

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
LINGUE E LETTERATURE MODERNE
CURRICULUM COMPARATISTICO

Tesi di Laurea

**DECOLONIZZARE L'AVVENTURA:
*LOS VIAJES DE JUAN SIN TIERRA***

Relatrice:

Professoressa Veronica Orazi

Candidato:

Claudio Maringelli, 329337

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE	3
I. DECOLONIZZARE L'AMERICA 'LATINA'	6
I.1. (NEO)COLONIALISMO E AMERICA LATINA.	6
I.2. <i>LA PIPA DE MARCOS</i> : STRATEGIE DECOLONIZZANTI NE LA REALIDAD DEGLI ZAPATISTI.	10
I.2.1. La trama.	10
I.2.2. Strategie di comunicazione (e non comunicazione).	13
I.2.2.1. <i>Dal Chiapas ai media internazionali</i>	13
I.2.2.2 <i>I volontari stranieri</i>	17
I.2.2.3. <i>Il controllo delle informazioni</i>	19
I.3. UNA PICCOLA DECOLONIZZAZIONE PRIVATA: <i>LA ISLA DE NUNCA JAMÁS</i> .	22
I.3.1. Riassunto del secondo volume, <i>La isla de Nunca Jamás</i> .	22
I.3.2. Il contesto storico.	24
I.4. <i>RÍO LOCO</i> E <i>EN LA TIERRA DE LOS SIN TIERRA</i> : LA TRAMA DEL TERZO E QUARTO VOLUME.	28
I.5. IL MOVIMENTO DOS SEM TERRA.	30
I.6. <i>MESTIZAJE</i> : IL PERSONAGGIO DI NAPO.	33
I.6.1. Américo/Laura/Napo.	33
I.6.2. Américo/Napo attraverso <i>Borderlands/La forntera</i> di Gloria Anzaldúa.	36
I.6.3. Le tribù in isolamento volontario.	41
I.6.4. Una nuova identità per l'America 'Latina'.	44
II. DECOLONIZZARE L'AVVENTURA.	49
II.1. I RIFERIMENTI LETTERARI.	49
II.2. <i>LA ISLA DE NUNCA JAMÁS</i> E <i>PETER PAN</i> .	50
II.2.1. Neverland come costruzione narrativa coloniale.	52
II.2.2. Immaginazione creatrice ad Ometepe.	55
II.2. <i>RÍO LOCO</i> E <i>HEART OF DARKNESS</i>	60
II.2.1. Il viaggio di Vasco e Marlow.	64
II.2.2. Vasco e Juan, Marlow e Kurtz.	70
II.2.3. Tenebre e spazi vuoti.	75
II.2.4. Il rapporto con i modelli.	77
III. DECOLONIZZARE L'EROE.....	83

III.1. <i>LOS VIAJES DE JUAN SIN TIERRA</i> E LE STORIE DI CORTO MALTESE.	83
III.1.1. Un rapporto ambiguo con l'avventura.	83
III.1.2. Vasco e Corto Maltese.	92
III.2. LA DISTRUZIONE DI UN PERSONAGGIO.	96
III.2.1. I miti di Juan.	99
III.2.2. Vasco e l'Amazzonia.	103
III.2.3. <i>Il lupo della steppa e Siddharta</i> .	106
III.3. LA SCOPERTA DELL'ALTRO.	113
III.3.1. Dialogo e sconfitta.	113
III.3.2. "Diversity as a universal project."	122
BIBLIOGRAFIA.....	129
SITOGRAFIA	132
FILMOGRAFIA.....	133

INTRODUZIONE

Questa tesi presenta l'analisi di alcuni aspetti di *Los viajes de Juan sin tierra*, un romanzo grafico in quattro volumi di Javier de Isusi, fumettista di Bilbao, pubblicati tra il 2004 e il 2010. I volumi narrano le avventure di Vasco in diversi luoghi dell'America meridionale, Chiapas, Nicaragua, la foresta amazzonica tra Perù e Ecuador e alcune parti del Brasile, durante le quali il protagonista si trova alle prese con personaggi e vicende di fantasia, che tuttavia descrivono realtà sociali effettivamente esistenti nel continente americano. Il presente lavoro cercherà di dimostrare e analizzare come, nel corso di questa narrazione, spesso divertente e con spiccate caratteristiche di intrattenimento, de Isusi porti avanti un discorso di decolonizzazione in tre livelli.

La prima modalità di decolonizzazione si ritrova nella rappresentazione del modo in cui una serie di movimenti sociali dell'America meridionale stiano cercando di liberarsi dei vari aspetti di ciò che Walter Mignolo definisce il complesso della modernità coloniale: il sistema economico, politico e sociale su cui si regge la modernità, che nasce e si mantiene su presupposti coloniali. La rappresentazione che de Isusi fa di questi tentativi di decolonizzazione è penetrante e, sebbene l'autore si schieri dalla parte di questi movimenti, la sua analisi non si appiattisce sulla lusinga incondizionata, ma cerca di metterne in luce gli aspetti che più risultano significativi sotto l'aspetto politico, ecologico e sociale. In questo modo, questi aspetti arrivano a rivestire un significato non solo locale ma universale: in quanto metodi efficaci di uscire dalla modernità coloniale, o in quanto esempi di come questa stessa modernità coloniale vada ad influenzare le vite di coloro che si trovano in posizione subalterna. Per questa analisi ci si avvarrà di fonti storiche e giornalistiche che, negli ultimi anni, hanno descritto le diverse situazioni sociali rappresentate, e del contributo teorico offerto soprattutto dalle opere di Walter Mignolo e Gloria Anzaldúa.

In secondo luogo, *Los viajes de Juan sin tierra* rappresenta il tentativo di rielaborare gli stilemi classici della narrativa di avventura. Questo intento viene portato avanti operando all'interno degli stessi in modo da metterne in luce, prima, e decostruirne, poi, gli aspetti che più affondano le loro radici in una visione coloniale del mondo: la narrativa di avventura, infatti, nasce proprio dalla, cosiddetta, avventura coloniale, e dall'immaginario di esplorazione ed esotismo che essa portava con sé. Per fare questo, de Isusi fa dialogare la sua

opera con una serie di esempi tratti dalla letteratura, dal fumetto e dal cinema. Alcune di queste opere rientrano in maniera evidente negli stilemi classici della narrativa esotica, e vengono perciò citate essenzialmente per marcare una differenza, pur spesso venata di nostalgia. Altre, invece, si presentano già come rielaborazioni dei modelli classici, verso una tipologia testuale che, pur utilizzando quei modelli, li supera per portare il proprio discorso ad aspetti diversi, e più significativi. È questo il caso di opere come *Peter Pan*, *Heart of Darkness* e i fumetti di Hugo Pratt, ed è proprio con queste che *Los viajes de Juan sin tierra* sviluppa un dialogo più continuativo e fecondo. In questi casi, quindi, si è cercato di analizzare sotto quali aspetti de Isusi prosegua il lavoro di rielaborazione già in atto in queste opere, e sotto quali aspetti invece se ne distacchi, all'interno di un'opera che mantiene sempre la sua originalità. Per questa sezione il contributo principale a livello di critica letteraria viene dal volume *Luoghi di tenebra, lo spazio coloniale e il romanzo*, di Paola Carmagnani.

Infine, nel corso dell'opera il lettore assiste ad un'evoluzione del personaggio principale, Vasco, che, lentamente e dolorosamente, si distacca dalla figura di eroe avventuroso, si arricchisce di sfaccettature ed arriva ad essere un personaggio a tutto tondo. Quest'evoluzione rientra prima di tutto nel solco della rielaborazione degli stilemi classici della narrativa di avventura descritta nel capitolo precedente, tra i quali la figura dell'eroe riveste una particolare importanza. In questo senso, quindi, se si rielabora, spesso distaccandosene, il modello classico dell'avventura di ambientazione esotica, si deve mutare anche la figura del protagonista, proprio nel tentativo di decolonizzarla. Facendo questo, tuttavia, l'autore è costretto ad abbandonare l'infallibilità del suo eroe, per decostruirne le relazioni di potere con gli altri personaggi e con il contesto politico e sociale. Nell'ultimo volume, perciò, l'avventura passa in secondo piano, e allo stesso modo mutano i modelli letterari di riferimento, che sono qui soprattutto due romanzi di Hermann Hesse: *Il lupo della steppa* e *Siddharta*.

Grazie a questa evoluzione del protagonista, che in ogni caso non perde mai la sua portata politica, si assiste nel corso dei volumi ad un'apertura dell'eroe all'incontro con l'Alterità rappresentata dagli altri personaggi, che guadagnano in rilevanza e spessore proprio nella misura in cui l'eroe perde in infallibilità. In questi personaggi, infatti, vive una descrizione originale e sorprendente di alcuni esempi di ribellione decolonizzante, e di fertile ibridazione culturale. Nel protagonista, invece, nella sua evoluzione, ma anche nell'uso che de Isusi fa delle molte opere letterarie con le quali dialoga, si può forse trovare una riflessione

sul futuro dell'identità e della cultura del cosiddetto Nord del mondo. In questa analisi mi avvalgo di diversi contributi teorici, tra i quali spiccano per importanza la riflessione di Michael Wimmer sul concetto di 'Estraneo', e le idee espresse da Tzvetan Todorov in *La scoperta dell'America, il problema dell'altro*.

Con il presente lavoro, il mio intento è prima di tutto quello di diffondere, per quanto mi è possibile, la conoscenza di questo romanzo grafico, non ancora tradotto in Italia, e che merita, a mio parere, tutta la fama possibile. In secondo luogo, il mio auspicio è che il presente lavoro non si esaurisca nella decodificazione di un'opera che, in fondo, già è stata scritta e disegnata, ed è quindi completa in se stessa. Vorrei, invece, che questa tesi rappresentasse un lavoro originale, che attraverso una rete di comparazioni a livello letterario, filosofico e politico possa far scaturire orizzonti di senso inaspettati. In fondo, è anche questo un modo di scoprire l'Altro, in questo caso l'Altro racchiuso tra le pagine di un testo, o di molti testi, e di lasciarsi scoprire. Il desiderio che guida questa tesi, quindi, è essenzialmente il desiderio di cui parla Derrida:

La decostruzione dà piacere in quanto stimola il desiderio. Decostruire un testo significa scoprire come questo funziona da desiderio, da ricerca della presenza e da appagamento che viene rimandato interminabilmente. Non si può leggere senza aprirsi al desiderio del linguaggio, alla ricerca di ciò che è assente e altro rispetto a sé. Senza un certo amore per il testo, non sarebbe possibile nessun tipo di lettura.¹

¹ Kearney, Richard, "Decostruzione e l'altro. Intervista a Jacques Derrida", in Id., *Lo spirito europeo*, Roma, Armando Editore, 1998, p. 215.

I

DECOLONIZZARE L'AMERICA 'LATINA'

I.1. (Neo)Colonialismo e America Latina.

Con i quattro volumi de *Los viajes de Juan sin tierra* di Javier de Isusi ci troviamo di fronte ad un'opera dalle molte sfaccettature, e analizzabile sotto molteplici aspetti. Tra questi, l'aspetto di narrazione sociale e politica si propone fin da subito come evidente. Con i quattro volumi, infatti, troviamo presentati altrettanti movimenti di decolonizzazione del Sud America: la lotta Zapatista nello stato messicano del Chiapas; una piccola storia di vendetta in Nicaragua, che porta però con sé molto della storia del paese degli ultimi 30 anni; la lotta per la sopravvivenza delle tribù isolate di indios nella foresta amazzonica tra Perù e Ecuador; e infine, anche se solo sfiorato, il Movimento dos Sem Terra in Brasile, che lotta per una riforma agraria e la rassegnazione di terre, contro il latifondismo.

Nel corso di questo capitolo ciascuna di queste situazioni verrà analizzata più nel dettaglio, e soprattutto verrà analizzato il modo in cui questi fenomeni sociali vengono raccontati nell'opera di de Isusi. Prima di tutto, però, è importante chiarire perché si parli di "decolonizzazione" e non, per esempio, di lotte contro il sistema capitalista: perché, cioè, sia necessario applicare a questa analisi proprio i concetti di colonialismo e decolonizzazione, non solo, come vedremo nel corso del capitolo, per quanto riguarda le vicende narrate nelle tavole ed al modo in cui questi fenomeni entrano prepotentemente a far parte dell'opera, ma anche, più in generale, per i fenomeni sociali stessi, fuori dall'opera letteraria.

L'uso del termine "decolonizzazione" può infatti apparire inusuale se riferito ad alcune delle tematiche storico-sociali affrontate, come anche al Sud America in generale, formato da nazioni che, avrebbero, in teoria, già affrontato e concluso più di un secolo fa il loro processo di emancipazione dalla dominazione spagnola. Tuttavia, non è così se utilizziamo un'accezione più ampia del concetto di colonizzazione, che la intenda non soltanto come il fenomeno della dominazione diretta di nazioni europee su ampie zone del globo, fenomeno che si è praticamente concluso nel corso del XX secolo, ma come il fenomeno fondante di ciò che chiamiamo modernità, e un fenomeno che continua ad organizzare le vite di buona parte del genere umano. Come scrive Walter Mignolo:

In the world making process we identify today as modernity/coloniality, the term modernity does not stand by itself since it cannot exist without its darker side: coloniality. As I conceive it here, the modern/colonial world goes together with the mercantile, industrial and technological capitalism centered in the north Atlantic, both of which carry out the epistemic mechanism of coloniality of power: classifying people around by color and territory, and managing the distribution of labor and organization of society.¹

Per due dei casi affrontati è in questo senso evidente la presenza di un contrasto tra elementi definibili come colonizzatori e elementi di una resistenza a questa colonizzazione. Prima di tutto, l'intervento degli Stati Uniti in Nicaragua, che è direttamente riconducibile all'influenza neocolonialista nordamericana nei confronti del centro e del sud del continente², e il suo contrasto con i vari movimenti rivoluzionari o di liberazione nazionale: in questo caso contro il movimento Sandinista nicaraguense, dopo la vittoria di quest'ultimo nel 1979 contro il dittatore Somoza.

D'altra parte, anche il tentativo di sopravvivenza delle tribù isolate dell'Amazzonia può essere visto quasi con un fenomeno anticoloniale prototipico, in quanto resistenza a qualunque forma di "civilizzazione", intesa in modo critico come l'accettazione, più o meno supina, dei valori culturali, sociali ed economici del "primo mondo" (resistenza che non significa, o non significa sempre, rifiuto totale di qualunque contaminazione culturale, come si vedrà). Possiamo quindi parlare di resistenza alla colonizzazione nonostante i nemici/civilizzatori non siano più (soltanto) le politiche imperialistiche degli stati europei, e nemmeno degli Usa, ma le strutture culturali ed economiche che stanno alla base del funzionamento attuale degli stessi paesi ex-colonie spagnole e portoghesi, ora stati indipendenti.

In questo senso, è necessario riflettere sul processo di, supposta, decolonizzazione che portò all'indipendenza i paesi del Sud America, e che fu portato avanti dalla popolazione bianca o meticcica e pertanto privilegiò gli interessi di questo gruppo sociale, e quindi portò al potere e sistematizzò tutta la sovrastruttura di stampo europeo che questo gruppo sociale

¹ Mignolo, Walter, "The Zapatista's Theoretical Revolution", *Review (Fernand Braudel Center)*, Vol. 25, No. 3, Utopian Thinking, 2002, pp. 245-275.

² Cfr. Fiorani, Flavio, "Postcoloniali noi? America Latina tra paradigmi eurocentrici e esperienza coloniale", in AA.VV. *Gli studi postcoloniali*, a cura di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 219.

portava con sé, dal punto di vista culturale, politico, religioso ed economico.¹ In questo senso, si può dire, come scrive Walter Mignolo, che quel processo non fu una decolonizzazione, bensì un cambio di vertice, che tuttavia continuò a portare avanti meccanismi di colonialismo interno molto simili a quelli adottati dalla dominazione spagnola e portoghese. Di questo è un simbolo il fatto che ancora oggi la parte centrale e meridionale del continente americano sia definita, e si autodefinisca, America “Latina”.²

Seguendo questo stesso ragionamento, si possono vedere anche le altre due tematiche sociopolitiche trattate nei volumi de *Los viajes de Juan sin Tierra* alla luce di un concetto di decolonizzazione come ribellione alla sovrastruttura politico culturale di quell’America che si definisce “latina”, e la rivendicazione di uno spazio sociale, politico e culturale per coloro che, da cinquecento anni, sono esclusi dallo spazio pubblico e perciò vittime di tipi differenti, ma per molti versi simili, di colonizzazione. Queste sono, infatti, precisamente le rivendicazioni del Fronte Zapatista e dell’Esercito Zapatista de Liberación Nacional attivi in Chiapas, che nasce con l’obiettivo di trovare uno spazio sociale nel Messico per gli indios di etnia Maya dello stato del Chiapas, ma che acquista presto un’ottica internazionale, lottando per “un mundo donde quepan todos los mundos”, un mondo dove possano coesistere tutti i mondi. Simili sono le rivendicazioni del Movimento dos Sem Terra in Brasile, relative questa volta non ad un gruppo etnico ma ad un gruppo che condivide la condizione economica di contadini senza terra, in uno stato con la presenza massiccia di latifondi, a volte anche con grandi aree incolte.³

Ovviamente, quando si parla di sovrastruttura culturale e politica di stampo europeo non la si intende come omogenea al suo interno. Di questa stessa sovrastruttura fanno parte tutte quelle dottrine che si rifanno in maniera totale a modi di pensiero europei, quindi anche tutte quelle dottrine rivoluzionarie di stampo marxista ortodosso, pur essendo queste in forte contrasto con altre dottrine di stampo capitalista. Ne fanno parte per il fatto di essere radicate in maniera indiscutibile in forme di pensiero di origine europea, che solo pesantemente contaminate possono adattarsi alle differenze culturali e sociali presenti nel mondo (in questo caso nel sud del continente americano). Senza questa capacità di contaminarsi, esse rimangono, secondo la definizione di Mignolo, *abstract universals*, concetti astratti,

¹ *Ivi*, p. 218.

² Cfr. Mignolo, Walter, *The Idea of Latin America*, Malden, Blackwell, 2005.

³ Per un’analisi attuale sul MST cfr. ad esempio Reyes, Chantal, “‘Sans terre’: les lopins d’abord”, in *Libération*, 2 aprile 2012, tradotto da *Internazionale* come “La terra promessa”, traduzione di Andrea De Ritis, n. 998, 3/9 maggio 2013, pp. 52-54.

applicabili ad una realtà distante da quella per la quale sono stati inventati solo con un qualche tipo di violenza. In questo senso Mignolo, contrapponendo a queste dottrine il pensiero zapatista, che è, invece, un pensiero che nasce nel sincretismo, scrive: “The Zapatista’s theoretical revolution allows us to understand that, in terms of the logic of abstract universals, the difference between, say, the Shining Path and Alberto Fujimori was relatively insignificant; it was the same logic with different content.”¹

Un simile ragionamento si può applicare anche ad altri concetti che avrebbero, almeno in teoria, un potenziale di liberazione dalla colonizzazione: pensiamo al concetto di democrazia, o alla religione Cattolica, che nel continente americano, grazie alla Teologia della Liberazione, si è caricato di un significato di emancipazione e riveste una grande importanza in molti movimenti sociali. Tuttavia, se ciò è accaduto, è proprio grazie ad una capacità di una dottrina di farsi contaminare con le culture e le necessità locali, per dare vita a qualcosa di totalmente nuovo come è, ad esempio, il concetto di democrazia che nasce dal movimento zapatista, come vedremo più avanti. Perché senza contaminazione, lo stesso concetto di democrazia rimane un concetto coloniale, e un mezzo per imporre logiche coloniali e capitalistiche, e che continua a tramandare l’idea che l’unica democrazia come spazio politico sia nata nella tradizione greco-romana, e solo a questa ci si possa rifare nel momento in cui si riflette sul futuro della democrazia, relegando qualunque altra tradizione, spesso ben più radicata nel tessuto sociale, ad un ruolo secondario.²

In questo senso, ritornano alla mente con forza le parole di José Martí, che nel 1891 scriveva: “La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. [...] Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.”³ Ancora una volta troviamo da una parte la difesa di un senso “locale”, di una tradizione politica, sociale e culturale che deve essere liberata dal ruolo secondario a cui è stata costretta nei cinque secoli di colonizzazione. D’altra parte, però, ritroviamo forte anche il senso di una contaminazione, da realizzarsi in entrambi i sensi, che

¹ Mignolo, Walter, “The Zapatista’s Theoretical Revolution”, cit., p. 250. Qui Mignolo usa due esempi tratti dalla storia del Perù: da una parte il dittatore di destra Alberto Fujimori, e dall’altra il movimento terroristico e di guerriglia Sendero Luminoso, di stampo marxista-leninista e maoista, tristemente celebre anche per le violenze sui civili.

² Cfr. Mignolo, Walter, “The Zapatista’s Theoretical Revolution”, cit., p. 272.

³ Martí, José, “Nuestra America”, *La revista ilustrada de Nueva York*, 10/01/1891, da http://www.analitica.com/bitblo/jmarti/nuestra_america.asp, consultato il 09/05/2013.

possa rendere più ricca l'evoluzione di quella stessa tradizione, di quel "tronco". Scrive Flavio Fiorani: "Martì strappa dalla subalternità sociale e culturale le civiltà preispaniche e rivaluta l'ibridismo culturale e etnico, [...], inteso come la vera radice dell'identità ispanoamericana."¹

Nel romanzo grafico di de Isusi si possono ritrovare, in questo senso, molteplici spunti di riflessione sulla decolonizzazione dell'America meridionale. Inoltre, il fatto non trascurabile che l'autore, e il protagonista che egli sceglie per la sua opera, siano europei, fa in modo che l'opera tocchi il tema del rapporto tra i cosiddetti Nord e Sud del mondo riflettendo anche sulla posizione in cui la modernità coloniale pone gli occidentali. Se, infatti, la realtà della modernità coloniale è innegabile dal punto di vista di chi è costretto a subirla (pur nella soggettività delle possibili reazioni), essa è spesso un rimosso nella cultura di coloro che si trovano in posizione dominante. Il contatto con l'altro colonizzato, e con le infinite sfaccettature della società (post)coloniale offrono, quindi, l'opportunità di una riflessione che investe anche, e con forza, le vite di coloro che vivono nel Nord del mondo, sotto un duplice aspetto: da una parte, perché permettono di comprendere le ragioni profonde di ciò che la storia ha configurato come una posizione di privilegio, e dall'altra perché aiutano a comprendere gli effetti altrettanto devastanti che la modernità coloniale ha avuto, e sta avendo, sulle società occidentali. Come scrive Flavio Fiorani:

Modernità e colonialismo sono fenomeni reciprocamente dipendenti: l'Europa divenne 'centro' del sistema-mondo proprio in quanto la Spagna istituisce le sue colonie americane come 'periferia'. Elaborare una nuova ragione postcoloniale significa quindi ristabilire il vero significato del nesso geopolitico tra conoscenza e potere come elemento fondatore della modernità, svelando quanto la relazione gerarchica soggetto-oggetto creata dal pensiero moderno sia incapace di dar conto delle molteplici declinazioni dello scambio bidirezionale che si è instaurato tra dominatori e dominati.²

I.2. *La pipa de Marcos*: strategie decolonizzanti ne *La Realidad* degli zapatisti.

I.2.1. La trama.

¹ Fiorani, Flavio, "Postcoloniali noi?", cit., p. 220.

² *Ivi*, p. 225.

La pipa de Marcos è il primo volume dei quattro che compongono *Los viajes de Juan sin tierra*. In questo volume Vasco, il protagonista, arriva nel villaggio La Realidad (realmente esistente) in cerca dell'amico Juan, del quale non ha notizie da anni. Dopo un breve incontro con la polizia messicana, senza conseguenze, giunge nel villaggio, nel quale vivono, oltre alla comunità indigena, una maestra di nome Silvia e quattro volontari dei *campamentos por la paz*, di cui uno, di nome Ernesto, si comporta da responsabile per conto dell'EZLN, *Esercito Zapatista de Liberación Nacional*.

Fin da subito Vasco si ritrova nel mezzo di una rete di segreti e intrighi, tessuti soprattutto da Ernesto, che sospetta la presenza di spie nell'accampamento, e cerca di utilizzare Vasco come propria spia per scoprirle, utilizzando come esca il fatto di essere a conoscenza di cosa ne è stato di Juan; tutto ciò millantando contatti con il comando dell'EZLN e trascorsi quanto mai avventurosi. Tutti questi segreti sono resi ancor più fitti dalle regole ferree dei *campamentos por la paz*: il divieto cioè di parlare con gli abitanti della comunità (nonché di bere alcolici). L'unica altra persona della comunità con cui Vasco riesce ad avere qualche rapporto, sempre connotato comunque dall'incertezza e dalla difficoltà di distinguere tra informazioni vere e inventate, è Olivio, un ragazzo tuttavia sicuramente più simpatico e tranquillo di Ernesto.

Il lavoro di controspionaggio (mai preso troppo seriamente) di Vasco non porta tuttavia da nessuna parte, se non a scoprire piccole e innocue stranezze dei volontari. Per il resto, il tempo è scandito dalle frequenti visite dell'esercito regolare messicano (La Realidad si trova al confine della zona controllata dalle comunità Zapatiste), che sconfinano, violando gli accordi di San Andrés¹, con il solo scopo di far percepire arrogantemente la propria presenza. Durante queste visite agiscono i volontari stranieri, fotografando e documentando, agendo da scudi umani e da testimoni, per di più da paesi "ricchi": verso di loro, e davanti a loro, l'esercito deve quindi mantenere un atteggiamento molto più prudente di quello che avrebbe con le popolazioni indigene.

Tuttavia accade un evento che modifica totalmente il corso della vicenda: Ernesto porta tutti i volontari a vedere una nuova turbina idroelettrica impiantata in un fiume poco

¹ Gli accordi di San Andrés, del 1995/1996, stabiliscono una serie di accordi politici e militari tra il governo messicano e le comunità zapatiste. Cfr. Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, trad. di Tania Gargiulo e Luisa Dalla Fontana, Milano, Mondadori, 1997, pp. 179 e 275.

lontano, lasciando così il villaggio privo di osservatori stranieri, tranne Vasco, che decide di rimanere a La Realidad. Proprio in questo frangente arrivano tre elicotteri dell'esercito messicano, e atterrano con un forte dispiegamento di soldati e intenzioni evidentemente bellicose nei confronti degli abitanti (tutti civili) del villaggio. Vasco, dopo aver tratto un bambino in salvo dalla caduta di un tetto di lamiera causata dagli elicotteri, si trova a dover risolvere la situazione, e, seppur in preda al panico, costruisce una finta telecamera (con scatole e lattine), che, dalla distanza a cui si trovano gli elicotteri, viene scambiata per il capo dell'operazione militare (evidentemente un politico, vestito da civile) per una telecamera vera, che sta probabilmente trasmettendo le immagini a qualche televisione. Preoccupato per l'eventuale diffusione della notizia di quell'invasione (che viola i già citati accordi di San Andrés), ordina alla truppa di tornare sugli elicotteri e di andarsene, non prima di aver detto al megafono che si trattava di un'operazione di sopralluogo per la consegna di aiuti umanitari.

Al ritorno di Ernesto, Vasco lo accusa di essere la spia e di aver volutamente portato via i volontari stranieri. La risposta di Ernesto è ancora una volta poco chiara, ma provoca in ogni caso la sua incarcerazione da parte della comunità de La Realidad. Poco dopo giunge al villaggio una delegazione della *comandancia* dell'EZLN, naturalmente con tutti i volti occultati dai passamontagna, con a capo il maggiore Moisés (anch'egli realmente esistente). Dopo aver ringraziato i volontari e Vasco per l'aiuto dato alla comunità, li richiama all'ordine, cioè ad attenersi al loro compito di osservatori. Vasco gli chiede notizie di Juan, ma Moisés non può rispondere alle sue domande per via della segretezza su cui si basa l'EZLN (e anche del fatto che i membri dell'EZLN non conoscono l'uno il nome vero dell'altro).

Vasco si rassegna a doversene andare senza aver scoperto nulla, ma l'ultima notte decide di regolare un'ultima piccola questione: una volontaria dell'accampamento, Natalia, perdutamente innamorata della figura di Marcos, lo aspetta ogni notte per riconsegnargli la sua pipa, che lei avrebbe ritrovato poco fuori dal villaggio (ma che in realtà appartiene a Vasco, e prima a Juan). Vasco si traveste perciò da Marcos, per darle la soddisfazione di aver incontrato il suo eroe. Al termine dell'incontro, però, Vasco/Marcos scopre accanto a sé un altro Marcos. Una volta smascheratosi, i due parlano, e Marcos gli racconta finalmente cosa ne è stato di Juan, entrato nell'EZLN ma presto uscitone perché inadatto a quello che è, dopotutto, un esercito, che agisce e vive come un esercito, seppure sui generis, e poi partito per il Guatemala.

Vasco si congeda dal secondo Marcos, il quale però, dopo pochi istanti, incontra un terzo Marcos. Dopo un breve dialogo il secondo Marcos si smaschera, e si rivela essere Olivio. Il terzo Marcos, invece, tiene il suo passamontagna, contento di aver ritrovato la sua pipa.

I.2.2. Strategie di comunicazione (e non comunicazione).

I.2.2.1. Dal Chiapas ai media internazionali

Il tema principale de *La pipa di Marcos* è indubbiamente la comunicazione, intesa a vari livelli, in ognuno dei quali agiscono non solo elementi individuali, ma anche elementi sociali e contestuali. Si potrebbe dire che il fumetto di de Isusi offra una rappresentazione narrativa dell'uso complesso che il movimento zapatista ha fatto, nel corso degli anni, della comunicazione verso l'esterno, un uso che si basa su un'appropriazione sovversiva dei metodi di informazione capitalistici. Il concetto di appropriazione sovversiva deriva dalla critica postcoloniale, e si può definire come: "A term used to describe the ways in which post-colonial societies take over those aspects of the imperial culture – language, forms of writing, film, theatre, even modes of thought and argument such as rationalism, logic and analysis – that may be of use to them in articulating their own social and cultural identities."¹ Si vede fin da subito come l'ambito della comunicazione sia il più interessato da questo fenomeno, infatti: "Appropriation may describe acts of usurpation in various cultural domains, but the most potent are the domains of language and textuality. In these areas, the dominant language and its discursive forms are appropriated to express widely differing cultural experiences, and to interpolate these experiences into the dominant modes of representation to reach the widest possible audience."²

Il movimento Zapatista ha infatti, nella sua storia, una lunga serie di esempi in cui si è "appropriato" di tecniche occidentali per dare alle proprie idee la più larga diffusione possibile, con incontri "intercontinentali", e un uso ampio del web come mezzo di comunicazione: questo (insieme, naturalmente, alla natura delle idee espresse), fa sì che il

¹ AA.VV, *Key Concepts in Postcolonial Studies*, New York, Routledge, 1998, p. 19.

² *Ibidem*.

movimento zapatista sia assai famoso, tanto da diventare oggetto di un vero e proprio mito, del quale Marcos è senza dubbio il protagonista, un mito che, ricalcando quasi le orme di Ernesto Che Guevara, è diventato protagonista anche di una sua oggettistica, come soggetto, ad esempio, di bandiere e magliette (nel fumetto viene scherzosamente definito *Marquitos superstar*¹). Nonostante il protagonista di questo mito si schermisca riguardo a questi argomenti, è tuttavia evidente come questo mito sia stato sapientemente costruito, giocando anche su una serie di simboli, primo fra tutti il passamontagna: in questo senso si può dire che l'appropriazione messa in atto dal movimento zapatista nei riguardi della comunicazione verso l'esterno non disdegna di arrivare fino al *marketing*.² Vasco si esprime così nel fumetto di de Isusi: "Le ha ganado al gobierno la batalla mediática con toda esa parafernalia romántica del libertador enmascarado que fuma en pipa."³

La pipa di Marcos dà anche il titolo al fumetto di de Isusi, che si dimostra, quindi, oltre che conscio della portata simbolica della sua narrazione, anche vittima, consapevolissima, della narrazione zapatista. Lo stesso accade riguardo al simbolo del passamontagna che, perennemente indossato dai comandanti, oltre allo scopo evidente di non farli riconoscere, fa anche sì che chiunque si possa identificare con i comandanti zapatisti. Questi due simboli dello zapatismo, e il loro gioco di specchi, riecheggiano nelle pagine finali de *La pipa de Marcos*, in cui assistiamo alla comparsa di ben tre Marcos, due dei quali si riveleranno poi falsi (e del terzo possiamo solo ipotizzare sia quello vero). Quando anche il secondo Marcos si è rivelato essere Olivio, assistiamo a questo dialogo, tra lui e il Marcos rimasto: "-Quería saber que se siente siendo Marcos.- -¿Y qué se siente?- -Mm... para mi que es como la pipa. Es cálido pero raspa.- -Bueno... A todos nos toca ser Marcos en algun momento.-"⁴

Nella realtà, questa celebrità arriva a colpire persino i protagonisti di altri movimenti rivoluzionari, tanto che un guerrigliero delle FARC colombiane (peraltro dalle idee molto diverse da quelle dell'EZLN, e per le quali può valere ciò che si è detto in 1.1 riguardo a *Sendero luminoso*) arrivò a dichiarare: "Hanno combattuto per dodici giorni, occupando per poche ore una manciata di remote borgate messicane. Noi ci battiamo da oltre trent'anni,

¹ de Isusi, Javier, *La pipa de Marcos*, Bilbao, Astiberri, 2004, p. 41. D'ora in poi ci si riferirà a questo volume come *PdM*.

² Cfr. Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit. Tutte le informazioni e le analisi sul movimento zapatista presenti in questo capitolo devono molto a questo volume.

³ *PdM*, p. 41.

⁴ *Ivi*, p. 141.

controlliamo vaste regioni del territorio nazionale e colpiamo dove vogliamo. Eppure nessuno si interessa alla nostra attività, mentre la loro azione ha suscitato un'ondata di simpatia in tutto il mondo.”¹

Questa celebrità ha come prima conseguenza il costante afflusso di volontari da tutto il mondo nei cosiddetti *campamentos por la paz*, la cui utilità viene illustrata chiaramente nel fumetto di de Isusi: fungere da scudo umano e da occhio e voce internazionale capace di osservare e denunciare eventuali crimini dell'esercito messicano. Silvia, che nel fumetto è un ponte saggio e tranquillo tra Vasco e il complesso gioco comunicativo de La Realidad, si esprime con queste parole: “La triste realidad es que al mundo le da igual que maten a veinte tojolabales, pero si se toca un pelo de un suizo o de un canadiense, lo que ahora no es más que un conflicto ‘interno’ puede empezar a ser ‘externo’.”² Nelle parole dello stesso Marcos: “Quanto alle comunità, bisogna capire che il contatto con questo “zapatismo internazionale” rappresenta soprattutto una protezione grazie alla quale esse sono in grado di resistere. È una protezione più efficace dell'EZLN, l'organizzazione civile o lo zapatismo nazionale perché, nella logica del neoliberismo messicano, si punta molto sull'immagine internazionale.”³ Ciò che troviamo qui è un esempio evidente di ciò che può essere definito appropriazione sovversiva: si riconosce la presenza di un fenomeno, per quanto contrario esso possa essere alla decolonizzazione (in questo caso l'interesse per l'immagine internazionale del Messico neoliberista), e ci si arrende ad esso, ma solo nella misura in cui lo si usa per i propri scopi.

Si innesca così un circolo virtuoso mediante il quale l'osservatore straniero, richiamato anche grazie alla celebrità raggiunta dal movimento zapatista, viene usato proprio in quanto osservatore privilegiato (perché straniero e, spesso, proveniente da paesi del primo mondo), capace di diffondere ancora di più le notizie di ciò che accade in Chiapas, in una dialettica che lo vede contemporaneamente oggetto e soggetto di processi di comunicazione e creazione di immaginario. Questa particolare dialettica è rappresentata in una delle tavole de *La pipa de Marcos*, dove Natalia, una ragazza dei *campamentos*, e un soldato a bordo di un blindato si scattano reciprocamente una fotografia, documentando uno la presenza dell'altro.⁴

¹ Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., p. 86.

² *PdM*, p. 34.

³ Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., p. 181.

⁴ *PdM*, p. 68.

Ma la rappresentazione più emblematica dell'intreccio di strategie comunicative che possiamo trovare nel volume è nella dinamica dell'assalto dell'esercito a La Realidad, nel momento in cui il villaggio si trova privo di osservatori internazionali (che sono stati portati via da Ernesto). In questo frangente, l'esercito messicano non si fa scrupoli di attaccare il villaggio, abitato solo da civili, con tre elicotteri. L'operazione sembra controllata da due persone, che vengono caratterizzate da de Isusi come un membro dell'esercito di alto grado e un responsabile politico, senza divisa. Se il primo è evidentemente privo di ogni scrupolo, il secondo è la rappresentazione della complessa strategia messa in campo dal governo messicano nei confronti della ribellione chiapaneca, basata su aggressioni nascoste e manifeste offerte di pace.¹ Egli, infatti, si mostra d'accordo con l'attacco, seppur con il volto rigato da gocce di sudore, fino al momento in cui non vede, in lontananza, la silhouette di un uomo con una telecamera in spalla. Vasco infatti, unico "straniero" rimasto a La Realidad, dopo aver salvato un bambino dal crollo di un tetto causato dagli elicotteri, si trova nella situazione di dover fare qualcosa, e costruisce un simulacro di telecamera con due scatole, lattine e un lungo giunco per fare l'antenna. Alla visione di questo ipotetico *cameraman* il responsabile politico entra nel panico, rifiuta la proposta del capo militare di aggredire Vasco e togliergli la camera e urla al militare: "¿Pero no vio la antena? ¿Y quién nos asegura que no está retransmitiendo ahorita? [...] Esta mismita noche nos sacan en los noticieros de medio mundo..."² Dopodiché, parlando al megafono, dichiara che gli elicotteri sono arrivati per un'ispezione per future distribuzioni di aiuti umanitari, e ordina ai militari di andarsene.

Questo passaggio mette in luce diversi aspetti della modernità, e della sua variante particolare che si è costruita in Chiapas. L'azione di Vasco è indubbiamente molto "fumettistica": l'improbabilità della riuscita di un simile tentativo nella realtà, nonché il tempo brevissimo (tra una vignetta e l'altra) in cui il protagonista costruisce la finta telecamera fanno parte, in maniera assolutamente consapevole, di un mondo in cui all'eroe del fumetto sono concessi abilità e presenza di spirito fuori dal comune. Tuttavia, ciò che è interessante notare è lo strumento che l'eroe di un fumetto ambientato nel Chiapas del XXI secolo deve usare per salvare il villaggio: un simulacro di telecamera. Corto Maltese, al quale, come vedremo nel secondo capitolo, de Isusi si rifà di continuo, avrebbe usato ben altri mezzi, per esempio una mitragliatrice (come effettivamente fa, in una situazione simile)³. Ma il feticcio della comunicazione è ben più efficace, come dimostra Marcos stesso, a cui Vasco

¹ Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., p. 169.

² *PdM*, p. 79.

³ Cfr. Pratt, Hugo, "Samba con Tiro Fisso", in *Suite Caribeana*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 75.

si sostituisce momentaneamente come eroe mitico e ponte verso il mondo. I ruoli di ponte e di finestra sono, infatti, quelli a cui Marcos dichiara di tenere di più.¹

Se come arma la telecamera si dimostra più efficace di altre, bisogna tuttavia osservare come essa porti solo ad una strana mezza vittoria: gli elicotteri se ne vanno, ma nulla gli impedirà di tornare da un momento all'altro, se non la presenza di eventuali occhi occidentali, che comunque non li sconfiggeranno, ma potranno solo tenerli sotto controllo. Se quella in mano a Vasco fosse stata una vera telecamera, in fondo non avrebbe ripreso nulla di importante, se non la preparazione di ipotetici lanci umanitari: il capo politico della missione, insomma, può dichiararsi anch'esso vincitore. In tutto questo, le uniche vittime sono gli abitanti, indios, de La Realidad: il bambino che ha rischiato la vita, e la comunità che, dopo il rischio, si ritroverà a dover riparare le case danneggiate. Così nella realtà del Chiapas: gli zapatisti hanno avuto varie strane mezze vittorie, che li hanno portati alla fama internazionale. Ma anche il governo messicano, rinunciando a vere azioni di guerra (ma non mantenendo gli accordi di pace) continua a tenere le comunità in una situazione di "pace armata" che rende estremamente difficile la progettazione di un qualunque futuro.² Nel mentre si mantiene una continua battaglia comunicativa, in cui gli stranieri giocano un ruolo fondamentale.

1.2.2.2 I volontari stranieri

I volontari stranieri che agiscono ne *La pipa de Marcos* sono tre: un italiano, Giorgio; un ragazzo di nome Gorka e Natalia, una ragazza proveniente dall'America latina (utilizza il *voseo*), ma evidentemente bianca (particolare che denota una probabile origine benestante). Questi tre personaggi, sicuramente secondari nella vicenda, rispondono ad altrettanti stereotipi. Giorgio è, infatti, un *hippie* con i *dreads*, pacifista, il che lo porta a continue discussioni con Gorka, più aggressivo, riguardo all'uso della violenza. Natalia si trova lì, invece, per un solo motivo: è innamorata della figura di Marcos, e darebbe tutto pur di poterlo incontrare. Si può osservare come i tre personaggi siano stati richiamati da tre aspetti fondamentali dello zapatismo, quelli che ne compongono l'immagine sfaccettata: l'essere un movimento armato (e vincente nelle sue, pur poche, azioni militari), la teorizzazione di una

¹ Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., p. 113.

² *Ivi*, p. 201.

forma di democrazia partecipativa e non violenta, e l'aura mitica del suo capo (la "strategia comunicativa" del movimento). Scrive Le Bot:

La forza degli zapatisti è la non violenza, la loro originalità sta nell'aver inventato un nuovo rapporto fra violenza e non violenza, consistente nel tenere viva la tensione senza rimbalzare nella violenza. La crescita di potenza di una violenza contenuta e repressa per decenni, o meglio per secoli, [la violenza scatenata dalle angherie subite dalla popolazione maya del Chiapas] si traduce in una strategia di non violenza armata messa al servizio della produzione di significato, dell'invenzione simbolica e politica.¹

Questa tensione, non priva di una certa indeterminatezza, risulta estremamente attraente agli occhi dell'opinione pubblica internazionale (o perlomeno ad una parte, schierata, di essa), ed è capace di attrarre sia persone come Gorka e sia persone come Giorgio. Per tornare al fumetto, Silvia si esprime così: "Aquí llega todo tipo de gente, desde el misionero al guerrillero pasando por románticos y acabados" e ancora "-Los zapatistas han aparecido como una utopía hecha realidad.- -¿Tanto?- -Hombre, desde luego la revolución más coherente que he conocido, y también la más inteligente, ha sabido administrar bien la violencia.-"²

Tuttavia, una tale risonanza internazionale ha dei rischi, primo fra tutti quello di una dipendenza dagli aiuti esterni, che potrebbe comportare una colonizzazione di un tipo sicuramente diverso da quello imperialistico, ma comunque legata allo svuotamento di un senso locale della rivolta, e del nuovo tipo di democrazia che essa porta con sé, in favore degli stimoli internazionali. In altre parole, è come se stessimo parlando di una bilancia, in cui i due piatti devo essere equilibrati, altrimenti si incappa in due diversi rischi: l'isolazionismo (e la conseguente sconfitta), oppure in una situazione che nel libro di Le Bot viene definita una "locanda spagnola", un luogo in cui ognuno va e porta ciò che vuole, senza badare al luogo in cui è: "Se l'attenzione internazionale avesse soltanto la funzione di fare da scudo, potrebbe nascere la tentazione di assumere atteggiamenti un po'paternalistici, di protezione e di assistenza, ma io credo che lo zapatismo possa evitare questo rischio in quanto crea una possibilità di ricomposizione."³ Da una parte, quindi, si cerca di fare in modo che con i volontari internazionali ci possa essere uno scambio, e non si riceva soltanto: "Lo zapatismo resiste perché riesce a scogliere le vecchie categorie, e perché è in grado di trasformare

¹ Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., pp. 85-86.

² *PdM*, p. 41.

³ Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., p. 181.

coloro che lo avvicinano in misura pari o superiore rispetto a quanto questi ultimi riescano a trasformarlo.”¹ Su quella che Le Bot definisce come una possibilità di ricomposizione, Marcos si esprime così: “Forse lo zapatismo li ha solo aiutati a ricordarsi che vale la pena di lottare, che è necessario.”²

Dall’altro, i contatti tra i volontari e le comunità vengono limitati, come a proteggere un “cuore” che deve rimanere intatto. Su questo, Marcos si esprime chiaramente in più punti dell’intervista: “[il movimento internazionale] Non possiamo chiamarlo realmente zapatismo, lo zapatismo è il punto in comune, o il pretesto per una convergenza.”³ Altrove: “Per noi è importante essere lucidi su questo punto: non dobbiamo tentare di creare una dottrina universale, di metterci alla guida di una nuova internazionale o cose del genere.”⁴ Nel fumetto questo concetto è espresso chiaramente dal maggiore Moisés, accorso a La Realidad per parlare con i volontari dopo l’attacco dell’esercito: “Ustedes no vinieron a visitar turbinas ni a desenmascarar traidores... ni siquiera vinieron a solucionar nuestros problemas. [...] Señores, su mision es simplemente estar presentes; no deben dejar nunca vacío el Campamento por la Paz...Ya vieron lo que puede ocurrir. Vinieron como observadores, y como tales les necesitamos; por favor, no quieran convertirse en protagonistas.”⁵ D’altra parte, lo stesso Vasco (“protagonista”), rinuncia al suo ruolo di giudice nel rimettere ogni decisione riguardo ad Ernesto nelle mani della comunità (dopo aver però dato all’ipotetico traditore un, molto classico, pugno).

1.2.2.3. Il controllo delle informazioni

Se nel fumetto troviamo, quindi, ben delineata la strategia decolonizzante zapatista per quanto riguarda i volontari stranieri, troviamo anche due esempi di controllo delle informazioni, e del modo in cui di queste i personaggi facciano un uso che, ancora una volta, ci riporta all’appropriazione dei metodi imperialistici, seppur in modi assai diversi. Il primo esempio è Ernesto, che nel corso di tutta la vicenda ostenta comportamenti paranoici da controspionaggio, basati sulla sfiducia verso tutti e sulla necessità di un controllo spietato delle informazioni, usate come moneta di scambio: propone infatti a Vasco di controllare, per

¹ *Ivi*, p. 80.

² *Ivi*, p. 181.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *PdM*, p. 90.

lui, i movimenti degli altri volontari, in cambio di informazioni su Juan (che probabilmente non ha, ma millanta di avere). Come giustificazione per questo suo comportamento porta la condizione di guerra in cui il Chiapas si trova, e la necessità di farvi fronte comportandosi come un vero esercito. Egli, tuttavia, cade vittima delle sue stesse paranoie: sebbene il suo comportamento non venga spiegato chiaramente, Ernesto mette infatti a rischio La Realidad privandola di osservatori internazionali, ed è probabilmente in contatto con l'esercito messicano, che infatti compie l'attacco proprio in quel momento. Tuttavia, da quello che riferisce di lui il maggiore Moisés dopo averlo interrogato, non risulta chiaro se è egli stesso il traditore o se, appunto, è solo talmente paranoico da aver tradito involontariamente. In ogni caso, ciò che è interessante è che Ernesto è un esempio di appropriazione totale dei metodi di un esercito (fino al ridicolo di "potenziare la sua visione notturna"), priva però dell'elemento di sovvertimento delle logiche imperialistiche che sottostanno ai modi in cui gli eserciti utilizzano le informazioni in loro possesso. Pur ostentando un'ammirazione totale per Marcos, si può dire che Ernesto cade nell'errore di trasformare lo zapatismo in ciò che Mignolo chiama un "*abstract universal*", qualcosa in nome del quale si può scendere a qualunque bassezza.

Questo non significa che, sia nei fatti che nel fumetto, l'EZLN non si comporti come un esercito, di cui porta anche il nome. Al contrario, tra i suoi metodi annovera, come si è detto, un uso assai rigido delle informazioni riguardanti l'esercito stesso che filtrano verso l'esterno. Ne *La pipa di Marcos*, questo si riflette nel comportamento tutt'altro che aperto di Olivio nei confronti di Vasco, ma nemmeno il maggiore Moisés si dimostra in grado di dare a Vasco nessuna informazione riguardo a Juan. Olivio, da parte sua, gioca con Vasco nel dargli una serie di informazioni ingannevoli (prima fra tutte il suo stesso nome, il che provoca non pochi fraintendimenti): non c'è esitazione, quindi, nell'utilizzare il controllo della comunicazione e anche, in certa misura, l'inganno nei confronti di elementi esterni. Dove possiamo individuare, quindi, la differenza tra l'*abstract universal* di Ernesto e l'appropriazione sovversiva dei metodi imperialistici del controllo delle informazioni messa in campo dall'EZLN (nell'opera di de Isusi prima, e nella realtà in secondo luogo)?

In primo luogo, dal fatto che il gioco del mistero, se è solo un gioco, può avere una conclusione: così è da parte di Olivio nei confronti di Vasco, nel momento in cui Vasco si conquista, con le sue azioni, la fiducia, personale prima ancora che politica (al contrario dello spionaggio di Ernesto, che non è assolutamente un gioco, e non ha mai fine). In secondo

luogo, l'atteggiamento umano con cui questo gioco viene portato avanti, ossia mantenendo un punto fisso nella propria individualità, come vediamo nel corso di un dialogo che si ripeterà, variato, altre volte nel corso degli altri volumi dell'opera. Vasco chiede ad Olivio: “-¡A ver si vas a ser tu el que quiere ser espía!- -Ja ja ja... ¡No!- -Pues a ver, dime, ¿Qué te gustaría ser?- -Yo sólo quiero ser lo que ya soy.-”¹

Lo scopo dell'occultamento delle informazioni, dei cambi di nome (i membri dell'EZLN si scelgono un nome nuovo, e non conoscono i rispettivi nomi originari), dei segreti e dei passamontagna, quindi, non è più quello di cambiare identità, di fingere di essere qualcuno che non si è, ma, al contrario, quello di proteggere il cuore della propria identità dal gioco delle interpretazioni esterne, almeno fino a che queste sono poco informate, o in mala fede, o fuorviate dalla comunicazione di massa. Non si cambia nome, quindi, per poterne avere un altro, ma per custodire il proprio vero nome e proteggerlo dallo sfruttamento, esattamente come ha fatto Marcos con la sua vera identità, anche dopo che essa è stata rivelata, in maniera probabilmente realistica, da parte del governo Messicano, con l'intento di rompere il gioco di specchi creato dal mistero. Ma quel gioco è continuato, e Marcos continua, effettivamente, a proteggere la sua vera identità dagli occhi del mondo, ma anche a proteggere lo zapatismo dalla sua vera identità, rifiutandosi di diventare un *leader* pur continuando ad essere un simbolo.

Una dialettica simile la si può ritrovare anche nella stessa esistenza di quello che, per sua stessa definizione, è un esercito a tutti gli effetti, e in quanto esercito non è certo né un organo democratico, né esente da gerarchie, ordini e un certo grado di imposizioni, insomma a tutta una serie di compromessi con metodi imperialistici. Ma la differenza tra l'EZLN e un qualunque esercito è nel precetto di comandare obbedendo (*mandar obediendo*) sempre alle comunità che protegge e ai loro metodi democratici, di essere cioè strumento e non scopo, e con l'obbiettivo, un giorno, di non esistere più, di terminare cioè la propria esistenza in quanto strumento di appropriazione di logiche altrui, allo scopo di sovvertirle.² Ma ciò può accadere solo nel momento in cui queste logiche perdono la loro egemonia culturale, sociale ed economica. Finché ciò non accade, bisogna fare i conti con questa egemonia, trasformandola: rifacendosi al concetto di egemonia in Gramsci: “Ogni elemento imposto sarà

¹ PdM, p. 86.

² Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., p. 245.

da ripudiarsi a priori? Sarà da ripudiare come imposto, ma non in se stesso, cioè occorrerà dargli una nuova forma che sia propria del gruppo dato.”¹

Che questo discorso trovi un’applicazione così forte proprio nell’ambito della comunicazione, nell’opera di de Isusi, è assai evocativo di come il discorso della conoscenza, della comunicazione, dell’informazione come strumento e dell’egemonia culturale stia al cuore del rapporto tra il Sud America e la modernità (post)coloniale. Mignolo conclude una conferenza del 2010 a Bogotá con queste parole:

El punto fundamental de lucha y de ataque es el control del conocimiento y por consiguiente la posibilidad de descolonizar la subjectividades que han sido y siguen siendo controladas por quien controla el conocimiento, puesto que si no se controla el conocimiento, si no se pueden establecer y reproducir gerarquías de inferioridad, ya no es posible dominar, porque no se puede dominar a un igual. Para poder controlar y para poder dominar es necesario hacerlos inferiores, y de ahí el concepto fundamental de desenganche, *delinking*: el punto fundamental de los procesos de descolonización es salir de las reglas del juego [...] y construir otros mundos paralelos y coexistentes.²

La differenza tra Olivio e Ernesto, e tra la configurazione attuale dell’EZLN e un qualunque esercito, sta quindi nell’orizzonte in cui le regole del gioco della conoscenza e dell’informazione vengono utilizzate: un orizzonte che, nel caso di Olivio e dello zapatismo, deve per forza consistere nello sganciarsi, un giorno, da quello stesso gioco, nel lavorare per non essere più utili come strumento, e per poter tornare alla propria vera identità, occultata e difesa nell’epoca della lotta.

I.3. Una piccola decolonizzazione privata: *La isla de Nunca Jamás*.

I.3.1. Riassunto del secondo volume, *La isla de Nunca Jamás*.

Seguendo le scarse notizie riguardanti Juan che gli sono state fornite da Marcos, Vasco arriva in Guatemala, sul lago Atitlán, dove Paola, una ragazza italiana, gli riferisce che Juan, dopo

¹ Gramsci, Antonio, *Quaderni dal carcere*, quaderno 16, 1933-1934: 21 bis, *Apud* Lo Piparo, Franco, *Lingua intellettuali egemonia in Gramsci*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 121.

² Evento Accademico per “Sentir-Pensar-Hacer”, realizzato nel novembre 2010 nella Facultad de Artes ASAB, della Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, disponibile sul sito <http://www.youtube.com/watch?v=mqtqRj5vDA>, consultato il 28/05/2013, trascrizione mia.

una breve permanenza nella sua casa, stanco dell'afflusso di turisti ha deciso di proseguire per il Nicaragua. Paola regala poi a Vasco una collana con un proiettile esplosivo e un sacchettino con un estratto secco di funghi allucinogeni.

Una volta in Nicaragua viene indirizzato sull'isola di Ometepe, nelle acque del lago Nicaragua, dove potrebbe essersi stabilito Juan. Sbarcato, Vasco si dirige verso un hotel/fattoria, la 'Finca Mariana', ma si perde, solo, nelle foreste dell'isola. Ormai nel cuore della notte, affamato, si ferma in una radura, dove nota un cane che mangia alcuni funghi selvatici. Credendoli commestibili, li ingerisce anche lui, ritrovandosi così immerso in un lungo e inquietante viaggio allucinatorio, dal quale esce solo al mattino, grazie all'aiuto di un giovane di nome Chico.

Chico lo porta nella casa in cui vive con altri ragazzi come lui, fuggiti anni prima da un orfanotrofio, la fondazione Holly Roger. Questi ragazzi cercano di coinvolgere Vasco in una rapina ai danni dell'orfanotrofio stesso, descritto da loro come dominato da un malvagio direttore: Don Jaime. Nel piano, Vasco avrebbe un ruolo da protagonista in quanto bianco, e perciò sicuramente ben accetto dal direttore. Vasco tuttavia rifiuta e si dirige verso la Finca Mariana, dove trova alloggio e incontra un giovane scrittore argentino che aveva conosciuto in Nicaragua, Héctor, appassionato di storie di mistero e terrore, e una simpatica ragazza, che Vasco chiama Wendy, che gestisce l'albergo.

Vasco apprende che Juan è effettivamente passato dall'isola, dove ha lavorato per un certo periodo come insegnante nella Holly Roger. Dirigendosi verso l'orfanotrofio, si imbatte in Chico e i suoi amici che fuggono dopo aver rapinato il direttore, inseguiti dal fuoristrada dei sorveglianti, che, aizzati dal direttore stesso, non si fanno scrupolo di sparare con l'intento di uccidere. I ragazzi però riescono a rifugiarsi nella foresta, anche grazie all'aiuto di Vasco, che fa esplodere una gomma del fuoristrada. Don Jaime, dopo aver tentato inutilmente di corrompere la polizia locale affinché arresti i ragazzi, fa esplodere per vendetta la loro casa.

Nonostante il successo della rapina, i ragazzi si vedono quindi spinti ad una nuova vendetta, a causa dall'atto di Don Jaime, e Vasco inizia a capire che tra i ragazzi, e soprattutto tra Chico, e il direttore sia accaduto qualcosa di misteriosamente grave, che probabilmente ha coinvolto anche Juan. Viene così preparato un nuovo piano, questa volta in concomitanza con la visita alla Holly Roger del reverendo Hooker, capo della congregazione religiosa che

finanzia l'orfanotrofio con soldi provenienti da numerosi donatori statunitensi, che saranno anch'essi presenti alla cerimonia.

Il giorno del ricevimento Vasco e Wendy si fingono giornalisti, e vengono invitati a partecipare all'evento. Una volta dentro, Wendy fa in modo che Chico e i ragazzi possano entrare, mentre Vasco, non visto, mette la polvere di funghi allucinogeni nel cibo di Don Jaime. Chico sale quindi sul palco e racconta a tutti i presenti la sua storia, il suo segreto: durante la guerriglia degli anni '80 tra il Fronte Sandinista e i *Contras* finanziati da denaro americano, Don Jaime serviva da ponte tra i finanziatori e i guerriglieri, che venivano pagati per le vittime che facevano tra i civili. Chico, bambino, assistette involontariamente a uno di questi incontri; venne però scoperto e violentato da uno dei *contras*, sotto gli occhi di Don Jaime che non fece nulla, e, forse, prese parte alla violenza. Successivamente, Don Jaime cercò, con un qualche successo, di far credere a Chico che fosse tutto frutto della sua fantasia, e che non era mai successo nulla, finché non fu proprio Juan, parlando con Chico dopo alcuni anni, a far riemergere gli avvenimenti e a far cambiare visione a Chico, che fuggì insieme ai suoi amici. In seguito a questo episodio, Juan venne cacciato e si diresse verso l'Ecuador.

I padrini assistono scandalizzati a questo racconto, e una volta terminato si scagliano contro Hooker e Don Jaime chiedendo spiegazioni. Quest'ultimo però è sconvolto, oltre che dagli avvenimenti, anche dai funghi allucinogeni, e si avventa fisicamente contro Chico, peggiorando la sua situazione. Lui e Hooker vengono quindi arrestati, e anche se sull'esito del processo nessuno si fa troppe illusioni, la fondazione e l'orfanotrofio sono costretti a chiudere. Dopo questa vittoria, Vasco saluta e si dirige, insieme ad Héctor, verso Quito, dove spera di trovare altre notizie di Juan.

I.3.2. Il contesto storico.

Se il primo volume delle avventure di Vasco faceva precipitare il lettore nel complesso mondo della lotta zapatista, anche in questo secondo volume la contestualizzazione nel mondo del colonialismo, e delle sue varianti moderne, è chiara fin dall'inizio: nella prima pagina del volume, dopo due inquadrature di una statua incatenata sulla facciata di un edificio di Granada, in Nicaragua, Vasco riflette brevemente sulla storia di William Walker: “De la conquista española a las ocupaciones estadounidenses; sin embargo nadie igualó en

destrucción al pirata Walker... ¡quiero decir, aquí, en Granada! [...] El filibustero estadounidense, invadió Nicaragua, se proclamó presidente, decretó la esclavitud e incendió Granada. Un encanto, vaya...”¹ Questo, tuttavia, è solo il primo episodio di colonialismo statunitense descritto nel volume, come anticipato dalla prima frase pronunciata dal protagonista. In un *flashback* Paola, un’amica di Vasco e Juan che vive in un’isola sul lago Atitlán, in Guatemala, racconta brevemente, ad esempio, la travagliata storia recente di quel paese: “Yo no estaba acá cuando el genocidio de los 80, pero fue terrible. Comunidades indígenas enteras fueron literalmente exterminadas con tácticas que no podrías creer. [...] El ejército superó todos los límites de la crueldad, y hoy sus generales siguen sueltos y presentándose a las elecciones... no es raro, los amparaba la CIA, que hasta les facilitaba armas prohibidas.”² Questi due accenni alla storia più o meno recente del centro America introducono il lettore al tema che diventerà il cuore della vicenda narrata: la vendetta (non violenta) di un gruppo di ragazzi contro la fondazione americana che dirige l’orfanotrofio in cui sono cresciuti.

Seppure la storia si sviluppi seguendo il filo di una vendetta privata, in questa narrazione si aprono però ampi spiragli sulla storia recente del Nicaragua, soprattutto sulla guerra civile degli anni ‘80 tra Frente Sandinista de Liberación Nacional e la *Contra*, il movimento di guerriglia finanziato dagli Stati Uniti per minare la stabilità del governo del FSLN, e, all’interno di questo periodo storico, soprattutto sul legame tra sette religiose cristiane e il finanziamento alla guerriglia reazionaria. Nella postfazione al volume, curata da Luciano Saracino, scrittore e sceneggiatore di romanzi grafici argentino, troviamo un breve ma espressivo quadro storico:

En las zonas de Centroamérica (sobre todo) se asentaron un sinnúmero de organizaciones (más que nada sectarias) que tenían la cabeza en Estados Unidos y que bajaban línea hacia el sur lo que se “aconsejaba” hacer. Con la velada misión de contrarrestar a la Teología de la Liberación, su trabajo consistía en adormecer a la población a través de un trabajo más doctrinal que humanitario y una financiación no siempre clara. La secta Moon es tal vez el ejemplo que más cerca estuvo del poder en aquellos años. Famosa por sus bodas multitudinarias, sentía una fuerte preferencia por los gobiernos militares (el genocida argentino Emilio Eduardo Massera estuvo ligado a ella) y puso sus ojos en Latinoamérica a través de la asociación CAUSA (Confederación de Asociaciones para la Unidad de Sociedades

¹ de Isusi, Javier, *La isla de Nunca Jamás*, Bilbao, Astiberri, 2009 (2), p. 11. Da ora in avanti ci si riferirà al volume con la sigla *IdNJ*.

²*Ivi*, p. 21.

Americanas). Esta asociación, creada en Nueva York en 1980, financió las campañas electorales de Ronald Reagan en 1980 y 1984 y justificó al teniente coronel Oliver North, principal protagonista del escándalo conocido como 'Irán-Contra' (el dinero que se obtenía de la venta de armamento a un enemigo declarado como Irán en su guerra contra Irak se utilizaba para sufragar la Contra nicaragüense).¹

È evidente quindi come questa vicenda tocchi alcuni dei nodi fondamentali del neocolonialismo, che viene collegato da de Isusi al colonialismo "classico" mediante l'utilizzo del riferimento letterario di *Peter Pan*, di Barrie, come si vedrà nel dettaglio nel secondo capitolo. Per il momento può essere sufficiente osservare come l'autore faccia combaciare la figura di entrambi i rappresentanti della setta cristiana rappresentata ne *La isla de Nunca Jamás* con la figura, tipica dell'esotismo e dell'avventura coloniale, del pirata, creando così un collegamento immediato tra la variante moderna e quella classica del colonialismo: tra i due poli del collegamento si situa così la figura di William Walker, con cui, come abbiamo visto, si apre il volume, vero e proprio punto di passaggio in quanto pirata statunitense, ma in un periodo, la seconda metà del XIX secolo, in cui il sistema delle colonie stava rapidamente cambiando. Non a caso Walker cercò sostegno guardando più al nuovo impero statunitense che ai vecchi imperi europei:

The Anglo-American's love of excitement and adventure, his belief that it is the manifest destiny of his race to control the whole American continent, and the desire of the slave states for a southward expansion of American territory-these indeed were potent factors in producing the phenomena of filibustering; but these alone do not account for Walker's remarkable career of two years in Central America. To accomplish his purpose of "regenerating" the isthmus and founding there a military empire, Walker needed not only an army, but also ships and money; and these two necessities were not supplied by zealous champions of territorial expansion or slavery propagandism, but by a syndicate of New York and San Francisco capitalists, who hoped to use the filibuster general for furthering their interests in Nicaragua.²

Pur non essendo Walker direttamente collegato al governo statunitense (se non in brevi periodi), in questa analisi troviamo chiaramente i segni del passaggio verso il neocolonialismo di stampo nordamericano: da una parte l'espressione della volontà coloniale statunitense (il 'manifesto destino' degli Usa, che li avrebbe portati a dominare il continente americano), e

¹ Saracino, Luciano, "Ometepe, realidad entre ficciones", in *IdNJ*, p. 182-183.

² Scroggs, William Oscar, "William Walker and the Steamship Corporation in Nicaragua", *The American Historical Review*, Vol. 10, N. 4, 1905, p. 792.

dall'altra le modalità nuove con cui questo colonialismo si sviluppa, basandosi soprattutto sulla potenza economica e sulle ricchezze di ricchi rappresentanti del capitalismo americano.

È anche interessante notare come in *La isla de Nunca Jamás* Don Jaime, prima ancora che il lettore sappia chi è, ovvero quando Vasco lo incontra per caso sul traghetto verso l'isola di Ometepe, venga presentato come un personaggio ossessionato dalla televisione, e soprattutto dal suo uso più collegato alla conoscenza, ma una conoscenza utilitaristica e direttamente collegata al potere, come afferma esplicitamente nel momento in cui Vasco lo asseconda dandogli ragione sulla assenza di animali pericolosi nel lago Nicaragua: “-Claro, hombre, ya se lo decía yo. ¿No ve que yo veo mucha televisión?- -Ya, ya veo. Así sabe usted tanto.- -Bueno, la verdad es que sí. Sé mucho. ¡El saber es el poder! Y hoy en día el poder está en la televisión. ¡Se lo digo yo!-.”¹

Nonostante in questa scena prevalga l'aspetto comico e ridicolo della supponenza di un personaggio che il lettore non conosce ancora in tutti i suoi aspetti (non tutti ridicoli ed innocui), questo dialogo ci permette di precisare le caratteristiche dell'evoluzione del colonialismo, suggerendo l'importanza odierna dei mezzi di comunicazione nella creazione di un cosiddetto 'pensiero unico' ed egemonico, e di un particolare tipo di conoscenza ad esso connessa, che effettivamente rappresenta, molte volte, il segno del potere, invidiato da chi non vi ha accesso.² Ancora una volta, quindi, è evidente l'intento di de Isusi di contestualizzare la vicenda narrata, per quanto avventurosa, per quanto piccola e privata (qui più che nel primo volume) in un contesto molto preciso: i rapporti tra il cosiddetto Nord e Sud del mondo.

Tuttavia, con questo volume ci troviamo di fronte ad un approccio diverso alla materia trattata, meno legata ad un fenomeno realmente esistente come era *La pipa di Marcos: La isla de Nunca Jamás* è, infatti, essenzialmente una storia di fantasia e sulla fantasia, come scrive de Isusi stesso nella già citata intervista a se stesso: “Si en *La pipa de Marcos* el marco en que se desarrollaba la historia era tan potente que hasta el lugar se llamaba “La realidad”, en *La isla de Nunca Jamás* el marco servía para adentrarnos en el mundo de la ficción, y ver cómo la realidad y la ficción siempre se mezclan.”³ Questo diverso approccio non significa che il secondo volume non sia potentemente pervaso anch'esso da un intento decolonizzante, ma che questo intento riguarda più il funzionamento dell'immaginazione e della fantasia e del

¹ *IdNJ*, p. 28.

² Cfr., per esempio, Baudrillard, Jean, *L'agonia del potere*, traduzione di Marcello Serra, Milano, Mimesis, 2009.

³ Cfr. <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>

rapporto di esse con le relazioni di potere del mondo neocoloniale. In più, questo intento viene portato avanti dall'autore anche attraverso una fitta rete di riferimenti intertestuali: per questi motivi si rimanda perciò al secondo capitolo del presente lavoro un'analisi più approfondita delle strategie decolonizzanti messe in campo dall'autore sotto il profilo letterario ne *La isla de Nunca Jamás*.

I.4. *Río Loco* e *En la tierra de los sin tierra*: la trama del terzo e quarto volume.

A Quito Vasco e Héctor incontrano Claudio, un italiano che aveva condiviso con Juan e un tedesco di nome Jürgen il viaggio dal Guatemala all'Ecuador e poi nella selva amazzonica. Dalle sue parole Vasco apprende, infatti, che Juan si era recato tra le comunità del Rio Napo, oltre Iquitos, in cerca di tribù che vivessero ancora in modi estranei alla modernità. Claudio dirige quindi Vasco e Héctor verso Iquitos, dove potranno parlare con Jürgen. Per arrivare in quella città, tuttavia, li aspetta un lungo viaggio in battello dalla città di Coca. Qui, in attesa della partenza, Vasco conosce prima una ragazza di nome Laura, e poi salva un giovane indio, che poi incontra sul battello, di nome Américo.

Dopo un interminabile viaggio, i due arrivano a Iquitos, dove incontrano Jürgen, che gli racconta che Juan, stanco della società di Iquitos era partito in cerca di tribù di indios in isolamento o incontattate, perché sperava di incontrare lì esseri umani ancora puri. In quel viaggio, si era fatto guidare proprio da Américo, che è cresciuto a Borja, ai limiti con la selva. Vasco, Héctor, Jürgen e Américo si recano, quindi, a Borja, da dove Juan era partito verso la selva guidato, fino ad un certo punto, da un certo Leandro, un uomo senza scrupoli e dipendente dall'alcool che aveva abbandonato Juan nel bel mezzo della selva. Di ciò che è accaduto dopo a Juan non si sa nulla, e il ritrovamento del suo zaino non fa pensare a nulla di buono. Vasco in ogni caso riesce, con la violenza, a fare in modo che Leandro porti lui e Héctor fin dove aveva abbandonato Juan.

In un clima di profonda sfiducia e conflittualità tra Vasco e Leandro, i tre partono in canoa e si addentrano poi nella selva. Tuttavia, dopo alcuni giorni Leandro li abbandona, dopo averli fatti camminare in tondo, a loro insaputa. I due rimangono così persi e si ritengono spacciati, quando Héctor trova una canoa con un remo, apparsa dal nulla. Tuttavia,

Vasco non torna con lui verso Borja, e decide invece di continuare da solo, nel cuore della selva, fino alla tribù cercata da Juan.

Questo viaggio si dimostra estremamente difficile, anche sotto il profilo psicologico, e dopo alcuni giorni Vasco, smarrito e in preda alle visioni, tocca una rana dardo. Cerca inutilmente di tagliarsi la mano col machete, che però aveva smarrito nel cammino, e sviene, convinto di morire. Dopo una lunga visione, tuttavia, si risveglia, debolissimo, e scopre che è stato salvato dalla tribù che stava cercando, grazie al fatto che Américo lo ha seguito per tutto il tempo (sempre lui aveva fornito a Héctor la canoa). Américo, infatti, anche chiamato Napo, è un membro di quella tribù, inviato nel mondo “esterno” per assumere conoscenze che aiutino il suo popolo a salvarsi. Juan, tuttavia, non ha mai messo piede in quel villaggio.

Il quarto volume si svolge su diversi piani temporali. Da una parte vi è narrato il lungo percorso di iniziazione di Vasco, all'interno della tribù di Napo. Vasco vive con loro vari mesi, infatti, e segue un percorso iniziatico che lo porta a mutare profondamente la sua visione della vita. Una volta uscito dalla selva, legge una mail di Héctor, che lo informa che Juan è vivo, e si trova in un accampamento del Movimento dos Sem Terra (MST), in Brasile. Vasco parte quindi per il Brasile, dove riesce a sapere esattamente dove si trovi Juan, nell'accampamento del MST a Amanajú.

Nel frattempo, il lettore apprende la storia precedente di Vasco e Juan. Cresciuti insieme come fratelli, erano sempre stati inseparabili, pur avendo caratteri diversi, e soprattutto nonostante la vita perennemente ribelle e insoddisfatta di Juan. Vasco, divenuto marinaio, aveva conosciuto il grande amore della sua vita, Marinela, con la quale, tuttavia, non riusciva ad avere una relazione serena a causa di causa di ciò che Juan rappresentava, ossia la possibilità di una vita diversa e più libera.

Non senza dubbi e difficoltà, si dirige quindi verso l'accampamento, dove avviene l'incontro fra i due. Questo incontro, tuttavia, nasconde una sorpresa sconvolgente per Vasco, che ritrova nello stesso accampamento Marinela, il suo amore del passato, incinta di Juan. Tutta, la vicenda, infine, è descritta come se fosse narrata da Vasco a un coreografo brasiliano conosciuto nell'aeroporto di Rio de Janeiro.

I.5. Il Movimento Dos Sem Terra.

Il Movimento dos Sem Terra brasiliano, l'MST, occupa, ne *Los viajes de Juan sin tierra*, poche pagine nel quarto volume, *En la tierra de los sin tierra*. Tuttavia, vari aspetti conferiscono a questo movimento una particolare evocatività all'interno dell'opera. Primo fra tutti il nome, che dà il titolo al quarto volume, ma richiama anche il titolo generale dell'opera, che è, d'altra parte, il titolo di una canzone di Victor Jara, la quale descrive la condizione di un contadino messicano che, dopo tante rivoluzioni finite male, ha ormai perso ogni speranza per un vero cambiamento della società. In questo senso, il legame tra il testo di questa canzone con gli scopi del MST è potente, così come è potente, al di là del nome, la portata simbolica di questo movimento all'interno della lotta alla modernità coloniale. Noam Chomsky, nel discorso al World Social Forum del febbraio 2003, definì l'MST come “the most important and exciting popular movement in the world”, sottolineando il collegamento esistente tra la concentrazione delle terre e il problema delle *favelas*.¹

L'MST nacque nel 1984, e si batte da allora per una redistribuzione delle terre a favore dei quattro milioni e mezzo di famiglie di mezzadri, braccianti e piccoli contadini cacciati dalle campagne a causa della modernizzazione delle tecniche agricole, e che si trovano di fronte un Brasile in cui, ad oggi, le differenze sociali sono enormi, e nell'ambito dell'agricoltura prendono la forma di enormi latifondi, spesso poco sfruttati. È però importante notare come questa condizione sia un lascito diretto del colonialismo: “In Brasile la concentrazione della terra, simbolo di disuguaglianze enormi, è una delle più alte al mondo. Metà dei terreni agricoli brasiliani è controllata da meno del 2% dei proprietari. Questi privilegi risalgono all'epoca coloniale, quando la corona portoghese concedeva ai nobili delle “capitanerie” per popolare l'immenso territorio brasiliano.”² L'importanza di questi proprietari terrieri all'interno della società brasiliana, inoltre, non si ferma all'ambito economico, ma mantiene anche forti legami con la politica: “Lo schieramento dei proprietari terrieri, o *ruralista*, è ben organizzato. Con 240 deputati appartenenti a diversi partiti, il blocco *ruralista* controlla la metà dei seggi in parlamento e si oppone alla riforma [agraria].”³

¹ Cfr. <http://www.chomsky.info/interviews/199704--.htm>, consultato il 23 luglio 2013.

² Reyes, Chantal, ““Sans terre”: les lopins d'abord”, in *Libération*, 2 aprile 2012, tradotto da *Internazionale* come “La terra promessa”, traduzione di Andrea De Ritis, n. 998, 3/9 maggio 2013, p. 52.

³ *Ivi*, p. 54.

Questo potere, e l'assenza di una vera riforma agraria, sembrerebbe in contraddizione con la situazione politica del paese, che vede al potere, dal 2003 ad oggi, il Partido dos Trabalhadores, un partito di sinistra che dovrebbe essere vicino alle necessità e alla sensibilità di un movimento come l'MST. Per certi versi, in effetti, è così: molti membri del MST votano per il PT, e l'ex presidente Lula si è più volte dichiarato a favore delle rivendicazioni del MST. Tuttavia, sia durante il suo mandato che durante quello di Dilma Rousseff non c'è mai stata una vera riforma agraria, ma soltanto redistribuzione di terre spesso di proprietà dello stato, oppure comprate dai grandi proprietari a prezzo di mercato, e in ogni caso in misura sempre più ridotta. In alcuni casi, addirittura: "La riforma agraria si è trasformata nella semplice occupazione di spazi vuoti dell'Amazzonia, aggravando il disboscamento del paese."¹

Il motivo principale di questa distanza del governo dalle rivendicazioni del MST ci porta al cuore del passaggio da un colonialismo di stampo classico, e dalle sue conseguenze che ancora oggi si fanno sentire nella società e nella politica brasiliana, al neocolonialismo della modernità/coloniale: "Secondo Rodrigues [dirigente del MST], Lula e Dilma Rousseff hanno deciso di puntare sull'agricoltura industriale, un settore in espansione che crea poca occupazione e sfrutta le grandi estensioni, ma che è molto redditizio: 370 miliardi di euro incassati in dodici anni."² Oltre a questo, "Più dell'80 per cento dei brasiliani vive in città, sottolinea Zander Navarro, sociologo. Inoltre il Brasile è diventato una potenza agricola in grado di produrre abbastanza da sfamare la sua popolazione. Perché dovrebbe aumentare il numero dei produttori?"³

Ciò a cui si assiste, quindi, è al confronto simbolico tra due modi totalmente opposti di guardare alla politica agraria, pur provenendo entrambi da quella che dovrebbe essere la stessa area politica. Da una parte una visione basata su piccoli produttori, il contrasto ai latifondi, alla meccanizzazione eccessiva dell'agricoltura e alle grandi opere.⁴ Dall'altra una visione basata sulla rincorsa al successo economico all'interno del mercato globale, che, pur garantendo una qualche forma di redistribuzione delle ricchezze (come la *bolsa familia*, un aiuto finanziario alle famiglie più povere), non sposta nessuno dei paradigmi della modernità/coloniale, mantiene le disuguaglianze, e, come si è visto, mette in serio pericolo il

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ Cfr. <http://www.mst.org.br/>

patrimonio ambientale del paese (e del pianeta), in una maniera che non sembra arrestabile, dal momento che si porta come giustificazione l'efficienza produttiva di un paese la cui condizione economica è in netta crescita, e in cui molti abitanti, ma non tutti, risentono favorevolmente di questa crescita.

La popolarità del MST, infatti, ha risentito di alcuni bruschi contraccolpi, causati, oltre che da avvenimenti particolari come i saccheggi realizzati da alcuni suoi membri, da un disinteresse dell'opinione pubblica, più interessato alla crescita, apparente o reale, dell'economia del paese che alle lotte di *sem terra*.¹ Nel fumetto stesso appare un'organizzazione alle prese con evidenti problemi pratici, senza troppe speranze di ottenere vittorie, ma più che altro impegnato a mantenere e difendere gli accampamenti abusivi, principale strumento del MST per reclamare la redistribuzione di terre incolte. Alla proposta di Vasco di collaborare, infatti, rispondono non entusiasti chiedendogli che cosa sappia fare e in che modo possa aiutarli. Alla risposta impacciata di Vasco, la responsabile risponde: “Mire, ayer veinte pistoleros encapuchados desalojaron a un campamento matando a uno de nuestros hombres. Tenemos que prepara antes del viernes toda la documentación para legalizar ante il Inca [istituto pubblico per la politica agraria] otros cuatro campamentos. Y las compañías eléctrica y telefónica nos están sabotando. Como ve ahora mismo estamos sin electricidad.”²

Con questa breve conversazione viene presentato il lavoro e la situazione del MST. Se, quindi, non ci si fa illusioni sulla reale difficoltà della battaglia portata avanti da questo movimento, è tuttavia proprio questa difficoltà e questo isolamento all'interno della maggior parte dell'opinione pubblica brasiliana a far assumere al MST una particolare portata simbolica all'interno dell'opera di de Isusi, che non a caso sceglie proprio una manifestazione del MST come luogo dell'incontro finale tra Vasco e Juan. Ma, soprattutto, è un accampamento del MST il luogo in cui Juan, dopo tanti viaggi e dopo essere venuto a contatto con tante diverse situazioni di lotta alla modernità coloniale, dichiara di sentirsi a casa. Quando si incontrano, Vasco gli chiede: “-Te he interrumpido. Ibas con esa gente a algún sitio.- -Sí, a pedir justicia. Los *fazendeiros* pretenden negarnos el acceso al agua. Ayer sus *pistoleiros* casi matan a dos de nuestros hombres.- -¿Nuestros hombres? ¿Has llegado al fin, Juan?- -¿Adónde?- -A donde fuera... a tu lugar en el mundo...”³

¹ Cfr. Reyes, Chantal, “La terra promessa”, cit., p. 54.

² de Isusi, Javier, *En la tierra de los sin tierra*, Astiberri, Bilbao, 2010, p. 126. Da ora in avanti ci si riferirà al volume con la sigla *TdlST*.

³ *Ivi*, p. 135.

L'accampamento del MST di Amanajú diventa, quindi, il luogo di arrivo del lunghissimo viaggio di Juan, che, al contrario che in tutti i luoghi precedentemente visitati, trova qui una sua serenità. Se questa serenità è indubbiamente connessa a motivi personali e sentimentali, è anche evidente però come essa si iscriva anche in un contesto di lotta, che, pur avendo abbandonato ogni mitizzazione, assume tuttavia le caratteristiche di un quotidiano impegno per migliorare la vita di coloro che sono, non solo simbolicamente, i *sin tierra*, gli ultimi in un sistema che li dimenticherebbe volentieri.

I.6. *Mestizaje*: il personaggio di Napo.

I.6.1. Américo/Laura/Napo.

Nel corso del terzo e quarto volume, *Río Loco* e *En la tierra de los sin tierra*, la ricerca di Juan porta Vasco nella parte della foresta amazzonica al confine tra Perù ed Ecuador, alla ricerca di una tribù di indios isolati, che evitano qualunque contatto con l'uomo bianco. Nel corso di questa ricerca Vasco conosce un personaggio, Napo, estremamente singolare. Inizialmente Vasco conosce a Coca una giovane e spigliata ragazza, di nome Laura, che chiede una sigaretta a Vasco. Successivamente, lo stesso Vasco, attratto da urla femminili, ha uno scontro con tre uomini nel porto di Coca, i quali stavano cercando di violentare non una ragazza, bensì un giovane dai tratti indigeni. Lo stesso giovane si presenta con il nome di Américo, e si imbarca con Vasco sul traghetto per Iquitos. Durante questo lungo viaggio i due approfondiscono la loro conoscenza, non senza qualche screzio: la prima notte, Américo cerca infatti di entrare nell'amaca di Vasco, che reagisce inizialmente con ira. Tuttavia, nel corso del viaggio il loro rapporto di fa più sereno, e Vasco scopre una delle grandi passioni di Américo: le canzoni di Laura Pausini. Infine, nell'El Dorado, una discoteca di Iquitos, Vasco incontra la stessa ragazza che aveva conosciuto all'inizio, e un gesto, proprio durante una canzone di Laura Pausini, gli fa capire che quella ragazza e Américo sono la stessa persona: Américo infatti, secondo le sue stesse parole, ha varie identità, e una di queste è Laura, che fa spettacoli di trasformismo nella discoteca. La loro conoscenza però non finisce qua, ma anzi si fa sempre più profonda, dal momento che proprio Américo farà da guida a Vasco e altri verso il villaggio di Borja, e poi salverà Vasco e lo guiderà verso la sua tribù, dove tutti lo chiamano Napo. Napo è, infatti, un membro di una tribù di indigeni amazzonici incontattati, mandato fin da piccolo a vivere nel mondo dei bianchi in modo da sviluppare una conoscenza

del mondo “esterno”, che gli permetta un giorno di proteggere il suo popolo, come capo villaggio.

Il personaggio di Napo, quindi, riporta il discorso su quel gioco di identità del quale si è già parlato a proposito di Marcos e del personaggio di Olivio ne *La pipa di Marcos*. Qui, però, oltre al travestimento ed al cambio di nome per proteggere un’identità profonda, che non si vuole esporre alla violenza del mondo, ci troviamo di fronte ad una vera e propria identità molteplice, sia sotto l’aspetto culturale che sessuale, all’interno della quale i vari poli convivono serenamente: le difficoltà provengono infatti più da un mondo incapace di accettare queste diverse identità, che dalla frammentazione dell’identità stessa. Laura/Napo dice infatti a Vasco, parlandogli della discoteca “El Dorado” quando ancora lui la crede una ragazza “normale”: “Si vas a Iquitos, no dejes de acudir, esa discoteca está llena de extranjeros que hacen allá lo que no se atreven a hacer en sus países. En El Dorado no necesitas fingir, puedes ser quien realmente eres por dentro.”¹ Quando poi Vasco collega le diverse identità, proprio nella discoteca di Iquitos, dice a Laura/Napo che ora comprende il significato di quelle parole: lì Napo può essere ciò che è davvero. Ma Napo risponde che non è così:

-Pero no me refiría a mí. Ya ves que yo dejo salir a Laura allá donde esté, me da igual que sea Coca o Iquitos.-

-¿Sabes? Eres valiente-

-¿Valiente? ¡Ja, ja!-

-¿De qué te ríes?-

-Ji, ji... Ay... Es que normalmente me llaman de otras maneras menos bonitas. La verdad es que probablemente soy todo esto que me llaman... pero sí, también valiente, por qué no... Me gusta... Además todos somos un poco todo. Un poco valientes, un poco codarde... un poco ombre, un poco mujeres... cada uno somos muchos a la vez, ¿no crees? Como el río... el agua que pasa siempre está cambiando, pero el río es siempre el mismo. Siempre distinto y a la vez siempre el mismo río loco.-²

Troviamo qui l’espressione dei due poli principali della questione che Napo permette di affrontare: da una parte la costruzione, complessa ma serena, di una identità complessa (più che molteplice), che esce dai binari considerati consueti, sia dal punto di vista della tradizione, appunto, culturale, sia da quello della tradizione sessuale. Dall’altra parte, però,

¹ de Isusi, Javier, *Río Loco*, Bilbao, Astiberri, 2009, p. 13. Da ora in avanti ci si riferirà al volume con la sigla *RL*.

² *Ivi*, pp. 60-61.

troviamo la reazione che il mondo, la società, o meglio le società, hanno nei confronti di questa costruzione identitaria.

Una delle caratteristiche di questa reazione è la morbosità, intesa come quella mescolanza vorticoso di attrazione e repulsione che gli individui che si riconoscono come “normali” provano verso l’alterità.¹ Nel fumetto, questo atteggiamento si rivela nel momento del tentato stupro ai danni di Napo. I tre uomini, infatti, mentre cercano di denudare il ragazzo, fanno riferimento ad un precedente incontro, in cui apparentemente Napo aveva acconsentito, in qualche modo, in cambio del passaggio della frontiera. Uno dei tre, infatti, sembra portare addosso una qualche divisa, e si comporta da capo: “-La pasamos muy bien en la frontera, ¿verdad?- -¿Cómo pagaste el visado esta vez?- -Venga, si fue idea tuya, ¡a ti te gustó más que a nosotros!”² Dopo che Vasco riesce a mettere fuori gioco i tre uomini, vede Napo che cerca di rialzarsi, e si stupisce, non trovandosi di fronte a una ragazza: “-Anda... Pero si no eres una... Quiero decir que...-” e a questo Napo risponde: “-¡No eres una, no eres un! ¡A ver si se ponen de acuerdo y me dejan en paz!”³ Da questa risposta, e dall’atteggiamento abbastanza calmo con cui viene pronunciata, sembra trasparire una certa abitudine a trovarsi in situazioni come quella.

Sono, tuttavia, le parole dei violentatori a rivelare un certo modo di reagire di fronte alla diversità, in questo caso la diversità sessuale incarnata da Napo. Un modo che mescola l’insulto, come segno di distanziamento tra la normalità dalla quale viene pronunciato e l’anormalità alla quale è rivolto, e l’attrazione sessuale, della quale però si dà la colpa al diverso, attribuendo a lui stesso il desiderio, all’interno di uno schema di attrazione morbosa che viene attribuito quasi automaticamente all’oggetto della violenza, invece che al soggetto. Tutta questa dinamica, naturalmente, non è mai disgiunta dalle dinamiche sociali e dai rapporti di potere, anche minimi, che le segnano: in questo caso, infatti, si fa riferimento (non si sa quanto veritiero, ma d’altra parte Napo non nega) ai problemi che Napo ha con i documenti, non avendo una cittadinanza ne ecuadoriana ne peruviana (ma il lettore lo scoprirà solo in seguito). Di questa condizione di marginalità sociale, quindi, coloro che si trovano in una qualche, seppur poco rilevante, situazione di potere, possono approfittarsi, e si può quindi vedere come marginalità sociale e sessuale siano indissolubilmente legate, nella relazione che il soggetto di questa marginalità instaura con il mondo che lo circonda.

¹ Cfr. Bhabha, Homi, “Of Mimicry and Men”, in *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 91.

² *RL*, p. 24.

³ *Ivi*, p.26.

I.6.2. Américo/Napo attraverso *Borderlands/La frontera* di Gloria Anzaldúa.

Riguardo al complesso rapporto tra identità sessuali ed etniche all'interno di un ambiente sociale che si ritrova in posizione subalterna all'interno della modernità coloniale, può essere fruttuoso analizzare il personaggio di Napo mediante l'opera di Gloria Anzaldúa *Borderlands/La frontera*, la cui autrice si definisce "scrittrice femminista chicana tejana *patlache* (parola nahuatl per lesbica) di Rio Grande Valley, nel Sud del Texas."¹ Si vede quindi fin da subito come il complesso gioco identitario, culturale e sessuale, sia il tema principale del libro, il quale però dimostra, soprattutto, come dalle infinite difficoltà create dagli incroci, dalle frontiere tra culture e tra generi, da quello che l'autrice chiama *mestizaje*, possa nascere, non nonostante ma proprio grazie alle difficoltà, una cultura, finalmente, decolonizzata e decolonizzante. Le difficoltà, da una parte, non mancano:

Perché io, *mestiza*
Non faccio che uscire da una cultura
Ed entrare in un'altra,
Perché io sono in tutte le culture allo stesso tempo,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan
Simultáneamente.

L'ambivalenza di questo scontro di voci produce stati di perplessità morale ed emotiva. Il conflitto interiore produce insicurezza e incertezza. La personalità duplice o molteplice della *mestiza* è affetta da irrequietudine psichica.

Nel suo stato mentale di nepantlismo (una parola azteca che vuol dire lacerata fra vie diverse), la *mestiza* è un prodotto di trasferimento dei valori spirituali e culturali di un gruppo ad un altro. [...]

Cresciuta in una cultura intramezzata fra due culture, collocata a cavallo di tutte e tre le culture e dei loro sistemi di valori, la *mestiza* patisce una battaglia della carne, una battaglia di confini, una guerra interiore.²

¹ Zaccaria, Paola, Prefazione a Anzaldúa, Gloria, *Terre di confine/La Frontera*, Bari, Palomar, 2000, p. V.

² Anzaldúa, Gloria, *Terre di confine/La frontera*, cit., p. 120.

Se per Anzaldúa le tre culture sono quella chicana (cioè di americana di etnia messicana), quella messicana e quella *nahuatl*, la stessa triplice appartenenza la possiamo riscontrare nel personaggio di Napo, già a partire dai tre nomi che assume: Laura nella discoteca di Iquitos, Américo nel mondo fuori dalla selva, e Napo nella selva. Ma anche nella sua storia troviamo tre luoghi: la selva, Iquitos (che rappresenta un ambiente urbano abbastanza ampio) e il villaggio di Borja. La sua tribù, infatti, lo inviò tra i “bianchi” quando era ancora bambino, e crebbe con la *tía* Lastenia nel villaggio di Borja, che per quanto piccolo e situato ai margini della selva, è comunque un luogo culturalmente lontanissimo dalla vita delle tribù incontattate della selva, segnato com’è da vari lasciti del periodo coloniale, tra i quali l’alcolismo e una certa avidità, rappresentate dal personaggio di Leandro.

L’accoglienza della zia Lastenia è, infatti, assai rivelativa della vita complessa, dal punto di vista culturale e della morale sessuale, che Napo deve aver vissuto a Borja. De Isusi ci mostra infatti la stessa inquadratura della palafitta di Lastenia in cinque vignette: Américo entra, saluta la zia, e nella vignetta dopo questa urla: “¡Fuera de esta casa! ¡Depravado! ¡Degenerado! ¡Eres la vergüenza de la familia!”¹ Dimostrando così il giudizio morale della comunità sulla condotta di Américo. Nei fatti, tuttavia, sia la zia che la piccola società del paese si dimostrano poi abbastanza affettuosi verso Américo: quelle urla sono seguite infatti da: “¡Oh, mi pequeño niño! ¡Ven aquí, pobrecito mío! ¡Si supieras la cosas que dicen de ti!”² In queste espressioni della zia troviamo ben espressa la dialettica tra riprovazione e compassione nei confronti del diverso a cui gli emarginati sono spesso sottoposti.

Queste sono, quindi, le tre culture che si contendono Napo, il quale esprime chiaramente come la sua vita sia spesso assai complicata, tanto da lasciarsi anche andare alle lacrime ripensando al perché la sua tribù abbia voluto mandarlo tra i bianchi, pur senza mai mettere in dubbio l’utilità e la giustizia di questa decisione, la cui origine viene in ogni caso attribuita alla dea protettrice della tribù, che ha comunicato con il capo villaggio, Amaru. Napo narra così questa storia: “Ella [la dea protettrice della tribù] le dijo a Amaru que yo debía ir a donde los blancos porque nuestro pueblo va a necesitar un jefe que conozca los dos mundos. [...] Amaru dice que yo tengo el don.”³

Di questo dono si parla anche nell’opera di Anzaldúa:

¹ *RL*, p. 69.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 174.

C'era una *muchacha* che viveva vicino a casa mia. La gente del pueblo mormorava che fosse *una de las otras*, "una degli Altri". Dicevano che per sei mesi era una donna con una vagina che sanguinava ogni mese, e che per gli altri sei mesi era un uomo, con il pene, che faceva pipì stando in piedi. La chiamavano mezza e mezza, *mita' y mita'*, ne l'una ne l'altro, ma uno strano doppio, una deviazione della natura che metteva orrore, una creatura dalla natura invertita. Ma c'è un aspetto magico nella anormalità e così detta deformità. Persone menomate, pazze e diverse sessualmente sono considerate in possesso di poteri soprannaturali nel pensiero magico - religioso delle culture primitive. L'anormalità, infatti, secondo queste culture, era il prezzo che una persona doveva pagare per il suo straordinario dono innato.¹

Questo dono consiste, infatti, nel rappresentare un superamento del dualismo imposto dalle varie culture tradizionali:

C'è qualcosa di avvincente nelle creature che sono maschio e femmina allo stesso tempo, che hanno la possibilità di entrare in entrambi gli universi. Contrariamente a quanto affermano alcune dottrine psichiatriche, i mezzo e mezzo non hanno una identità sessuale confusa, né soffrono per una confusione di genere. Ciò di cui noi soffriamo è un dispotico dualismo assoluto, che sostiene che si può essere soltanto l'uno o l'altro. Sostiene che la natura umana è limitata e non può evolvere in qualcosa di meglio. Ma io, come altre persone omosessuali, sono due in un corpo solo, sia maschio che femmina. Sono la personificazione dello *hieros gamos*: il convergere di opposte qualità interiori.²

Troviamo qui uno dei nuclei fondamentali della riflessione contenuta in *Bordelands/La frontera*: il concetto di come il *mestizaje*, con il suo carico di difficoltà e conflitti con i vari ordini tradizionali, rappresenti un'opportunità di decostruire i confini e i limiti tradizionali e costruire una nuova comunità che abbia nel *mestizaje* non un difetto ma il proprio cuore pulsante. Questo vale per le forme di marginalità sessuale, ma anche per tutte le altre forme di marginalità, dal momento che il vivere ai margini (qualunque margine) permette di sviluppare un diverso modo di osservare il mondo e gli altri, e di (non) giudicarli, una capacità che Anzaldúa chiama *la facultad*:

La *facultad* è la capacità di vedere nei fenomeni superficiali il significato di realtà più profonde, di vedere la struttura profonda al di sotto della superficie. È un "sensire" momentaneo, una rapida percezione a cui si giunge senza un ragionamento cosciente. [...] Chi possiede queste sensibilità vive il mondo in maniera estremamente intensa.

¹ Anzaldúa, Gloria, *La frontiera/La frontera*, cit., pp. 47-48.

² *Ivi*, p. 48.

Coloro che sono allontanati dalla tribù in quanto diversi è probabile che diventino più sensitivi (sempre che non siano brutalizzati fino all'insensibilità). Coloro che non si sentono fisicamente o psicologicamente al sicuro nel mondo hanno maggiori possibilità di sviluppare questa capacità. Coloro che più sono vittime di soprusi la possiedono in forma più acuta – le donne, gli omosessuali di tutte le razze, i neri, i rinnegati, i perseguitati, gli emarginati, gli stranieri.

Quando siamo messi al muro, quando dobbiamo subire ogni sorta di oppressione, siamo costretti a sviluppare questa facoltà in modo da sapere quando riceveremo il prossimo colpo o quando verremo di nuovo rinchiusi.¹

In queste parole si può ritrovare un'analisi che si applica perfettamente alla figura di Americo/Napo nell'opera di de Isusi, come figura destinata ad acquisire un'esperienza del mondo profondamente diversa da quella 'normale' della sua tribù, una capacità di esperire il mondo che gli proviene dall'esperienza ai margini di più culture e dell'identità sessuale tradizionale. Tuttavia, è come se de Isusi ribaltasse, in un certo senso, i termini della questione, in quanto lo sviluppo della *facultad* per Napo non è una conseguenza di una segregazione dalla tribù causata dal suo orientamento sessuale, bensì è come se la sua tribù, nel momento della scelta di allontanarlo, si appropriasse dello strumento della marginalizzazione per i propri scopi, ossia avere un futuro capo che gli permetta di sopravvivere. Si assiste, quindi, all'analisi da parte di de Isusi di un'appropriazione sovversiva di un aspetto della modernità, cioè il contatto culturale, e la marginalizzazione di uno dei poli che molto spesso esso porta con sé. Un'appropriazione che, come nei casi già analizzati, non è esente né da sofferenza, né da sacrifici, ma il cui frutto, ibrido e ai margini, è la possibilità di un futuro diverso da quello a cui la modernità coloniale costringerebbe gli indios dell'Amazzonia. Questa visione ibrida coinvolge anche l'orientamento sessuale che qui, come in Anzaldúa, appare come un'apertura alla marginalità, alle infinite frontiere, intese come luogo fertile per la nascita di una visione nuova:

La paura sviluppa il senso di prossimità della *facultad*. Ma c'è un altro aspetto, più profondo, di questa facoltà. Qualsiasi cosa urti contro il modo usuale di percezione, provoca una rottura nelle difese e nella resistenza dell'individuo, qualsiasi cosa si distacchi dal terreno abituale porta la profondità ad aprirsi, provoca un mutamento della percezione.²

Possiamo analizzare il modo in cui la marginalità porta a sviluppare questa *facultad* come 'decostruzione' dell'ambiente circostante, prima come difesa, ma poi come punto di vista. Si

¹ *Ivi*, p. 73.

² *Ivi*, p. 74.

può utilizzare qui il termine ‘decostruzione’ nell’accezione datagli da Derrida, che, in un’intervista fattagli da Richard Kearney, che verteva proprio sul rapporto tra la ‘decostruzione’ e il rapporto con l’altro, si esprimeva in questi termini: “Intendo dire che la decostruzione, in sé, è una risposta positiva a un’alterità che necessariamente la chiama, la cita, la motiva. La decostruzione è quindi vocazione – una risposta a una chiamata.”¹ Non per questo però essa è un processo semplice e sereno, e, per quello che riguarda il rapporto fra le culture, Derrida afferma, nella stessa intervista: “Ogni cultura e ogni società hanno necessità di una critica interna o decostruzione come parte essenziale del proprio sviluppo. [...] Ogni cultura ha bisogno di un elemento di auto-interrogazione e di prendere le distanze da se stessa, se vuole trasformarsi. Nessuna cultura è chiusa in se stessa, specialmente ai giorni nostri quando l’impatto della civilizzazione europea è così invasivo”, e, più avanti: “Ogni cultura è tormentata dai suoi altri.”² La dialettica interna a una cultura fra l’essere ‘tormentata’, e il bisogno e l’opportunità di decostruire se stessi mediante il rapporto con un’alterità possono essere viste alla luce delle parole di Anzaldúa:

In questo processo di iniziazione perdiamo qualcosa, qualcosa ci viene tolto: la nostra innocenza, la nostra inconsapevolezza, la nostra ignoranza sicura e facile. [...] Confrontarsi con qualcosa che lacera il tessuto della nostra consueta modalità di coscienza e che ci lancia in un senso della realtà meno letterale e più psichico aumenta la consapevolezza e la *facultad*.³

Nel caso di Napo, questa decostruzione agisce nel renderlo capace di una visione profonda sulla vita umana, come dimostra un dialogo con Vasco, nel momento in cui quest’ultimo rinviene nel villaggio:

-Ah... Américo... Perdón... Napo... o Laura... ¿Por qué tienes tantos nombres?

-Ji ji, porque me gusta, es el juego loco de la representación. Me divierte cambiar de personaje.

-Aaay... ¿Por qué?

-¡Porque todo es un juego! Tener varios personajes sirve para verlo más claro.

Nunca viste mi espectáculo de la Capitana América? Era uno striptease, pero un poco especial:

¹ Kearney, Richard, “Decostruzione e l’altro” (intervista a Jacques Derrida), in Id. *Lo spirito europeo*, Roma, Armando Editore, 1998, p. 207.

² *Ivi*, p. 205.

³ Anzaldúa, Gloria, *La frontiera/La frontera*, cit., p. 74.

con cada prenda que me quitaba aparecía un personaje diferente. ¡Eran cinco personajes sobre una única persona!¹

Ancora una volta può essere interessante confrontare queste parole con ciò che scrive Anzaldúa:

Questo mutamento della percezione rende più profondo il modo in cui si guardano gli oggetti concreti e le persone; i sensi diventano talmente acuti e penetranti che si riesce a vedere attraverso le cose, a vedere in profondità ciò che accade, un'acutezza che arriva fino al mondo sotterraneo (il regno dell'anima).²

Nel caso di Napo, è, quindi, come se il mutamento della percezione che gli deriva dalla sua molteplice identità sessuale gli permettesse di decostruire non soltanto questo aspetto del suo essere nel mondo, ma anche tutti gli altri, partendo naturalmente dalla complessità che deriva dalla sua molteplice identità culturale, e di usare questa decostruzione ai fini di migliorare le condizioni di vita proprie, nell'ambito del suo rapporto col mondo, e della sua tribù, nell'ambito della lotta che essa porta avanti contro le distruzioni della modernità coloniale.

I.6.3. Le tribù in isolamento volontario.

Se la figura di Napo rappresenta l'interculturalità e il trionfo del *mestizaje*, ad una prima vista sembrerebbe che la sua identità costituisca una scelta opposta rispetto a quella delle comunità di indios che, soprattutto nel territorio amazzonico, decidono di mantenere un isolamento volontario nei confronti di qualunque manifestazione della modernità coloniale.³ Tuttavia, questa sarebbe un'interpretazione superficiale, come esplicitato dalla postfazione del terzo volume de *Los viajes de Juan sin tierra*, curata da Asier Martinez de Bringas, docente di diritto presso la Università di Deusto, Bilbao, ed esperto di diritti dei popoli indigeni. Martinez de Bringas scrive infatti:

El no contacto de ciertas comunidades indígenas es interpretado y valorado como una espersión de pureza identitaria: el deseo inmarchitable y autoconsciente de ciertos grupos humanos de mantenerse aislados, sin contactos ni relaciones que lo contaminen. [...] Sin

¹ *RL*, p. 168.

² Anzaldúa, Gloria, *La frontera/La frontera*, cit., p. 74.

³ Per una panoramica sul fenomeno delle tribù incontattate cfr. <http://www.uncontactedtribes.org/>, sito gestito dalla onlus Survival.

embargo, esta comprensión no es más que un síntoma de la fabulosa imaginación que la colonialidad del poder ha venido exhibiendo para comprender la realidad de los pueblos indígenas. La realidad del retiro y el aislamiento, como se apunta al final de la novela, es el resultado de un fatal encuentro intercultural de estos pueblos con la realidad no indígena, con la realidad de otros pueblos. La experiencia de convivencia de los pueblos en aislamiento con otras comunidades ha resultado ser una relación traumática de de privación y desposesión, de descomposición y aniquilación de sus prácticas de vida; ello los ha determinado hacia el aislamiento, la desconexión, la incomunicación, como estrategia necesaria para poder vivir.¹

Una esperienza di colonizzazione che va avanti da cinquecento anni, seguendo varie strategie, da quelle dell'invasione spagnola e del genocidio, per arrivare a "las expresiones contemporáneas y postmodernas en que éstas se expresan en territorio indígena: la acción de las empresas hidrocarburíferas (gas, petróleo, carbón)."² In questo senso, quindi, la volontà di isolarsi non è da intendersi come un desiderio di evitare qualunque contatto, bensì come una difesa successiva ad un contatto, ormai estremamente duraturo, che si è però dimostrato devastante per la loro parte. Secondo Martínez de Bringas, infatti, anche dal punto di vista ideologico la visione identitaria di molte popolazioni amazzoniche non è da intendersi come chiusa, bensì "híbridas, convivientes, pero con una comprensión diferente y distinta de la realidad, de la cosmovisión y de los derechos."³

Le diverse concezioni dello spazio/tempo e dei diritti rappresentano, infatti, il nucleo fondamentale del fallimento, fino ad oggi, di qualunque contatto tra queste popolazioni e la modernità coloniale. Alla concezione dello spazio basata sulla proprietà privata e sul suo sfruttamento, tipica della modernità, si contrappone una concezione basata sul territorio comune, e soprattutto sulla conservazione dell'ecosistema come spazio vitale. Questa contrapposizione viene esemplificata da de Isusi nel momento in cui giungono notizie che al villaggio di Napo sono giunti dei bianchi, e la tribù si mette rapidamente in cammino per fuggire. Vasco, stupito, chiede: "Y así... Tan rápido... dejáis todo... Vuestra tierra..." e a queste parole Napo risponde: "No hemos dejado nuestra tierra, Vasco. Sólo hay una tierra, y no es de nadie."⁴ È però evidente come una simile concezione non sia compatibile con il moderno sfruttamento delle risorse di stampo capitalista: il riconoscimento dei diritti degli

¹ Martínez de Bringas, Asier, "Otros códigos, otros derechos. Los pueblos indígenas ante el reto de la interculturalidad", in *RL*, pp. 187-188.

² *Ivi*, p. 186.

³ *Ivi*, p. 189.

⁴ *TdIST*, pp. 49-50.

indigeni, infatti, dovrebbe portare con sé il riconoscimento del diritto al territorio, che i governi della modernità coloniale son ben difficilmente disposti a concedere:

Existe, por tanto, una incapacidad cultural para considerar el territorio indígena, y todo lo que éste contiene, como ámbito privilegiado para poder garantizar el derecho a la vida, individual y colectiva de estos pueblos. Sin derecho al territorio, en última instancia, no existe el derecho a la vida indígena. Y el derecho al territorio conlleva, además, un conjunto de prácticas sostenibles, respetuosas con la biodiversidad y los recursos que el territorio indígena encierra. Por tanto, el reconocimiento de la territorialidad indígena, tan alergico a la sensibilidad occidental, supone, paralelamente, una garantía de protección de los derechos medioambientales.¹

Vediamo qui come la questione dei diritti dei popoli indigeni portino con sé una concezione del mondo e dei diritti che potrebbe rappresentare, facendo uno sforzo di interculturalità, una salvezza non solo per quelle tribù, ma anche per una parte molto più ampia del genere umano, per il fatto di esplicitare in maniera netta il rapporto di interdipendenza che sussiste tra gli esseri umani e l'ambiente in cui vivono, rapporto che le leggi della modernità coloniale non sanno più vedere. Il problema, infatti, non è solo o non è tanto quello di eventuali azioni illegali da parte di imprese che mirano alle risorse ambientali (pur essendo questo un problema esistente e legato al grande potere delle imprese economiche nel mondo capitalista), quanto quello di un sistema legale, e di una 'cosmologia' che esso porta con sé, che, anche se fosse applicato con una imparzialità che spesso i governi dell'America meridionale non hanno (o non vogliono avere), non potrebbe comunque proteggere persone che si pongono totalmente fuori dalla società per la quale quelle leggi sono state create:

La imaginación jurídica occidental también se muestra incapacitada para pensar la subjetividad jurídica de los pueblos y comunidades en aislamiento. Para la comprensión occidental de los derechos humanos, la situación de aislamiento los ubica en una tesitura de intangibilidad, es decir, de incapacidad para definir y localizar sujetos.²

E ancora:

Estos pueblos, aun siendo humanos, son no existentes, es decir, se los sitúa fuera de comunidad. En definitiva, nos encontramos ante un fantasma que ha decidido aislarse; al hacerlo, ha abdicado de los derechos y garantías que ofertaba la sociabilidad occidental

¹ Martínez de Bringas, Asier, "Otros códigos...", cit., p. 189.

² *Ivi*, p. 190.

pasando, con ello, por encima y por debajo del Derecho indígena. De ahí que estos pueblos resulten plenamente disponibles, o extremadamente vulnerables, como la realidad actual viene mostrando.¹

Questo, nell'opera di de Isusi, fa di Napo stesso una persona senza un'origine chiara per la società: di fatto, non ha nemmeno un passaporto, come afferma egli stesso: "Ni siquiera sé en qué país debería pedirlo... nací en la selva."² Egli è, quindi, un clandestino in una terra che la sua tribù popola da millenni, e può essere sottoposto a qualunque vessazione senza che ciò comporti un reato, in quanto il non avere documenti lo rende una non-persona.³ La sua situazione, comune a quella di tutti gli altri indios più o meno in contattati della selva amazzonica, è quella, quindi, di uno spazio bianco nella legge di quegli stati creatisi dopo la dominazione spagnola, di un'eccezione, di un rimosso all'interno di una società che si è liberata da una colonizzazione, senza però liberarsi dal colonialismo interno alla società stessa. Infatti, il cuore del problema è l'estensione a livello internazionale di una particolare concezione del diritto, quella occidentale, che risulta essere alienante per chi non fa parte, o non vuole far parte, della cultura che l'ha prodotta. L'unica soluzione, come possiamo leggere anche dalle pagine dell'opera di de Isusi, sembra essere quella dell'interculturalità, ossia della creazione di uno spazio legislativo e sociale che permetta non solo la convivenza, ma l'espressione delle diverse anime del mondo moderno. Un'interculturalità di cui, come si è visto, Napo può essere un simbolo.

I.6.4. Una nuova identità per l'America 'Latina'.

Nella riflessione dell'autrice de *Borderlands/La frontera*, e ancor più nella valutazione che ne fa Walter D. Mignolo, troviamo molto chiaro il collegamento tra l'identità *mestiza* e un futuro per l'America meridionale che possa superare le devastanti conseguenze della modernità coloniale. Mignolo scrive, infatti:

One of the most radical contributions [per un cambiamento dei paradigmi dominanti] is Gloria Anzaldúa's *Borderlands/La frontera*, which is comparable in its ability to radically shift the geo-geography and bio-geography of knowledge to René Descartes's *Le discours de*

¹ *Ivi*, p. 191.

² *RL*, p. 34.

³ Martínez de Bringas cita ad esempio gli omicidi ai danni della popolazione isolata dei taegeri-taromenanis commessi per interessi legati allo sfruttamento del legno, e non perseguibili a causa dello *status* giuridico di non-persona delle vittime.

la méthode. Descartes was able to shift from a theologically based concept of knowledge to an ego-logically based one with the statement “I think, therefore I am”, which put the ego in the center and displaced God. Likewise, Gloria Anzaldúa’s new Mestiza consciousness has decentered the Cartesian ego to replace it with a geo-graphically and bio-graphically centered way of thinking.¹

Nel fumetto di de Isusi possiamo trovare un’espressione di questo nuovo modo di percepire la realtà, che Mignolo definisce ‘*epistemic and decolonial delinking*’, un processo di distacco consapevole dall’epistemologia dominante, incarnato proprio dalla figura di Napo/Américo. Quando lui e Vasco si incontrano sulla barca che li sta portando a Iquitos, infatti, arriva il momento delle presentazioni:

-Me llamo Vasco, ¿y tú?-

-Américo.-

-Anda... Los dos tenemos nombres de marineros famosos.-

-¿En serio?-

-Claro, Américo Vespucio fue el marino italiano que prestò su nombre a este continente.-

-¿Italiano? ¿Mi nombre es italiano? ¿Como Laura Pausini?

-Bueno... Sí...-

-Uau... Ya me gustaría... Lástima que tu historia no sea cierta...-

-?? ¿Por qué dices eso?-

-Porque esta tierra ya se llamaba así antes de que llegara ningún italiano. *Amara-ka* la llamaban, que en Quichua quiere decir “tierra de los inmortales”.²

In questo breve dialogo troviamo una complessa enunciazione identitaria. La frase conclusiva, prima di tutto, sostituisce l’etimologia classica e coloniale del nome America con un’origine legata alla lingua di coloro che in quella terra ci hanno sempre vissuto (la stessa lingua che, come scopriremo dopo, è la lingua madre di Napo). L’effettiva veridicità di questa etimologia non riveste una grande importanza: quello che conta qui è il processo di iscrizione di un nome in un’origine o, come direbbe Anzaldúa, in un *mythos* nuovo. Il processo di nominazione geografica è, in questo senso, molto significativo, come scrive Mignolo a proposito del nome Haiti, utilizzato dopo la rivoluzione sull’isola al posto dei coloniali Santo Domingo e Saint Domingue, e proveniente dalla parola Ayiti, che significava ‘terra montagnosa’ nella lingua dei nativi, e questo nonostante la rivoluzione fosse stata fatta

¹ Mignolo, Walter, *The Idea of Latin America*, Malden, Blackwell, 2005, p. 135.

² *RL*, p. 35.

essenzialmente da discendenti di schiavi africani: “The name Haiti marks the historical and epistemic shift that the devolution introduced, and it breaks away from both the slavery period and the French imperial nomination. Language and the power of naming, as these movements show, contain radical potential for ‘epistemic revolution’.”¹

Tuttavia, Napo/Américo va oltre questo movimento di ribellione (peraltro apparentemente inconsapevole), non rigettando l’idea di un’etimologia europea per il suo nome, che anzi gli piacerebbe perché, in quanto italiano, il nome Américo lo avvicinerrebbe al suo mito: Laura Pausini. Tutto ciò ha varie conseguenze, nel momento in cui un dialogo di questo tipo, oltre a mantenere una certa ironia, rifiuta *in toto* qualunque tipo di essenzialismo, promuovendo invece la nascita di una cultura ibrida, in cui le conseguenze della modernità (il fatto che il mito di un giovane indio di Iquitos sia Laura Pausini, per esempio) non vengono rifiutate ma, al contrario, appropriate ed utilizzate all’interno di una costruzione identitaria che non dimentica mai le proprie origini geografiche e biografiche.

Questo dialogo, peraltro, assume un significato ancora più ampio se riletto alla luce di ciò che il lettore in questo momento ignora ancora, e cioè che Américo è solo uno dei nomi di Napo, nella fattispecie il nome che utilizza fuori dalla selva, per esempio con la sua famiglia adottiva, e quando non diventa Laura (il cui nome arriva, quindi, a costituire una parte dell’identità ibrida di Napo). In più, lo spettacolo di *striptease* e trasformismo con cui si esibisce nella discoteca di Iquitos viene chiamato lo spettacolo della “Capitana América”. Si potrebbe quindi dire che in questo modo l’autore voglia collegare esplicitamente il personaggio di Napo con l’identità dell’intero continente, che quindi, ironicamente (ma non troppo), assume il nome di un personaggio di uno *striptease* del quale Napo dice, come abbiamo visto, che con “cada prenda que me quitaba aparecía un personaje diferente. ¡Eran cinco personajes sobre una única persona!”²

È così che de Isusi sembra voler descrivere, condensandolo in un solo personaggio, il caleidoscopio di identità del continente americano, ma anche l’orizzonte di opportunità offerte da un certo modo di portare dentro di sé queste identità. Troviamo descritto questo particolare atteggiamento, ancora una volta, in un dialogo tra Napo e Vasco, dopo che quest’ultimo ha già trascorso vari mesi nella selva, ed ha un momento di crisi di fronte alle

¹ Mignolo, Walter, *The idea of Latin America*, cit., p. 112. Cfr. anche Concilio, Carmen, “Architetture postcoloniali”, in *Gli studi postcoloniali*, cit., pp. 148-150.

² *RL*, p. 168.

domande che gli vengono poste sulla sua identità, nel quale rinfaccia a Napo la presunta confusione di identità di quest'ultimo: “-¡Pero mira quién fue a hablar! ¡El rey del disfraz! Napo que se disfraza de Américo que se disfraza de Laura que se disfraza de la Capitana América, ¿y cuántos más nombres tienes? ¡Tú ni siquiera cuál de esos personajes quieres ser!- -Ji, ji, qué va, Vasco... Yo sólo quiero ser lo que ya soy.-” Dopo aver pronunciato queste parole, de Isusi raffigura Napo che si tuffa nel fiume, in una posa che esprime una grande serenità e libertà e pesca un pesce con le mani. A tutto ciò, Vasco risponde, evidentemente colpito: “Tendrás que enseñarme a hacer eso.”¹ L'ultima affermazione di Vasco può essere riferita al fatto di pescare un pesce con le mani, ma anche alla capacità di combinare in maniera così serena le mille sfaccettature della propria esistenza.

La frase pronunciata da Napo, “Yo sólo quiero ser lo que ya soy” riecheggia quelle già pronunciate da Olivio e Chico nei volumi precedenti. Questo crea un evidente collegamento tra questi personaggi, che si trova proprio nel modo in cui essi riescono a trovare un luogo di espressione per la propria identità ibrida, e perciò portatrice di istanze decolonizzanti, all'interno di un mondo che mantiene nei loro confronti un alto livello di complessità e conflittualità. D'altra parte, la stessa Anzaldúa carica l'identità della *mestiza* di una portata simbolica e salvifica per il futuro, esprimendo quindi chiaramente il collegamento tra la costruzione di un'identità ibrida, sotto tutti i possibili aspetti, e la decolonizzazione, che parte sempre dalle menti di coloro che la impongono e di coloro che la subiscono:

En unas pocas centurias, il futuro apparterrà alla mestiza. Poiché il futuro dipende dalla frantumazione dei paradigmi, dipende dalla capacità di stare a cavallo fra due o più culture. Creando un nuovo mythos – cambiando il modo di percepire la realtà, di vedere noi stesse, di agire e di comportarci – la mestiza crea una nuova coscienza.²

¹ *TdIST*, p. 45.

² Anzaldúa, Gloria, *La frontiera/La frontera*, cit., p. 123.

II

DECOLONIZZARE L'AVVENTURA.

II.1. I riferimenti letterari.

L'opera di de Isusi gioca con una fitta rete di riferimenti ad alcune opere letterarie, tra le quali spiccano per frequenza ed importanza i fumetti di Hugo Pratt con protagonista Corto Maltese, con i quali si sviluppa un continuo dialogo nel corso di tutti e quattro i volumi, e la storia di *Peter Pan*, di James Matthew Barrie, che rimane invece confinata al secondo volume, *La isla de Nunca Jamás*, che si rifà al romanzo fin dal titolo.

I riferimenti alle due opere si ritrovano a diversi livelli, e per questo possiamo parlare, anche, di un complesso gioco intertestuale. Ritroviamo, infatti, sia riferimenti espliciti di vario tipo, come citazioni, o addirittura momenti in cui un personaggio nomina, più o meno chiaramente, l'opera a cui ci si riferisce (per esempio Vasco dichiara più volte di sentirsi immerso nella storia di *Peter Pan*); e sia una presenza capillare di riferimenti sommersi, spesso più a livello del disegno che della trama o dei dialoghi. Questo tipo di riferimenti funziona anche da gratificazione per gli appassionati del genere e da omaggio, soprattutto nei confronti di Hugo Pratt.

Inoltre, e questo è l'aspetto più interessante per questa analisi, i riferimenti giocano non solo con vari livelli di cripticità, ma anche con vari livelli di spostamento del significato originario dell'episodio citato. È, infatti, proprio in questi spostamenti che ritroviamo il senso di una decolonizzazione del concetto stesso di narrativa di avventura. Secondo le parole di Maria Renata Dolce, riferite alla riscrittura dei classici in ambito postcoloniale: “Nel processo di *writing back* lo scrittore può dunque richiamare in termini generale tematiche e problematiche trattate nei classici, o procedere ad una puntuale ricostruzione degli stessi dal punto di vista delle figure ai margini, dei tanti oppressi che nella letteratura del canone non hanno trovato voce.”¹ Ne *Los viajes de Juan sin tierra* de Isusi utilizza entrambe queste modalità, come vedremo, in un dialogo fruttuoso che permette di ripensare il concetto di

¹ Dolce, Maria Renata, “Con-test/azioni postcoloniali. Il dialogo con il canone e la riscrittura dei grandi classici”, in AA.VV., *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 186.

avventura, e di fumetto di avventura, senza dover però rinunciare in nessun modo agli aspetti di intrattenimento a cui esso è legato.

Il rapporto con il modello classico della narrativa di avventura, inoltre, viene reso ancor più intenso dai riferimenti ad altre opere, come a Tintin, il fumetto creato dall'autore belga Hergé, oppure il film *Il mondo nelle mie braccia*, di Raoul Walsh, del 1952. Questi riferimenti sono di natura episodica, e scarsamente rilevanti a livello della trama; tuttavia, e forse proprio per questo, rivelano la volontà dell'autore di dialogare proprio con questo tipo di modelli, come si cercherà di analizzare in seguito, modelli inseribili a pieno diritto nel filone della narrativa d'avventura di ambiente esotico.

Un discorso differente vale poi per *Heart of Darkness*: il romanzo di Conrad non viene mai citato nell'opera, ma appare solamente con una citazione in esergo a *Río Loco*. De Isusi dichiara che la somiglianza tra la storia narrata in questo tomo e l'opera di Conrad “es casual, aunque evidente”¹, e che non si è realmente ispirato a quell'opera nel momento di scrivere *Río Loco*. Senza mettere in discussione questa versione, d'altra parte evidente nelle differenze tra le due opere, si cercherà tuttavia di analizzare come questa somiglianza “casuale” possa derivare, oltre che dalla grande fama della trama di Conrad, proprio da una serie di intenti comparabili, che si possono riassumere in una radicale revisione del modello letterario dell'avventura coloniale, seguendo l'analisi dell'opera di Conrad presentata da Paola Carmagnani in *Luoghi di tenebra, lo spazio coloniale e il romanzo*.²

II.2. La isla de Nunca Jamás e Peter Pan.

I riferimenti espliciti all'opera di Barrie partono sin da prima che inizi il secondo volume delle avventure di Vasco, con la citazione di un frammento del romanzo, in cui la *Isla de Nunca Jamás* viene descritta in questo modo: “No se trata de un lugar grande y desparramado, con ícomodas distancias entre una aventura y la otra, sino que todo esta agradablemente amontonado.”³ Successivamente, i riferimenti sono numerosissimi; in questa sede può essere sufficiente occuparsi dei più rilevanti sotto l'aspetto narrativo. Alcuni personaggi, infatti, sono

¹ Cfr. <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>

² Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra, lo spazio coloniale e il romanzo*, Roma, Aracne, 2011.

³ *IdNJ*, p. 2. Citazione originale da Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, Penguin, London, 1995, p. 42.

costruiti come corrispondenti ai personaggi del romanzo di Barrie, essenzialmente i due poli della storia di vendetta contenuta nel volume: Chico, che corrisponde a Peter Pan, e dall'altra parte Don Jaime e il reverendo Hooker, che di volta in volta occupano il ruolo di cattivo di Hook (nel caso di Hooker, già a partire dal nome). Altri personaggi vengono poi attirati in questo gioco di corrispondenze, e quindi la ragazza che gestisce la Finca Mariana viene chiamata da Vasco Wendy, come la protagonista dell'opera di Barrie, e il gruppo di ragazzi orfani con cui vive Chico assumono una certa somiglianza con i *lost boys* amici di Peter Pan (anche se molto meno deferenti nei confronti del loro giovane capo), anche per il fatto di vivere in una *casa del árbol*.

È importante notare come questo gioco di corrispondenze sia esplicitato all'interno dell'opera, nella quale è Vasco stesso a notare le somiglianze sempre più numerose che legano Ometepe con Neverland, prima per la sua notevole bellezza, poi per l'indicazione che Vasco riceve sul come arrivare alla Finca Mariana: "Segunda a la derecha y después todo recto hasta la Mariana"¹, che rima con la traduzione spagnola di "second to the right, and straight on till morning"², l'enigmatica indicazione che Peter dà a Wendy e ai suoi fratelli. Altrettanto enigmatica è questa indicazione, che porta Vasco a smarrirsi in una foresta in cui si materializzano, all'apparenza, molte sue paure, con ruggiti misteriosi e occhi che si illuminano nel buio. A questo smarrimento segue il sogno allucinato di Vasco, causato dai funghi che ingerisce per sbaglio. Ometepe, quindi, assume fin da subito la connotazione di isola della fantasia: un'isola che, come la Neverland di *Peter Pan*, viene costruita dall'immaginazione dei suoi occupanti, materializzando i loro sogni di avventura, di modo che ciascuno possa occupare il ruolo che più gli corrisponde. Nell'opera di Barrie, quindi, Wendy diventerà a tutti gli effetti una mamma, John di volta in volta un poppante o un cacciatore, e Michael un guerriero, e troveranno a Neverland esattamente le componenti dei loro precedenti sogni avventurosi (come ad esempio cuccioli di lupo e barche, rovesciate sulla spiaggia, in cui vivere).

D'altra parte il tema di tutta *La isla de Nunca Jamás* è proprio quello della proiezione sul mondo delle nostre fantasie e, di conseguenza, l'identità come narrazione. Fin dall'apertura, un funerale nella città nicaraguense di Granada si tramuta nell'occasione per Héctor di costruire una narrazione di fantasia su ciò che può essere accaduto alla defunta, e di

¹ *IdNJ*, p. 31.

² Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, cit., p. 39.

riflettere sulla relazione tra scrittura e vita reale, con la sua personale incapacità di scrivere e, contemporaneamente, vivere una felice storia d'amore. Successivamente Paola, un'amica di Vasco e Juan che vive in Guatemala, pronuncia la frase che farà da filo conduttore a tutto il volume: "Somos lo que nos contamos que somos."¹ Nella già citata intervista a se stesso, de Isusi scrive, infine, che "El tema central de La Isla de Nunca Jamás es que la realidad es siempre subjetiva, y que todo depende de cómo nos contemos las cosas."²

II.2.1. Neverland come costruzione narrativa coloniale.

Il punto cruciale è, però, di chi sia la fantasia creatrice che plasma le avventure sull'isola. Nell'opera di Barrie assistiamo, infatti, alla materializzazione delle fantasie esotiche e coloniali di bambini inglesi, che concepiscono un'isola avventurosa come popolata da pirati, coccodrilli e pellerossa, e poco importa se i pellerossa hanno le caratteristiche, a loro volta stereotipate, dei nativi dell'America del Nord, e siano quindi incompatibili con un'isola per il resto prevalentemente caraibica. Neverland è, in questo senso, un concentrato di stereotipi esotisti: una costruzione narrativa esclusivamente occidentale, nella quale i bambini inglesi sono destinati a vincere contro i pirati. Peter Pan è, d'altra parte, connotato come un bambino inglese, e il suo unico vero nemico, l'unico a cui lui conceda uno status di quasi parità, è Hook, a sua volta un occidentale bianco. La trama di *Peter Pan* è anche, infatti, la trama di Peter Pan, cioè la trama di avventure che egli si costruisce, come sorta di potenza creatrice delle vicende e dei ruoli dell'isola: "In his absence things are usually quiet on the island. [...] But with the coming of Peter, who hates lethargy, they are under way again: if you put your ear to the ground now, you would hear the whole island seething with life. [...] The lost boys were out looking for Peter, the pirates were out looking for the pirates, the redskins were out looking for the pirates, and the beasts were out looking for the redskins."³ Da questo brano si vede chiaramente come sia la fantasia di Peter, che odia la tranquillità, a mettere in moto avventure in cui ogni "gruppo" ha un ruolo ben preciso, ma è soprattutto la posizione dei pellerossa che interessa in questa sede, dopo i pirati, e subito prima delle bestie feroci.

È proprio la connotazione dei pellerossa, infatti, a rendere evidente come *Peter Pan* sia la proiezione di fantasie occidentali, in cui l'"altro" è oggetto di una costruzione narrativa

¹ *IdNJ*, p. 22.

² <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>

³ Barrie, James, *Peter Pan*, cit., p. 51.

stereotipata, e mai soggetto. Nell'opera di Barrie i pellerossa sono, infatti, caratterizzati come feroci in battaglia, abilissimi in attività come la caccia o seguire le orme o nell'uso dei cinque sensi, ossia assai vicini alla condizione animale: "Through the long black night the savage scouts wriggle snake-like, among the grass without stirring a blade. The brushwood closes between them, as silently as sand into which a mole has dived"¹ o anche "With the alertness of the senses which is at once the marvel and despair of civilised people."² Si contrappongono, quindi, alle "persone civilizzate", all'interno delle quali possiamo ritrovare anche i pirati, che per quanto crudeli, sono bianchi "civilizzati". Si esprimono, inoltre, in un inglese semplificato, come si può vedere per esempio dalle parole di Tiger Lily, la capa della tribù: "Peter Pan save me, me his velly nice friend. Me no let pirates hurt him."³, quanto mai tipico delle rappresentazioni stereotipate dei selvaggi. Da queste parole notiamo anche la deferenza con cui, sia come nemici e sia come amici (dopo che Peter Pan salva la vita a Tiger Lily) i pellerossa trattino Peter Pan e gli altri bambini inglesi, una ammirazione che nel caso di Tiger Lily diventa amore per Peter Pan.

Sia come nemici che come amici gli indiani sono, poi, sostanzialmente leali, ma fissi nelle loro idee fino alla morte: proprio nell'episodio dell'attacco contro di loro da parte dei pirati, il gioco degli stereotipi messi in campo da Barrie si fa esplicito, nel momento in cui gli indiani si fanno cogliere di sorpresa perché "By all the unwritten laws of savage warfare it is always the redskin who attacks, and with the wiliness of his race he does it just before dawn."⁴ Al contrario, Hook fa in modo che essi subiscano un attacco, per il quale essi sono psicologicamente totalmente impreparati, e perciò indifesi di fronte ad una tale astuzia, tanto da farsi massacrare. Riguardo alla crudele astuzia di Hook, la voce narrante dell'opera di Barrie commenta: "One cannot at least withhold a reluctant admiration for the wit that had conceived so bold a scheme, and the fell genius with which it was carried out."⁵ Si può quindi notare come l'uomo bianco si contrapponga al selvaggio per mezzo dell'intelligenza, davanti alla quale il pellerossa, rigidamente chiuso nelle sue tradizioni, è impotente.

Come già accennato, tuttavia, Barrie non sembra per nulla ignaro del gioco che sta portando avanti: proprio in episodi come questo, anzi, l'ironia, seppur mai esplicitata, si fa evidente, soprattutto nei commenti della voce narrante. Riguardo ad altri soggetti stereotipati,

¹ *Ivi*, p. 123.

² *Ivi*, p. 124.

³ *Ivi*, p. 106.

⁴ *Ivi*, p. 123.

⁵ *Ivi*, p. 126.

d'altra parte, essa si fa ancora più evidente: basti pensare al ruolo di “donna di casa” assunto da Wendy, che consiste nel rammendare e cucinare tutto il giorno, tanto che spesso Wendy non vede la luce del sole, e nonostante questo si dimostri assolutamente deliziata dalla sua situazione: “-Oh dear, I am sure I sometimes think spinsters are to be envied.- Her face beamed when she exclaimed this.”¹

Barrie mette in scena, quindi, una sorta di satira dei ruoli familiari nell’Inghilterra dei primi del ‘900, mostrata attraverso la lente delle fantasie infantili, una sorta di risposta alla domanda: che mondo creerebbe una bambina o un bambino inglese se potesse dare sfogo alle sue fantasie? Tutto questo, naturalmente, senza idealizzare né l’infanzia né l’innocenza di queste fantasie, che sono, invece, evidentemente immerse nella narrazione comune nella società inglese, e non prive di violenza e crudeltà. A questa narrazione fa solo in parte da contrappeso l’infinita indeterminatezza di Peter Pan, affascinante per tutte le bambine e i bambini, ma fino ad un certo punto, e senza poter rappresentare una vera alternativa, come dimostrano da una parte il suo ruolo tutt’altro che libertario di capo indiscusso (e pronto ad usare anche la forza per confermare la sua posizione), e dall’altra la totale normalizzazione dei *lost boys* una volta immersi nella società, tanto che in poco tempo dimenticano, evocativamente, come si fa a volare.²

Ciò che in questa sede più interessa, tuttavia, è come le proiezioni fantastiche di un gruppo di bambini inglesi vengano dislocate in una lontana isola, dalle caratteristiche caraibiche: un’isola costruita appositamente per soddisfare le necessità di esotismo che la cultura coloniale inglese suggeriva alla fantasia infantile alla fine dell’800 e nei primi anni del ‘900. Parte di questa costruzione sono anche i pellerossa, chiusi, ancor più dei pirati, in un ruolo secondario di comparse esotiche, tanto più che le loro caratteristiche rispondono esattamente a quelle stereotipate degli indiani dell’America settentrionale, fuori luogo quindi su un’isola caraibica; un ruolo, quindi, che non permette loro di essere soggetti produttori di fantasie ma solamente oggetti costruiti dalle fantasie occidentali. La loro connotazione esotica li accomuna perciò con quegli “esemplari” di piante, animali, ma anche persone, che venivano portati in Europa dalle colonie e mostrati al pubblico: “Isolated from their own geographical

¹ *Ivi*, p. 79.

² *Ivi*, p. 176.

and cultural contexts, they represented whatever was projected onto them by the societies into which they were introduced.”¹

Seppur in maniera secondaria, e, forse, arrendendosi in parte a quelli che erano i desideri effettivamente esotici del pubblico dei lettori di Barrie, si può però affermare che quest’ultimo abbia voluto che anche questa parte della sovrastruttura culturale inglese del tempo, spesso totalmente rimossa, rientrasse nella sua satira. In questo senso si potrebbe affermare che, se Neverland è indubbiamente un’isola costruita dalla fantasia coloniale, non lo è, invece, *Peter Pan*. Barrie, quindi, seppure non libera gli oggetti esotici della fantasia, anche infantile, inglese, li rende talmente esotici, e talmente ridicoli tramite l’uso degli stereotipi, da portare a galla, per chi avesse avuto voglia di notarlo già a quel tempo, il razzismo che pervadeva la narrativa infantile, e che ha continuato a pervaderla per molto tempo.² La trasposizione cinematografica di *Peter Pan*, in cui da una parte viene sacrificata la complessa ironia di Barrie, per farne un prodotto di intrattenimento per bambini, ma dall’altra viene mantenuta la connotazione di inferiorità dei pellerossa, soprattutto nel loro modo di parlare, è una dimostrazione di come queste dinamiche coloniali continuino ad agire anche nella contemporaneità.

II.2.2. Immaginazione creatrice ad Ometepe.

Nelle pagine che seguono l’arrivo di Vasco ad Ometepe, assistiamo alle proiezioni fantastiche del protagonista, che non a caso trovano come termine di paragone proprio Neverland. Già sul traghetto, parlando con un passeggero appassionato di televisione (che poi scopriremo essere Don Jaime, ma del quale per ora non sappiamo nulla), afferma: “Se diría que estamos llegando a la isla de Nunca Jamás.” A questa affermazione, tuttavia, l’informato Don Jaime, pur fraintendendo il riferimento, risponde: “Pero se equivoca, no se parecen. En Ometepe no hay esa clase de réptiles, ni siquiera hay cocodrilos”. E successivamente aggiunge: “Pero descuide, no quedan ya piratas en el lago, je je.”, e a questa affermazione Vasco è costretto a rispondere “Bueno, pues si no hay cocodrilos ni piratas, tiene usted razón, no se parece en nada a la isla de Nunca Jamás.”³ Seppure Vasco sarà costretto a ricredersi, si può notare come

¹ AA.VV., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, cit., p. 95.

² Cfr. Joerg, Becker, “Racism in Children's and Young People's Literature in the Western World”, *Journal of Peace Research*, vol. 10, n. 3, 1973, pp. 295-303.

³ *IdNJ*, pp. 27-28.

le convinzioni esotiche che proietta sull'isola vengano puntualmente disattese. La stessa cosa continuerà ad accadere anche successivamente: quando si perde nella foresta sente delle urla feroci, che crede provenire da formidabili predatori, che si riveleranno invece prodotti da innocue scimmie urlatrici, e i misteriosi occhi che vede brillare nel buio appartengono soltanto alla cagna Tintin.¹ Come è possibile, quindi, che Ometepe sia Neverland, se disattende ogni aspettativa del protagonista?

La risposta la si può trovare nella lunga allucinazione che Vasco ha dopo aver ingerito i funghi che vede mangiare tranquillamente da Tintin. In questa allucinazione si mischiano citazioni da vari classici della narrativa di fantasia europea: oltre a *Peter Pan* (Vasco vola grazie ad una polvere magica datagli da una piccola Tintin), troviamo citazioni anche da *Il piccolo principe* (che chiede a Vasco di disegnargli un cocodrillo, cosa che Vasco non sa fare, ma si accontenta anche di uno squalo stilizzato); il piccolo principe si tramuta poi in Juan, che vola via come il piccolo principe, e Vasco precipita in un incubo in cui un orribile pirata con un uncino, riconoscibile come Hook, vuole ucciderlo, e viene salvato solo grazie all'apparizione di un Peter Pan dai tratti molto particolari di un ragazzo di colore con i capelli ricci, che appena sveglia si capirà essere Chico, il quale durante l'incubo ha fatto in modo, anche nella realtà, di aiutare Vasco a cavarsela da un viaggio psichedelico molto turbolento.²

Questo sogno instaura il gioco di ruoli che rimarrà intatto per tutto il volume, e chiarisce, soprattutto, chi è il Peter Pan che mette in movimento tutte le trame dell'isola: l'autoctono Chico, e non il "bianco" Vasco, che per tutto il sogno ha la parte di comprimario (viene fatto volare grazie alla polvere, di cui Peter Pan non ha bisogno; non è il piccolo principe; e deve essere salvato da Chico/Peter Pan). Le somiglianze di Chico con il personaggio di Barrie sono, d'altra parte, molteplici, ma quella essenziale è la capacità di raccontare, programmare e vivere avventure, più o meno reali o realizzabili. Questo suo ruolo di produttore di immaginario viene sottolineato anche sotto l'aspetto grafico, nel momento in cui le sue narrazioni vengono visualizzate nel fumetto in uno stile diverso da quello consueto. È sostanzialmente in questo modo che de Isusi, per riprendere le già citate parole di Maria

¹ *Ivi*, pp. 34 e segg. La cagna Tintin prende il nome dal celebre protagonista dei fumetti di Hergé, un classico del fumetto di avventura di argomento esotico, e un altro esempio di opera in cui le popolazioni cosiddette selvagge vengono relegate ad un ruolo secondario di oggetto della rappresentazione. Cfr. Dine, Philip, "The French Colonial Empire in Juvenile Fiction: From Jules Verne to Tintin", *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol. 23, n. 2, 1997, pp. 177-203.

² *IdNJ*, pp. 37 e segg.

Renata Dolce, ricostruisce *Peter Pan* dal punto di vista dei margini: i margini dell'impero coloniale spagnolo, e poi statunitense, che cessano di essere oggetti stereotipati e diventano soggetti produttori di immaginario.

Esattamente come capita per Peter Pan, tuttavia, Chico, in questo suo produrre storie e trame che coinvolgono altre persone, non è esente dalla volontà di usare queste persone per i propri scopi. Tuttavia, mentre nel caso di Peter Pan questa volontà è totale (Peter Pan è, in un certo senso, un essere fatto di volontà), Chico tenta di esercitare questa sua volontà solamente su Vasco, e la sua posizione gerarchica all'interno del suo gruppo di amici è ben diversa dal ruolo dittatoriale occupato da Peter Pan: Chico si prende un sonoro schiaffone appena entrato in casa, perché troppo rumoroso, subito dopo aver urlato “¡Ha llegado el jefe!”¹, quasi come se de Isusi volesse chiarire molto bene questa differenza tra il suo personaggio e il modello a cui esso si rifà.

Nei confronti di Vasco, tuttavia, Chico non esita ad appropriarsi di tattiche tipiche dell'imperialismo, e per le quali ci si può rifare in parte all'analisi riguardante le tecniche di controllo dell'informazione e di uso dei volontari stranieri messe in luce nel primo volume de *Los viajes de Juan sin tierra* e nel primo capitolo del presente lavoro. Chico infatti cerca di utilizzare le informazioni in suo possesso riguardanti Juan come merce di scambio per ottenere l'aiuto di Vasco, prezioso in quanto Vasco è, nella sua definizione, prima di tutto un *gringo*, un bianco, e questa sua caratteristica lo rende indubbiamente ben accetto a prima vista da altri bianchi come Don Jaime, o Hooker, come effettivamente accade. Nel primo piano per impossessarsi del denaro di Don Jaime proposto da Chico a Vasco, infatti, Vasco è disegnato (nella maniera diversa che caratterizza le narrazioni di Chico) come Indiana Jones²: ancora una volta de Isusi utilizza, quindi, un classico dell'avventura e dell'esotismo euro-americano, inserendolo però nell'immaginario di un personaggio che sta lottando contro una fondazione americana, contro, cioè, uno dei tanti metodi usati dal neocolonialismo degli Stati Uniti nei confronti del centro e America meridionale.

In altre parole, de Isusi evita l'ingenuità di creare un personaggio che sfrutti la sua capacità di produrre immaginario (e il possesso di informazioni preziose) ignorando però i meccanismi di discriminazione razziale, ancora oggi tanto rilevanti in molte situazioni nel

¹ *Ivi*, p. 56.

² *Ivi*, p. 59.

continente sudamericano: ignorando cioè gli effetti che Dolce sottolinea parlando degli effetti del canone sull'immaginario di coloro che si trovano nella posizione di subalternità:

La conseguente costruzione dell'Altro quale inferiore e diverso, se da una parte ha sedimentato la dicotomia tra il centro e le sue periferie consolidando la superiorità dell'Occidente in qualità di custode della civiltà e della cultura, dall'altra ha indotto nei popoli colonizzati il convincimento della propria connaturata inferiorità, favorendo l'accettazione supina del sistema di potere imposto dai colonizzatori.¹

In questo senso, Chico non può fare a meno di riprodurre le dinamiche sociali codificate da secoli di narrazione e storia coloniale, dinamiche in cui il *gringo* ha un ruolo di superiorità, sia che rappresenti l'impero degli Stati Uniti che non gradisce un certo tipo di governo in Nicaragua, sia che rappresenti un eroe che, in alcuni casi, si pone dalla parte dei popoli oppressi per salvarli. Tuttavia, se Vasco accettasse questa dinamica, assisteremmo alla riproduzione di una strategia imperialista, assisteremmo cioè all'eroe *gringo*, seppur antimperialista, che salva degli autoctoni indifesi. Non saremmo, cioè, nel campo dell'appropriazione sovversiva di metodi della modernità coloniale, ma semplicemente nel campo dell'imitazione e del vittimismo, o, se trasferiamo il livello dell'analisi alla narrazione di de Isusi, staremmo assistendo all'imitazione di modelli classici dell'avventura esotica, e non ad una decolonizzazione del concetto di avventura. Questo rischio viene sventato dal rifiuto di Vasco ad occupare quel ruolo, in quel momento, anche se ciò lo mette di fronte al rifiuto di Chico a fornirgli informazioni.

Ciò ha varie conseguenze. Prima di tutto, Chico deve per forza riacquistare il ruolo di protagonista dei propri piani, ed andare perciò in prima persona a rapinare Don Jaime. Vasco, d'altra parte, si trova costretto a continuare a cercare informazioni su Juan, e quindi a rimanere sull'isola. Nel corso di queste ricerche si imbatte nell'inseguimento di Chico e dei suoi amici da parte di Don Jaime e delle guardie armate subito dopo il furto, riuscito, di quest'ultimo. Durante questo inseguimento assistiamo ad un momento che riecheggia l'azione eroica di Vasco nel primo volume, alle prese con la finta telecamera. Qui, il protagonista del fumetto riesce a far esplodere una gomma al fuoristrada di Don Jaime, tirando con una fionda il proiettile esplosivo regalatogli da Paola.² Tentare di decolonizzare il fumetto di avventura, d'altra parte, non significa rinunciare all'avventura stessa, o alla presenza di un

¹ Dolce, Maria Renata, "Con-test/azioni postcoloniali", cit., pp. 177-178.

² *IdNJ*, pp. 95-96.

protagonista/eroe che unisca fortuna a presenza di spirito; significa però porre attenzione e riflettere sulle relazioni dell'eroe con il contesto culturale, sociale e umano in cui è immerso, e delle relazioni di quest'ultimo con lui.

Dopo questi avvenimenti, infatti, i due personaggi si ritrovano in una posizione di parità, nella quale nessuno dei due ha dovuto rinunciare al ruolo di protagonista della (propria) vicenda, ma entrambi devono riconoscere il coraggio dell'altro, e anche la necessità che hanno di collaborare. Dopo che Don Jaime ha fatto esplodere la casa di Chico e i suoi amici, quest'ultimo propone un piano per vendicarsi una volta per tutte, facendo venire a galla i crimini di Don Jaime e Hooker di fronte alla platea di finanziatori che accorreranno per la cerimonia durante la visita del reverendo. In questo piano, ancora una volta, Vasco assume le sembianze di Indiana Jones, perché capace, in quanto *gringo*, di essere invitato alla cerimonia. Questa volta, però, Vasco può accettare, perché sa di aver cambiato posizione all'interno della vicenda, e perché può vantare la conoscenza di Don Jaime fatta sul traghetto, cosa che facilita ancora di più il suo inserimento nella cerimonia, e che gli permette di non avere un ruolo esclusivamente passivo. Che la situazione sia mutata, in ogni caso, lo chiarisce anche il fatto che Chico riveli tutto ciò che sa di Juan prima che il piano abbia inizio, in modo da permettere a Vasco di scegliere liberamente se aiutare Chico e i suoi amici o no.¹ Qualunque relazione di potere tra i due viene perciò cancellata, ma rimane la differenza razziale, che continua a renderli diversi agli occhi di persone come Don Jaime, e che quindi continua a poter essere usata, sovversivamente, contro di loro, come poi effettivamente accade nell'ultima parte della vicenda. In questo senso, tornando ancora all'analisi di Dolce:

Il *writing back* nelle sue più diverse espressioni si configura come mirata strategia di decolonizzazione, dove esso implica una rilettura della storia della colonizzazione, del rapporto tra oppressori ed oppressi, della realtà dell'Altro forgiata e condizionata da visioni stereotipate e faziose delle quali sono percepibili gli strascichi ancora nel presente, un presente segnato da forme di neocolonizzazione culturale e ideologica a dispetto della sua presunta "postcolonialità".²

In questa particolare riscrittura troviamo, quindi, una rilettura della storia recente del Nicaragua e dei suoi rapporti con il neocolonialismo degli Stati Uniti, ottenuta attraverso una riscrittura di un classico della narrativa di avventura. In questa riscrittura, però, assistiamo

¹ *Ivi*, pp. 117 e segg.

² Dolce, Maria Renata, "Con-test/azioni postcoloniali", cit., p. 182.

anche a qualcosa di diverso: uno spostamento di codici che permette di liberare un certo tipo di narrativa di avventura da ruoli e stereotipi coloniali, e da relazioni di potere di stampo imperialistico.

Questo, nel caso del rapporto tra *La isla de Nunca jamás* e *Peter Pan*, non è da leggere come un rapporto conflittuale, o di totale contrapposizione e contestazione del testo classico, che, anzi, è senza dubbio un punto di riferimento omaggiato, essenzialmente per due diversi aspetti. In primo luogo, per il fatto di essere un testo di partenza che già, come si è visto, si dimostra critico verso molti aspetti della società inglese che descrive, un testo, cioè, che contiene già in sé un potenziale ironicamente sovversivo (indipendentemente dal fatto che ciò fosse colto o no dai suoi contemporanei). In secondo luogo, per il fatto di essere un testo il cui tema fondamentale è la fantasia e la costruzione dell'immaginario come potenziale creativo fondamentale nella vita individuale e nella società. Una fantasia che, però, è potentemente legata alla costruzione politica dell'immaginario di una società operata dall'ideologia egemone, come Barrie dimostra con ironia (e non senza una certa dose di cinismo): una bambina immersa nell'ideologia vittoriana, anche se trasportata in un'isola popolata da pirati e animali selvaggi, esprime come più grande desiderio quello di essere una madre di famiglia che passa il suo tempo a rammendare calzini. E d'altra parte, dei bambini inglesi non possono fare a meno di creare un'isola in cui gli indiani sono nulla più che un agglomerato di stereotipi di inferiorità. È, insomma, sufficiente grattare via da *Peter Pan* un sottile strato di polvere, fatta di letture commerciali ed accomodanti dell'opera, per far emergere un potenziale sovversivo che un secolo non è bastato a cancellare, ma anzi ha reso ancora più attuale.

II.2. *Río Loco* e *Heart of Darkness*

Come si è visto nella precedente analisi, il rapporto tra i fumetti di de Isusi e un modello classico di romanzo di fantasia come *Peter Pan* è, quindi, assai più problematico di una semplice imitazione o di un totale contrasto. Questo discorso di decostruzione portato avanti da de Isusi al livello degli stilemi classici della narrativa di avventura può essere analizzato mediante un parallelo con l'analisi di Paola Carmagnani del rapporto fra *Heart of Darkness* di Joseph Conrad e i modelli tipici del romanzo inglese di avventura di ambientazione coloniale.

Un parallelo tra le due opere risulta inoltre autorizzato e suggerito, seppur entro certi limiti, dall'autore stesso di *Los viajes de Juan sin tierra*, il quale pone in esergo al terzo volume proprio una citazione dal romanzo di Conrad: "Tu propia realidad – para ti mismo, no para los demás – lo que ningún otro hombre puede llegar a saber jamás. Ellos sólo pueden ver la representación, pero no pueden nunca saber lo que significa en realidad."¹ Fin da questa citazione, peraltro, è possibile comprendere sotto quale punto di vista si può condurre un possibile parallelo tra le due opere: la relazione tra il viaggio in territorio 'esotico' e la scoperta, o presa di coscienza, di aspetti della propria vita che erano già presenti precedentemente, ma che solo un qualche rapporto con l'alterità può mettere in luce.

Tuttavia, nell'intervista a se stesso, de Isusi mette ironicamente in guardia il lettore dall'interpretare tutto *Río Loco* come una versione di *Cuore di Tenebra*:

-Sí, pero a mí me parece que además el Amazonas te viene muy bien para homenajear a Conrad del mismo modo que homenajear a Barrie en *La isla de Nunca Jamás*, ¿no? El río Amazonas hace el papel que en *El corazón de las tinieblas* hace el río Congo.

-No, no, nada de eso, ¡no has entendido nada! Vamos a ver, *La isla de Nunca Jamás* era una historia de historias. Si en *La pipa de Marcos* el marco en que se desarrollaba la historia era tan potente que hasta el lugar se llamaba "La realidad", en *La isla de Nunca Jamás* el marco servía para adentrarnos en el mundo de la ficción, y ver cómo la realidad y la ficción siempre se mezclan. El tema central de *La Isla de Nunca Jamás* es que la realidad es siempre subjetiva, y que todo depende de cómo nos contemos las cosas. Por eso aparecían continuas referencias a libros, cómics y películas, empezando por el propio título. Pero eso no es necesario ya en *Río Loco*, ¡no se trata de homenajear a unos y otros sin parar! La similitud con *El corazón de las tinieblas* es casual, aunque evidente; por eso uso una frase suya como cita.

-Aah... qué listo.²

Nel presente lavoro si cercherà, perciò, di tenere a mente questo avvertimento, considerando anche che le differenze tra le due opere, sia a livello della trama sia della visione politica e sociale sono evidenti, anche considerando i differenti periodi storici in cui le due opere sono ambientate e sono state composte. Un parallelo, tuttavia, mantiene la sua validità, proprio grazie al fatto che si cercherà di dimostrare come le due opere abbiano delle somiglianze che sono più una conseguenza che una scelta: una conseguenza perché provocate da intenti simili di utilizzo, decostruzione e trasformazione di stilemi classici. Per quanto riguarda il romanzo

¹ *RL*, p. 2. Citazione originale da Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Project Gutenberg Ebook, 2006, p. 32.

² Cfr. <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>

di Conrad, inoltre, bisogna tenere in considerazione la celebrità raggiunta sia dall'opera stessa sia dalla sua versione cinematografica in *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, e in essa soprattutto dall'interpretazione di Kurtz realizzata da Marlon Brando, che ha trasformato il personaggio in una vera e propria icona, patrimonio dell'immaginario collettivo, quantomeno occidentale. Di conseguenza, *Cuore di Tenebra* è diventato un modello quasi impossibile da ignorare per chi scrive di un tema così simile a quello affrontato da Conrad (naturalmente, possono poi essere infiniti i modi di fare i conti con questo modello).

Un primo caso di come entrambe le opere utilizzino uno stilema tipico della narrativa di avventura si può trovare nel fatto che Marlow, raccontando di ciò che ha vissuto in Africa, si trova a descrivere le motivazioni della sua scelta di lavorare sulle navi, e poi di recarsi in Congo: "Now when I was a little chap I had a passion for maps. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all looked like that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there."¹ Ma, nel momento in cui Marlow si trova ad essere adulto e a poter realizzare il suo sogno, l'Africa è cambiata: "By this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness."²

Queste parole richiamano da vicino il desiderio di Vasco di fare il marinaio per imitare un certo modello di avventuriero, in particolare il 'bostoniano' interpretato da Gregory Peck in *Il mondo nelle mie braccia*, come egli rivela ad una ragazza belga, Elsa, al momento di raccontare il perché della sua scelta di prendere il mare. In quella conversazione, Vasco racconta:

Lo cierto es que me cansé porque aquello no era ni viaje y ni aventura. Los barcos de hoy no tienen nada que ver con las novelas de Stevenson. Ahora son naves inmensas con tripulaciones mínimas, y todo está mecanizado. Juan lo llamaba 'la oficina'. Navegar ahora es mucho más seguro y también más aburrido. Pero lo cierto es que lo mismo pasa con los viajes... ya no quedan espacios blancos en los mapas... los únicos espacios en blanco están dentro de uno mismo.³

¹ Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Project Gutenberg Ebook, 2006, p. 6.

² *Ivi*, p. 7.

³ *TdIST*, p. 62.

Le sue considerazioni sul presente reale della vita sulle navi, che ha perso ogni mistero, ci riportano alla scomparsa di qualunque spazio inesplorato. Ma ancor più significativa è la considerazione che Vasco fa al termine di quella battuta: “ya no quedan espacios blancos en los mapas... los únicos espacios en blanco estan dentro de uno mismo”. In entrambe le opere, infatti, la modernità cancella la possibilità dell’avventura, sostituendola con un presente che è connotato dall’inquietudine, il *place of darkness* o *los espacios blancos dentro de uno mismo*.

Ciò che viene messo in crisi nei passaggi di entrambe le opere è l’immaginario dell’avventura dell’esplorazione, da sempre base del mito eurocentrico delle scoperte geografiche e, di conseguenza, di quei romanzi di avventura di ambientazione esotica che su quell’immaginario basano la loro attrattiva, e che, infatti, utilizzano come modello i resoconti dei viaggi di esplorazione. Come scrive Paola Carmagnani: “Il rapporto formale del romanzo di avventura esotico con il resoconto del viaggio d’esplorazione è del resto apertamente dichiarato a partire dal paratesto convenzionale, che prevede innanzi tutto una canonica carta geografica su cui viene segnalato il percorso degli eroi e che offre allo spazio narrativo una presunta verosimiglianza.”¹ E, infatti, al preciso riferimento di entrambe le opere alle mappe (soprattutto per quanto riguarda la passione del Marlow bambino per esse), fa eco la presenza, sistematica, di una mappa del percorso seguito da Vasco, posta all’inizio di ogni volume, e che diventa, significativamente, una mappa turistica nell’ultimo volume, esprimendo così anche figurativamente la fine o la trasformazione del modello dell’esplorazione in quello del turismo internazionale.

Il processo che porta la mappa del viaggiatore e delle sue avventure a diventare un *depliant* turistico è un buon esempio del trattamento che entrambe le opere fanno degli stilemi classici: non una cancellazione o un sovvertimento, bensì un’evoluzione quasi lineare, che tenga conto delle mutazioni avvenute nella realtà descritta (o comunque della realtà stessa). Ma questa stessa evoluzione, pur mantenendosi all’interno dei binari dello stilema classico, ne mette in crisi il cuore, ossia la visione del mondo e della storia che quello stilema convogliava. Il turismo internazionale come lo conosciamo oggi, infatti, è una delle dirette conseguenze della modernità coloniale, e mantiene (non importa se in positivo o in negativo) ampi collegamenti, sia pratici sia a livello dell’immaginario, con i concetti di esplorazione e avventura: basti pensare al rapporto, insieme di somiglianza e conflitto, presente tra i concetti di ‘viaggio’ e ‘turismo’.

¹ Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 109.

II.2.1. Il viaggio di Vasco e Marlow.

Un altro esempio di questo processo si può ritrovare nell'impianto generale delle due opere, costruite entrambe come un viaggio verso l'interno di un continente, sulla linea rettilinea di un fiume, alla ricerca di un affascinante personaggio che si è, in qualche modo, 'smarrito' nella selva. La struttura del viaggio è quella tipica della narrativa di ambientazione coloniale: "Gli eroi del romanzo di avventura esotico partono alla conquista dei vasti spazi dell'impero coloniale spinti dal desiderio della scoperta, alla ricerca di tesori sepolti o di esploratori bianchi perduti nel cuore di tenebra dell'alterità nemica."¹ Nel caso di *Heart of Darkness*:

Come in tanti altri romanzi esotici e come nei celebri resoconti dei viaggi di esplorazione che li hanno preceduti, un eroe bianco segue il corso di un grande fiume che dalla costa si snoda verso il centro del continente. [...]. Le forme narrative tradizionalmente preposte a raccontare questo tipo di storia costituiscono qui i riferimenti imprescindibili di Conrad, che se ne serve però in maniera nuova, prendendo a prestito e rielaborando gli elementi preesistenti fino a creare un'inedita soluzione formale.²

Se, quindi, sono evidenti le somiglianze nell'impianto generale dell'opera, queste stesse somiglianze mettono in luce gli spostamenti di senso. Il percorso tipico, infatti, secondo Franco Moretti ha la forma di:

una linea isolata, senza deviazioni o diramazioni. [...] In queste storie [...] si dà un solo tipo di movimento: avanti o indietro. Non sono previsti sviluppi laterali: non sono previste alternative al cammino prescritto, ma solo ostacoli – e dunque avversari. Amici, e nemici. Da una parte i bianchi, la guida, la tecnologia occidentale, una vecchia mappa un po'stinta. Dall'altra... dall'altra leoni, caldo, liane, elefanti, mosche, pioggia, malattie – e indigeni. Tutti avvicinati, tutti equiparati dalla loro funzione narrativa di ostacoli: tutti egualmente inaccessibili e pericolosi.³

¹ *Ivi*, p. 107.

² *Ivi*, p. 144.

³ Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, p. 62. *Apud* Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 14.

All'interno di questo impianto classico, si potrebbe fare una lista di quali elementi vengano mantenuti e quali no in entrambe le opere. In *Heart of Darkness* troviamo sì un viaggio rettilineo, in cui gli sviluppi laterali sono minimi, e il genere di movimento possibile è, effettivamente, quello rettilineo. Tuttavia, relativamente a *Heart of Darkness* si può dire che ciò che cambia è l'identificazione del nemico o della minaccia, che solo raramente è identificabile con gli indigeni africani, e che, invece, si situa ben più spesso nei personaggi europei, per la maggior parte violenti, sciocchi, vuoti, e nel loro rapporto con un ambiente di cui non fanno parte: "La perturbante ambivalenza tipicamente attribuita allo spazio esotico emana qui non già da un'alterità misteriosa e allo stesso tempo minacciosamente familiare, ma dai segni incongrui della presenza occidentale all'interno di uno spazio incomprensibile."¹ In tutto questo, quindi, i nativi e la potente natura tropicale occupano ancora il luogo dell'alterità, che è ancora *inconoscibile* e in qualche modo *pericolosa*, come nelle parole di Moretti, ma nei cui confronti l'opera non si pone in una situazione di superiorità, bensì di distanza: Marlow dichiara infatti più volte come lui scorga i tratti di una evidente umanità nei nativi, ma di un'umanità che, semplicemente, rinuncia a comprendere.² Diverso è, invece, il caso di Kurtz, la cui minaccia è contenuta nella tenebra dell'inconscio umano, se abbinato a un potere sconfinato.

Un esempio di questo atteggiamento verso i nativi, e soprattutto verso la presunta missione civilizzatrice dell'Europa, si ha per esempio nel racconto dell'episodio della morte di colui che Marlow viene assunto per sostituire. Quella che potrebbe essere un'occasione per arricchire le motivazioni di una gloriosa avventura, infatti, si rivela un sordido e minimo episodio:

The original quarrel arose from a misunderstanding about some hens. Yes, two black hens. Fresleven – that was the fellow's name, a Dane – thought himself wronged somehow in the bargain, so he went ashore and started to hammer the chief of the village with a stick. Oh, it didn't surprise me in the least to hear this, and at the same time to be told that Fresleven was the gentlest, quietest creature that ever walked on two legs. No doubt he was; but he had been a couple of years already out there engaged in the noble cause, you know, and he probably felt the need at last of asserting his self-respect in some way. Therefore he whacked the old nigger mercilessly, while a big crowd of his people watched him, thunderstruck, till some man – I was told the chief's son – in desperation at hearing the old chap yell, made a tentative jab with a spear at the white man – and of course it went quite easy

¹ Cfr. Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 153.

² *Ivi*, p. 156.

between the shoulder-blades. Then the whole population cleared into the forest, expecting all kinds of calamities to happen, while, on the other hand, the steamer *Fresleven* commanded left also in a bad panic, in charge of the engineer, I believe. Afterwards nobody seemed to trouble much about *Fresleven's* remains, till I got out and stepped into his shoes. I couldn't let it rest, though; but when an opportunity offered at last to meet my predecessor, the grass growing through his ribs was tall enough to hide his bones. They were all there. The supernatural being had not been touched after he fell. And the village was deserted, the huts gaped black, rotting, all askew within the fallen enclosures. A calamity had come to it, sure enough. The people had vanished. Mad terror had scattered them, men, women, and children, through the bush, and they had never returned. What became of the hens I don't know either. I should think the cause of progress got them, anyhow. However, through this glorious affair I got my appointment, before I had fairly begun to hope for it.¹

In questo passaggio troviamo, infatti, due caratteristiche importanti: da una parte un'amara ironia riguardo alla 'noble cause' del colonialismo (frequente per tutto il corso della narrazione), che ha l'unico effetto di trasformare un uomo gentile in un pazzo rabbioso, e che è capace solo di appropriarsi di merci, come le galline sacrificate, probabilmente, alla causa del progresso. Dall'altra, i nativi rimangono sostanzialmente assenti o comunque sfuggenti, anche come presenza fisica, e su di loro si mantenga una sospensione del giudizio, tanto che persino l'atto dell'uccisione di *Fresleven* è presentato, oltre che come giustificato, anche come sostanzialmente casuale: 'a tentative jab'. Lo stesso Marlow definisce questo episodio il 'glorious affair' che lo ha portato lì.

Vediamo, quindi, come la frattura dai modelli produca una situazione, per il personaggio e per il lettore, di inquietudine, per la difficoltà di individuare un nemico che non sia l'animo europeo stesso. Contemporaneamente, tuttavia, mai Marlow ha, o potrebbe avere, la tentazione di passare d'altra parte, la parte dei nativi, che non può comprendere. In questo senso, la narrazione di Marlow si caratterizza come deludente, se confrontata con una normale narrazione di avventura. Forse si può interpretare in questo senso l'affermazione del primo narratore dell'opera, colui che ascolta la narrazione di Marlow, il quale afferma "we knew we were fated, before the ebb began to run, to hear about one of Marlow's inconclusive experiences." Quelle di Marlow sono esperienze inconcludenti, infatti, proprio perché non portano a nessuna chiara conclusione, a nessuno schieramento, e perciò a nessuna vittoria: né con gli europei, né con i nativi. Ciò che rimane, quindi, è uno spazio interno alla cultura

¹ Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, cit., p. 8.

occidentale ma dominato dall'inquietudine: un'inquietudine che si presenta in due facce, e le stesse due facce sono riscontrabili nell'opera di de Isusi.

Da una parte l'inquietudine è provocata dalla considerazione del disastro umano e ambientale provocato dalla modernità capitalista, che, come abbiamo visto nella prima parte di questo lavoro, sta alla base della narrazione di de Isusi, ma è anche elemento assai importante del romanzo di Conrad: la frase "It had become a place of darkness" viene seguita, poco dopo, dalla visione della nuova mappa dell'Africa: "A large shining map, marked with all the colours of a rainbow."¹ La tenebra dell'Africa, quindi, non è più soltanto quella figurata dell'ipotetica assenza di civilizzazione del 'continente nero', ma è soprattutto quella della barbarie dello sfruttamento coloniale.² Non a caso, Conrad sceglie proprio il Congo della dominazione belga del periodo di Leopoldo II, celebre per la sua brutalità; ma lo stesso Conrad sceglie anche di non nominare precisamente Bruxelles (definita a "whited sepulcher"³) come città in cui Marlow si reca nella sede dell'impresa che gli affida il lavoro, per non privare il suo romanzo di un senso, anche critico, che andasse oltre il caso specifico del Congo belga. In particolare, Marlow afferma: "All Europe contributed to the making of Kurtz."⁴, facendo riferimento alle origini e all'istruzione del personaggio, ma anche in senso figurato, utilizzando Kurtz come simbolo del colonialismo. In ogni caso, la descrizione delle condizioni di vita degli indigeni schiavizzati nella prima delle stazioni coloniali vista da Marlow non lascia spazio a dubbi riguardo alla connotazione di barbarie che Conrad dà alla dominazione belga, ed europea, dell'Africa.

L'altra faccia dell'inquietudine, strettamente collegata alla precedente, è quella di un rapporto dei personaggi con la loro interiorità ben più complesso, e più inquieto, di quello dei tipici eroi di avventure esotiche: saldi, immutabili, infallibili. La differenza tra gli eroi classici e gli eroi delle due opere prese in considerazione è, una conseguenza del primo aspetto dell'inquietudine che si è analizzato: se il pericolo non si trova più nell'altro, ed è invece situato proprio in quello stesso progetto civilizzatore che sta alla base dell'impresa coloniale, allora è il cuore dell'identità europea, e quindi anche dell'individuo europeo, a contenere la

¹ Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, cit., p. 9.

² Cfr. Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 149. Nel dire che la *darkness* africana non è più 'soltanto' quella dell'ipotetica arretratezza culturale dei nativi, che quindi ancora sussiste, si fa riferimento alla visione del personaggio Marlow, indubbiamente legata ad una mentalità coloniale, senza voler entrare nel dibattito su quanto *Heart of Darkness* sia o no un'opera che riflette una visione imperialista dell'autore Conrad.

³ Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, cit., p. 8.

⁴ Cfr. Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., pp. 150 e 155. Citazione da *Heart of Darkness*, cit., p. 58.

tenebra: “Lo strappo aperto dall’esotismo perturbante nel solido tessuto dell’identità occidentale rifiuta questa volta di lasciarsi ricucire: privato di un salvifico nemico esterno, l’eroe si ritrova in definitiva solo di fronte al proprio cuore di tenebra.”¹

Per quanto riguarda la forma del viaggio che si sviluppa lungo *Río Loco*, essa è simile a quella dell’opera di Conrad e al modello classico, ossia, almeno fino ad un certo punto, la risalita di un fiume su un’imbarcazione. Tuttavia, questa volta il mezzo di trasporto stesso, o meglio la modalità in cui il protagonista lo utilizza, sovverte il senso classico del viaggio di avventura. Infatti, entrambe le imbarcazioni utilizzate da Vasco e il suo amico Héctor per risalire il fiume Napo vedono il protagonista in posizione passiva, e questo fatto viene sottolineato più volte. Prima di tutto nell’impossibilità di sapere a che ora il capitano della Camila, questo il nome dell’imbarcazione, deciderà di salpare da Coca in direzione Iquitos. Una volta partiti, Héctor, che in quanto scrittore di racconti e romanzi del mistero è conoscitore titolato degli stilemi classici dell’avventura, esclama eccitato: “¡Aaah! ¡La aventura! ¡Me encanta ese barco! Y... ¡Camila! Qué buen nombre para usarlo en un cuento, ¿no?”² Camila, però, non ci metterà molto a rivelare il suo vero volto di normale, lento e noioso traghetto fluviale per passeggeri, e questo, agli occhi di Vasco e soprattutto di Héctor, la rende non narrabile: “Este río es como un limbo. El paisaje siempre es el mismo, las comunidades por las que pasamos son parecidas... lo único que cambia es que cada vez somos más. No sé como escribir sobre esto sin matar de aburrimiento los lectores.”³

Gli episodi lungo il percorso, quindi, perdono qualunque valore avventuroso, e i due personaggi sono costretti alla passività. Un discorso molto simile vale per la canoa con la quale risalgono il fiume Napo prima di inoltrarsi nella selva: la canoa è guidata da Leandro, che è l’unico che si sa orientare, tanto che l’unico tentativo di Juan di prendere il controllo, usando la mappa con le indicazioni di Napo, si rivela un fallimento, perché Vasco scambia per biforcazione del fiume una semplice isola.⁴ Non solo, quindi, la guida (che è uno degli elementi ‘amici’ indicati da Moretti) non sta dalla parte del protagonista, ma in una posizione ambigua e imprevedibile (quando non apertamente ostile) ma viene anche a mancare un elemento fondamentale dell’avventuriero: il controllo su ciò che sta facendo, e su dove sta andando.

¹ Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 21.

² *RL*, p. 28.

³ *Ivi*, p. 40.

⁴ *Ivi*, p. 92.

La situazione si replica quando i tre si addentrano nella selva. Anche qui, il tentativo di Juan di ottenere un potere su Leandro (controllando e razionando la scorta di alcol, da cui Leandro è dipendente) si rivela solo temporaneamente di successo, ma non cambia il risultato finale, ossia l'inganno di Leandro, che invece di farli camminare verso nord, dove dovrebbero dirigersi, li trascina in un lungo percorso circolare. Qui è evidente, peraltro, come l'abbandono della linea retta, del percorso magari accidentato ma rettilineo dell'avventura corrisponda ad uno smarrimento generale del personaggio, in una spazialità circolare che non si può adattare ai piani dell'avventuriero. Quando Leandro li abbandona, infatti, i due si trovano smarriti nella selva, ai bordi del fiume Napo. Questo smarrimento porterà Héctor a tornare indietro su una canoa trovata per caso (in realtà portata da Américo/Napo in loro aiuto), rinunciando ai suoi propositi (mai troppo seri, in ogni caso) di trovare El Dorado, e Vasco ad addentrarsi ancora di più nella selva, solo.

Nelle pagine che seguono, inizialmente Vasco sembra poter riuscire ad avanzare ed orientarsi, anche mediante l'uso, tipico, di un qualche tipo di tecnologia occidentale, seppur minima: utilizza una bussola, ha un *machete* per farsi strada, ogni sera accende il fuoco e si cucina i pasti. Ma sono proprio questi i primi segni del controllo che cadono: perde bussola e machete, ed inizia ad alimentarsi di larve. Nel frattempo, nelle vignette si moltiplicano le presenze animali, più stranianti che effettivamente pericolose, in un processo di soggettivazione della natura, questo sì, tipico della narrativa di ambientazione esotica e delle sue descrizioni dell'ambiente. Zanzare, pioggia, caldo, febbri: appaiono qui molti degli antagonisti classici dell'avventuriero, che sembrano essere lì apposta per lui, per osservarlo e circondarlo.¹

Lo smarrimento, infine, prederà il sopravvento di Vasco, fino al contatto con la rana-dardo, simbolo letale di questa natura strana, esotica e potente, ma d'altra parte simbolo innocente: la rana-dardo non avvelena per predare ma per difendersi, non attacca. È il protagonista stesso, quindi, che provoca il contatto con una natura 'altra', dalla quale è lui stesso a recarsi, sia in senso figurato che pratico. Tuttavia, se questo è il momento culminante dello smarrimento del protagonista, e se in questo smarrimento la natura amazzonica ha un evidente ruolo scatenante, è tuttavia necessario notare che le vignette che mostrano il processo

¹ Sull'antropomorfizzazione della natura come *topos* dell'immaginario esotico cfr. Cfr. Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 76.

di perdita di contatto con la realtà descrivono allucinazioni provenienti dal passato personale di Vasco: è, insomma, il suo ‘cuore di tenebra’ personale, o meglio ancora sono i suoi ‘espacios blancos dentro de si mismo’ a farlo smarrire.¹

II.2.2. Vasco e Juan, Marlow e Kurtz.

Marlow, dalla sua parte, non arriva mai a sperimentare una tale mancanza di controllo sugli avvenimenti: egli rimane capitano e pilota della sua imbarcazione per tutta la durata del viaggio, e mantiene su ciò che accade una presa efficiente, persino nella stazione di Kurtz e persino su Kurtz stesso. D’altra parte, si dimostra anche consapevole su quale sia il modo per non smarrirsi, nonostante il rapporto perturbante fra la presenza (e la crudeltà) europee, e l’incomprensibile spazio esotico: è il potere delle piccole cose, dei piccoli gesti efficienti che tengono a bada l’inconscio. Riguardo a questo atteggiamento, Carmagnani scrive:

Di fronte alla spinta della pulsione, il Super-io della morale vittoriana non basta: l’Io deve ricorrere a quello che Freud chiama il ‘principio di realtà’, a quella vocazione pratica all’equilibrio e al compromesso che permette di legare e far coesistere delle forze portatrici di squilibrio. Grande protagonista del romanzo di avventura ottocentesco, il principio di realtà s’incarna qui in una dimensione tecnica e funzionale che associa Marlow agli eroi pieni di risorse del romanzo di avventura, troppo indaffarati con mappe e fucili per lasciarsi andare a osservare troppo da vicino il cuore di tenebra di un’alterità che minacciava di rivelarsi non così estranea come avrebbero voluto credere.²

Nella fattispecie, sono le infinite attività e attenzioni necessarie perché l’imbarcazione possa continuare il suo viaggio sul fiume Congo, nonostante le difficoltà, ad impedire a Marlow di vedere una realtà che comporterebbe il suo smarrimento: “I had to watch the steering, and circumvent those snags, and get the tin-pot along by hook or by crook. There was surface-truth enough in these things to save a wiser man.”³ In un altro punto, egli afferma: “What saves us is efficiency – the devotion to efficiency.”⁴

¹ *RL*, pp. 138-145.

² Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 166.

³ Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, cit., p. 41.

⁴ *Ivi*, p. 5.

Lo stesso però non si può dire riguardo al personaggio di Kurtz, il cui smarrimento nella parte più buia dell'essere umano Marlow stesso imputa proprio alla mancanza di attenzione agli infiniti compiti dell'agire quotidiano, tipica del mondo borghese:

These little things make all the great difference. When they are gone you must fall back upon your own innate strength, upon your own capacity for faithfulness. [...] And there, don't you see? Your strength comes in, the faith in your ability for the digging of unostentatious holes to bury the stuff in – your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, back-breaking business.¹

Questo fa sì che Marlow abbia nei confronti di Kurtz un atteggiamento dichiaratamente ambivalente, che comprende sia l'ammirazione, soprattutto nel contrasto fra Kurtz e gli altri vuoti personaggi europei, alcuni dei quali sono definiti troppo sciocchi anche solo per correre il pericolo di smarrirsi (“no fool ever made a bargain for his soul with the devil: the fool is too much of a fool, or the devil too much of a devil – I don't know which.”²); ma comprende anche, d'altra parte, un giudizio negativo, o meglio la sensazione che la caduta di Kurtz nelle tenebre sia un rischio da evitare con tutte le proprie forze, in quanto espressione di un orrore senza ritorno, seppur insito nell'interiorità dell'animo occidentale, e quindi anche nell'animo di Marlow stesso.

Nell'opera di de Isusi i personaggi di Vasco e Juan si trovano ad occupare ruoli che ricordano da vicino quelli di Marlow e Kurtz. Essenzialmente, nel corso di *Río Loco* Vasco occupa il ruolo di Marlow, che risale il fiume alla ricerca di Juan, in qualche modo disperso nella selva. E, in effetti, Vasco è, tra i due, il personaggio che più si dimostra in possesso di quel principio di realtà che contraddistingue Marlow da Kurtz. Il suo viaggio, in questo senso, pur ‘strabordando’ in una serie di avventure laterali, ha uno scopo ben preciso: la ricerca del suo amico. Proprio in *Río Loco*, in effetti, Vasco dichiara più volte di non voler più intervenire in nessuna vicenda che non sia trovare Juan (rifiuta, per esempio, di andare con Jürgen a Manaus a lavorare per aiutare gli indios), e di non voler più perdere alcun tempo, inseguendo in maniera assolutamente caparbia il suo scopo, fino a fare uso della violenza e del ricatto (per esempio contro Leandro), se qualcosa si frappone fra lui e il suo obiettivo. Spesso, addirittura, sembra che Vasco voglia agire proprio per non pensare, per rimuovere gli

¹ *Ivi*, p. 57.

² *Ibidem*.

‘spazi bianchi’, o neri, dentro se stesso, tanto che Héctor è costretto a fare a pugni con lui per potersi fermare a riflettere e farsi raccontare una parte della storia di Vasco.¹

Al contrario, il viaggio di Juan era stato invece connotato dall’ossessione di inseguire una serie di miti, una serie di missioni che si autoimpondeva per realizzare le sue convinzioni, salvo poi fuggire quando questi luoghi si dimostravano diversi dalla sua fantasia: la rivoluzione con gli zapatisti in Messico, un’isola incantata e vergine a Atitlán e Ometepe, l’essere umano incontaminato nell’Amazzonia. Kurtz stesso, d’altra parte, aveva intrapreso la sua missione con elevatissimi scopi umanitari, rispetto ai quali il commercio di avorio era solo un pretesto. Marlow viene a sapere tutto questo, oltre che dai racconti ammirati di chi ha conosciuto Kurtz, anche leggendo il trattato che quest’ultimo ha scritto, e che ha come scopo il fatto di portare la civiltà agli indigeni, al termine del quale però appare una nota inquietante: “It was very simple, and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: ‘Exterminate all the brutes!’”² Sebbene gli scopi di Juan e di Kurtz siano opposti, ciò che interessa è la caratteristica di entrambi di essere basati su miti, su concetti astratti che, seppur filantropici, entrano in crisi al primo contatto con la realtà: siamo, insomma, nel campo di ciò che Mignolo definisce *abstract universals*, sempre slegati dalla realtà locale e vitale di coloro che dovrebbero venirne coinvolti.

La crisi che ne risulta costringe entrambi i personaggi a spingersi ancora più in là nel tentativo impossibile di realizzare i loro obiettivi. Il punto finale del viaggio di Juan, infatti, è rappresentato dall’atto di voltare le spalle alla civiltà, partendo sulla canoa di Leandro. In *Heart of Darkness* si racconta che Kurtz stesso faccia, fisicamente, un gesto molto simile nel momento in cui sceglie di tornare definitivamente alla sua stazione nel cuore della foresta: volta la canoa e riparte risalendo il fiume. Entrambi i gesti, peraltro, vengono descritti indirettamente al lettore, da narrazioni che vengono fatte a Vasco e Marlow.

Se, quindi, il personaggio di Juan e Kurtz sono simili, è interessante notare come il ruolo che ricoprono risponda anch’esso ad una serie di *topoi*:

Personaggio estremamente complesso all’interno di un racconto esso stesso quanto mai stratificato, Kurtz si costruisce però a partire dall’intreccio di altri due topoi dell’esotismo

¹ *RL*, pp. 123-125.

² Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, cit., p. 58.

coloniale: quello del bianco prigioniero nello spazio esotico nemico che gli eroi devono salvare, che trova le sue origini nella celebre vicenda di Livingstone e Stanley e una più lontana eco fiabesca nella funzione proppiana della ‘prigionia nel reame nemico’; e quello del bianco degenerato.¹

Guardati da questo punto di vista, quindi, sia Kurtz che Juan risultano rielaborazioni di modelli tipici, e servono essenzialmente per permettere, anzi, per costringere il protagonista al contatto con un’alterità (o perlomeno risultano tali fino a quando non compaiono sulla scena ed arrivano ad essere personaggi veri, cosa che in entrambe le opere accade solo nel finale, e assai brevemente nel caso di *Los viajes de Juan sin tierra*). Sono, insomma, gli elementi che permettono e giustificano un’avventura che senza di loro non potrebbe avere luogo, come non avrebbe avuto luogo la ricerca di Livingstone da parte di Stanley se il primo non si fosse perso nel cuore dell’Africa. Tuttavia, partendo da questo modello, Kurtz e Juan assumono connotazioni che li distanziano dai modelli classici, sia nella fantasia dei due protagonisti, sia come personaggi in sé.

Partendo dal ruolo che rivestono nella fantasia del protagonista, in queste due opere il personaggio ‘cercato’ viene visto come l’unica possibilità per recuperare un significato per un’intera esistenza che ne risulta in quel momento priva, e per tentare di risolvere quell’inquietudine che si è cercato di analizzare. Durante il lungo viaggio, infatti, la prospettiva dell’incontro con Kurtz, e soprattutto della possibilità di dialogare con lui rimane il riferimento costante di Marlow, il pensiero fisso che lo porta a sforzarsi per riparare l’imbarcazione, prima, e risalire poi il fiume nonostante tutte le difficoltà e l’assoluta estraneità che Marlow prova nei confronti di tutti gli altri europei per i quali e con i quali lavora. Di uno dei momenti più difficili del viaggio, in cui uno degli indigeni presenti sulla barca è morto trafitto da una lancia a fianco a Marlow nella cabina di pilotaggio, il protagonista narra: “I flung one shoe overboard, and became aware that that was exactly what I had been looking forward to – a talk with Kurtz.” Marlow paragona l’eloquio di Kurtz (come gli lo immagina, almeno, prima di averlo potuto udire veramente) a un “pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness.”² E in effetti questo colloquio porta con sé un qualche significato, seppur parziale:

¹ Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 167.

² Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, cit., p. 55.

It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me-- and into my thoughts. It was somber enough too--and pitiful-- not extraordinary in any way--not very clear either. No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light.¹

In un momento altrettanto drammatico, nel quale Vasco e Héctor non sanno come potranno sopravvivere persi nella selva, Vasco si trova a raccontare il perché della sua ossessione per Juan:

Él desapareció... en uno de sus tantos viajes. [...] pero un día de pronto caí en la cuenta de que habían pasado años sin noticias tuyas. Entonces empecé a preguntar y resultó que nadie sabía nada de él. Era... como si se hubiera muerto... pero no había forma de saberlo. [...] Entonces para mí Juan dejó de ser quien había sido y se convirtió en un fantasma. Como no podía hacer nada no hice nada, y así fue pasando el tiempo. Pero el tiempo no mata a los fantasmas. Al revés, ellos se alimentan de tiempo. Y el fantasma se te aparece en cada rostro de la calle, en cada sombra del cine, detrás de cada llamada de teléfono. Pero no hay nada.²

La figura di Juan, inoltre, coinvolge una storia d'amore molto importante per Vasco: "Ella y yo... bueno, nos queríamos, pero algo no funcionaba... la dejé. Después descubrí qué era lo que no funcionaba, pero para entonces era tarde. Se había ido a bailar al extranjero. [...] Lo que no funcionaba era el pelotudo de Juan. El pelotudo del fantasma de Juan."³

Si può dire, quindi, che Kurtz e Juan costituiscano non solo il motivo del viaggio dei due protagonisti, ma vadano anche in qualche modo a rappresentare e a catalizzare la loro crisi. Una crisi, un'inquietudine, che va, in realtà, ben al di là della relazione fra i due personaggi, ed investe tutto il campo della relazione tra l'io moderno (o contemporaneo) e il mondo nel quale è immerso, e che perciò è perenne e precedente allo smarrimento di colui che *goes native*, come espresso chiaramente, anche per quanto riguarda Vasco, dalla natura delle allucinazioni e dal percorso di crescita che intraprenderà successivamente. Tuttavia, Kurtz e Juan, rappresentando un idealismo totale che porta all'uscita da mondo conosciuto, costringono il protagonista a fissare per la prima volta lo sguardo nel cuore di tenebra, nel caso di Marlow, o negli spazi sconosciuti dentro se stessi, nel caso di Vasco.

¹ *Ivi*, p. 6.

² *RL*, p. 127.

³ *Ibidem*.

II.2.3. Tenebre e spazi vuoti.

In questa doppia denominazione, che abbiamo più volte ripetuto, si può trovare, in effetti, tutta la somiglianza fra le due opere, ma anche tutta la differenza. Una differenza che diventa ancor più evidente in lingua originale, dove alla *darkness* di Conrad si contrappongono *espacios blancos*: spazi vuoti, ma anche bianchi. Ciò che muta, in effetti, è la valutazione di ciò che può accadere ai personaggi al momento di fissare lo sguardo in questo ‘spazio’ che in entrambe le opere si situa all’interno del soggetto, più che all’interno. Marlow, infatti, si mantiene aggrappato, quasi disperatamente, al suo principio di realtà, a quelle piccole cose che gli possano evitare di scendere nel cuore di tenebra. Fa questo essendo totalmente consapevole che ciò che sta utilizzando è una finzione, come sottolinea Carmagnani:

A differenza degli eroi del romanzo di avventura, però, Marlow è perfettamente cosciente che tutte queste operazioni pratiche non sono che dei ‘monkey tricks’, delle finzioni salvifiche che offrono una ‘verità di superficie’ sotto la quale si nasconde una più profonda verità da cui è meglio distogliere lo sguardo, e proprio questa è la funzione del principio di realtà.¹

Per questo stesso motivo, d’altra parte, nel finale dell’opera Marlow non riuscirà a dire la verità alla fidanzata di Kurtz, e preferirà, pur con rimorso, mentirle riguardo alle ultime parole pronunciate dal suo amato, dicendole che Kurtz aveva pronunciato per ultimo il suo nome. In questo modo fa sì che anche lei possa continuare ad aggrapparsi ad un’immagine falsa del suo amato, che le possa però permettere di continuare a vivere nel mondo in cui è immersa, nella fattispecie l’ambiente della ricca borghesia belga. D’altra parte, nemmeno questa menzogna viene punita, nemmeno questa volta viene fatta giustizia:

It seemed to me that the house would collapse before I could escape, that the heavens would fall upon my head. But nothing happened. The heavens do not fall for such a trifle. Would they have fallen, I wonder, if I had rendered Kurtz that justice which was his due? Hadn’t he said he wanted only justice? But I couldn’t. I could not tell her. It would have been too dark—too dark altogether...²

L’inquietudine rimane, per Marlow, e non può essere evitata, dopo che egli ha dovuto fissare lo sguardo sull’Africa e su Kurtz e su ciò che essi rappresentano per la coscienza europea. La

¹ Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., pp. 166-167.

² Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, cit., p. 91.

crisi, però, il momento di totale stravolgimento di questa coscienza, viene consapevolmente evitata, ad ogni costo. D'altra parte, all'interno di questa crisi, per Conrad, si trova solamente quello che Kurtz stesso esprime al termine della sua vita come bilancio finale e inesorabile della sua esperienza: l'orrore.

Nell'opera di de Isusi, invece, il fatto che il protagonista sia costretto a fare ciò che anche lui, come Marlow, ha evitato accuratamente di fare fino a quel momento, e cioè fissare lo sguardo su stesso e sulla propria relazione con il mondo, è solo l'inizio di un'esplorazione della propria interiorità, nella quale verrà aiutato dalla possibilità di decostruzione offertagli dall'alterità che lo circonda.¹ A partire dal sogno di Vasco, immediatamente dopo, quindi, il momento di massimo smarrimento del protagonista, le due opere si distanziano, e Vasco penetra, per sua stessa decisione, nel cuore di un'alterità molto diversa da quella descritta da Conrad, e nel cuore della sua interiorità che prende più volte le sembianze dello spazio interstellare: un'immagine che riunisce in sé il vuoto e la luce degli "espacios blancos" all'oscurità del cuore di tenebra.² Vasco, insomma, diventa Kurtz, diventa lui stesso il personaggio che volta le spalle alla civiltà: questo parallelo sembra suggerito anche dall'aspetto di Vasco nelle pagine del quarto volume che descrivono la partecipazione di Vasco ad alcuni riti per i quali viene totalmente rasato, ricordando in ciò sia la descrizione della prima apparizione di Kurtz nel romanzo di Conrad, sia la celebre interpretazione del personaggio da parte di Marlon Brando in *Apocalypse Now*.

Tuttavia, questo può essere considerato un omaggio tardivo da parte di de Isusi all'opera di Conrad, o meglio, seguendo una linea interpretativa che già abbiamo applicato, una citazione che marca sia un debito e un apprezzamento, sia una presa di distanza. Nel quarto volume, infatti, il personaggio di Vasco subisce la distruzione di tutti i suoi modelli, come si vedrà in seguito, e non può quindi più avere nulla in comune con un personaggio come Kurtz, e d'altra parte la distanza fra i due personaggi, e quindi fra le due opere, a livello di esperienze e di vicende narrate, si è fatta incolumabile già nel momento in cui Vasco accetta di fissare la propria interiorità e immergersi nell'alterità, e ciò che trova è ben diverso dall'orrore di Kurtz.

¹ Si rimanda al seguito del presente lavoro per un'analisi diffusa del percorso di crescita di Vasco.

² *RL*, p. 153.

II.2.4. Il rapporto con i modelli.

Ritornando a ciò che scrive l'autore nell'intervista a se stesso, troviamo un riepilogo dei primi due volumi dell'opera, nel quale viene detto che “en *La pipa de Marcos* el marco en que se desarrollaba la historia era tan potente que hasta el lugar se llamaba “La realidad”¹. Ciò che era importante in questo volume, quindi, era la realtà stessa della lotta zapatista e il modo in cui essa va a toccare alcuni nodi fondamentali della modernità e dell'immaginario occidentale, come si è cercato di dimostrare nella prima parte del presente lavoro. In questo volume, quindi, il ruolo di Vasco era più che altro quello di occhio indagatore, attraverso il quale i lettori potessero osservare ‘La realidad’. Si inizia qui, in ogni caso, a costruire la figura di un eroe quasi classico, nella sua astuzia, bontà e capacità di reagire prontamente ai pericoli.

In *La isla de Nunca Jamás*, invece, “el marco servía para adentrarnos en el mundo de la ficción, y ver cómo la realidad y la ficción siempre se mezclan.”² Qui, infatti, si inizia un lavoro di riflessione e rielaborazione dell'immaginario occidentale e della sua capacità di creare la realtà: per questa riflessione si utilizza, quindi, proprio un'opera che ha nell'immaginazione e nel suo potere enorme, ma mai innocente, il suo argomento fondamentale. Mettendo in crisi l'immaginario occidentale, si inizia quindi ad incrinare anche la figura dell'eroe che di questo immaginario era il protagonista. In un'altra intervista, infatti, de Isusi dichiara che:

Había creado hacía años a dos personajes, Vasco y Juan, dos viajeros incansables, dos aventureros clásicos; pero nunca había dibujado ninguna historia suya, porque, en realidad, no sabía cuáles habían sido esos viajes suyos. [...] Finalmente, aunque esto fue algo posterior, reflexionando sobre los roles sociales y los personajes que todos tenemos para desenvolvernos en sociedad, me di cuenta de que quería contar precisamente la historia de la creación y destrucción de un personaje.³

È proprio per questo motivo che il parallelo tra *Río Loco* e *Heart of Darkness* può essere significativo, a prescindere da quanto de Isusi si sia ispirato direttamente all'opera di Conrad: per la valutazione che sembra trasparire da entrambe le opere, ossia che il modello della narrativa di avventura non si possa più adattare alla realtà sociale, a meno di distorcerla o

¹ Cfr. <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>

² *Ibidem.*

³ <http://www.guiadelcomic.es/javier-de-isusi/entrevista.htm>

semplificarla. D'altra parte, però, lo stesso modello ha prodotto opere che hanno saputo, oltre che intrattenere, anche descrivere, più o meno provvisoriamente e in maniera semplificata, un'attrazione verso l'alterità e un atteggiamento particolare verso il mondo, almeno in parte fuori dai canoni della normalità borghese, che caratterizzano i concetti di avventura e avventuriero. E d'altra parte, quegli stessi modelli hanno subito rielaborazioni molto diverse l'una dall'altra: i romanzi di Stevenson propongono un ideale di avventura diverso da quelli di Rider Haggard, ad esempio, e Corto Maltese rappresenta un modello di relazione con l'alterità ben diverso dall'atteggiamento imperialista di Tintin nei fumetti di Bergé.

In questo senso, bisogna specificare cosa si intenda con modelli classici che le due opere rielaborano. Se per Conrad, infatti, stiamo parlando dell'ampio fenomeno del romanzo inglese di avventura di ambientazione esotica¹, è evidente che lo stesso non si può dire per quanto riguarda l'opera di de Isusi, il cui immaginario contemporaneo difficilmente si può essere nutrito di autori come Rider Haggard, ormai non più celebri, e nemmeno arrivati a far parte dell'empireo dei capolavori riconosciuti. Tuttavia, si vedrà in seguito come gli stilemi classici che definiscono la tipologia dell'eroe in questi romanzi si applichino senza grosse forzature anche ad un personaggio come Corto Maltese, per quanto le sue avventure siano state scritte in un'altra epoca, e contengano una visione del mondo e un'ideologia radicalmente diversa. Questo può accadere grazie al fatto che il modello del romanzo di avventura si presta ad infinite rielaborazioni, come afferma Carmagnani: "Da questo punto di vista, l'aspetto fondamentale che lo caratterizza mi pare essere la sua elasticità, che gli permette di assorbire senza disgregarsi una serie di elementi mutuati da altre forme letterarie limitrofe."²

Quella che Carmagnani definisce una "straordinaria efficacia formale"³ del modello del romanzo di avventura inglese è esattamente ciò che permette a quel modello di sopravvivere fino ai giorni nostri, introiettando una serie infinita di modifiche, che tuttavia non ne intaccano il cuore fondamentale. Questa considerazione si applica ancora più facilmente se prendiamo in considerazione la tradizione narrativa cosiddetta 'popolare', che dalla fine dell'ottocento arriva fino ai giorni nostri, non solo in ambito letterario ma anche, e forse soprattutto, in altre arti che hanno occupato buona parte della nicchia precedentemente

¹ Per una trattazione più diffusa di questa tradizione si rimanda a Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., pp. 99-111.

² *Ivi*, p.16.

³ *Ibidem*.

dominata dalla letteratura di intrattenimento, quali possono essere il cinema e il fumetto. Opere cinematografiche come *Indiana Jones*, o *Il mondo nelle mie braccia*, in questo senso, non intaccano in nessun modo le caratteristiche fondamentali della narrativa di avventura e dell'eroe o avventuriero, pur essendo realizzate nella seconda metà del '900. Basti pensare, d'altra parte, al grandissimo numero di opere cinematografiche di intrattenimento che ancora oggi vengono realizzate utilizzando ambientazioni esotiche, o addirittura trasponendo classici della narrativa di avventura.

In effetti, anche osservata dal punto di vista formale, sul piano della temporalità la letteratura di avventura si prefigge alcuni scopi ben determinati:

Si tratta infatti di restituire il lettore a quei particolari momenti di sospensione in cui l'essere umano si trova confrontato al rischio di non sapere cosa accadrà dopo, trasformandone la sporadicità in un tempo narrativo capace di sostenere un universo romanzesco interamente improntato all'eccitante sensazione provocata dalla deviazione rispetto alla norma del quotidiano. All'interno di questo universo gli eventi si succedono in modo intermittente, inframmezzati da brevi momenti descrittivi che forniscono al lettore una pausa di distensione necessaria a ricaricare la tensione narrativa.¹

In questo senso, cinema e fumetto sembrano rivelarsi fin da subito (ed effettivamente fu così) come tecniche perfette per le narrazioni di tipo avventuroso, essenzialmente perché basate sul montaggio visivo, che in generale non fa altro che selezionare, all'interno di un *continuum* temporale, alcuni momenti, e imprimerli in un supporto, osservati da un determinato punto di vista. Il fatto che il fumetto faccia questo utilizzando una serie di 'fermo immagine' rinforza ancora di più l'impressione di trovarsi di fronte ad un mezzo che seleziona non soltanto i tratti di tempo più significativi (come il cinema) ma addirittura i singoli momenti, montati in modo che il lettore li possa collegare in una storia coerente. Tutto ciò, per quanto riguarda il fumetto, si unisce al potenziale offerto dal disegno, che permette all'autore un'estrema libertà stilistica, e che ben si adatta alle necessità dei momenti descrittivi, soprattutto se applicati all'esotismo: un fumetto come Corto Maltese lo dimostra, con la sua alternanza di tavole di azione e di grandi, elaborate e raffinate tavole che mostrano paesaggi e culture esotiche ed affascinanti.²

¹ *Ivi*, p. 102.

² Il disegno è, in questo senso, ciò che distingue il fumetto, e le infinite possibilità artistiche che porta con sé, da altre forme narrative come il fotoromanzo, sino ad oggi decisamente meno rilevanti dal punto di vista artistico, e anche da quello sociale e commerciale.

Questa considerazione è utile per comprendere come mai il discorso di rielaborazione di modelli classici sia tanto simile in *Los viajes de Juan sin tierra*, e in particolare in *Río Loco*, e in *Heart of Darkness*, nonostante i modelli presi in considerazione siano totalmente diversi. Ciò può accadere proprio grazie al successo del modello del romanzo di avventura inglese di ambientazione esotico, i cui stilemi si andranno a riversare, a volte con pochissime variazioni, nella cinematografia e nel fumetto di avventura novecenteschi. Questi, infatti, sono i due bacini dai quali de Isusi attinge al momento di trovare, imitare, decostruire e rielaborare gli stilemi del romanzo di avventura, e questo spiega il lungo elenco di citazioni presenti nei quattro volumi, tra i quali opere come *Indiana Jones*, i fumetti di *Tintin*, *Peter Pan*, *Il mondo nelle mie braccia* o *Casablanca*, e *Heart of Darkness* stesso.

Questo non significa che l'opera di de Isusi dimostri verso ognuna di queste opere così diverse lo stesso atteggiamento di ammirazione, o al contrario lo stesso giudizio totalmente negativo. Significa piuttosto che tutte queste opere 'servono' all'autore in quanto rielaborazioni dello stesso modello, il quale è a sua volta talmente elastico da poterle contenere tutte. Servono anche, d'altra parte, ad iscrivere gli stessi volumi di *Los viajes de Juan sin tierra* proprio in quella tradizione, decostruita, rielaborata per il presente di un mondo che ha il disperato bisogno di decolonizzarsi. Intento non semplice da realizzare, quest'ultimo, se si considera che la tradizione della narrativa di avventura nacque proprio dall'esperienza coloniale, dallo spazio coloniale e da tutto ciò che esso portava con sé a livello dell'immaginario: per esempio, il concetto stesso di esplorazione, il cui senso, parlando di terre già abitate, può sussistere solamente in una visione del mondo coloniale; ma anche, d'altra parte, la necessità di fornire una giustificazione epica ed etica ad un'avventura coloniale dalle caratteristiche morali discutibili.

All'opera di de Isusi, quindi, possiamo applicare ciò che Dolce scrive riguardo alle rielaborazioni postcoloniali dei testi del canone occidentale:

La natura polifonica e dialogica del testo postcoloniale ne rivela l'elaborata struttura di "tessuto" composto dall'intreccio di molteplici fili che si richiamano a ciò che è già stato scritto e detto; le complesse relazioni testuali, che si allargano ad abbracciare non solo i classici della tradizione letteraria ma il testo assai più ampio e problematico della società, della cultura e delle ideologie di cui lo stesso classico si fa portavoce, rappresentano il

substrato profondo dell'opera che si presenta come "relazionale", ricca di implicazioni, aperture e prospettive sempre nuove in virtù di tale stimolante rapporto.¹

È in questo senso che *Los viajes de Juan sin tierra* può decostruire e rielaborare i classici della narrativa di avventura, membri di un particolare canone che, seppur non parte della cultura 'alta', ha avuto un ruolo molto significativo nella formazione dell'immaginario occidentale, e nel consolidamento di una serie di relazioni sociali tra il Nord e il Sud del mondo. Nei confronti di questo canone, l'opera di de Isusi si pone in una posizione di eredità e superamento. In particolare, nei primi due volumi prevale il tentativo di rimanere all'interno di quella tradizione, spostando il significato di alcuni dei suoi stilemi, ma mantenendoli intatti, come si è cercato di dimostrare. Gli ultimi due, invece, presentano un discorso diverso, che arriverà, come si vedrà, al punto di rinunciare al concetto di fumetto di avventura nell'ultimo volume. Prima di arrivare a questo, tuttavia, bisogna passare attraverso una sorta di 'resa dei conti', rappresentata ancora una volta dal confronto tra *Río Loco* un modello che è, a tutti gli effetti, parte fondamentale del canone del fumetto, di avventura e non solo: le storie di Corto Maltese, di Hugo Pratt.

¹ Dolce, Maria Renata, "Con-test/azioni postcoloniali", cit., p.182.

III

DECOLONIZZARE L'EROE

III.1. *Los viajes de Juan sin tierra* e le storie di Corto Maltese.

III.1.1. Un rapporto ambiguo con l'avventura.

I fumetti di Hugo Pratt, e soprattutto quelli con protagonista Corto Maltese, sono oggetto di una fittissima serie di riferimenti nel corso di tutti i quattro volumi di *Los viajes de Juan sin tierra*. Questi riferimenti sono di vario genere, a volte a livello grafico, con la presenza di vignette simili, o nell'aspetto di alcuni personaggi; a volte a livello della trama, con la citazione di episodi simili. In due momenti di *Río Loco* Corto Maltese viene addirittura nominato o disegnato: nelle prime pagine del volume compare la sua ombra, non vista dai personaggi, nel momento in cui Héctor sta raccontando del suo desiderio di seguire i passi di Corto alla ricerca di El Dorado, e successivamente si parla delle mappe presenti in quella storia di Hugo Pratt come strumento per cercare la mitica città dell'oro. Lo stesso aspetto fisico di Vasco è costruito per ricordare in certi tratti il marinaio di Hugo Pratt: alto, slanciato, bruno, con un orecchino circolare all'orecchio sinistro e lunghe basette disegnate con un rapido tratto di china a zig-zag. Allo stesso modo, i due personaggi hanno entrambi un'origine misteriosa e 'mista' (Corto è maltese, figlio di una gitana e di un marinaio della Cornovaglia ma presto scomparso, Vasco è portoghese, anch'egli però di padre ignoto, probabilmente basco).

I riferimenti ai fumetti di Hugo Pratt, in ogni caso, si concentrano soprattutto in un volume, *Río Loco*, e rimandano soprattutto a tre raccolte, che sono poi quelle in cui le avventure di Corto Maltese si svolgono nell'America meridionale: *Suite Caribeana*, *Le lagune dei misteri* e *Lontane isole del vento*. La prima vignetta di *Suite Caribeana*, e più precisamente della storia intitolata *Bocca Dorata e il segreto di Tristan Bantam*, in particolare, è richiamata esattamente nella prima vignetta di *Río Loco*, che vede Vasco seduto su una veranda nella stessa posizione di Corto Maltese. Riguardo a quest'ultimo, una didascalia a fianco a questa vignetta recita: "Corto Maltese si riposava pigramente nell'unica veranda della pensione 'Java' a Paramaribo (Guyana Olandese). Si vedeva subito che era 'un uomo del destino'. Con un gesto misurato, accese uno di quei sigari sottili che si fumano solo

in Brasile o a New Orleans: stava recitando per un pubblico invisibile. Ad un tratto la rappresentazione venne interrotta.”¹ In questa descrizione troviamo fin da subito tutti gli elementi essenziali del complesso immaginario dei fumetti di Corto Maltese: un protagonista affascinante, libero e misterioso, che non perde mai il controllo delle proprie vicende (‘uomo del destino’), e un’ambientazione esotica fin nei minimi particolari: la poltrona, il sigaro dichiarato introvabile per chiunque non si trovi in Brasile o a New Orleans.

Queste caratteristiche rispondono esattamente agli stilemi classici della narrativa di avventura che nasce in Inghilterra verso la fine dell’800. Prima di tutto, la figura dell’eroe:

Strappati al tempo della biografia, gli eroi non muoiono, non invecchiano e non subiscono grandi evoluzioni interiori. Essi esistono esclusivamente in funzione di un universo dove gli eventi narrativi non formano la personalità dell’individuo, ma si limitano a determinarne il destino di avventuriero verificando e confermando una serie di qualità che egli possiede fin dall’inizio.²

Corto Maltese, in questo senso, riappare uguale all’inizio di ogni storia, per quanto difficile e dolorosa possa essere stata la fine di quella precedente, e tra queste storie non è riscontrabile un vero e proprio ordine cronologico, se non nella ricomparsa di alcuni personaggi, in una temporalità non più lineare ma quasi ciclica. Sebbene Corto, poi, possieda anche qualità diverse da quelle normalmente presenti negli avventurieri, come indipendenza di spirito, capacità di analisi profonda, una certa onnipresente malinconia e un fascino anche intellettuale, queste qualità sono perenni, sempre presenti e vengono ogni volta riconfermate, come nella tradizione.

Per quanto riguarda l’ambientazione, poi, “il mondo dell’avventura si situa decisamente al di fuori della quotidianità e questa rottura è l’elemento essenziale a partire dal quale esso costruisce le coordinate spazio-temporali che gli sono proprie.”³ Le avventure di Corto Maltese, in questo senso, si svolgono in molti angoli diversi del mondo, sempre però connotati dalla loro distanza dalla normalità, dal loro esotismo. Si può definire l’esotismo come “una rappresentazione immaginaria dell’Altro e dell’Altrove, che si costruisce a partire da una proiezione dei desideri del soggetto.”⁴ I luoghi visitati da Corto, quindi, saranno

¹ Pratt, Hugo, “Bocca Dorata e il segreto di Tristan Bantam”, in *Suite Caribeana*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 17.

² Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra*, cit., p. 99.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 32.

sempre quanto più esotici possibili, e lo stesso vale per i personaggi che li popolano: risponderanno cioè quanto più possibile ai desideri di un pubblico che li vuole vedere diversi da sé, desiderio ancor più appagato dal breve apparato geografico e antropologico che precede ogni storia. Gli indios del sud America, per esempio, avranno volti completamente tatuati, porteranno strane armi, e saranno dotati di misteriosi poteri, come si vedrà al momento di analizzare alcune storie nel dettaglio. Ma lo stesso vale anche per luoghi più ‘vicini’ come Venezia, che diverrà quanto più nebbiosa, magica e misteriosa possibile¹, o per l’Irlanda, di cui i disegni di Hugo Pratt ci mostrano tutte le caratteristiche più affascinanti: i simboli strani, le brughiere verdissime, gli strumenti musicali celtici.²

Tuttavia, all’interno di questa ripresa dei modelli classici, nei fumetti di Corto Maltese si aprono spiragli di una consapevolezza del tutto nuova. Nel caso della didascalia citata all’inizio, per esempio, troviamo una frase come “Stava recitando per un pubblico invisibile.”, che fa precipitare il lettore in uno strano mondo in cui i protagonisti di avventure magiche e misteriose si dimostrano malinconici, come se sapessero che il tempo dell’avventura sta finendo. Per esempio, dopo che Corto Maltese ha chiesto ad uno dei suoi nemici in *Suite Caribeana* una spiegazione sulle complicate macchinazioni dell’organizzazione di quest’ultimo (documenti falsi, evasione di prigionieri dalla Caienna, coinvolgimenti con le grandi potenze europee), costui risponde, sarcasticamente, “Perché non scrivi romanzi di avventure?”³ Un altro nemico lo apostrofa chiamandolo “eroe tascabile”, e a questo epiteto Corto risponde, sfoderando un coltello: “Non voglio essere un eroe... mi basta essere un mozza-teste!”⁴ Si instaura quindi un complicato gioco, sempre in bilico tra due poli: l’uno costituito dalla sospensione dell’incredulità e dall’adesione totale alle caratteristiche della narrativa di avventura, e l’altro dal continuo ricordarsi che quelle narrate sono avventure fantastiche ma irreali.

In un altro punto della stessa storia, Corto suggerisce al professor Steiner che lo accompagna di scrivere degli appunti, un diario di viaggio da rivendere poi per guadagnare un po’ di soldi. In questo modo Pratt rivela la stretta parentela tra la narrativa di avventura e il resoconto di viaggio in terre esotiche, di cui già si è parlato trattando del parallelo tra *Río Loco* e *Heart of Darkness*, che viene esplicitata anche nella costante presenza di un apparato

¹ Cfr. Pratt, Hugo, *Favola di Venezia*, Milano, Rizzoli, 2009.

² Cfr. Pratt, Hugo, *Le Celtiche*, Milano, Rizzoli, 2003.

³ Pratt, Hugo, “Bocca Dorata e il segreto di Tristan Bantam”, cit., p. 32.

⁴ *Ivi*, p. 52.

cartografico che precede ogni storia di Corto maltese. Tuttavia, nel momento stesso in cui Pratt sembra esplicitare l'appartenenza della sua opera alla classica narrativa di avventura, nuovamente ci troviamo alle prese con una strana dichiarazione di quello che dovrebbe essere l'eroe classico di queste avventure, che al ragazzo che gli chiede perché non scriva lui stesso un diario, risponde: "Vedi, Tristan, se scrivessi, ammesso che lo sappia fare, finirei per falsare i fatti e i caratteri di quelli che ho conosciuto. Per me è meglio così: vivere senza storia..."¹ La narrazione, quindi, si palesa come elemento di falsificazione o di distanza dal reale, e questa dichiarazione entra in una sorta di corto circuito nel momento in cui la si relaziona all'evidente *status* di narrazione dei fumetti di Hugo Pratt.

Un simile gioco di ambiguità è riscontrabile anche nel rapporto tra le avventure di Corto Maltese e la realtà sociale in cui sono immerse. Le avventure del marinaio creato da Hugo Pratt si svolgono quasi tutte nel periodo della prima guerra mondiale, agli inizi del '900: un periodo critico di passaggio in cui una serie di caratteristiche che rendevano possibile la narrativa di avventura volgono al termine. Da una parte, infatti, i mezzi di comunicazione non avevano ancora rimpicciolito il mondo alle distanze che conosciamo oggi: viaggi come quelli di Corto Maltese erano ancora pericoloso appannaggio di pochi coraggiosi, e tanti erano ancora i territori inesplorati o quasi (ovviamente dal punto di vista dell'uomo bianco). Nella stessa Europa, d'altra parte, rimanevano luoghi di mistero, le distanze erano ancora significative, e fenomeni globalizzanti come il turismo erano ancora ben lontani. Dall'altra parte, tuttavia, l'economia e la politica si facevano sempre più internazionali, ed infatti molti sono gli affaristi europei in giro per il mondo nelle pagine di Pratt, spesso in ruoli non positivi. Ma persino un personaggio positivo come Bocca Dorata, una misteriosa maga che con i suoi poteri aiuta una serie di lotte di liberazione in Brasile, ottiene il denaro necessario da una 'Finanziaria Internazionale', e non esita a schierarsi con una o con l'altra delle potenze europee in conflitto.

Lo stesso conflitto è, per l'appunto, il primo conflitto 'mondiale': per la prima volta le potenze occidentali si combattono coinvolgendo popolazioni provenienti da i più diversi angoli del mondo. La prima storia di Corto Maltese scritta da Pratt, *La ballata del mare salato*, si sviluppa proprio sullo sfondo della battaglia tra americani e tedeschi nel pacifico, portata avanti però con mezzi che hanno ancora tracce di avventura, ossia con pirateria e basi misteriose. Il colonialismo, quindi, è ancora un fattore importante, in quanto costituisce la

¹ *Ivi*, p. 38.

motivazione grazie alla quale un bianco come Corto Maltese può essere coinvolto in innumerevoli avventure in giro per il mondo, in ognuna delle quali sono coinvolti bianchi: ad esempio ricchi ragazzini sperduti nel Pacifico dopo che il loro ricco *yacht* ha fatto naufragio, i loro ricchi parenti e soldati tedeschi e americani, per quanto riguarda *La ballata del mare salato*. Riguardo a ciascuno di questi segnali della modernità (la nuova importanza del denaro, la guerra mondiale, il colonialismo), Corto Maltese mantiene un rapporto ambiguo. Nemico delle ideologie, non si schiera con nessuna delle parti in conflitto, ma non esita a sfruttare la situazione per i propri interessi. Questi interessi sono, d'altra parte, spesso di ordine dichiaratamente economico: all'inizio di ogni avventura, Corto è ben deciso a sapere quali saranno i vantaggi economici che l'avventura potrà portargli, salvo poi spesso rinunciare alla fine per motivi morali. In ogni caso, non sembra mai soffrire di grossi problemi economici.

Quest'ambiguità è palese, tanto che il professor Steiner, che lo accompagna in varie avventure, gli dice "Non riesco a capirti: hai degli atteggiamenti da uomo generoso, onesto... e poi tutt'a un tratto diventi freddo e calcolatore..."¹, ma Corto non risponde a quest'interrogativo. Forse, la risposta risiede in un'altra affermazione di Corto, che, dovendo motivare un suo gesto di generosità gratuita, dichiara: "Forse sono il re degli imbecilli, l'ultimo rappresentante di una dinastia completamente estinta che credeva nella generosità, nell'eroismo...". A queste parole, lo stesso Steiner risponde: "Capito, sei un boy-scout frustrato."² Nelle parole di Corto si potrebbe leggere proprio il senso di un periodo di passaggio, al quale non appartengono già più gli eroismi, e che già si è votato ad altri modi di vita, più pratici e meno poetici. I gesti eroici, però, rimangono possibili, per lo meno dal punto di vista estetico, come imitazione di un passato che sta sfumando, e verso il quale non si può provare che malinconia. La risposta di Steiner, tuttavia, fa ripiombare tutto questo ragionamento in nuovo dubbio: questi eroi sono mai esistiti davvero? O forse la realtà è sempre stata diversa, e solo nella malinconia e nella fantasia si possono ritrovare gli eroi? Le stesse ricerche impossibili nelle quali si imbarca Corto (El Dorado, il continente perduto di Mu) terminano quasi sempre in maniera nebulosa, che mantiene il fascino dell'oggetto cercato ma non risolve in nessun modo la sua ricerca, forse frutto di fantasia anche all'interno della narrazione.

¹ Pratt, Hugo, "Samba con Tiro Fisso", in *Suite Caribeana*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 63.

² Pratt, Hugo, "Bocca Dorata e il segreto di Tristan Bantam", cit., p. 21.

Ma la maggiore ambiguità, e la più interessante ai fini della nostra analisi, la si può riscontrare nei confronti del colonialismo e delle lotte contro di esso. Proprio in quel periodo, infatti, le lotte di decolonizzazione e contro le varie manifestazioni dell'imperialismo si fanno intense, e sono ben presenti nelle opere di Hugo Pratt sin dalla prima storia di Corto Maltese, *La ballata del mare salato*, e sempre guardate con simpatia sia dall'autore sia dal protagonista. Tuttavia, abbiamo già visto come l'esotismo dia un fattore centrale nei fumetti di Hugo Pratt, ed esso è un atteggiamento difficilmente conciliabile con un intento decolonizzante. Ed effettivamente, Corto Maltese ha spesso a che fare con personaggi bianchi, nonostante le ambientazioni esotiche delle sue avventure, e i molti personaggi che bianchi non sono rimangono sempre ad una certa distanza da lui, come se 'l'altro', il soggetto esotico, rimanesse in qualche modo inconoscibile, nonostante a queste figure e alle loro lotte vada l'appoggio (quasi) incondizionato del protagonista e dell'autore. È il caso, per esempio, di personaggi come Cranio ne *La ballata del mare salato*, che in una conversazione con Corto dichiara di stare organizzando la ribellione dei popoli oceanici, o di un agente segreto nigeriano che combatte i tedeschi per liberare l'Africa dai colonizzatori, e alla domanda sul perché lavori per gli inglesi risponde: "da qualche parte bisogna pure cominciare."¹ Entrambi i personaggi, tuttavia, muoiono poco dopo aver dichiarato i propri intenti decolonizzanti, lasciando i loro progetti in un'indeterminatezza che permette all'autore di continuare ad ambientare le sue storie in un mondo colonizzato, pur 'tifando' per i ribelli. Nei confronti di questi personaggi, insomma, si mantiene un rapporto di distanza, quel tanto che basta perché non perdano il loro fascino esotico, e anche la loro minacciosità.²

L'analisi di due storie può aiutarci, in questo senso, a mettere in luce un atteggiamento complesso dell'autore nei confronti della questione coloniale. La prima è *Samba con Tiro Fisso*. In questa storia Corto riceve da Bocca Dorata l'incarico, lautamente retribuito, di consegnare munizioni e denaro in aiuto alla guerriglia dei banditi dello stato brasiliano del Sertão contro un ricco (e bianco) proprietario terriero, il quale ha assoldato dei mercenari per liquidarli. Corto accetta, e, arrivato nel Sertão, aiuta i banditi a vendicare la morte del loro condottiero, Sebastian il redentore, uccidendo l'esecutore dell'assassinio. Il nuovo capo, Tiro Fisso, non si ritiene all'altezza del suo predecessore. Corto lo convince, però, che un capo è solo una persona che sappia prendere le decisioni giuste, e che lui e la sua

¹ Pratt, Hugo, "Un'aquila nella giungla", in *Il mare d'oro*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 32.

² Per la complessa dialettica tra fascino e distanza nei confronti dell'oggetto esotico cfr. Faeti, Antonio, "Figure del sogno degli eroi", in AA.VV, *Il romanzo*, Vol. II, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, sezione interna "Iconografie".

banda devono attaccare non più gli esecutori, ma il proprietario terriero, vero responsabile di tutto.

Tiro Fisso, convinto, diventa il nuovo redentore, e attacca eroicamente la villa del possidente con la sua banda. La situazione si fa difficile, finché Corto non riesce ad impossessarsi di una mitragliatrice e a sgominare i soldati che proteggevano la villa. Tiro Fisso, però, è rimasto ucciso nell'attacco: Corto prende il suo cappello, e afferma "È costata cara... hanno eliminato il colonnello... ma ci sarà sempre un nuovo colonnello che abuserà di questa gente..." a queste parole, un ragazzo della banda risponde: " Per ogni colonnello ci saranno cento Tiro Fisso, *gringo*... abbiamo imparato la lezione ed è una lezione che non dimenticheremo..." A queste parole, Corto affida al ragazzo il cappello di Tiro Fisso: "Prendi il cappello di Tiro Fisso e continua nel suo nome la lotta contro il drago della malvagità.", e organizza un'imponente e simbolica pira funebre per il condottiero ucciso.¹

In questa storia è evidente la simpatia del protagonista verso i banditi ribelli, e la sua avversione contro i proprietari terrieri, ovviamente bianchi, che li sfruttano, tanto intensa da rischiare la vita per combatterli. Tuttavia, la ribellione narrata, pur essendo di segno politico opposto rispetto all'imperialismo classico della narrativa di avventura di ambientazione coloniale, procede lungo gli stessi binari: oltre all'importanza fondamentale dei capi come guida del popolo, infatti, in questa storia possiamo osservare come Corto, l'eroe bianco della narrazione, rivesta sempre il ruolo di eroe invincibile che risolve la situazione. Lo fa sia in senso pratico, con l'azione con la quale si impossessa della mitragliatrice e sgomina i soldati, e sia in senso politico, decidendo per ben due volte chi verrà investito del ruolo di capo. Nel primo caso, con Tiro Fisso, è lui stesso a creare la figura di un condottiero, istruendolo:

-Bene, avete ucciso l'esecutore. Ma il vero responsabile? Quel colonnello che vive di abusi e di crimini all'insaputa del governo centrale, cosa farà? Continuerà a terrorizzarvi con i suoi pistoleros.

-Cosa posso farci?

-Prendere il posto del redentore!

-Ah! Gringo, sono un bandito, io! Chi potrà seguirmi?

[...]

¹ Pratt, Hugo, "Samba con Tiro Fisso", cit., pp. 76-78.

-Comportati come si sarebbe comportato lui e spargi la voce che il redentore è vivo e combatte ancora contro il colonnello.¹

Nel secondo caso, Corto prende il cappello di Tiro Fisso e compie esattamente, anche dal punto di vista del disegno, il gesto di ‘incoronare’ il successore, conferendogli i poteri. Se, quindi, sotto il piano politico assistiamo ad una, pur provvisoria, liberazione, sul piano della narrazione e dei ruoli ci troviamo di fronte al perpetuarsi dei modelli classici dell’avventura, dei quali pare estremamente difficile liberarsi, senza pagare il prezzo di rinunciare anche agli aspetti che rendono così affascinanti i fumetti di Hugo Pratt: il protagonista affascinante ed infallibile e l’esotismo, che rende i coprotagonisti così distanti da noi, ma contemporaneamente così aderenti alle proiezioni classiche del nostro immaginario, e così docili nell’ubbidire all’eroe.

Il fatto che rinunciare a queste caratteristiche sia quasi impossibile, all’interno di un fumetto che voglia rimanere un fumetto di avventura, lo dimostra un’altra storia, *Teste e funghi*. Qui, il professor Steiner viene a sapere della possibilità di trovare la mitica El Dorado, nel cuore della foresta amazzonica, grazie ad alcuni indizi lasciati da precedenti esploratori, morti nel tentativo (è questa la storia citata in *Río Loco* da Héctor come fonte della sua ricerca della mitica città). Parte quindi con Corto Maltese, e i due si inoltrano nel territorio dei pericolosi indios jivaro, in compagnia di un galeotto francese che conosce la zona e di una guida locale, Aparia, l’unico della sua tribù che abbia acconsentito ad aiutarli. Quest’ultimo, appena partiti, afferma: “i nanay [la sua tribù] non amano i bianchi. L’ultima volta ne sono morti parecchi a causa vostra... [...] Avete portato una malattia... più di 70 morti... donne, bambini... e guerrieri... ora i nanay non possono più difendersi e sono costretti ad accettare l’aiuto dei bianchi.”² Dopo un incontro ravvicinato con un enorme boa, ucciso solo grazie alla prontezza di Corto, la spedizione avvista il luogo che stava cercando. Qui, però, cadono in un’imboscata, nella quale si scopre che Aparia è loro nemico, e aveva architettato tutto fin dall’inizio, e a Corto che lo chiama traditore risponde:

Io non sono tuo amico... io odio i bianchi! [...] I bianchi come Corbett-tha [l’esploratore inglese di cui la spedizione seguiva le tracce] vengono a cercare pietre e sogni... ma per causa loro i cercatori d’oro, di smeraldi, arrivano e uccidono gli indiani... ci mettono in lotta gli uni contro gli altri... ci fanno un sacco di promesse che non mantengono e

¹ *Ivi*, pp. 70-71.

² Pratt, Hugo, “Teste e Funghi”, in *Lontane isole del vento*, Roma, Lizard, 2001, p. 21.

ci costringono a nasconderci nella giungla... la vostra morte fermerà i bianchi per qualche tempo.¹

Dopo questo discorso, Aparia li minaccia di torturarli, uccide il francese che aveva ingerito dei funghi per non soffrire, e in preda all'ira si avvicina con il coltello alzato a Corto, che è legato. Steiner urla vedendo uccidere il suo amico, e in questo momento si sveglia: tutta la storia era infatti un sogno di Steiner.

Questa storia, dopo un inizio nell'impronta più classica possibile della narrativa di avventura (bianchi alla ricerca di El Dorado, in una spedizione nella foresta amazzonica con una vecchia mappa, e una fedele guida indigena), rappresenta un improvviso capovolgimento della tradizione: la guida tradisce, e i cattivi vincono. Ma non basta questo: i cattivi infatti non hanno torto: sebbene Aparia venga mostrato come un personaggio crudele e sciocco nel suo spietato desiderio di vendetta, le sue argomentazioni sono corrette, non solo da un punto di vista contemporaneo, ma per lo stesso Pratt, che fa pronunciare gli stessi concetti in maniera estremamente simile ad un altro indio, questa volta personaggio totalmente positivo, nella storia *Nonni e fiabe*.² Lo stesso Aparia, peraltro, si comporta diversamente dalla sua tribù (quella vera, i jivaro), i quali, seppur d'accordo con l'uccidere i bianchi, non ne condividono la crudeltà.

Insomma, questa volta il bianco Corto Maltese si trova dalla parte della barricata in cui la storia 'reale' lo avrebbe posizionato, nonostante le sue idee politiche: quella del rappresentante dell'imperialismo occidentale, ruolo che, per quanto lo disgusti, assume effettivamente nel momento in cui si dimostra eroe infallibile e insostituibile, senza il quale, come nel caso di *Samba con Tiro Fisso*, le ribellioni fallirebbero. Hugo Pratt sembra perciò essere ben consapevole delle enormi contraddizioni presenti nelle sue narrazioni, e invece di ignorarle le fa diventare motivo di fascino, rendendo il suo protagonista un incomprensibile mistero. Nel caso di *Teste e funghi*, poi, sembra volerle risolvere, per una volta, abbracciando uno di possibili poli della contesa: quello della lotta antimperialista, anche se ciò significa la morte del suo protagonista. Questa, tuttavia, sarebbe insostenibile e rappresenterebbe la fine della sua narrazione: non gli resta perciò che narrarla come un sogno, un'ipotesi irrealizzabile, perlomeno all'interno della sua opera.

¹ *Ivi*, p. 26.

² Pratt, Hugo, "Nonni e fiabe", in *Le lagune dei misteri*, Roma, Lizard, 2002, p. 45.

III.1.2. Vasco e Corto Maltese.

Come abbiamo detto, l'aspetto di Vasco è costruito a partire da quello di Corto Maltese. Tuttavia, non solo l'aspetto risponde ad una precisa somiglianza, ma anche una serie di caratteristiche: la prontezza e l'abilità fuori dal comune mostrata in alcuni momenti, la determinazione, la capacità di mantenere intorno a sé un alone di mistero nei confronti degli altri personaggi, ed anche l'espressione ripetuta della volontà di non schierarsi, pur confutata dalle azioni. In questo senso, nei primi due volumi di *Los viajes de Juan sin tierra*, e pur mantenendo l'analisi fatta nel primo capitolo del seguente lavoro su quanto le vicende narrate esprimano una chiara volontà decolonizzante, si può osservare un'ambiguità (ovviamente consapevole) molto simile a quella riscontrabile nelle pagine di Hugo Pratt. Questa ambiguità sussiste proprio nel rapporto tra le istanze decolonizzatrici e il ruolo di insostituibile risolutore affidato al protagonista bianco. Già nel secondo volume, tuttavia, la questione viene affrontata di petto dall'autore, nel modo che si è già descritto parlando della rielaborazione fatta da de Isusi rispetto a *Peter Pan*. In questo volume, infatti, il ruolo di Vasco, pur rimanendo quello di protagonista della narrazione, passa da protagonista a comprimario se si prende in considerazione solamente la vicenda di vendetta e ribellione nei confronti di Don Jaime.

È nel terzo volume, però, che il rapporto del protagonista con l'ideale di eroe rappresentato da Corto Maltese viene più analizzato, ed entra più in crisi. Si è già detto come la prima vignetta del volume sia una citazione dalla prima vignetta di *Bocca Dorata e il segreto di Tristan Bantam*: Vasco è nella stessa posizione e ha lo stesso atteggiamento di Corto Maltese in quella vignetta. Tuttavia, se Corto stava "recitando per un pubblico invisibile" e, seppur interrotto, si vedeva benissimo come fosse "un uomo del destino", per Vasco la situazione è diversa. Prima di tutto per quanto riguarda i sigari, come ragiona lo stesso Vasco, che "Antes sólo se fumaban en Brasil... o en Nueva Orleans", e che invece ora si possono trovare tranquillamente anche a Coca, in Ecuador, con la perdita di mistero che ne consegue. Ma lo spostamento più interessante si ha con l'arrivo dell'elemento che disturba la situazione, questa volta Laura/Napo, la quale inizia così il suo dialogo con Vasco:

-Hola, gringo, ¿me das un cigarrillo?

-Claro.

-¿Dónde está?

-¿Quién?

-La cámara?

-¿Qué cámara?

-¿No hay nadie grabándote?

-No te entiendo.

-¿Estás actuando para un publico invisible?

-¿Cómo?

-Vamos, vamos, ahora no disimules. Ese gesto de fumar, lo tienes muy estudiado...

¡Y mira qué manera de descansar! Está claro que estás posando. Quieres parecer un aventurero, ¿a qué no?¹

In questo dialogo, Laura esplicita, e quindi distrugge, ciascuno degli aspetti che rendevano quella scena un perfetto inizio per una narrazione d'avventura, e pronuncia le stesse frasi che venivano riferite a Corto Maltese. Tuttavia, in quel caso erano scritte come voce fuori campo, e questo non faceva che aumentare l'aura di mistero nella quale era avvolto il protagonista. Qui, invece, quest'aura viene distrutta proprio perché l'atteggiamento di Vasco viene mostrato nella sua costruzione stereotipata e sostanzialmente falsa. Inoltre, questo atteggiamento diventa ancor più falso se giudicato nel mondo contemporaneo in cui tutto può essere ripreso di continuo e diventare immagine. Infatti, mentre Corto agiva in un periodo in cui le cineprese muovevano i primi passi, a Vasco tocca fare l'avventuriero in un tempo di iperesposizione alle immagini, il che rende qualunque atteggiamento passibile di essere giudicato in base a modelli ormai internazionali. In questa prima pagina, insomma, de Isusi sembra dirci che l'avventura non è più possibile nel mondo contemporaneo. Ciò che segue, invece, sarà segnato dalla riflessione su quanto l'avventura, intesa in senso classico, sia desiderabile e giusta, oggi.

Se fin dall'inizio del volume la condizione di Vasco è ben lontana da quella di 'uomo del destino', per tutta l'opera questa distanza non fa che aumentare, prima nella noia sul traghetto che, lentamente, risale il fiume Napo, alla quale Hugo Pratt, probabilmente, non avrebbe dedicato più di una vignetta panoramica, per passare poi ad altro. Ma sono soprattutto i continui fallimenti a cui Vasco deve far fronte nel suo tentativo di trovare Juan, che si mescolano alle sue insicurezze e incertezze, e che lo portano a intraprendere un viaggio con una meta incerta, un compagno poco esperto e una guida inaffidabile, in una condizione di

¹ RL, p. 9.

insicurezza e precarietà nella quale un eroe ‘perfetto’ come Corto mai si potrebbe trovare. Il confronto tra i due tipi di eroe culmina poi con lo smarrimento nella selva di Vasco.

Questo episodio, infatti, richiama molto da vicino un episodio presente nella storia di Hugo Pratt *Nonni e fiabe*. Qui, Corto Maltese viene incaricato da un celebre medico inglese di ritrovare suo nipote, meticcio, dopo la morte del padre di quest’ultimo, il figlio del medico, che si era stabilito nel cuore della foresta amazzonica ed era stato ucciso dai cacciatori di schiavi. Corto parte in compagnia di un indio saggio e tranquillo, seppur dotato di un aspetto quanto mai strano ed esotico, che si scoprirà poi essere il potente stregone Marangwe. Rimasto temporaneamente solo, Corto appoggia incautamente la mano su un tronco, e viene morso sul braccio da un serpente corallo. Sa di dover fare qualcosa prima che il veleno si diffonda, e quindi prende in mano la sua pistola e si spara sulla ferita. Viene poi trovato da Marangwe che lo cura e lo aiuta a rimettersi, salvandolo. Tuttavia, lo stesso Marangwe gli dice: “Il veleno te lo sei sparato via quasi tutto con quel colpo di pistola... sei un uomo coraggioso.”¹

In *Río Loco* Vasco viene coinvolto in un episodio molto simile, ma le cui sottili differenze molto rivelano di ciò che de Isusi sta tentando di fare con la figura del suo protagonista. Vasco infatti, dopo che la guida ha abbandonato lui e Héctor e quest’ultimo è partito con la canoa, continua il suo cammino nella selva, smarrendo però ben presto l’orientamento. In preda allo sconforto e alle allucinazioni, appoggia la mano su un tronco, e tocca una rana dardo, tanto colorata quanto letale al solo contatto. In preda al panico cerca il suo *machete* per tagliarsi la mano e impedire il diffondersi del veleno, ma scopre che lo ha perso tempo prima, insieme alla bussola e a tutto il suo equipaggiamento. Dopo questa scoperta è convinto di morire e si accascia a terra in preda alle visioni. In realtà, però, viene ritrovato da Napo, e dopo un lungo sogno si risveglia, grazie alle cure di quest’ultimo e di suo nonno, lo sciamano della tribù.

Pur essendo questi due episodi molto simili, le differenze sono evidenti: Corto coglie al volo una nuova occasione per dimostrare quanto è pronto di spirito e coraggioso, e conquistarsi il rispetto della sua guida, che sì, lo aiuta a salvarsi, ma senza togliergli la maggior parte del merito. Vasco invece si rende protagonista di una lunga serie di errori: si perde, perde gli utensili (che sono uno dei modi fondamentali in cui l’eroe bianco può

¹ Pratt, Hugo, “Nonni e fiabe”, cit., p. 46.

sopravvivere nella selva, come si vede bene con la pistola di Corto), e morirebbe di certo se non venisse salvato. Il suo ruolo in questo episodio, quindi, è del tutto passivo, come poco si addice ad un eroe. Persino il tipo di animale ci suggerisce una differenza. Se, da una parte, entrambi sono animali quanto mai esotici, colorati e pericolosi, che ben si addicono all'immaginario dell'avventura, dall'altra sono animali che istituiscono un diverso rapporto con l'uomo. Il serpente, infatti, è un predatore, che morde per cacciare le sue prede, e se nei confronti dell'uomo la sua reazione è più che altro di difesa, esso non perde tuttavia la sua connotazione di animale aggressivo nell'immaginario comune. La rana dardo, al contrario, è un animale pacifico, che nelle stesse pagine si mostra come immobile. È il protagonista, insomma, che ha tutta la colpa nel posare la mano su di essa, e questo atto passa dall'essere una semplice fatalità (come per Corto) all'essere una *mise en abyme* di una relazione errata del personaggio occidentale con l'ambiente che lo circonda, come Napo non esita a far notare a Vasco: "En general ustedes los blancos son un desastre en la selva, déjame que te diga. En lugar de conpenetrarse con ella la tratan como su enemiga, y como no pueden vencerla se ponen nerviosos."¹

Il passaggio dall'eroe perfetto ad un protagonista fallibile, e fallimentare, porta quindi con sé una riflessione del tutto nuova sul ruolo dell'altro e dell'ambiente, che non sono più relegati ad una posizione di mero esotismo, ma diventano soggetti a tutti gli effetti. È in questo senso, infatti, che possiamo leggere le differenze tra l'immagine degli indios nelle storie di Hugo Pratt e nei volumi di de Isusi. Un personaggio come Marangwe, infatti, pur essendo totalmente positivo, e pur instaurando un dialogo con Corto che va ben oltre la relazione di poco conto che poteva avere un eroe 'coloniale' con i personaggi nativi, rimane immerso in un'alterità incolmabile, evidente anche dal suo aspetto così strano: il volto tatuato, le piume nei capelli e una pelle di leopardo sulla schiena. In lui, insomma, convivono i due aspetti dell'esotico: è attraente e distante al tempo stesso. Proprio grazie alla distanza che mantiene rispetto alla normalità, può continuare ad essere dotato di attributi soprannaturali: resiste a tre colpi di pistola sparatigli addosso a bruciapelo dai trafficanti di schiavi. Marangwe verrà poi salvato dal medico inglese che aveva pagato la missione, il quale si dichiara però stupito di come lo stregone sia stato capace di bloccare le emorragie interne provocate dalle pallottole. Personaggio occidentale e personaggio esotico, quindi, dialogano e si aiutano, in una relazione che è sicuramente un passo avanti rispetto ad altri esempi della

¹ RL, p. 172.

narrativa di avventura, ma ognuno dei due si salva da solo, con i propri mezzi, sostanzialmente incomunicabili.

Nel finale del terzo e soprattutto nel quarto volume di *Los viajes de Juan sin tierra*, invece, Vasco arriva ad avere una vera relazione con alcuni indios della tribù di Napo, e questo accade grazie ad una maggiore apertura di entrambi i poli della relazione, rispetto a quella a cui assistiamo nei fumetti di Hugo Pratt. Da una parte, come si è detto, il protagonista fallisce, e il suo fallimento apre le porte ad un rapporto con l'altro che nasce sotto il segno di una temporanea inferiorità e dipendenza del malato rispetto a colui che lo salva. Dall'altra, gli indios di de Isusi sono lontani dagli stereotipi esotici. Il loro aspetto, prima di tutto, è semplice, e pur essendo nudi non stuzzica particolarmente l'immaginario esotico. In ogni caso, l'indio con cui Vasco stringe un rapporto più intenso è Napo, e si è già analizzato precedentemente quanto questo personaggio sia portatore di una visione dell'essere indio decisamente lontana non solo dall'immaginario esotico, ma anche da qualunque essenzialismo. Privando i due poli del contatto tra europei e indios dei loro attributi classici, si apre quindi la possibilità di una vera e propria relazione, e di una maturazione del protagonista, che arriva a coinvolgere non solo le sue idee sugli indios, ma soprattutto la sua interiorità, e il rapporto che egli ha con la sua vita e la sua storia.

III.2. La distruzione di un personaggio.

Può essere interessante, a questo punto, analizzare più da vicino due opere cinematografiche citate nel quarto volume delle avventure di Vasco, ormai inscrivibili nell'ambito dei classici: *Il mondo nelle mie braccia*, di Raoul Walsh, del 1952, e il più celebre *Casablanca*, di Michael Curtiz, del 1942.

Il primo viene nominato da Elsa, una ragazza belga conosciuta da Vasco a Salvador de Bahia, che, giocando ad indovinare il mestiere di Vasco, coglie nel segno nominando il mestiere che Vasco ha abbandonato solo pochi anni prima: il marinaio. Una volta indovinato, Elsa dice che sicuramente Vasco aveva scelto quel mestiere perché voleva essere come il personaggio di Gregory Peck in quel film: un capitano di una veloce barca a vela in cerca di avventure, alle prese con simpatici pirati messicani, belle principesse russe e i loro crudeli pretendenti. Vasco risponde, stupito della perspicacia di lei, che era proprio così: "El caso es

que has acertado. De algún modo quería ser como el hombre de Boston, viajar mucho y correr aventuras.”¹ Tuttavia, questa affermazione, rivolta al passato e riguardante sostanzialmente l’infanzia di Vasco, nasconde considerazioni più complesse. Prima di tutto, la difficoltà di Vasco ad assumere il ruolo di eroe classico, anche in questo caso, e sin da bambino: “¿Cuando éramos pequeños Juan y yo pasábamos tardes enteras jugando a ella [la película]! Aunque siempre era él Gregory Peck, a mí me tocaba ser el esquimal que le seguía a todas partes diciendo ‘voy, voy’.”² Come già visto in molti casi, troviamo anche qui l’espressione di una difficoltà ad occupare il ruolo di protagonista/eroe all’interno delle imitazioni dei modelli classici, o quantomeno un’ambivalenza di posizioni e un contrasto tra i desideri, condizionati dai modelli culturali di riferimento, e la realtà.

È importante notare, d’altra parte, come del modello di avventura presentato in questo film, che viene dichiarato impossibile, ancorché apprezzato, de Isusi metta in luce proprio l’aspetto che maggiormente rimanda all’ambito dell’avventura di stampo esotico: il personaggio dell’eschimese. Il protagonista del film, infatti, ‘il bostoniano’ impersonato da Gregory Peck, ha due personaggi che lo seguono fedelmente, un americano detto ‘il profeta’, e, appunto, l’eschimese, e Vasco racconta che nei loro giochi di bambino egli impersonava proprio quest’ultimo. Questo personaggio, nel film di Walsh, è un concentrato di stereotipi che lo rendono il classico personaggio non euroamericano simpatico, spalla del protagonista: incredibile forza bruta (sfonda con la testa portoni e interi gruppi di nemici), strane abitudini alimentari ed igieniche (puzza perennemente di pesce), e una particolare vicinanza agli animali (parla con una foca). Tutto ciò non rende questo film un film platealmente razzista o imperialista, anzi: nel film si può trovare una certa morale pacifista e di rispetto verso la natura, e lo stesso personaggio dell’eschimese è forse il più simpatico dell’intera vicenda, ed è anche un abile pilota (ruolo non secondario su una nave), dimostrando quindi di non essere privo di intelligenza. La sua è, però, un’intelligenza pratica, che non può mai rivaleggiare con quella dei protagonisti, immersi in ben altri ragionamenti e sentimenti, e nemmeno con quella dell’altro personaggio secondario, ‘il profeta’.

Un discorso molto simile si può applicare, d’altra parte, al film *Casablanca*, che nel fumetto viene citato solo indirettamente, essendo Casablanca il nome che Vasco dà al bar che apre a Lisbona dopo essersi ritirato dalla vita da marinaio. Nel caso di *Casablanca*, infatti,

¹ *TdIST*, p. 61.

² *Ibidem*.

troviamo il personaggio di Sam: nero, amico del protagonista, con una parlata stereotipata da afroamericano, è un personaggio indubbiamente positivo e simpatico, nonché assai dotato come musicista. Fuori da questo ruolo, però, non c'è nulla per lui, se non ubbidire ai protagonisti che, di volta in volta immersi nei loro pensieri, gli chiedono “suonala ancora, Sam”. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un film la cui morale è indubbiamente pacifista (nella fattispecie, antinazista), e il cui protagonista incarna un certo tipo di eroe, che nonostante le riserve a farsi coinvolgere si dimostra poi appassionato e pronto a rischiare la vita per i propri ideali. E tuttavia è anch'esso un film in cui almeno un personaggio, Sam (ma un discorso simile si potrebbe fare sui pochi personaggi marocchini che compaiono nel film), è uno stereotipo esotista: è esattamente come l'immaginario classico europeo lo costruisce, come espresso chiaramente dalla definizione di esotismo come costruzione immaginaria dell'oggetto costruito come proiezione dei desideri del soggetto immaginante.

Ancora una volta, quindi, si mette in luce, all'interno di un modello in generale apprezzato, più che criticato, quel margine di esotizzazione, di stereotipizzazione che lo rende un prodotto dell'immaginario europeo, dal quale l'opera di de Isusi non può che distaccarsi, nell'ambito di un processo di decolonizzazione dell'immaginario dell'avventura. Lo stesso vale per Vasco, che, più o meno a malincuore, deve riconoscere come falsi tutti i modelli di cui la sua fantasia si è nutrita fino a poco tempo prima. Questo processo di distruzione di miti non si limita ad aspetti, come l'esotismo e gli stereotipi, che potremmo definire negativi, bensì investe tutto l'ambito dell'immaginario avventuroso, e si sviluppa in maniera diversa per Vasco e per Juan. Tra i due, infatti, egli è l'unico che arriva effettivamente ad essere un marinaio, proprio per scoprire che si tratta di una realtà molto diversa dalle sue aspettative:

Lo cierto es que me cansé porque aquello no era ni viaje y ni aventura. Los barcos de hoy no tienen nada que ver con las novelas de Stevenson. Ahora son naves inmensas con tripulaciones mínimas, y todo está mecanizado. Juan lo llamaba 'la oficina'. Navegar ahora es mucho más seguro y también más aburrido. Pero lo cierto es que lo mismo pasa con los viajes... ya no quedan espacios blancos en los mapas... los únicos espacios en blanco están dentro de uno mismo.¹

Qui Vasco esprime la distanza sempre più grande tra un mondo passato, e forse immaginato (non a caso lo si evoca, ancora una volta, passando per l'opera di uno scrittore, in questo caso Stevenson), in cui le avventure erano ancora possibili, e il mondo contemporaneo e

¹ *TdIST*, p. 62.

tecnicizzato, in cui l'orizzonte dell'avventura è relegato al mito. Il mestiere di marinaio, gli animali sull'isola di Ometepe, la telecamera o il fatto di fingersi giornalista come unica arma possibile per aiutare una ribellione, la propria incompatibilità con il ruolo dell'eroe: sembra proprio che il viaggio di Vasco sia soprattutto una scoperta della falsità di qualunque mito avventuroso.

III.2.1. I miti di Juan.

Un discorso simile vale anche per il personaggio di Juan, delle cui esperienze il lettore viene a conoscenza solo indirettamente, almeno sino al finale del quarto volume. Le poche notizie che Vasco trova di Juan nel corso della sua ricerca disegnano, infatti, un percorso in cui ogni tappa racconta una delusione di quest'ultimo. Sono, quelle di Juan, delusioni estremamente evocative nel distruggere i miti classici dell'avventura occidentale: quello della rivoluzione perfetta, nel momento in cui scopre che l'EZLN è prima di tutto un esercito, con la sua gerarchia e le sue regole, e non risponde quasi in niente ai suoi sogni di libertà; il mito del luogo intatto dei viaggiatori, nel momento in cui lascia Ometepe e Atitlán perché quelle isole si stavano riempiendo di turisti. Come si vede la reazione di Juan in tutte queste situazioni è la fuga (lo stesso accadeva, come apprendiamo dal racconto di Vasco, fin dai tempi dell'adolescenza, con l'abbandono della scuola da parte di Juan).

Claudio, l'amico italiano di Juan che Vasco incontra a Quito, racconta cosa è accaduto dopo l'abbandono dell'isola di Ometepe e il loro arrivo a Quito, e dopo che lui, Juan e un ragazzo tedesco di nome Jürgen avevano raccontato a un giornalista di aver percorso a piedi la distanza dal Nicaragua all'Ecuador (Claudio parla inframmezzando il discorso di parole italiane):

-Tutto mentira: llegamos a Quito en avión desde Panamá... ¿Que por qué contamos aquello? ¡Che ne so! Contamos la historia que nos habría gustado vivir... sobre todo a Juan. Nos inventamos una historia llena de aventuras: narcos, manglares, guerrillas... ¡No faltaba de nada! La realidad era mucho más anodina: veníamos a Otavalo, el mayor mercado de artesanía de los Andes, a hacernos comerciantes. Claro, descubrimos que la artesanía puede ser un negocio para quien la vende, pero nunca para quien la hace. [...]-

-Pero... Juan... ¿También él quería hacerse comerciante?

-¡Bah! ¡Juan nunca sabía lo que quería! Se enfadó conmigo, me llamó fenicio y convenció a Jürgen para irse a la selva en busca de... del “*buon selvaggio*”. ¡Poverini! Encontrar hoy en día eso en Amazonia es tan imposible como encontrar El Dorado.¹

Dopo aver infranto il mito del viaggio avventuroso (anche agli occhi del lettore, che credeva che Juan avesse effettivamente compiuto quel viaggio), Juan approda, quindi, a quello che sarà l'ultima e la più importante delle sue ricerche, quella cioè del ‘buon selvaggio’, come lo definisce Claudio: la ricerca delle tribù di indios amazzonici, simbolo di un'alternativa radicale alla modernità, almeno in un certo tipo di immaginario occidentale, che, però, le costruisce per come vorrebbe che fossero (e per come vorrebbe che fosse l'Occidente stesso). Ma la realtà è decisamente diversa, come apprendiamo dalle parole di Jürgen:

Ustedes querían saber de Juan y su expedición... o deberíamos decir... Juan y su obsesión. Juan estaba obsesionado con encontrar al ser humano en estado puro. Pero no sirve de nada buscar si vas con los ojos cerrados. ¿Qué quieren que les diga? A mí me parece que acá en el El Dorado la gente está en un estado bastante puro, ¿no creen? Al menos lo prefiero a lo que encontramos en las comunidades del río Napo. ¡Ese río loco! Nosotros queríamos caminar desnudos con los indios y sólo encontramos borrachos con gorras de los Lakers. Les hemos quitado su cultura y a cambio sólo le hemos dado lo peor de la nuestra.²

La ricerca del “ser humano en estado puro” si dimostra, quindi, l'ultima grande ossessione di Juan, ma anche l'ultimo grande mito da sfatare, come Jürgen esprime chiaramente: le comunità del río Napo di oggi erano ben lontane dall'essere pure. D'altra parte la parola ‘puro’ è un chiaro riferimento ad uno stereotipo, e poco importa se questo stereotipo è positivo invece che negativo: rimane il fatto che ‘non serve a nulla cercare con gli occhi chiusi’, chiusi perché vedono (costruiscono) non ciò che esiste, ma ciò che vorrebbero esistesse, e lo vorrebbero per sé, per dare un senso alla propria visione del mondo. Paradossalmente, questo atteggiamento assomiglia molto a quello descritto da Marco Aime nella sua analisi di un certo tipo di turismo ‘etnico’:

Spesso, rimpiangendo un mondo arcaico, forse mai esistito ma costruito dalle nostre menti, si proietta sugli altri un'immagine di società ideale e armonica; e perché ciò sia possibile e plausibile, occorre che questi ‘altri’ siano davvero molto diversi da noi. Ecco allora

¹ *RL*, pp. 17-18.

² *RL*, pp. 54-55.

che i dogon perfetti e puri animisti, i pigmei eterni cacciatori e raccoglitori, [...], tutti diventano ‘buoni da pensare’ per i turisti ammalati di nostalgia.¹

Dopo il fallimento di questo primo tentativo: “Juan estaba como ido... no hablaba con nadie, había perdido el interés por todo. Y así estuvo hasta que conoció a un chaval que al parecer sabía de la existencia de una tribo no contactada. Juan se aferró a eso como a una tabla de salvación.”² Juan, quindi, non demorde dal suo intento di trovare il ‘buon selvaggio’, nonostante la distanza tra questo suo desiderio e la realtà. Claudio e Jürgen rappresentano, invece, e questi due frammenti lo esprimono chiaramente, due personaggi che si dimostrano in grado, nel bene e nel male, di liberarsi più rapidamente dei miti, una volta che li vedono lontani dalla realtà, proprio per un principio di realtà che li rende capaci di essere felici facendo il commerciante, nel caso di Claudio, o lavorando in un’impresa di *turismo de aventuras*, nel caso di Jürgen, pur essendo ben consapevole che si tratta di un “nombrecito contradictorio, lo sé”³, almeno in una visione ‘purista’ del concetto di avventura.

Juan, al contrario, viene connotato in tutta l’opera come un personaggio la cui fantasia creatrice è la caratteristica principale, anche in contrapposizione a Vasco, più realista. Questa differenza tra i due viene espressa chiaramente nei lunghi flashback di cui è costituito il quarto volume, *En la tierra de los sin tierra*, durante i quali veniamo a sapere che Vasco e Juan sono cresciuti insieme, dopo che la madre di Vasco, portoghese, aveva adottato Juan, spagnolo, rimasto orfano. I due erano inseparabili, tuttavia era Juan a guidare l’altro nei giochi, ad occupare il ruolo di avventuriero più spericolato, capace di attirare le colombe imitandone il verso, e motivando questi gesti dicendo “Tonto... sólo es magia”. Fin da piccolo, quindi la sua condizione di straniero e orfano lo segnala come distante dalla realtà. Successivamente, negli anni dell’adolescenza, mentre Vasco frequenta l’istituto per diventare marinaio, terminandolo ed avviandosi a quella professione, Juan lascia la scuola, viaggiando senza meta e vivendo alla giornata. In una tavola, Vasco va a trovare Juan, in un appartamento i cui occupanti fanno uso di droghe, e il Vasco che racconta afferma “Claro que él no necesitaba drogarse, él ya tenía su propias fantasías...”⁴ In un’altra tavola, dopo i mirabolanti racconti di Juan riguardo i suoi viaggi, questi chiede a Vasco “-¿Y qué hay de ti? ¿Cómo te va

¹ Aime, Marco, *L'incontro mancato: turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 96.

² *RL*, pp. 54-55.

³ *Ibidem*.

⁴ *TdlST*, p. 82.

por 'la oficina' [come Juan chiama le navi moderne]?-, il quale può rispondere solo: "Bien. Un día se averió la radio, la arreglé."¹

Tuttavia, in questo senso Juan stesso è una costruzione della fantasia di Vasco: il lettore lo vedrà 'in carne ed ossa' solamente nelle ultime pagine del quarto volume, e scoprirà, peraltro, di avere a che fare con un personaggio meno 'mitico' di come era stato descritto, più umano. Prima di questo momento tutte le informazioni che vengono date su di lui passano attraverso il filtro della fantasia di Vasco, che lo costruisce come ciò che lui non è, o non riesce ad essere: un avventuriero libero e senza legami, una perfetta incarnazione dei modelli classici, applicata però ad una visione politica libertaria. Per questo la figura di Juan lo ossessiona, e per questo Vasco aveva iniziato, prima che Juan sparisse, una relazione con la ragazza di quest'ultimo, Leticia, in un tentativo di appropriarsi di una parte della vita di Juan, per realizzare una parte delle sue fantasie che trovavano nell'amico/fratello una proiezione.²

Vi è, per di più, un collegamento esplicito tra Juan e i modelli avventurosi. Quando, bambino, Juan si trasferisce con Vasco e sua madre, infatti, porta con sé un baule: "No sé de donde lo había sacado Juan, pero en él estaban todas las novelas clásicas de aventuras: Verne, Salgari, Stevenson, Swift, London, Melville... y Juan se las sabía todas."³ Nella vignetta seguente, si vedono i due giocare a *Moby Dick*, e Vasco fare la parte di Queequeg: ancora una volta la parte secondaria, ed ancora una volta la parte 'esotica'. Successivamente, già adulti, e dopo la sparizione di Juan, Vasco capisce cosa non va nella propria vita: "Juan se me aparecía siempre como la imagen de lo que yo quería ser y no era."⁴ Juan, quindi, o meglio il Juan che Vasco costruisce nella propria mente, è un simbolo proprio di quei modelli avventurosi ed esotici che costituiscono il termine di paragone impossibile per Vasco, e un termine di paragone malinconicamente inattuale e inapplicabile per de Isusi, che, come abbiamo visto, se ne allontana, in un lungo e complesso processo di citazioni, distanziamenti e rielaborazioni.

È Vasco, insomma, il cuore del problema trattato nel fumetto: Vasco e il suo conflitto interiore tra le aspirazioni e la realtà, in cui entrambi questi poli sono influenzati dalle convenzioni e limitazioni sociali ed economiche, e dai miti dell'immaginario occidentale che informano la fantasia di un ipotetico avventuriero. Quello a cui assistiamo fino alle ultime

¹ *Ivi*, p. 83.

² *Ivi*, p. 84.

³ *Ivi*, p. 80.

⁴ *Ivi*, p. 86.

pagine del quarto volume, quindi, è un cammino interiore di crescita di un personaggio, perennemente immerso nella rete di movimenti sociali e politici dell'America meridionale e dei suoi tentativi di decolonizzarsi. In questo senso, sia per Vasco che per Juan è l'Amazzonia il luogo in cui culmina il processo di spoliazione dei miti esotici, quegli stessi miti che avevano ossessionato Juan nella ricerca di un luogo in cui l'essere umano fosse incontaminato. Alla fine del quarto volume, infatti, si scoprirà che l'esperienza di Juan nell'Amazzonia è assai simile a quella di Vasco, e soprattutto possiede lo stesso potenziale nel far cambiare la visione del mondo del personaggio.

III.2.2. Vasco e l'Amazzonia.

de Isusi, parlando del motivo per il quale ha inserito l'Amazzonia nella sua storia, scrive (corsivo mio):

Por supuesto el viaje de Vasco no sólo sigue los pasos del de Juan, sino los míos propios cuando trotaba por aquel continente, y el Amazonas fue parte de mi viaje. No fue desde luego de las partes más bonitas pero aquí entra en juego algo que escuché decir a un argentino vagabundo en la isla de Ometepe: "No puedes decir que has viajado por América si no recorres el Amazonas". *El Amazonas es como un imán para todo aquel que busque exotismo, aventuras... un imán tremendamente desilusionante y descorazonador generalmente, pero precisamente eso es algo que me interesaba reflejar en el libro. Y por la trayectoria que sufre el personaje de Vasco... sí, era inevitable que se zambullera en la Amazonía.*¹

La traiettoria di Vasco, quindi, ha a che fare con quella di tutti coloro che cerchino avventura e 'esotismo', e de Isusi utilizza esplicitamente questo termine. In questo senso, quindi, la foresta amazzonica si trasforma in un mito, proprio grazie alla sua impenetrabilità: si può trasformare, cioè, in uno, forse l'ultimo, di quegli 'spazi bianchi' rimasti sulle mappe. Nella realtà, però, come si è cercato di dimostrare nella prima parte del presente lavoro, la realtà economico-politica della modernità è ben lontana dal non intervenire anche in quest'area, e i suoi abitanti sono, d'altra parte, decisamente toccati dalle vicende della modernità, e consapevoli di esserlo, anche quando si tratta di tribù incontattate o in isolamento volontario (l'isolamento stesso è una conseguenza del contatto con la modernità coloniale e delle minacce che essa porta con sé). Il personaggio di Napo, che accompagna Vasco in tutto il suo percorso interiore ed esteriore nella selva, è lì per ricordare sia al protagonista che ai lettori

¹ Cfr. <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>

proprio questo: né lui né la sua tribù sono 'territorio vergine', sotto nessun punto di vista, positivo o negativo che sia, e perciò non possono portare nessuna salvezza precostruita. Ciò che possono fare è aiutare a vedere le cose da un altro punto di vista, che ha nell'alterità e nel suo rapporto con essa, e non in una supposta superiorità, il suo potenziale di decostruzione.

La traiettoria di Vasco all'interno della selva segue alcune tappe abbastanza scandite. La prima fase è costituita dalla partenza da Borja, in compagnia di Héctor e di Leandro, la loro guida, i cui rapporti con Vasco sono tesi fin dall'inizio, e arrivano anche alla violenza. Dopo un primo tratto in canoa, i tre si addentrano nella selva, ma ben presto Leandro, all'insaputa degli altri due, poco avvezzi alla foresta, li trascina in un percorso circolare, per poi abbandonarli sulle rive del Río Napo, senza un mezzo di trasporto. Héctor, tuttavia, trova una canoa, ma Vasco rifiuta di tornare con lui a Borja, e continua la sua ricerca.

Al primo smarrimento, in quel percorso circolare a cui li ha costretti Leandro, fa seguito un secondo, di Vasco ora rimasto solo, che si smarrisce sempre di più nel cuore della selva, in preda ad allucinazioni e ricordi, e fuori di sé tocca accidentalmente una rana dardo, dal veleno mortale. Senza il suo *machete*, che ha perso, non riesce a tagliarsi la mano, e sviene. Qui ha la prima visione, e il primo discorso con una figura femminile, che identificherà poi con la dea del villaggio. Nelle fattezze, la dea si presenta molto simile a Bocca Dorata, la maga brasiliana presente in alcune storie di Corto Maltese. Inoltre, de Isusi prende in qualche modo sul serio il nome di quest'ultima, poiché quando questa dea parla piccole pagliuzze d'oro escono dalla sua bocca. Il collegamento tra le fattezze esotiche e un potere sul prezioso metallo inseriscono quindi di diritto questo personaggio nell'ambito degli esotici personaggi femminili che attraggono il protagonista. Tuttavia, de Isusi porta questa stereotipizzazione fino alle estreme conseguenze, poiché la divinità, durante tutto il corso del loro colloquio, passa fisicamente da una fisionomia all'altra, coprendo in qualche modo tutto il continente americano, ma soprattutto una serie di modelli che provengono anche dal mondo artistico. All'inizio, infatti, è vestita da india; poi è afroamericana come Bocca Dorata (che è una brasiliana di origini africane), e vestita con la stessa fastosità; poi si tramuta, anche in volto, in una figura simile a Frida Kahlo, con lo stesso fiore tra i capelli; poi si fa le trecce ai capelli e si veste come una indiana dell'America del Nord, per poi infine spogliarsi di tutto, e rimanere nuda.

A questo punto, però, i due hanno già avuto un lungo colloquio, che riguarda proprio la relazione con i tanti personaggi che esistono sulla scena del mondo, e su come essi siano in contrasto con la realtà. Vasco infatti, sentendosi in un sogno, dice alla dea, in tono ironico:

-Me recuerdas a un personaje de alguna novela.

-Ah, sí, sí... Muy bien, Vasco... así que un personaje de novela... ¿Y tú? ¿Qué eres tú?

-No sé, según una amiga mía somos lo que contamos que somos, ¿tú que opinas?

-Ah, ah, que te sigues escapando... y que eso que dice tu amiga es algo relativo: sólo vale para el personaje que usamos en el gran escenario del mundo. Pero ya que estamos, dime, moreno, ¿qué te cuentas tú que eres?

-Eh, no te lo voy a decir... ¡No me gusta esa sonrisita!

-Como quieras, te lo diré yo entonces. Te has contado que te llamas Vasco, y te has contado que Vasco es un aventurero solitario con el corazón roto. ¡Te encanta ese personaje, admítelo! Tanto que te autocomplaces en él añorando algo que nunca existió... Y buscando algo que tampoco existe. Pero te has tenido la osadía de ponerle nombres a tu búsqueda, y como te has contado que eres un héroe audaz y tenaz tienes que llevar tu búsqueda hasta las últimas consecuencias, aunque para ello acabes muerto en la selva... ¡Bravo, Vasco! Es justamente el tipo de personajes que gustan en el gran escenario del mundo. Oh sí... ¡Puedes hacerte inmortal así!

-¡Menuda sarta de tonterías! ¿O sea que si me muero me hago inmortal?

-Ah... No exactamente... Digo que puedes llegar a ser un personaje inmortal, aunque para ello deberás renunciar a ser una persona real. Los grandes personajes nunca mueren, ya sabes, sólo mueren las personas. Y sin embargo... hay otro tipo de inmortalidad... más real, oh sí, sí... más real... pero para disfrutarla hay que matar al personaje... De todos modos los personajes están muertos, ya lo sabes, sólo las personas viven de verdad.¹

Questo, infatti, è il momento di passaggio dell'opera: il momento in cui il personaggio di Vasco viene messo di fronte alla necessità di abbandonare l'imitazione di quei modelli avventurosi che non gli permettono di vivere una vita autentica. Ad un altro livello, è il momento in cui de Isusi smaschera il suo intento, quello cioè di ridiscutere i *clichés* della narrativa di avventura, arrivando fino al punto di liberarsene completamente. Alla figura, onirica, della dea viene affidato proprio questo compito: raffigurare, con i mezzi del fumetto, quindi in maniera visiva più che letteraria, l'abbandono degli stereotipi. Un abbandono, questo, che rimane tuttavia faticoso e doloroso, soprattutto perché non si sta parlando degli stereotipi più comuni o marcatamente razzisti, bensì di icone visive di grande qualità (i

¹ RL, pp. 149-150.

disegni di Hugo Pratt, Frida Kahlo, l'icona dell'indiano d'America, che potrebbe provenire dalla saga di Tex Willer iniziata da Bonelli, o dai molti altri esempi del suo utilizzo). Queste icone, tuttavia, vanno superate, per creare qualcosa di nuovo, e soprattutto per tentare di superare l'esotismo del quale, per scelta consapevole o meno, si sono ammantate.

Vasco si risveglia, poi, grazie alle cure di Napo e di suo nonno, il quale è lo sciamano di quel villaggio di indios in isolamento. Una volta ristabilitosi, Vasco scopre che quel villaggio è, o assomiglia a, il celebre El Dorado, cercato da tutti gli avventurieri (tra cui Corto Maltese), in cui l'oro abbonda in ogni luogo. Ma scopre anche che questo non gli interessa, e che invece di ciò che gli interessa, la sorte di Juan, quella tribù non sa nulla. Inizia, però, la permanenza di Vasco nella tribù, che durerà parecchi mesi, anche dopo che la tribù è costretta a spostarsi per evitare l'incontro con dei 'bianchi' e le loro ruspe da disboscamento. Vasco, infatti, rimane in attesa di poter parlare nuovamente con la divinità nel corso di una cerimonia rituale, per cercare di risolvere lo stato di smarrimento esistenziale in cui si trova. Ma il suo cammino di purificazione, prima di poter accedere alla cerimonia, è necessariamente lungo, ed, effettivamente, costellato di scoperte ed incontri con il pensiero e la cosmogonia della tribù.

Quando poi Vasco può partecipare alla cerimonia, purificato, ha una nuova visione, nella quale la divinità lo costringe, nella visione, a fare i conti con le varie parti di se stesso in conflitto fra loro, a ritrovare una qualche serenità che si può condensare nella frase "Yo sólo quiero ser lo que ya soy". A questa ammissione, può seguire una seconda vita per Vasco, e nella visione questo passaggio viene raffigurato come una morte rituale, alla quale segue una rinascita, dallo stato di feto a quello di corpo adulto. Narrando tutto questo ad un coreografo brasiliano conosciuto all'aeroporto di Rio de Janeiro, Della sua esperienza Vasco dirà: "Pues, no sé que decirte... aún no lo sé... Fue todo tan intenso. Creo...Creo que algo cambió en mí... Creo... pero aún no sé bien qué."¹

III.2.3. *Il lupo della steppa e Siddharta.*

Nel terzo e quarto volume, quindi, assistiamo al compiersi della traiettoria di Vasco verso l'aprire gli occhi', verso un qualche tipo di consapevolezza. Tuttavia, questa consapevolezza,

¹ *TdlST*, pp. 96-97.

che pur tocca la vita interiore del protagonista in profondità, non va intesa come puramente mistica o spirituale: essa è sempre radicata in un complesso discorso di presa di coscienza e decostruzione dei condizionamenti dell'immaginario occidentale sull'animo del protagonista e sulla sua capacità di vivere e di interpretare ciò che vive. Questo complesso rapporto tra i conflitti interiori del personaggio e i condizionamenti sociali è uno dei nuclei fondamentali dell'opera di de Isusi, soprattutto negli ultimi due volumi. Parlando delle opere che lo hanno ispirato nello scrivere *Los viajes de Juan sin Tierra*, de Isusi afferma: “En cuanto al contenido, al acabar la obra me he dado cuenta de algo que hasta entonces lo tenía inconsciente, y es que cuando la empecé estaba muy impresionado por dos libros de Hermann Hesse: *El lobo estepario* y *Siddharta*. Creo que su influencia es bastante evidente, sobre todo en el tercer y cuarto tomo.”¹

Effettivamente, un confronto fra gli ultimi due volumi della quadrilogia e i due romanzi di Hesse mette in luce numerose analogie, soprattutto al livello della costruzione generale dell'opera: la parabola di un personaggio che si trova alle prese con una crisi interiore, e il cammino che questo personaggio intraprende verso una risoluzione di questa crisi. Anche il genere di conflitto affrontato è simile: volendo semplificare, è la difficoltà di trovare un modo di vivere nel mondo e nella società che metta d'accordo le aspirazioni (sulle quali influiscono elementi 'esterni' all'individuo come l'educazione ricevuta, o la situazione sociale e politica in cui è immerso) con la realtà, e con una generica felicità. Ne *Il lupo della steppa*, in particolare, questi due poli del conflitto sono esplicitamente identificati nella divisione duale che il protagonista immagina esistere nella sua interiorità, tra l'uomo, colto appassionato di musica e filosofia, con ideali filantropici, e il lupo, solitario, affamato di piaceri semplici, lontano dalla società. Per *Siddharta*, invece, si tratta di un continuo oscillare tra l'ascetismo, la ricerca di una realtà interiore che vada oltre l'apparenza dell'esistente, e il contatto affettivo ed emozionante con la realtà stessa.

Come sempre, de Isusi non manca di disseminare alcune citazioni più o meno esplicite delle opere che rielabora. Per quanto riguarda *Il lupo della steppa*, può essere interessante osservare come, al momento di dover convincere con la violenza Leandro a fargli da guida nella ricerca di Juan, Vasco si trasformi in una figura lupina, con tanto di denti aguzzi.² Successivamente al colloquio con la dea nella prima visione, inoltre, Vasco si trova

¹ Cfr. <http://www.guiadelcomic.es/javier-de-isusi/entrevista.htm>

² *RL*, p. 76.

ad osservare la propria interiorità, che viene raffigurata come un' enorme galassia. Questo rimanda abbastanza direttamente alla “dissertazione” contenuta ne *Il lupo della steppa*, in cui Hesse scrive: “In realtà nessun io, nemmeno il più ingenuo è un'unità, bensì un mondo molto vario, un piccolo cielo stellato, un caos di forme, di gradi e situazioni, di eredità e possibilità.”¹ Una galassia a spirale, quindi, ben si presta a raffigurare visivamente questo caos stellare in perenne mutamento. Per quanto riguarda *Siddharta*, invece, troviamo una citazione esplicita nel racconto dell'esperienza, parallela a quella del protagonista, vissuta da Juan, che la racconta nel finale del volume. Salvato da un indio, passa lunghi mesi in convalescenza ai bordi del fiume: “El río me hablaba. Me hablaba de la vida, de mí... Vi el río como la corriente eterna de la vida... y mi vida como una gota de espuma que no dura más que una fracción de segundo.”² La stessa esperienza è vissuta da Siddharta nell'ultima parte della sua vita, accanto al barcaiolo, e allo stesso modo Siddharta apprende ad ascoltare il fiume e a vedere in lui una metafora della realtà.

Un altro elemento di contatto è l'importanza che i sogni, o le visioni indotte da stati allucinatori, rivestono sia nelle avventure di Vasco, e sia nelle due opere di Hesse. In particolare, questi sogni segnano sempre dei punti di passaggio, dei momenti in cui il protagonista viene a contatto con delle realtà profonde di cui sta iniziando a rendersi conto, ma che solo nel sogno possono palesarsi, in maniera figurata, come immagini: ne è un esempio la parte finale di *Il lupo della steppa*, in cui le varie stanze di un teatro onirico lo costringono a fare i conti con le varie parti di sé. Sia Harry, protagonista de *Il lupo della steppa*, sia Siddharta, quindi, trovano proprio nei sogni o in visioni oniriche quelle rappresentazioni del proprio io e della propria condizione che gli permettono di salire un gradino nella consapevolezza di sé: Siddharta arriva a cogliere l'unità del tutto, seppur provvisoriamente, proprio durante un lungo sonno.

Dato fondamentale di queste visioni o sogni, inoltre, è il loro presentarsi spesso sotto forma di incontri e dialoghi, a volte con persone conosciute, e a volte, soprattutto nel caso di Harry, con personaggi celebri, che il protagonista vede come modelli di cultura e genialità: nella fattispecie, Goethe e Mozart. Tuttavia, è interessante notare come anche in quest'opera questi incontri non vadano come previsto, nel senso che il modello incontrato non risponde alle aspettative del protagonista, ma anzi le distrugge regolarmente, ponendole in

¹ Hesse, Hermann, “Dissertazione”, in *Il lupo della steppa*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 2003, p. XXV.

² *TdlST*, p. 153.

una prospettiva in cui tutte le sofferenze quotidiane diventano insignificanti. Nell'incontro con Goethe, ad esempio, alle domande così pregnanti che Harry pone al grande scrittore, riguardanti la presunta insincerità nel propugnare fede ed ottimismo in un mondo disperato, costui risponde con ironia, e vantandosi del suo spirito infantile, in una maniera che appiana ogni contraddizione¹, e qualcosa di simile accade con Mozart, in seguito, il quale mostra ad Harry come tutto ciò che in vita si crede importante, impallidisca nell'eternità.²

Questi incontri onirici, insomma, hanno il potere di mettere in crisi la visione del mondo consueta del protagonista, proprio come accade a Vasco, prima nel sogno allucinatorio provocato dai funghi in *La isla de Nunca Jamás*, e poi, soprattutto, nel corso dei due dialoghi con la divinità protettrice del villaggio. In questo senso, ai miti della cultura tedesca che fanno da modello alla visione del mondo di Harry fanno da contraltare, come abbiamo visto, i modelli e i miti della narrativa di avventura impersonificati da Juan, Chico e la divinità nelle visioni. Ciò accade perché, seppur non manca una riflessione di ordine politico all'interno de *Il lupo della steppa*, questa si incentra sul contrasto tra una visione del mondo borghese (e il nascente nazismo che le fa da sfondo) e una visione quasi romantica dell'individuo e della cultura, alla quale tuttavia Hesse contrappone una terza via, presa dalla filosofia indiana e buddhista (la stessa che ritroviamo in *Siddharta*). Nell'opera di de Isusi, invece, la riflessione politica si incentra sul rapporto tra l'immaginario occidentale e il colonialismo, e in particolare su come nella contemporaneità molti modelli continuino, pur senza colpa, a perpetuare una visione del mondo esotista, che in qualche modo giustifica il neocolonialismo.

Questi incontri onirici, quindi, segnano i punti di passaggio nel cammino del protagonista verso una diversa concezione del proprio rapporto col mondo, mostrando il passaggio in maniera metaforica. Tuttavia, il vero cammino non avviene nei sogni, bensì nella vita reale, seppur in maniera più graduale, e meno evidente. Per tutti e tre protagonisti si tratta di un cammino lungo (anche un'intera vita), fatto di scelte drastiche, esperienze, pentimenti e ritorni, nei quali il personaggio rivive parti del suo passato, ma con occhi nuovi e diversi. Lo scopo finale, o meglio l'ipotetico punto di arrivo, è una nuova serenità, che derivi dall'aver trovato l'armonia tra i diversi aspetti dell'esistente, e tra i diversi aspetti che compongono l'animo stesso del personaggio, accettandone le contraddizioni, più che risolvendole. In questo senso, il "juego loco de la representación" di cui più volte parla Napo, il "gran

¹ Cfr. Hesse, Hermann, *Il lupo della steppa*, cit., pp. 117-118.

² *Ivi*, pp. 244-248.

escenario de la vida”, è assai simile al teatrino finale di *Il lupo della steppa*, e al samsara di cui si parla diffusamente in *Siddharta*, ossia il mondo dell’apparente realtà e della vita carnale. Questi tre aspetti si oppongono all’altro volto del sacro: per gli indios della tribù di Napo è Inti, “que no cambia, que está en todo y es inmortal.”¹, è lo spazio etereo e freddo degli Immortali per Harry, dove vivono eternamente i saggi, ed è il nirvana per la filosofia indiana di cui tratta *Siddharta*.

Tuttavia, fra i due poli non è necessario sceglierne uno: e proprio questo è l’errore dei tre protagonisti, ad esempio di Siddharta, che prima sceglie l’asceti, poi la carnalità, poi nuovamente l’asceti, per arrivare infine a capire che queste erano solo divisioni che vivono nel linguaggio, ma non nel mondo:

Quando il sublime Gotama nel suo insegnamento parlava del mondo, era costretto a dividerlo in samsara e nirvana, in illusione e verità, sofferenza e liberazione. Non si può fare diversamente, non c’è altra via per chi vuole insegnare. Ma il mondo in sé, ciò che esiste intorno a noi e in noi, non è unilaterale. Mai un uomo, o un atto, è tutto samsara o tutto nirvana, mai un uomo è interamente santo o interamente peccatore. [...] Il mondo, caro Govinda, non è imperfetto, o impegnato in una lunga via verso la perfezione: no, è perfetto in ogni istante, ogni peccato porta già in sé la grazia, tutti bambini portano già in sé la vecchiaia, tutti i lattanti la morte, tutti i morenti la vita eterna. [...] Per questo a me par buono tutto ciò che esiste, la vita come la morte, il peccato come la santità, l’intelligenza come la stoltezza, tutto deve essere così, tutto richiede solamente il mio accordo, la mia buona volontà, la mia amorosa comprensione, e così per me tutto è bene, nulla mi può far male.²

È, inoltre, un cammino in cui non c’è mai un punto finale. In questo senso, Siddharta è un personaggio emblematico: più volte si trova di fronte ad una rivelazione, ad una scelta profonda che lo porta ad un nuovo modo di esperire il mondo, ed ogni volta però lo aspettano nuovi pentimenti e nuove incertezze. Così Harry, che, nelle ultime righe di *Il lupo della steppa*, afferma: “Un giorno avrei giocato meglio il giuoco delle figurine [le mille parti di sé]. Un giorno avrei imparato a ridere. Pablo mi aspettava. Mozart mi aspettava.”³ Allo stesso modo, Vasco attraversa numerose tappe, fino a rinascere spiritualmente nel corso del secondo rituale. Tuttavia, pur dopo quest’esperienza così profonda, Vasco si ritrova a fare ancora gli stessi errori di prima: essenzialmente, desiderare sempre altro rispetto a ciò che si ha, e non

¹ *RL*, p. 150.

² Hesse, Hermann, *Siddharta*, Trad. di Massimo Mila, Milano, Adelphi, 2003, p. 189.

³ Hesse, Hermann, *Il lupo della steppa*, cit., p. 260.

vivere il momento presente: “Estás siempre fuera de tí.”¹, come gli dice Napo. Per questa sua disposizione d’animo non riesce ad avere una relazione con una ragazza di nome Elsa, e di questo si rammarica con il coreografo brasiliano cui racconta la sua storia in aeroporto: “En fin, yo creía que después de lo que viví en la selva había aprendido... no sé... algo. Pero ya ves.”² È proprio nella difficoltà, o quasi impossibilità, di raggiungere questo stato, però, che questo cammino sviluppa la sua dinamicità, senza trasformarsi nel racconto di una conversione, che mal si adatterebbe allo spirito ironico e sempre legato alla realtà che pervade tutta l’opera di de Isusi

L’ironia, d’altra parte, è un aspetto fondamentale nella crescita spirituale, non solo per Vasco, ma anche per i due protagonisti di Hesse. Già dalla frase precedentemente citata che conclude *Il lupo della steppa* emerge chiaramente questo aspetto del concetto di crescita contenuto nelle due opere di Hesse: essenzialmente, apprendere che tutto è un gioco, imparare a giocarlo nel modo migliore possibile, e soprattutto imparare a riderne. Il riso è un concetto fondamentale, sia ne *Il lupo della steppa*, dove si palesa nella risata fredda degli Immortali, sia in *Siddharta*, dove la saggezza di personaggi come Gotama, Vasudeva, e infine lo stesso Siddharta, si esprime proprio attraverso il sorriso. Ne *Los viajes de Juan sin tierra* questo sorriso lo si ritrova in Olivio, in Chico e in Napo, che nel corso dell’opera manifestano più volte una profonda serenità, pur nella coscienza dei problemi materiali che li circondano, e contro i quali lottano attivamente. Questa serenità deriva essenzialmente dal non desiderare sempre qualcosa di diverso rispetto alla situazione in cui si vive, e che si condensa nella frase, pronunciata da tutti questi personaggi, “yo sólo quiero ser lo que ya soy.” Nel caso di Napo, poi, questa frase è preceduta proprio da una risata. In questa frase e in questa risata troviamo la trasposizione di ciò che dice Siddharta:

Ho appreso, nell’anima e nel corpo, che avevo molto bisogno del peccato, avevo bisogno della voluttà, dell’ambizione, della vanità, e avevo bisogno della più ignominiosa disperazione, per imparare la rinuncia a resistere, per imparare ad amare il mondo, per smettere di confrontarlo con un certo mondo immaginato, desiderato da me, con una specie di perfezione da me escogitata, ma per lasciarlo, invece, così com’è, e amarlo e appartenergli con gioia.³

¹ *TdIST*, p. 67.

² *Ivi*, p. 146.

³ Hesse, Hermann, *Siddharta*, cit., p. 189.

In queste parole possiamo leggere una descrizione estremamente calzante del personaggio di Napo, il quale, come si è visto anche tramite l'analisi di un testo come *Borderlands/La frontera* di Gloria Anzaldúa, attraversa una lunga serie di difficoltà, di sofferenze che gli derivano dall'essere in bilico tra due culture e tra due sessualità. Tuttavia, proprio questo cammino gli permette di decostruire queste impalcature culturali, e comprendere come ogni cultura sia a sua volta in bilico fra molte altre (da qui i suoi travestimenti come Capitana América, e il suo incredibile sincretismo, che mescola Laura Pausini alle tradizioni indie), e come la sua sessualità, ipoteticamente in contraddizione con le normali costruzioni binarie, o cosiddette naturali, sia semplicemente 'lo que es', e in quanto tale non può essere innaturale. Applicata a Napo, quindi, la 'rinuncia a resistere' di Siddharta non va letta dal punto di vista politico e sociale, quanto piuttosto dal punto di vista delle proprie pulsioni, il che porta, anzi, ad una resistenza ancora più forte contro le ingiustizie.

È proprio a Napo, infatti, subito dopo che questi ha pronunciato la frase simbolo di questa condizione ("sólo quiero ser lo que ya soy") e si è tuffato nel fiume, che Vasco si rivolge dicendo: "Tendrás que enseñarme a hacer eso."¹ Vasco, quindi, identifica proprio Napo come suo maestro. Questo ci permette di giungere ad un concetto fondamentale rispetto al cammino di crescita dei protagonisti delle tre opere che stiamo analizzando, ossia l'impossibilità di percorrere questo cammino senza maestri: senza quelle persone che con i loro pensieri e con le loro azioni permettono al protagonista di uscire dalla propria visione del mondo, che lo fanno sbilanciare, per raggiungere poi un nuovo equilibrio: questo è il senso, tra l'altro, anche degli incontri onirici. Questo concetto lo troviamo espresso più volte nelle opere di Hesse: nella già citata frase finale de *Il Lupo della steppa*, per esempio, dopo la vita come gioco e l'importanza del riso, troviamo le due frasi "Pablo mi aspettava. Mozart mi aspettava.", ossia l'identificazione di due maestri, dai quali già ha imparato, ma non abbastanza. Il fatto che i maestri possano essere un 'mito' incontrato da Harry solo in sogno, e invece un sassofonista 'reale', e anzi quanto mai disinteressato alla cultura, è un esempio di come il maestro non sia da valutare superficialmente per il suo bagaglio culturale, ma piuttosto per quanto egli è capace di sbilanciare l'equilibrio interno del protagonista. In questo senso maestro può essere chiunque, come esprime chiaramente Siddharta:

Una bella cortigiana è stata per lungo tempo mia maestra, e un ricco mercante fu mio maestro, nonché alcuni giocatori d'azzardo. Una volta anche un discepolo del Buddha in

¹ *TdIST*, p. 47.

pellegrinaggio fu mio maestro; anche da lui ho appreso, anche a lui sono riconoscente, molto riconoscente. Ma soprattutto ho imparato qui, da questo fiume, e dal mio predecessore, il barcaiuolo Vasudeva.¹

III.3. La scoperta dell'Altro.

III.3.1. Dialogo e sconfitta.

Ciò a cui assistiamo nel corso dell'ultimo volume de *Los viajes de Juan sin tierra*, quindi, è l'evoluzione di un personaggio, che avviene essenzialmente grazie a ciò che potremmo definire come la scoperta dell'Altro: il confronto continuo, e a volte anche forzato, con un'Alterità che sconvolge il consueto modo di pensare del protagonista. Il volume, infatti, si costruisce tutto alla base di una serie di conversazioni tra Vasco e altri personaggi: il coreografo brasiliano nell'aeroporto, prima di tutto, a cui Vasco inizia a raccontare la sua storia. All'interno di questo racconto, e dei ricordi che esso stimola nel protagonista, assistiamo a frammenti delle esperienze di Vasco nella selva, e poi all'incontro, a Salvador de Bahia, con Elsa, una fotografa belga con cui Vasco inizia una relazione. Nel corso dei dialoghi con Elsa apprendiamo una serie di fatti riguardanti l'infanzia e la giovinezza di Vasco, e le motivazioni per cui ha intrapreso questo viaggio. Infine, assistiamo all'incontro di Vasco con Juan, nell'accampamento dell'MST, e poi con Marinela, la sua ex ragazza.

Ognuno di questi dialoghi porta con sé un potenziale di decostruzione e comprensione del proprio vissuto da parte del protagonista, che è reso possibile proprio dal confronto con un soggetto Altro. Infatti, anche quando il dialogo si costruisce essenzialmente come racconto da parte di Vasco, esso non si esaurisce in questa modalità: la presenza dell'Altro, come stimolo, sotto forma di domande e osservazioni, è fondamentale, come si vede chiaramente negli stimoli penetranti che Elsa e il coreografo brasiliano pongono a Vasco, ognuno dei quali è l'inizio di un nuovo racconto, e quindi di un nuovo tentativo di comprendere l'esperienza narrata, che non avrebbe avuto luogo senza il confronto con

¹ Hesse, Hermann, *Siddharta*, cit., p. 186.

un'altra persona. Il potenziale di comprensione contenuto nell'atto di essere ascoltati, in ogni caso, viene messo in luce chiaramente in Siddharta, dove il protagonista trae un immenso beneficio dal parlare con Vasudeva:

Tra le virtù del barcaiolo questa era una delle più grandi: sapeva ascoltare come pochi. Senza ch'egli avesse detto una parola, Siddharta sentiva come Vasudeva accogliesse in sé le sue parole, tranquillo, aperto, tutto in attesa, e non ne perdesse una, non ne aspettasse una con impazienza, non vi annettesse né lode né biasimo: semplicemente, ascoltava. Siddharta sentì quale fortuna sia imbattersi in un simile ascoltatore, affondare la propria vita nel suo cuore, i propri affanni, la propria ansia di sapere.¹

Nel caso del coreografo brasiliano, il ruolo dell'Altro rimane essenzialmente in questo ambito: permettere al protagonista di narrare, ed aiutarlo a comprendere. Già nel caso di Elsa, tuttavia, il personaggio va oltre questo ruolo, e instaura un dialogo nel quale sono fondamentali gli stimoli che essa stessa propone, non più solo come ascoltatrice, ma anche come colei che mette in crisi il protagonista con le sue domande, ad esempio riguardo all'atteggiamento misterioso perennemente adottato da Vasco, che questi si trova quindi a dover giustificare aprendo nel racconto alcune parti di sé. Inoltre, Elsa porta con sé anche il potenziale profondo di un dialogo fisico con il protagonista, fatto prima di brevi contatti e prossimità, che coinvolgono l'intimità di Vasco in maniera non scontata, come mostrato, ad esempio, nella sequenza di vignette in cui, durante un dialogo fra i due, le loro mani si sfiorano, per poi allontanarsi.² In seguito, il contatto fisico fra i due si intensifica, fino ad arrivare ad un rapporto sessuale. Nel corso di queste vignette, è interessante notare come entrambi i soggetti abbiano un ruolo attivo: non si tratta, insomma, di una 'conquista', ma di una libera scelta di entrambi, in uno schema che si allontana, ancora una volta, dagli stilemi classici del rapporto tra l'avventuriero e i personaggi femminili.³

Il loro rapporto sessuale, tuttavia, non si conclude, perché Vasco si trova alle prese con i propri ricordi e l'incapacità di superare il ricordo di Marinela. Nonostante, quindi, questo incontro fisico fra i due fallisca, esso si tramuta nell'opportunità per Vasco di narrare a Elsa la storia del proprio rapporto con Marinela e con Juan, che è la chiave dell'incapacità del protagonista di vivere la propria vita. L'incontro con Elsa, in questo senso, dimostra l'interesse dell'autore per le dinamiche dell'incontro tra due soggetti, anche dal punto di vista

¹ *Ivi*, p. 145.

² *TdIST*, p. 60.

³ *Ivi*, p. 69-75.

fisico e sessuale. La sua narrazione di questa relazione, inoltre, pur non essendo censurata dal punto di vista visivo, va ben oltre la consueta rappresentazione che si sarebbe potuta dare dell'incontro sessuale occasionale tra il protagonista e un personaggio femminile, quella rappresentazione stereotipata e soprattutto poco significativa che, infatti, si può trovare in un grandissimo numero di opere di narrativa popolare, soprattutto cinematografica¹: un'altra prova, insomma, che Vasco è stato distrutto come avventuriero, ma può rinascere come personaggio.

L'incontro con l'Altro, per come si sviluppa nel corso di quest'ultimo volume, è, quindi, sempre un incontro tra due soggetti che si influenzano l'uno con l'altro, senza che uno dei due sia ridotto alla condizione di oggetto, e vede nel dialogo lo strumento principale perché questo incontro possa attuarsi. Come scrive Todorov a proposito dell'incontro/scontro tra spagnoli e indios durante la conquista dell'America:

Per dirla altrimenti: nel migliore dei casi, gli autori spagnoli parlano bene degli indiani, ma – salvo alcune eccezioni – non parlano mai agli indiani. Ma è solo parlando all'altro (non dandogli degli ordini, bensì aprendo un dialogo con lui) che io gli riconosco la qualità di soggetto, paragonabile a quell'altro soggetto che sono io.²

Perché questo incontro possa avere luogo, tuttavia, il protagonista deve aver cessato di essere un eroe nel senso stereotipato del termine. A questo, infatti, è servito tutto il complesso rapporto dei primi volumi, e soprattutto del terzo, con una serie di modelli classici: a mostrarci il lungo processo che porta Vasco ad aprirsi alla possibilità di dialogare con l'Altro. Una possibilità che, per esempio, è negata ad eroi perfetti come Corto Maltese, il quale può parlare bene degli indigeni di molti luoghi esotici, ma non può mai parlare *con* loro, nonostante spesso lo desideri, così come non può, e non vuole, aprirsi alla comprensione di una contemporaneità che gli comunica solo nostalgia di un mondo in cui erano possibili

¹ Ci si riferisce qui proprio a quei modelli di narrativa di avventura contemporanei, e soprattutto cinematografici, che vengono superati da de Isusi, e si veda come esempio la relazione con i personaggi femminili di un 'avventuriero' come James Bond. Lo stesso de Isusi, nell'intervista a se stesso, scrive: "Y en cuanto a eso de que no hay nada de sexo... yo qué sé, hay tantísimo sexo por todas partes (ejem, me refiero a la tele, las películas, cómics y libros) que tampoco pasa nada porque haya alguna historia sin él, ¿no? En la vida hay períodos en los que el sexo puede ser central y otros en los que no, y en cuatro tomos de historieta como son Los viajes de Juan Sin Tierra... pues bueno, hay espacio para todo."

Cfr. <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>

² Todorov, Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, trad. di Aldo Serafini, Torino, Einaudi, 1992, p. 161.

mitiche avventure. È per questo motivo che Vasco perde, in quest'ultimo volume, la sua somiglianza con Corto (si raso capelli e basette).

Questa differenza sta sostanzialmente nell'introduzione della sconfitta. Finché vince, finché tutto gli va bene e può procedere di avventura in avventura seguendo gli indizi di Juan, in effetti, anche Vasco non ammette la possibilità di veri e propri incontri con l'altro: rimane chiuso in quell'alone di mistero che gli rimprovera Elsa, dentro al quale, sostanzialmente, non entra nessuno, e che lo rende così simile a Corto Maltese. I primi accenni di un dialogo vero e proprio con un altro personaggio si hanno nel terzo volume, che come abbiamo visto introduce proprio il discorso di distruzione dei modelli classici. Infatti, questi dialoghi avvengono con Héctor e Napo nel corso del noiosissimo (per i personaggi) e ben poco eroico viaggio della Camila sul fiume Napo. Due sono qui gli elementi di sconfitta nei confronti dell'immagine dell'eroe: la noia e la sorpresa. La noia del viaggio sul battello, prima di tutto, che nella sua distanza dall'epica dell'avventura costringe Héctor e Vasco, entrambi intrappolati nei loro sogni d'avventura, a dialogare. E poi la sorpresa portata da Napo, che con i suoi discorsi, atteggiamenti e trasformazioni si rivela un elemento incontrollabile, che sfugge alla valutazione del protagonista.

Un episodio chiave in questo senso può essere trovato nel dialogo tra Vasco e i responsabili della sede dell'MST di Salvador de Bahia. Qui, Vasco entra per chiedere di poter collaborare col movimento, in modo da poter trovare Juan, ma non osa (più che altro a causa delle sue paure di incontrarlo davvero) chiedere chiaramente dove si trovi il suo amico. La sua proposta di collaborazione, tuttavia, viene guardata con sospetto:

-No le entiendo muy bien, la verdad... Usted dice que quiere colaborar con nosotros... Pero yo no veo claro en qué podría usted sernos de ayuda.

-Bueno... yo... no sé... tengo experiencia en todo tipo de trabajos... y... bueno... también estuve un tiempo con los zapatistas en México... yo... Sería voluntariamente, claro.¹

In questo episodio, situato all'inizio del volume, ma da situare cronologicamente verso il termine della vicenda, Vasco compie l'errore di voler sfruttare il proprio ruolo di occidentale, sicuro che solo per il fatto di essere un *gringo* il suo aiuto sia immediatamente desiderabile. È per questo motivo che cita la sua esperienza con gli zapatisti (compiendo anche qui l'errore di

¹ *TdIST*, p. 40.

mescolare due ribellioni totalmente diverse, come se fossero la stessa cosa): per il ruolo che essi conferiscono agli osservatori stranieri, che tuttavia è un ruolo strumentale. I responsabili della sede dell'MST, invece, rispondono trattandolo come un individuo, un soggetto singolo, che però, in quanto tale, non si vede come possa contribuire alla loro causa.

-Bueno, yo... sólo... no sé, creo que en este tipo de conflictos como el de los sin tierra... el que haya personas de otras nacionalidades involucradas siempre ayuda a...

-Ya veo. ¿Es usted periodista? ¿O trabaja para algún organismo internacional? ¿Para alguna ONG al menos?

-Eeh... pues no.

-Mire, ayer veinte pistoleros desalojaron un campamento matando a uno de nuestros ombre. Tenemos que preparar antes del viernes toda la documentación para legalizar ante el INCRA otros cuatro campamentos. Y las compañías eléctrica y telefónica nos están saboteando. [...] No tenemos tiempo para organizar excursiones de turismo solidario, ¿lo entiende? ¿Por qué no nos habla claro? Me da la sensación de que usted quiere algo de nosotros, pero no se atreve a pedirlo. ¿Qué está buscando?¹

Quando viene rifiutata la relazione basata sulle differenze geografiche (e quindi di potere) e quando si pretende di essere trattati come soggetti, e di trattare l'altro come tale, quindi, si apre la possibilità di un colloquio sincero. Per il personaggio di Vasco questo significa, inoltre, l'essere messo di fronte alle proprie paure, ed esprimerle. Ed effettivamente, alla fine Vasco ottiene l'informazione che desiderava. Questo episodio segna un'ulteriore sconfitta di Vasco come figura occidentale salvifica: basta confrontarlo con il ruolo di Corto Maltese nei confronti dei banditi ribelli brasiliani in *Samba con Tiro Fisso*. Lì, infatti, l'intervento dell'eroe *gringo* è salutato fin da subito come provvidenziale, e Corto è trattato come un salvatore, senza il quale non avrebbero potuto continuare la ribellione.

Che il processo di crescita debba passare attraverso una sconfitta, o quantomeno una rinuncia di una parte della visione del mondo del personaggio, è espresso chiaramente anche nelle due opere di Hesse. Siddharta, infatti, pur dopo tanto imparare ed esperire, raggiunge un qualche tipo di comprensione definitiva solo quando impara ad amare, e soprattutto a soffrire per un altro essere umano: suo figlio. E il rapporto di Siddharta con il figlio che non sapeva di avere è difficile fin da subito, ma soprattutto è segnato dal fallimento: dopo la morte della madre, Siddharta lo prende con sé, ma nonostante tutto l'affetto e le attenzioni di cui lo ricopre, il ragazzino non riesce a contraccambiare il suo amore, e fugge. Ma è proprio questa

¹ *Ivi*, pp. 125-126.

esperienza che gli permette di cambiare opinione sulle altre persone: “Diversamente che un tempo considerava ora gli uomini, con minore orgoglio, con minore intelligenza, e perciò con tanto maggior calore, curiosità e interesse.”¹

Qualcosa di simile accade a Harry ne *Il lupo della steppa*: l’incontro con Erminia spazza via molte delle sue fantasie solitarie, e le sostituisce con l’esperienza di un rapporto con una persona reale: “Una creatura umana che ad un tratto infrangeva la grigia campana di vetro della mia vita spenta e mi porgeva la mano, una mano buona, bella, calda!” Il marco di realtà che caratterizza Erminia qui ha senso proprio perché la rende portatrice di elementi inaspettati, e in quanto tale apre il personaggio all’esperienza del mondo. Ed infatti Harry si trova a conversare con quei ‘borghesi’ che prima vedeva tanto distanti, e a riconsiderare la sua posizione nel mondo. L’elemento di sconfitta, qui, seppur più labile che in *Siddharta* e nell’opera di de Isusi, è presente nel fatto che quanto più Erminia educa Harry ai piaceri semplici, tanto più lo costringe a fare cose che egli disprezzava: “Con la progressiva distruzione di quella che prima avevo chiamato la mia personalità, incominciai anche a comprendere perché nonostante la disperazione avevo temuto così orribilmente la morte, e a sentire che anche quella brutta e vergognosa paura faceva parte della mia vecchia, borghese e falsa esistenza.”² Il mutamento interiore, quindi, porta a riconsiderare il proprio rapporto con la vita e col mondo, e, da questa nuova posizione, il personaggio può tornare a guardare a se stesso, e vedere come aspetti di sé che credeva fondamentali, in realtà appartenevano proprio alle tanto odiate abitudini borghesi, più di quanto non vi appartengano le abitudini di tanti membri di quella classe. Cambia, quindi, anche la penetrazione e la coerenza dei principi politici e sociali propugnati dal protagonista.

Per Vasco, è la selva amazzonica a sancire, come già si è analizzato, la vera e completa sconfitta: contro l’ambiente e contro se stesso. Ma l’attraversamento di questa frontiera, che personaggi come Corto o Marlow mai hanno attraversato, porta alla scoperta dell’Alterità, al superamento di quella distanza incolmabile che Marlow percepisce ma mai desidera colmare, e Kurtz non colma mai perché, seguendo Todorov, non dialoga con l’Alterità, ma le dà solamente ordini. Le sconfitte dell’eroe, in questo senso, simboleggiano un altro tipo di sconfitta: quella che coinvolge la visione del mondo del protagonista, inevitabilmente centrata nella tradizione occidentale: quella sconfitta che Marlow vuole

¹ Hesse, Hermann, *Siddharta*, cit., p. 173.

² Hesse, Hermann, *Il lupo della steppa*, cit., p. 154.

evitare con tutte le sue forze, aggrappandosi alle abitudini e al principio di realtà. Vasco, al contrario, fallisce nell'applicazione del principio di realtà, e si ritrova gettato nel pieno dell'Alterità, la quale gli pone una sfida, come scrive Wimmer:

L'estraneo resiste all'appropriazione e alla comprensione, sicché tale esperienza dell'estraneità rende chiaro che il proprio mondo (di senso) non è né il mondo, né il mondo come tale, bensì una delle sue interpretazioni. Si sperimenta come il mondo delle cose e il mondo delle parole non siano congruenti e non si risolvano l'uno nell'altro. La parola 'estraneo' designa con la sua indeterminatezza proprio questa frattura che ogni immagine, ogni rappresentazione, ogni definizione di contenuto dell'estraneo stesso cerca di ricoprire.¹

Da questa crisi del proprio concetto di mondo deriva una crisi anche del concetto di identità: "L'esperienza di un estraneo, che resta tale, rende ogni volta di nuovo evidente lo scarto tra uomo e mondo così come la mancanza di accordo con se stessi, che si può certamente conoscere ma non superare."² Ma è proprio da questa crisi che scaturisce il potenziale di decostruzione dell'incontro con l'Altro, come afferma Derrida:

Intendo dire che la decostruzione, in sé, è una risposta positiva a un'alterità che necessariamente la chiama, la incita, la motiva. [...] L'altro, o l'altro da sé, l'altro che oppone l'identità di sé, non è qualcosa che può essere intercettato e svelato all'interno di uno spazio filosofico e con l'aiuto di una lampada filosofica. L'altro precede la filosofia e necessariamente invoca e provoca il soggetto prima che possa iniziare qualsiasi autentica domanda. È in questo rapporto con l'altro che l'affermazione si esprime.³

Per Vasco, la tribù di Napo rimane qualcosa di altro da sé: 'la presenza di un estraneo che resta tale', e questo permanere della relazione di alterità è simbolicamente rappresentato dal rigetto, fisico, che Vasco ha in seguito alla seconda visione, nella quale è simbolicamente rinato, ma dopo la quale si sente male e vomita. Proprio quella visione, quindi, che rappresenta il frutto più significativo della crescita interiore del personaggio a contatto con l'Altro (la cultura india), è immediatamente seguita dall'espressione di quanto questa stessa alterità sia incolmabile. L'esperienza di Vasco con l'alterità, quindi, è un'esperienza al limite tra comprensione e incomprensione, tra identificazione e incolmabile distanza: un equilibrio talmente precario da essere critico, che costringe ogni volta Vasco ad aprire il suo pensiero all'impensabile, all'Altro, anche se non può accettarlo.

¹ Wimmer, Michael, "Straniero", in AA.VV., *Cosmo, corpo, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 1095.

² *Ibidem*.

³ Kerney, Richard, *Decostruzione e l'altro*, intervista con Jacques Derrida, cit., p. 209.

Questo conflitto, fertile, tra alterità incolmabile e apertura del pensiero, lo ritroviamo in un altro episodio. Napo, infatti, trova un enorme granchio di fiume, e lo identifica immediatamente con Wahau, la divinità-granchio la cui apparizione, secondo lo sciamano Amaru, avrebbe significato che il pericolo rappresentato dalla presenza dei bianchi nelle vicinanze del villaggio era passato, e la tribù poteva tornare. Vasco rimane incredulo di fronte a questa interpretazione del semplice ritrovamento di un animale:

-¿Ah? Entonces... ¿Este es el...?

-¡El gran guerrero! ¡Sí! ¡El que nos defenderá de los blancos!

-Un... Wahau es un... ¿Un cangrejo?

-¡Vamos! ¡Tenemos que llevárselo a los demás!

-Napo... no es que quiera subestimar las pinzas de Wahau, pero... me parece que hará falta algo más que un cangrejo para detener al hombre blanco.

-Ja, ja... ¡Eso lo dices porque non conoces a Wahau! ¡Ya no hay de que preocuparse! ¡Podemos regresar a la aldea!

-¡Eh! Para, para, ¿me estás diciendo que un cangrejo va a haceros olvidar vuestras precauciones con los blancos? ¡Vuestra aldea está sobre un polvorín! ¡Hay oro ahí! ¿No lo entiendes? ¡No deberíais volver allá!

-Ji, ji, eres tú el que no entiende, ¡ahora Wahau está con nosotros! ¡Desde chico escuché sus historias! Estoy deseando verlo convertido en el gigante de los ocho brazos invencibles ¡Chas, chas!

-Pero... ¿de qué te ha servido estar con los blancos? Yo te hablo de balas y excavadoras y tú me vienes con... ¡Con cuentos para niños!

-¿A qué cuentos para niños te refieres?

-Pues... ¡A eso! ¡A Wahau! ¿No ves que sólo es un cangrejo? Sus cuentos del guerrero de los ocho brazos chas chas serán muy bonitos para contárselos a los niños en torno al fuego, pero son sólo eso, ¡cuentos! ¡No son reales!

-¡Ja, ja! ¿Y para qué se lo íbamos a contar a los niños entonces?

-Buf... Napo, a los niños se les cuenta cualquier cosa porque se lo creen todo

-Ah, ya veo... crees que Wahau es como el papá noel ese que se inventaron ustedes no sé para qué. Nosotros no hacemos eso, Vasco. A los niños no les contamos cualquier cosa... ¡Precisamente porque se lo creen todo! Pero no te preocupes, las excavadoras no podrán con Wahau.¹

Come scrive Wimmer trattando del pensiero di Levinas:

¹ *TdlST*, pp. 93-95.

Se l'altro è diverso dall'essere e se ogni comprensione è in ultima analisi comprensione dell'essere, allora l'altro non si può comprendere. Esso è pertanto il confine della comprensione, del volere e del potere del soggetto. Così l'estraneo, lo straniero, non è più una configurazione particolare dell'altro, bensì ogni altro è un estraneo, uno straniero.¹

Ma questa esperienza del limite della comprensione non deve essere vista come un freno, bensì come un'occasione. Vasco può apprendere, da una discussione come quella citata, che non può vincere: che le armi dell'argomentazione logica e dei meccanismi del pensiero che egli ritiene infallibili, perché base fondamentale della cultura occidentale nella quale si è formato, non possono spuntarla. E il motivo per cui questi meccanismi di pensiero non possono vincere si trova essenzialmente nel loro essere alla base non solo della accorata preoccupazione di Vasco per il futuro della tribù, ma anche dello stesso pericolo che la minaccia: è l'uomo bianco, con tutto il suo immaginario, a portare le ruspe e i proiettili, esattamente come è la logica stringente dell'uomo bianco che porta a farsi beffe della credulità dei bambini. Come scrive Mignolo, si tratta della stessa logica, pur con diversi contenuti.²

Tuttavia, è altrettanto importante notare che a Vasco non viene richiesto, in nessun momento, di credere ciecamente in una tradizione culturale non sua, e, di fatto, non lo fa. Allo stesso modo da quella discussione non esce vincente, ma nemmeno perdente. De Isusi ci presenta, quindi, un'esperienza dell'alterità che, appunto, si situa al limite, e permette di uscire da una logica di ragione univoca e di argomentazione, dalla quale si potrebbe uscire solo vinti o vincenti. In questo senso, se assistessimo ad una conversione di Vasco alla cultura e alle credenze indie, saremmo di fronte ad un perpetuarsi di una logica di inclusione che, sebbene vedrebbe gli indios, la parte oppressa, trionfare, continuerebbe a promuovere un discorso per il quale l'Altro include o viene incluso. Uscire da questa logica non è semplice, ma è necessario (corsivo mio):

Ogni scienza o teoria dello straniero e dell'estraneo si trova in un irrisolvibile paradosso, quello di poter comprendere l'estraneo solo nella propria lingua e di dover pensare nell'esperienza dell'estraneo qualcosa che il pensiero non può circoscrivere. La pretesa cognitiva di voler conoscere e comprendere l'estraneo e la pretesa etica di rispettarlo nella sua estraneità inducono nel pensiero uno stato di inquietudine che si può interpretare come una risposta alla sfida dell'estraneo. *Volerlo pensare senza continuare nella logica dell'inclusione*

¹ Wimmer, Michael, "Straniero", cit., p. 1103.

² Cfr. Mignolo, Walter, "The Zapatistas' Theoretical Revolution", cit., p. 250.

*costringe il pensiero a un'apertura, ovvero a prendere atto di quello che nel pensiero è estraneo al pensiero, quindi del suo limite. Il paradosso è perciò una forma per pensare il rapporto stesso con l'estraneo come limite del proprio volere, potere, sapere, attraverso il quale il pensiero rientra in una relazione etica con l'altro. Nel paradosso si manifesta quindi l'irruzione dell'alterità nel pensiero, di un estraneo con cui non può spuntarla, attraverso il quale il pensiero può scoprire se stesso come una risposta alla domanda dell'altro.*¹

Le rinascite di Vasco, di Siddharta e di Harry Haller hanno dimostrato, finora, come questo 'scoprire se stessi come una domanda dell'altro' sia salvifico dal punto di vista interiore e personale. Infatti, se per Vasco i problemi non finiscono, e una volta uscito dalla selva lo aspettano ancora numerose scoperte, è tuttavia evidente come queste scoperte, per quanto negative, presuppongano un nuovo modo di relazionarsi con l'Altro, e ciò che ha appreso nella selva gli permette di guardare al futuro con occhi diversi: la frase con cui termina il volume è, infatti: "Me da la sensación, Juan, de que mi auténtico viaje empieza ahora."² Tuttavia, il senso della ricerca di un modo nuovo di pensare l'alterità rimanda immediatamente, anche nell'analisi di Wimmer, ad una dimensione etica e politica, che va a toccare alcuni nodi fondamentali della modernità.

III.3.2. "Diversity as a universal project."³

L'esperienza del primo nucleo dell'Esercito Zapatista de Liberación Nacional, per come lo narra lo stesso Marcos che lo ha vissuto, si presenta sotto caratteristiche sorprendentemente simili a quelle del cammino di Vasco. Nei primi anni '80, un ristretto gruppo di guerriglieri, tutti cresciuti in ambiente urbano, si stabilisce nel cuore della selva Lacandona, nel Chiapas, ed inizia ad addestrarsi, e a cercare di portare gli abitanti di quei luoghi, in prevalenza indios di etnia maya, alla ribellione. Come racconta Marcos:

Pensavamo che parlare a un proletario, a un contadino, a uno studente fosse la stessa cosa, che tutti avrebbero compreso il linguaggio della rivoluzione. E ci siamo trovati davanti un mondo nuovo per il quale non avevamo risposta. [...] Il merito dell'organizzazione è di aver ammesso che non aveva risposta e che doveva imparare. È la prima sconfitta dell'EZLN, la più importante, quella che lo segnerà da quel momento in poi: l'Esercito Zapatista, di fronte a una cosa completamente nuova, riconosce di non avere soluzione al

¹ Wimmer, Michael, "Straniero", cit., p. 1101.

² *TdIST*, p. 160.

³ Mignolo, Walter, "The Zapatistas' Theoretical Revolution", cit., p. 268.

problema, di dover aspettare e di dover imparare. [...] Secondo me, l'EZLN è riuscito a sopravvivere e a crescere grazie al fatto di aver accettato questa sconfitta. [...] Abbiamo davvero subito un processo di rieducazione, di rimodellamento. Come se ci avessero smontato in tutti nostri elementi, il marxismo, il leninismo, il socialismo, la cultura urbana, la poesia, la letteratura, tutto quello di cui eravamo fatti, e altre cose di cui nemmeno avevamo coscienza... Ci hanno smontati e poi rimontati in modo diverso. Era l'unico sistema per sopravvivere.¹

Questo mutamento profondo deriva dallo spaesamento provocato dall'incontro con l'Altro, e dal fatto che il carico di immaginario con il quale i guerriglieri erano arrivati in Chiapas non trova risposte alla realtà della vita chiapaneca, e per questo non riesce nemmeno a farsi ascoltare. Il passaggio fondamentale e fecondo, quindi, è quello che li fa passare dal tentativo di farsi ascoltare al tentativo di ascoltare, e dialogare. Per questo hanno grande peso le figure dei traduttori (tra i guerriglieri e la popolazione c'è anche, infatti, una differenza linguistica):

All'inizio, nella nostra prospettiva di guerriglieri, si trattava di gente sfruttata che andava organizzata, cui bisognava mostrare la via. Mettiti al nostro posto: eravamo la luce del mondo! [...] Le cose sono incominciate a cambiare quando è comparso l'altro traduttore, il loro, il vecchio Antonio. Quest'uomo anziano, che può sembrare un personaggio letterario ma è esistito realmente, diventa il legame con le comunità, il loro mondo, la sua componente più india. [...] Ci rivolgevamo a un movimento indio che non stava aspettando il salvatore ma, anzi, era portatore di una grande tradizione di lotta, una grande esperienza; un movimento molto solido, anche molto intelligente, cui noi servivamo semplicemente, diciamo, come braccio armato.²

Marcos insiste spesso sull'uso di metafore legate alla traduzione, che portano il concetto fuori dal solo campo semantico del linguaggio, per arrivare ad indicare una traduzione di ideali e di concetti, che lavora sempre in due sensi: la prospettiva politica in senso classico e marxista dei guerriglieri dialoga con la prospettiva più etica e più umanitaria della popolazione india. Il risultato di questo dialogo è che gli ideali della ribellione zapatista si arricchiscono di elementi che la rendono diversa da ogni altra, proprio per il suo sincretismo:

[Questo nuovo contenuto] È una specie di traduzione, resa più ricca dalla prospettiva della transizione politica. L'idea di un mondo più giusto, più o meno tutto quello cui aspira il socialismo ma ridigerito, arricchito di elementi umanitari, etici, morali, più che propriamente indigeni. La rivoluzione diventa un problema essenzialmente morale. Etico. Più

¹ Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, cit., pp. 108-110.

² *Ivi*, pp. 107-108.

che un problema di ripartizione della ricchezza o di espropriazione dei mezzi di produzione, la rivoluzione rappresenta la possibilità di uno spazio di dignità per l'essere umano. La dignità inizia a diventare un concetto molto importante, e l'idea non viene da noi, dal gruppo urbano, viene dalle comunità.¹

La diversità del programma zapatista, infatti, sussiste proprio nel tentativo di conciliare un sistema politico egualitario con il rispetto della diversità culturale ed individuale. Come scrive Mignolo: “According to Hinkelammert, the Zapatistas are claiming diversity as a universal project: a world composed of multiple worlds, the right to be different because we are all equals, to obey and rule at the same time.”² Questo tentativo appare molto vicino a ciò che scrive Todorov verso la fine di *La conquista dell'America – la scoperta dell'altro*, dove tratta di quale sia il senso di investigare in profondità le relazioni che ebbero luogo tra indios e conquistatori spagnoli: comprendere, cioè, le ragioni del totale fallimento di quel dialogo (a parte in pochissimi casi), per poterne iniziare uno nuovo che permetta di superare le crisi del presente:

Per lo meno sul piano ideologico, noi cerchiamo di combinare quel che ci sembra abbiamo di meglio i due termini dell'alternativa: vogliamo l'uguaglianza senza che ciò significhi identità; ma vogliamo anche la differenza senza che degeneri in superiorità/inferiorità; speriamo di poter godere i benefici del modello egualitarista e quelli del modello gerarchico; aspiriamo a ritrovare il senso del sociale senza perdere le qualità dell'individuale. [...] Vivere la differenza nell'uguaglianza: è cosa più facile a dirsi che a farsi.³

Per cercare di raggiungere questo difficilissimo obiettivo il dialogo con l'Altro è fondamentale, come insegna l'esperienza zapatista. L'Altro che potrebbe insegnare all'Occidente a superare i drammi della modernità, in particolare, e a conciliare i poli apparentemente inconciliabili descritti da Todorov, è da cercare in tutte quelle popolazioni che hanno subito la colonizzazione. È proprio quel bagaglio tragico di esperienza che ha costretto una parte del mondo, suo malgrado, a sviluppare quella che Anzaldúa chiama la *facultad*: un'empatia, una capacità di percepire l'Altro in maniera profonda, propria degli emarginati. Le popolazioni colonizzate, e quindi poste 'ai margini' di un impero, non hanno potuto fare altro che sviluppare questa abilità, in un mondo che li ha costretti, da secoli, a fare i conti continuamente con un Altro assai ingombrante, al cui sistema di pensiero hanno

¹ *Ivi*, pp. 106-107.

² Mignolo, Walter, “The Zapatistas’ Theoretical Revolution”, cit., p. 263.

³ Todorov, Tzvetan, *La conquista dell'America*, cit, p. 302.

dovuto adattare il proprio, nella necessità di comunicare.¹ Il pensiero politico e filosofico che scaturisce da questa frizione è definito da Mignolo *border thinking*: la capacità di pensare dai confini, dai margini dell'impero. Ora, quest'impero può essere l'impero spagnolo, inglese o del capitalismo contemporaneo, ma può anche essere l'impero maschile, eterosessuale o religioso: ciò che è più significativo è che gli esperimenti di riflessione critica e ribellione che si basano su ciò che possiamo chiamare *border thinking* riescono a prendere in considerazione tutti i margini, tutti i generi di diversità, o perlomeno ci provano: il movimento zapatista e l'opera di Gloria Anzaldúa ne sono un esempio.

Queste nuove forme di pensiero rappresentano il vero Altro della modernità, quell'Altro con cui la cultura occidentale di stampo europeo deve fare i conti, e che, soprattutto, può rappresentare una guida per uscire dai problemi che attanagliano proprio le società occidentali. Per fare questo, tuttavia, è necessario accettare una sconfitta, accettare cioè, come è costretto a fare Vasco, di perdere una supposta posizione centrale nella cultura e nella politica mondiale, di essere spostati, anche noi, ai margini: a diventare, come scrive Todorov, “un essere che ha perduto la patria senza acquistarne un'altra”², “colui per il quale tutto il mondo non è che un paese straniero.”³ Sotto l'aspetto culturale, questo spaesamento si traduce, infatti, in una messa in discussione di tutto ciò che ha portato a porre l'Occidente in una posizione centrale rispetto al resto del mondo:

La nuova domanda sull'estraneo si produce quindi in termini epistemologici e teoretici in connessione con la critica della ragione e della soggettività, in termini storici con la (auto)critica della modernità, in termini etico-pratici ovvero politico-culturali con la critica delle strategie delle società occidentali per fronteggiare l'estraneo, lo straniero, a partire dalla conquista dello spazio con l'espansione crescente, attraverso la sottomissione coloniale e lo sfruttamento fino all'assimilazione e alla subordinazione culturali e spirituali delle tradizioni e dei mondi estranei di esperienza nella propria immagine del mondo e nella propria concezione della realtà.⁴

Questa messa in discussione, o meglio questo discutere, dialogare con l'Altro, è il senso della traduzione invocata da Marcos, la doppia traduzione da e verso il linguaggio delle popolazioni indie: “The theoretical devolution grounded in double translation makes it possible to imagine

¹ Cfr. Mignolo, Walter, *The Idea of Latin America*, cit., p. 9.

² Todorov, Tzvetan, *La conquista dell'america*, cit., p. 302.

³ *Ibidem*.

⁴ Wimmer, Michael, “Straniero”, cit., p. 1099.

epistemic diversity (or pluriversality) and to understand the limits of the abstract universals that have dominated the imaginary of the modern/colonial world from Christianity to liberalism and Marxism.”¹ Il mondo, immaginato, che ne risulterebbe, sarebbe quindi “un mundo donde quepan todos los mundos”, un mondo di uguali in cui ogni diversità viene rispettata, una società interculturale: “‘Interculturalidad’ as used in Indigenous political projects, means that there are two distinct cosmologies at work.”² Come già diceva Todorov, questo è un obiettivo difficilissimo, perché presuppone l’accettazione del rischio di veder sbilanciata ogni certezza, ogni desiderio di trovare un ideale universale che possa funzionare da territorio comune, come scrive Wimmer (corsivo mio):

Con il declino della totalità e la messa in discussione della pretesa di universalità delle culture occidentali, in loro stesse e da parte degli estranei da loro descritti, [...], si pone così in modo rinnovato *il problema della radicale pluralità senza mediazione che la ricomprenda*. Oggi si tratta perciò di rendere pensabile la possibilità di un’esistenza plurale, nella quale né l’estraneità, nella figura della singolarità del singolo uomo, né l’estraneità tra le culture, le società e le epoche siano ridotte a unità, in cui neppure predomini alcuna differenza e isolamento reciproco tra estranei assoluti, *bensì esista una relazione, non nonostante, ma sulla base della separazione stessa*.³

In questi termini, portatori di uno spaesamento che coinvolge tutti i pilastri della cultura occidentale, questo tentativo diventa quasi impossibile. Proprio per questo, proprio quando la situazione si fa così complessa, sembra dirci de Isusi, sono necessari degli eroi, ma di un tipo nuovo. Eroi come Vasco, disposti ad essere sconfitti, a vedere distrutti tutti propri miti, a vedersi fatti a pezzi e poi rimontati, eppure capaci di mantenere viva la loro ironia, e di non trasformare l’esperienza dell’incontro con l’Altro in un’esperienza di conversione: se per dialogare non bisogna comandare l’Altro, allo stesso modo non bisogna esserne comandati. Questo tipo di eroe ricorda, per certi versi, l’eroe della ritirata’ descritto da Hans Magnus Enzensberger:

El lugar del héroe clásico han pasado a ocuparlo en las últimas décadas otros protagonistas, en mi opinión más importantes, héroes de un nuevo estilo que no representan el triunfo, la conquista, la victoria, sino la renuncia, la demolición, el desmontaje. Tenemos

¹ Mignolo, Walter, “The Zapatistas’ Theoretical Revolution”, cit., p. 250.

² Cfr. Mignolo, Walter, *The Idea of Latin America*, cit., p. 118.

³ Wimmer, Michael, “Straniero”, cit., p. 1103.

todos los motivos para ocuparnos de estos especialistas de la negociación, pues nuestro continente necesita de ellos si quiere seguir viviendo.¹

Le figure proposte da Enzensberger come esempi di questo nuovo tipo di eroe, figure politiche ambigue come Adolfo Suárez, Nikita Krusciov, o Michail Gorbačëv, sono notevolmente diverse da un personaggio come Vasco, sotto ogni punto di vista. Tuttavia, ciò che è simile è il processo che, secondo lo scrittore tedesco, porta dalla figura classica di personaggio politico eroico, vincente, a questo nuovo genere di eroe perdente. Questo processo coinvolge lo smarrimento delle certezze universali e dei miti classici, con il conseguente smarrimento di una parte fondamentale del proprio immaginario:

Pero precisamente esta claridad inequívoca es lo que no puede ofrecer en ningún caso el héroe de la retirada. Quien abandona las propias posiciones no sólo entrega un terreno objetivo, sino también una parte de sí mismo. Semejante paso no puede tener lugar sin una separación de la persona y su papel. El *ethos* del héroe se halla precisamente en su ambivalencia. El especialista en desmontaje demuestra su valor moral asumiendo esa ambigüedad.²

L'ambivalenza e l'ambiguità acquisiscono quindi una connotazione positiva, in quanto rappresentazioni della capacità di stare a cavallo tra due sistemi di pensiero: quello precedente, con cui si è cresciuti e che ha formato l'immaginario dell'eroe, e quello nuovo, che mette in crisi quello precedente e che l'eroe non può cessare di considerare estraneo a sé, ma nonostante questo (e ciò è eroico) sceglie di averci a che fare, di accettarne la sfida. Per Suárez i due sistemi di pensiero erano il franchismo (grazie al quale aveva ottenuto il successo politico) e la democrazia, per Gorbačëv il sistema sovietico e quello liberale, per Vasco invece sono l'ideale classico di avventura e la decolonizzazione del pensiero. Il risultato, in ogni caso, è lo stesso: la sconfitta e la distruzione del personaggio iniziale, e la formazione di un sistema nuovo, di un personaggio nuovo. Tutto ciò non rende questi personaggi storici totalmente positivi, anzi: in tutti gli esempi presentati da Enzensberger le ombre prevalgono sulle luci. Tuttavia, li rende necessari, perché questa capacità di minare, più o meno consciamente, le fondamenta dello stesso immaginario che garantiva il successo del personaggio e che gli garantiva una posizione gerarchica preminente è assurda, eroica e tuttavia essenziale per il mondo contemporaneo:

¹ Enzensberger, Hans Magnus, "Los héroes de la retirada", in *El País*, 26 dicembre 1989.

² *Ibidem*.

Un filósofo alemán ha dicho que al final de este siglo no se trata de mejorar el mundo, sino de respetarlo. Este juicio vale no sólo para aquellas dictaduras que actualmente están siendo desguazadas con más o menos arte delante de nuestros ojos. También a las democracias occidentales les aguarda un desarme del que no existe precedente. El aspecto militar no es más que uno entre muchos. Otras posiciones insostenibles que hay que eliminar son las que se refieren a la guerra de deudas con el Tercer Mundo, y la retirada más difícil de todas es la de la guerra que estamos librando desde la revolución industrial contra nuestra propia biosfera.¹

L'opera di de Isusi, tuttavia, offre l'opportunità di un'ulteriore riflessione, e mostra come la negoziazione continua del proprio immaginario, la rinuncia alla stabilità di un sistema culturale prefissato, il coraggio di farsi smontare e rimontare da una cultura Altra – abilità così rare in Occidente da essere definite eroiche – siano già patrimonio comune in altri luoghi del mondo, o nelle pieghe più o meno nascoste dello stesso Nord del mondo. Esse costituiscono da secoli, infatti, l'alfabeto culturale di persone che hanno vissuto e vivono tutti i giorni il colonialismo, la subalternità, ma anche l'interculturalità, la migrazione, percependo di continuo sulla loro pelle lo sguardo di un Altro che li qualifica come Altri, diversi, esotici, primitivi o orientali. Il lungo processo di maturazione del personaggio di Vasco, infatti, permette a de Isusi di esaltare figure, mai secondarie, che dimostrano di avere già imparato, e ormai da secoli, quelle stesse capacità cui Vasco, e l'Occidente con lui, fa così fatica ad imparare.

¹ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Key Concepts in Postcolonial Studies*, New York, Routledge, 1998.

AA.VV., *Revisiting the Colonial Question in Latin America*, a cura di Mabel Morana e Carlos A. Jauregui, Madrid, Iberoamericana, 2008.

AA.VV., *Sguardi sulle Americhe: per un'educazione interculturale*, a cura di Laura Operti, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Aime, Marco, *L'incontro mancato: turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

Anzaldúa, Gloria, *Terre di confine/La Frontera*, Bari, Palomar, 2000.

Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, London, Penguin, 1995.

Bauman, Zygmunt, *L'etica in un mondo di consumatori*, traduzione di di Fabio Galimberti, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Bauman, Zygmunt, *Modernità e globalizzazione*, intervista di Giuliano Battiston, Roma, Ed. dell'Asino, 2009.

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994.

Baudrillard, Jean, *L'agonia del potere*, traduzione di Marcello Serra, Milano, Mimesis, 2009.

Carmagnani, Paola, *Luoghi di tenebra, lo spazio coloniale e il romanzo*, Roma, Aracne, 2011.

Concilio, Carmen, "Architetture postcoloniali", in AA.VV., *Gli studi postcoloniali*, a cura di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 157-173.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Project Gutenberg Ebook, 2006.

Dine, Philip, "The French Colonial Empire in Juvenile Fiction: From Jules Verne to Tintin", in *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol. 23, n. 2, 1997, pp. 177-203.

Dolce, Maria Renata, "Con-test/azioni postcoloniali. Il dialogo con il canone e la riscrittura dei grandi classici", in AA. VV., *Gli studi postcoloniali*, a cura di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 173-195.

Faeti, Antonio, "Figure del sogno degli eroi", in AA.VV, *Il romanzo*, Vol. II, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, sezione interna "Iconografie".

Fernández Retamar, Roberto, *Caliban: apuntes sobre la cultura de nuestra America*, Buenos Aires, La Pleyade, 1973.

Fiorani, Flavio, "Postcoloniali noi? America Latina tra paradigmi eurocentrici e esperienza coloniale", in AA. VV., *Gli studi postcoloniali*, a cura di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 215-231.

Hesse, Hermann, *Il lupo della steppa*, traduzione di di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 2003.

Hesse, Hermann, *Siddharta*, traduzione di Massimo Mila, Milano, Adelphi, 2003.

Isusi, Javier de, *En la tierra de los sin tierra*, Bilbao, Astiberri, 2010.

Isusi, Javier de, *La isla de Nunca Jamás*, Bilbao, Astiberri, 2006.

Isusi, Javier de, *La pipa de Marcos*, Bilbao, Astiberri, 2004.

Isusi, Javier de, *Río Loco*, Bilbao, Astiberri, 2009.

Joerg, Becker, "Racism in Children's and Young People's Literature in the Western World", *Journal of Peace Research*, vol. 10, n. 3, 1973, pp. 295-303.

Kearney, Richard, “Decostruzione e l’altro” (intervista a Jacques Derrida), in Id., *Lo spirito europeo*, traduzione di Loredana Cicchetti, Roma, Armando Editore, 1998.

Le Bot, Yvon e Marcos, *Il sogno zapatista*, traduzione di Tania Gargiulo e Luisa Dalla Fontana, Milano, Mondadori, 1997.

Lo Piparo, Franco, *Lingua intellettuale egemonia in Gramsci*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

Martinez de Bringas, Asier, “Otros códigos, otros derechos. Los pueblos indígenas ante el reto de la interculturalidad”, in de Isusi, Javier, *Río Loco*, Bilbao, Astiberri, 2009.

Meyer-Abich, Klaus Michael, “Mondo in comune”, in AA.VV., a cura di Christoph Wulf, *Cosmo, corpo, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Mignolo, Walter, *The Idea of Latin America*, Malden, Blackwell, 2005.

Mignolo, Walter, “The Zapatista’s Theoretical Revolution”, *Review (Fernand Braudel Center)*, Vol. 25, No. 3, Utopian Thinking, 2002, pp. 245-275.

Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

Pratt, Hugo, *Le Celtiche*, Milano, Rizzoli, 2003.

Pratt, Hugo, *Favola di Venezia*, Milano, Rizzoli, 2009.

Pratt, Hugo, *Le lagune dei misteri*, Roma, Lizard, 2002.

Pratt, Hugo, *Lontane isole del vento*, Roma, Lizard, 2001.

Pratt, Hugo, *Il mare d’oro*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 32.

Pratt, Hugo, *Suite Caribeana*, Milano, Rizzoli, 1990.

Reyes, Chantal, “‘Sans terre’: les lopins d’abord”, in *Libération*, 2 aprile 2012, tradotto da *Internazionale* come “La terra promessa”, traduzione di Andrea De Ritis, n. 998, 3/9 maggio 2013, pp. 51-56.

Said, Edward W., *Orientalism*, Londra, Penguin, 2003.

Saracino, Luciano, “Ometepe, realidad entre ficciones”, in de Isusi, Javier, *La isla de Nunca Jamás*, Bilbao, Astiberri, 2006.

Scroggs, William Oscar, “William Walker and the Steamship Corporation in Nicaragua”, in *The American Historical Review*, Vol. 10, N. 4, 1905, pp. 792-811.

Simonigh, Chiara, *L’immagine-spettacolo*, Roma, Bonanno, 2011.

Todorov, Tzvetan, *La conquista dell’America. Il problema dell’altro*, traduzione di Aldo Serafini, Torino, Einaudi, 1992.

Wimmer, Michael, “Straniero”, in AA.VV., *Cosmo, corpo, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 1093-1105.

SITOGRAFIA

Enzensberger, Hans Magnus, “Los héroes de la retirada”, in *El País*, 26 dicembre 1989. http://elpais.com/diario/1989/12/26/opinion/630630005_850215.html, consultato il 25/09/2013.

Martí, José, “Nuestra America”, *La revista ilustrada de Nueva York*, 10/01/1891, da http://www.analitica.com/bitblbio/jmarti/nuestra_america.asp, consultato il 09/05/2013.

Intervento di Walter Mignolo durante l’Evento Accademico per “Sentir-Pensar-Hacer”, realizzato nel novembre 2010 nella Facultad de Artes ASAB, della Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, in <http://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA>, consultato il 28/05/2013.

Javier de Isusi intervista se stesso, <http://www.astiberri.com/entrevistas.php?ident=7>, consultato il 10/09/2013.

Intervista a Noam Chomsky, di David Barsamian, <http://www.chomsky.info/interviews/199704--.htm> , consultato il 23/07/2013.

Sito del Movimento Dos Sem Terra, <http://www.mst.org.br/>, consultato il 25/07/13.

Sito gestito dalla ONLUS Survival, dedicato alle tribù in contattate <http://www.uncontactedtribes.org/>, consultato il 05/08/2013.

Intervista a Javier de Isusi, di Borja Crespo, <http://www.guiadelcomic.es/javier-de-isusi/entrevista.htm> , consultato il 15/09/2013.

FILMOGRAFIA

Bechis, Marco, *La terra degli uomini rossi*, 2008.

Coppola, Francis Ford, *Apocalypse Now*, 1979.

Curtiz, Michael, *Casablanca*, 1942.

Lucas, George, *Raiders of the Lost Ark*, 1981.

Walsh, Raoul, *The World in His Arms*, 1952.