polemica vecchia in America Latina, ormai però superata e legata alla pretesa di una letteratura al servizio di un'ideologia, come strumento per denunciare i problemi sociali. Abbiamo scritto troppa cattiva letteratura per descrivere i problemi del minatore boliviano, del lavoratore delle bananiere in Ecuador, dell'operaio petrolifero messicano o venezuelano ed altri. Ma non abbiamo risolto nulla. La mia generazione ha

imparato e si è fatta portavoce della necessità, come diceva Neruda, di «condurre due cavalli per le redini»: l'estetica e la critica sociale. È fondamentale mantenere un'alta coscienza critica e una gran capacità comunicativa affinché il linguaggio sviluppi l'immaginazione e la critica. Bachtin ha dimostrato che non esiste un'arte o una letteratura, che non abbiano una profonda dimensione sociale ed estetica.

Parli con insistenza della «democratizzazione» in Messico, ma abbiamo appena assistito ad una autentica farsa elettorale recitata dal Pri (Partito rivoluzionario istituzionale). Hai ragione. In Messico il processo democratico si sta realizzando in modo contraddittorio. C'è una ragione: che nel mio Paese si è sempre data la priorità al nazionalismo rispetto alla democrazia. Il Pri deve riformarsi per poter diventare un partito democratico.

Che cosa pensi della guerra in Salvador, del Guatemala, del blocco a Cuba e Nicaragua, dell'invasione del marino in Panama, del crollo dell'Argentina, dell'instabilità in Perù e Colombia?

Siamo assistendo ad un cambio fondamentale nel mondo e cioè il passaggio dalla struttura bipolare, che reggeva la politica internazionale da Yalta in poi, ad una struttura multipolare nella quale si propongono diversi centri: naturalmente gli Usa e l'Urss, poi il Giappone, l'India, l'Africa nera, l'America Latina e l'Islam.

Corbacov l'ha capito. Bush no, o per lo meno la linea di non capirlo. Gli Usa continuano ad agire in modo selvaggio, come

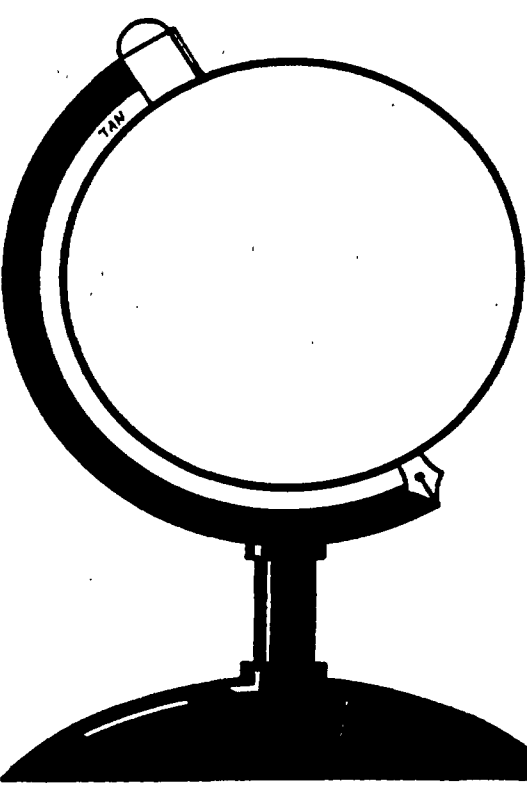
testimoniano la politica nei confronti della Colombia, del Perù, i bombardamenti a ritmo di rock and roll in Panama. Le invasioni dei marines, l'assedio alla Nunziatura vaticana, le menzogne con le quali hanno camuffato gesti abominevoli... Nell'Europa dell'Est non si è manifestata la morte del socialismo: ciò che è morto è lo stalinismo. E questa mi pare una gran vittoria. Tuttavia assistiamo a un fenomeno che non possiamo codificare, che non ha ancora né nome, né forma, ma alla cui base ci sono una cultura antica, profonda e la civiltà come forze motrici della politica.

Ritieni, dunque, che per le trasformazioni, si deve verificare un nuovo risacimento della cultura?

Certamente, di questo sono convinto: si è dimostrato che la vera cultura non è una sovrastruttura. Oggi giorno nel mondo capitalistico hanno messo Marx come testa da decapitare, così come in passato misero Hegel. In America Latina si sono sperimentati migliaia di modelli che sono crollati da soli, ma l'unica cosa che ci mantiene in vita e dà forza alla società civile viene dal tessuto culturale: nella tragedia della nostra storia, siamo sopravvissuti grazie al popolo e alle sue espressioni culturali.

Nel tuo saggio proponi l'esistenza di trilogie: passato, presente, futuro; utopia, epopea, mito. Per Fuentes scrittore e persona, dove finisce la realtà e dove inizia la fantasia?

Per me la fantasia è realtà. Quindi mi è difficile rispondere a questa domanda. Credo che la mia realtà sia costituita dal mio corpo, come dal corpo al-



trui. La mia realtà è ciò che vivo quotidianamente, ma anche la mia memoria, i miei desideri. So un passato che si chiama memoria, possiedo un futuro che convive con me, il desiderio. Il tutto si incarna nel presente che vivo o mi vive. Quando perdo qualcuno di questi segni sento che in me è morta una parte di me. Che faccio? Mi siedo e scrivo, perché tutto rimane in vita. Questo rapporto triplice tra tempo, corporeità e corporeizzazione trasmette una possibilità di distinzione fra realtà e fantasia.

La realtà triplice introduce l'aspetto, forse più rilevante della tua profusa produzione nel territorio del mito.

Il mito è l'istanza letteraria in cui il presente si fa permanente. È importante precisare che il mito è l'origine del linguaggio. Giambattista Vico, che rilegge sempre, ci fa capire con lucidità che il mito è la prima realtà che diventa parola e la parola è la prima realtà che ha un mito. Prima di esprimersi per mezzo di leggi, usi, costumi e giochi tutto è insieme parola e mito.

Sono convinto che vi sia un'antica saggezza che il mondo contemporaneo ha perso. Strada facendo si è persa la tradizione, la capacità di giudicare il

mondo in quanto conflitto di valori. Per dare ragione alla controparte, per riconoscersi in un abbraccio con il nemico e cedere nel grigio territorio del melodramma, dei buoni e dei cattivi, degli eroi e dei briganti che ci hanno portato alle situazioni politiche, sociali ed economiche di oggi. Nel XX secolo non è stato permesso riconoscere l'elemento tragico, perciò siamo caduti in continuazione nel mondo criminale: Auschwitz, il Gulag, Dachau, Hiroshima, Vietnam, Afghanistan, militari argentini, chiamati come vuoi. In altre parole: mito sì, ma con l'obiettivo di poter recuperare una saggezza tragica, di cui parlano Unamuno, Simone Weil, Camus, e nei suoi migliori momenti Nietzsche. Rigerenerare il mito e la saggezza è il compito di artisti e intellettuali per avere in mano elementi consistenti con cui fronteggiare le sfide del XXI secolo.

Perduta la saggezza, con le conseguenti deformazioni della cultura, l'unità proposta dal romanticismo, l'affermazione dell'individualità, dell'«io» in ambito sociale hanno concluso il loro ciclo?

Il romanticismo è stato fatale nel suo tremendo tentativo di ricostituire un'unità. Alla soglia

del Duemila bisogna distinguere le probabilità virtù del mondo nell'alterità più che nell'identità.

Se torniamo all'esempio dell'America Latina, notiamo come ci siamo scervellati e dissanguati nel cercare utopie che ci dessero un senso d'identità. Ma l'identità siamo stati in grado di raggiungerla mediante i nostri incidenti, le nostre avventure, successi, disgrazie, creazioni e distruzioni. E più che preoccuparci della nostra identità, dobbiamo occuparci della nostra presenza nel mondo. Nel nostro carattere di civiltà policulturale, plurilinguistica, multirazziale: è quello che dobbiamo affermare in un mondo che non ci riconosce, ma che prima o poi finirà per sottometterci a noi. Non arriveremo più in ritardo ai «banchetti della civiltà» come insisteva il nostro grande pensatore Alfonso Reyes, poiché il mondo del futuro sarà come il nostro: di alterità e non di unità, di polietnicità di valori. Un mondo, quello del XXI secolo, che non permetterà la totalità o il totalitarismo. Sarà un mondo nel quale finalmente si dovrà accettare l'altro, il diverso, e scoprire l'identità attraverso ciò che è estraneo. Questa è la sfida e il romanticismo puro non ci prepara ad affrontarla.

Cosa ne pensi del diritto alla vita e alla libertà?

L'enigma della libertà si potrà risolvere quando esisterà la possibilità di praticare una democrazia reale che deve nascere da esperienze proprie, da modelli da costruire senza essere copia di nessuno, né seguaci dell'Europa, né dei Chicago-boys. Non solo riconoscendoci nella letteratura o nel pensiero, bensì nell'accettazione di una cultura fatta di un bolero di Augustin Lara, di un tango, di una pièce di Anibal Fleuchou, di una vera samba, di una «nuova trova», cioè di quell'immaginario collettivo popolare che ci ha consentito di entrare nel mondo. Per poter esercitare la libertà è necessario imparare ad esercitare la cultura, con la speranza che si possa portare a termine una trasformazione politica partendo dalla pratica reale dei cittadini.

La tua generazione (quella di Cortázar, García Márquez ecc.) appartiene ormai alla storia della letteratura. Che rapporti hai con le generazioni precedenti e con quelle più giovani?

La mia è una generazione di transizione. Ciò che noi abbiamo fatto è stato diffondere una letteratura poco conosciuta e di rendere universale la nostra creatività, senza mai negare le nostre radici nelle manifestazioni più profonde e brillanti della letteratura in lingua spagnola. Il nuovo romanzo latino-americano ha creato una frattura. Ad un certo punto ci sono mancati i romanzi, mai i poeti: da quel-

li indigeni, a Huidobro, Dario, Neruda, Vallejo. Dietro ogni scrittore ci sono sempre uno o più poeti che hanno trasmesso il linguaggio fondamentale. Sebbene sia vero che non ci furono grandi romanzi nel secolo scorso - eccezione fatta per Machado de Assis e Borges - non è spiegabile il nostro presente letterario senza Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Felisberto Hernández. La mia generazione è stata in grado di rompere «ghetti» e «conventi di generi»: letteratura della rivoluzione, romanzo indigeno, proletario ecc. I generi non esistono e questo ci risparmia dal classificare gli scrittori più giovani, spesso straordinari talenti: Del Paso, Pitol, José Augustín, Bryce Echenique, María Luisa Puga, Juan Villoro, Skarmeta, Juan Tovar, Osvaldo Soriano. Loro hanno assunto un atteggiamento di libertà assoluta nell'affrontare generi, temi, ma soprattutto hanno difeso la propria immaginazione.

Hai citato Machado de Assis. Non pensi sia falsa la frontiera creata fra letteratura brasiliana e letteratura ispanoamericana?

Hai ragione, è una frontiera falsa. Adirittura abbiamo scoperto da poco il gran continente della letteratura barocca, nel quale si possono affiancare Rhyss, Gissar, Carpentier a Faulkner e tanti altri, in cui confluiscono tante lingue e Paesi.

Nella tua opera una delle caratteristiche prioritarie è il predominio della metafora poetica e l'intenzione totalizzante (penso ad Aura, La morte di Artemio Cruz, Terra Nostra, Cristóbal Nonato, al teatro e alla saggistica). È un modo per differenziarsi da Borges, Carpentier, Lezama, García Márquez?

La poesia è il terreno comune della buona letteratura. È merito della poesia mettere in rapporto tra di loro cose che possono essere lontane, disperse, che non si sono mai guardate in faccia, che non si sono mai conosciute. Quando confrontiamo due cose, diciamo loro: guardate, questo è il vostro volto, è possibile che tra di voi possiate riconoscervi, addirittura amarvi. Più in là, ciò che può creare un'immagine, tendendosi ad un'altra, si chiama metafora, che è un modo di dire che l'assenza è presenza. Partendo da questa esperienza, si può arrivare al culmine dell'esperienza letteraria che per me è l'epifania di uno scrittore: quando egli è in grado di trasformarsi nella realtà dello spirito, che porta dal confronto più semplice allo stato di epifania: mi vincola con il mondo e con altri spiriti, al passato ed al futuro: per mezzo del verbo, della parola, io sono nel mondo, e così dovrebbe succedere fra l'opera e il lettore. Per questa ragione non posso fare a meno di scrivere.

UNDER 15.000

## Violino e chitarra contro il capitale

GRAZIA CHERCHI

Qualcuno ha giustamente detto che per chi lavora in casa il sottobosco musicale ormai non è più solo un piacere, ma una necessità. Un'auto-difesa. È infatti un modo di coprire, sia pure parzialmente, vari rumori, vuoi quelli stradali vuoi quelli provenienti dagli appartamenti vicini e sopra e sotto il nostro. I rumori stradali in qualche modo (tranne che in estate) sono meno avvertibili essendo più o meno sempre gli stessi, confluenndo cioè in un cupo boato vagamente uniforme, i secondi invece, essendo diversificati e alternandosi a pause di silenzio, risultano più imprevedibili e fastidiosi: si va dall'improvviso scoppio del nostro rock del giovane che diventerà fatalmente sordo all'inopinato e aspro litigio familiare ai rumori degli elettrodomestici. Tra i quali i più insidiosi sono quelli delle Tv (già, ormai siamo in pochi ad averne solo una) anche perché provenienti da varie zone degli appartamenti adiacenti o sopra-sotto di noi.

Così la musica classica, che in qualche modo isola dal pandemonio, è diventata per me una compagnia indispensabile: non ne ho mai sentita tanta come negli ultimi anni. Questa premessa non è poi così a ruota libera come sembra (o come sempre), anzi serve a introdurre la segnalazione di due libri in cui la musica è protagonista. Cominciamo da quello uscito da una piccola casa editrice di Latina, L'Argonauta, Albert di Lev Tolstoj, che raccoglie due racconti del sommo scrittore, con protagonisti un violinista - Albert - e un cantante girovago - Lucerna: quest'ultimo, di gran lunga il migliore, è bellissimo. Entrambi appartengono (1858, 1857) alla fase di transizione tra le prime opere narrative che resero subito famoso Tolstoj (*Infanzia, I racconti di Sebastopol*) e i capolavori successivi. Entrambi, come dice bene la curatrice del libretto, Luciana Montagnani, trattano (anche) dell'ostilità della società capitalistica verso l'arte.

A differenza del violinista Albert, geniale, incompreso e ormai volato all'autodistruzione (è schiavo dell'alcol ed è costretto ad eliminare un giaciglio per la notte), il minuto chitarrista di Lucerna è un povero girovago tirolese che si sposta dalla Svizzera all'Italia e tira a campare suonando e cantando davanti agli alberghi. Il principe Necljudov (alter ego dello scrittore) lo sente per caso cantare mentre vaga immelancolico per il lungolago di Lucerna. Prima rapito dai suoni della sua dolce canzone (che gli fa sentire all'improvviso «un bisogno d'amore, una pienezza di speranza, un inspiegabile gioia di vivere») e poi indignato perché i ricchi ascoltatori non solo non gli danno neanche un soldino ma anche lo imridono per la malcerta lingua - mezzo tedesco, mezzo italiana - in cui chiede alla fine l'elemosina - lo trascina con sé nel miglior albergo di Lucerna dove è alloggiato, gli offre champagne, impone la sua presenza tra i ricchi ospiti che lo rifuggono e tra i camerieri che lo disprezzano, giustamente insulta entrambi e quando infine resta solo si lancia in una amara e splendida invettiva contro la vita corrotta e oziosa dei ricchi che, oltre a tutto, li mura nell'avidità e nel più cieco degli egoismi: «Ridete dell'unica cosa che amate, e cercate solo ciò che odiate e vi rende infelici».

Ha ragione D. P. Mirkij (nella sua *Storia della letteratura russa*) quando a proposito di Lucerna, scrive: «Come predica a intreccio è certamente una delle cose più potenti che il genere abbia prodotto». Per nostra fortuna, grazie soprattutto alla piccola editoria, stanno per tornare in circolazione i grandi racconti di Tolstoj: E/O, ad esempio, ne annuncia un volume, *Il diavolo e altri racconti*, nella sua nuova collana di tascabili in libreria verso la metà di questo mese). Mi è rimasto poco spazio per *Appassionato* (Oscar Mondadori) che raccoglie, a cura di Gilberto Finzi, ventidue racconti di autori noti e meno noti che hanno come protagonista la musica. Si spazia per tre secoli in questi racconti, tra cui spiccano quelli di Hoffmann, Balzac, Cechov, Hardy, Borgese. Un'antologia assai gradevole, in cui ognuno può sbizzarrirsi anche a fantasticare sulle alternative possibili ai testi qui selezionati, peraltro in gran parte meritevoli di essere inclusi.

Lev N. Tolstoj, «Albert», L'Argonauta, pagg. 105, Lire 14.000. Aa. Vv., «Appassionato», Oscar Mondadori, pagg. 358, Lire 9.000.

### SEGNI & SOGNI

A proposito di due film «natalezi» offerti, secondo quella che è una inevitabile cadenza stagionale, all'infanzia italiana, «prima delle feste», mi è nata una durevole riflessione socio-pedagogica che si fonda, per altro, su vecchie, ritornanti letture di Kraus e Simmel. Mi sembra, nel ripensare ai due autori citati, che si possano quasi diagnosticare malattie dell'immaginario, derivate dalla diffusione di speciali virus non bene identificati. Alla ricerca della valle incantata, di Don Bluth, prodotto da Lucas e da Spielberg, e *Oliver & Company*, di George Scribner, della Walt Disney Pictures, hanno alcuni rilevanti componenti che li accomunano in una prospettiva che potrebbe addirittura lasciar trasparire un'intenzionalità educativa.

Sono, infatti, entrambi, due cartoni pessimisti. Certo, per il film di Bluth può valere ciò che ha scritto con la consueta, documentata accuratezza Maruccia Ciotta sul «manifesto» del 29 dicembre 1989. Negli Stati Uniti il film è proiettato su grandi schermi: è quindi profondo, luminoso, liquido, incantevole. Da noi, ridotto a una in-

debita «normalità», si trasforma in un racconto cupo, tanatologico, cimiteriale. Però la dolente marcia dei cinque piccoli dinosauri verso la «valle incantata», richiama echii permiciosi e malinconici, non solo perché, poi, la valle agognata assomiglia un po' troppo alla «valle degli orti» di un nostro celebre spot televisivo. La figurale, complessa equivalenza dei cinque piccoli dinosauri con gli *aliens* di tutte le teratologie presenti e passate, ripropone la cupa assonanza iconografica e concettuale che, in tanta letteratura per l'infanzia ottocentesca, collega l'infanzia all'handicap.

Ritornano, nelle agoniche sequenze di Don Bluth, possibili citazioni dalle micidiali pagine del *Cuore* di De Amicis in cui gobbettini, nanerottoli, liscini, rachitici, gibbosci, panciuti, microfrotti popolano una valle di lacrime a cui non si vorrebbe mai pervenire, dove un'eterna *Totenanz* minorile scandisce i tempi di una *nursery* desolata. Si è lieti di essere divenuti adulti perché

ANTONIO FAETI

L'infanzia è agonia e deforme, così come la descrive, con fastoso furore espressivistico, Louis-Ferdinand Céline all'inizio di *Morte a credito*, libro non letto (come del resto molti altri libri) dai pedagogisti di tutte le tribù. Agonia, deforme, o almeno mucillaginoso, umidiccio, mocoloso, pervasa di sentori poco amabili: insomma, un'infanzia su cui sovrastere turandosi il naso come quando si pensa di dover votare per il ripugnante partito di Forlani.

Il film di Scribner è un «dickens senza dickens», quindi molto pericoloso. Dickens ama l'onore, predilige scatinati, immondizie, fantasmagorie di teti fumosi, cunicoli, fantasmi. Però ha creato (e amato) Estella, possiede un suo eros adolescenziale e dandyistico, e ride, sogghigno, ammicca continuamente. In *Oliver & Company*, la scena del rapimento della bambina, una scena nerissima, molto ritmica, tagliata da squarci di luce che sembrano provenire da

funesti scenari biblici, è una scena bellissima, però si ricollega dolorosamente a «Samaritanda» e alle piaghe terribili, mostrate con lucidità e coraggio da questa sapiente trasmissione, così colta e umana da far capire come si può combattere il «berlusconismo» e vincerlo.

La sera in cui è stato mostrato il bambino di San Luca che, in un primo tempo, si è detto disponibile, se ne avesse avuto l'occasione, a denunciare i possibili autori di un rapimento, poi, consigliato dai compagni, voleva far cancellare le riprese televisive e piangeva, dice dove siamo noi rispetto a De Amicis e a Dickens. Siamo nel nero profondo, e «Samaritanda» mostrava anche la «cultura» del «giustificazionismo», per la quale il colpevole è sempre un altro, lo Stato, i Lombardi, il Nord, i Carabinieri, senza un solo minuto dedicato a interrogare se stessi, a chiedersi quanta parte di una possibile «antropologia della mafia diffusa» si collochi nelle opache complicità di certi animi.