

---

# QUADERNI

del Premio Letterario Giuseppe Acerbi

Letteratura

# ARGENTINA

A cura di SIMONA CAPPELLARI e GIORGIO COLOMBO

Edizioni Fiorini · Verona 2009

---

*Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*  
*Pubblicazione annuale dell'Associazione Giuseppe Acerbi*  
Numero 10 anno 2009

*Direttore scientifico*  
Giorgio Colombo

*Direttore responsabile*  
Stefano Iori

*Comitato di redazione*  
Giorgio Colombo, Direttore  
Fabio Acerbi  
Guido Belli  
Simona Cappellari  
Ola Catulini  
Rosanna Colognesi  
Chiara Gorgaini  
Arminda Redini  
Eva Serafini Danesi  
Giada Salvarani  
Ester Varini

*Segreteria di redazione*  
Presso la Biblioteca comunale di Castel Goffredo  
Piazza Matteotti, 7  
46042 Castel Goffredo (MN)  
Tel. 0376/780161  
Fax: 0376/777227  
e-mail: bibliocg@libero.it  
www.premioacerbi.com

Autorizzazione del Tribunale di Mantova  
n. 10 del 25/09/2005

ISBN 978-88-87082-00-0

*Stampa:* Grafiche Fiorini - Verona

Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
XVII edizione – Letteratura Argentina

*Comitato d'Onore*

Giorgio Zamboni  
Presidente Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova  
Carlalberto Corneliani  
Presidente Onorario Fondazione della Comunità della Provincia di Mantova  
Ernesto Ferrero  
Direttore Fiera Internazionale del Libro di Torino  
Maurizio Fontanili  
Presidente della Provincia di Mantova  
Enrico Grazioli  
Direttore «Gazzetta di Mantova»  
Franco Loi  
Poeta  
Enzo Lucchini  
Vicepresidente del Consiglio Regionale della Lombardia  
Gian Paolo Marchi  
Presidente Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università di Verona  
Roberto Navarrini  
Università di Udine  
Roberto Pedrazzoli  
Assessore alla Cultura della Provincia di Mantova  
Giorgio Bernardi Perini  
Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova  
*Presidente del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*  
Mauro Falchetti Sindaco di Castel Goffredo

*Consulenti scientifici*

Francesca Bisutti De Riz  
(Università Ca' Foscari)  
Giuseppe G. Castorina  
Direttore Istituto Lingue Straniere Facoltà di Scienze Politiche,  
Università «La Sapienza» di Roma  
Maria Cecilia Graña  
(Università di Verona)  
Giuseppe Massara  
(Università «La Sapienza» di Roma)  
Bruno Mazzoni  
Presidente della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pisa  
Francesca Romana Paci  
(Università del Piemonte Orientale)  
Emilia Perassi  
(Università di Milano)

*Presidente della Giuria*

Giovanni Acerbi

*Giuria scientifica*

Giovanni Acerbi  
Antonio Castorina  
Giorgio Colombo  
Marco Lunghi  
Giulia Niccolai  
Maurizio Rizzini

Renata Salvarani  
Giovanni Cipriano  
Lauri Lindgren  
Camillo Marazza  
Francesca Romana Paci  
Marilena Russo

*Consiglio direttivo dell'Associazione Giuseppe Acerbi*

Piero Gualtierotti, Presidente  
Fabio Acerbi  
Ola Catulini  
Antonio Esposito  
Rita Staboli  
Giovanni Acerbi  
Simona Cappellari  
Rosanna Colognesi  
Chiara Gorgaini

*In copertina*

TOMÁS MALDONADO, *Composición (1950)*, Milano,  
Triennale Design Museum (19 febbraio-5 aprile 2009),  
Milano, 2009.

*Segretaria del Premio e dell'Associazione Giuseppe Acerbi:* Rosanna Colognesi

---

# Premio Letterario Giuseppe Acerbi

Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli

17<sup>a</sup> edizione – 2009

Letteratura Argentina



*Pianta* (1823) di Castel Goffredo, Comune Promotore del Premio, città natale di Giuseppe Acerbi.



---

# Sommario

## I – CASTEL GOFFREDO: GIUSEPPE ACERBI E IL PREMIO

Saluto del sindaco	<i>Mauro Falchetti</i>	9
Italia-Argentina. Una lunga storia di lontananza-vicinanza	<i>Eduardo Almirantearena</i>	11
Saluto del Console generale	<i>Gustavo Moreno</i>	13
Introduzione	<i>Giorgio Colombo</i>	15
Premio Acerbi 2009: da Castel Goffredo alle Ande	<i>Rosanna Colognesi</i>	21
Castellani in Argentina	<i>Piero Gualtierotti</i>	24
Walter Gardini. L'amore per l'Italia e l'Argentina	<i>Simona Cappellari</i>	27

## II – LETTERATURA ARGENTINA

El Gaucho <i>Martín Fierro</i>	<i>José Hernández</i>	37
La patria	<i>Julio Cortázar</i>	40
Identità nazionale e storia della letteratura: l'equazione argentina	<i>Amanda Salvioni</i>	42
Le 'Cronache della Conquista' secondo Juan José Saer e Abel Posse	<i>Federica Rocco</i>	46
Le rovine gesuitiche negli scritti di Leopoldo Lugones ed Horacio Quiroga	<i>Giada Salvarani</i>	52
La fisiognomica del <i>malón</i> in César Aira, <i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i>	<i>Camilla Cattarulla</i>	56
Conquistatori, scienziati e banditi in Patagonia	<i>Flavio Fiorani</i>	60
Cosmopolitismo e criollismo nell'avanguardia argentina	<i>Edoardo Balletta</i>	64
Alle radici della critica letteraria di Borges: la saggistica degli anni Trenta	<i>Alessandra Ghezzi</i>	70
Modulazioni dell'umorismo nella cultura argentina del Novecento	<i>Anna Boccuti</i>	75
Fantastico o scritture dell'io	<i>Maria Cecilia Graña</i>	82
Silenzio, violenza, memoria	<i>Emilia Perassi</i>	90
“Nuestras propias cosas malas”: immagine cinematografica, spazio letterario e graphic novel in Argentina	<i>Marco Cipolloni</i>	99
L'emigrante si tinge di giallo: Syria Poletti e il romanzo poliziesco in Argentina	<i>Silvana Serafin</i>	107
L'alluvione zoologica. Italiani in Argentina tra Otto e Novecento (1870-1914)	<i>Giovanna Belfiore</i>	116
Appunti per una storia dell'emigrazione italiana in Argentina	<i>Ernesto R. Milani</i>	121
<i>Tangele</i> . Piccola storia di ebrei e di tango	<i>Furio Biagini</i>	128
Due artisti tra Argentina e Italia	<i>Giorgio Colombo</i>	134
La letteratura argentina e l'editoria italiana: prospettive recenti	<i>Stefano Tedeschi</i>	140
Cronologia argentina	<i>Elisa Carolina Vian</i>	146

## III – GLI AUTORI SELEZIONATI

Schede a cura di Elisa Carolina Vian

José Pablo Feinmann		155
Mempo Giardinelli		156
Elsa Osorio		158
Luisa Valenzuela		159
Motivazioni del voto all'opera:		
<i>Finale di romanzo in Patagonia</i> di Mempo Giardinelli	<i>Giovanni Acerbi</i>	161
<i>Lezione di tango</i> di Elsa Osorio	<i>Antonio Castorina</i>	161
<i>Finale di romanzo in Patagonia</i> di Mempo Giardinelli	<i>Giovanni Cipriano</i>	164
<i>Realtà nazionale vista dal letto</i> di Luisa Valenzuela	<i>Giorgio Colombo</i>	164

<i>Finale di romanzo in Patagonia</i> di Mempo Giardinelli	<i>Lauri Lindgren</i> 166
<i>Lezione di tango</i> di Elsa Osorio	<i>Don Marco Lunghi</i> 168
<i>Finale di romanzo in Patagonia</i> di Mempo Giardinelli	<i>Camillo Marazza</i> 169
<i>Lezione di tango</i> di Elsa Osorio	<i>Giulia Niccolai</i> 170
<i>Finale di romanzo in Patagonia</i> di Mempo Giardinelli	<i>Francesca Romana Paci</i> 170
<i>Cielo de Tango</i> di Maurizio Rizzini	<i>Maurizio Rizzini</i> 173
<i>Il giorno della madre</i> di José Pablo Feinmann	<i>Marilena Russo</i> 174

## IV – GLI AUTORI PREMIATI

## PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI

NARRATIVA PER CONOSCERE E AVVICINARE I POPOLI: Elsa Osorio

Il sentiero della memoria: intervista a Elsa Osorio

*Federica Rocco* 177

## PREMIO SPECIALE GIUSEPPE ACERBI PER LA LETTERATURA DI VIAGGIO:

Mempo Giardinelli

Intervista di Mempo Giardinelli

*Flavio Fiorani* 179**Albo d'oro**

181

---

# I

# Castel Goffredo:

## Giuseppe Acerbi e il Premio



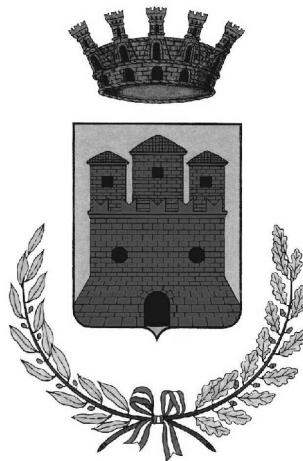




---

Mauro Falchetti

# Saluto del Sindaco



Stemma del Comune di Castel Goffredo



---

Eduardo Almirantearena \*

## Italia-Argentina. Una lunga storia di lontananza-vicinanza

Italiani e argentini, tanto lontani nello spazio quanto vicini nei gusti e nel comportamento. Si pensi alla passione travolgente per il calcio e per campioni mitici come Sivori e Maradona.

Vicinanza che risale a un secolo fa e oltre, con una emigrazione di italiani in Argentina tra le più imponenti nel mondo, emigrazione che si ritrova ancora oggi nei frequenti cognomi italiani di famiglie argentine e nelle tracce linguistiche degli argot locali, il *cocoliche* e il *lunfardo*. Sono note anche ai turisti che visitano Buenos Aires le origini liguri del quartiere di La Boca.

Spostamenti, migrazioni, guerre, che hanno fatto di Garibaldi un eroe sudamericano, e del Che Guevara un eroe internazionale. Ma la funzione della cultura è di avvicinare i popoli e di superare le differenze senza le sofferenze dei conflitti, senza la crudeltà delle sopraffazioni e delle guerre. Così il Premio Giuseppe Acerbi viene incontro alla moderna globalizzazione: indagare pacificamente le differenze, le diverse cultu-

re, le diverse letterature, per renderle parti di un unico universo di comprensione e di intelligenza. I grandi nomi della letteratura argentina sono da sempre adatti a questa estensione: Borges, appassionato di cultura francese, docente di letteratura inglese, nato a Buenos Aires e morto in Svizzera. E così pure i contemporanei scrittori argentini inclusi nel Premio Acerbi hanno vissuto lunghi periodi in Europa e negli USA. Anche se a volte questi spostamenti sono stati causati da persecuzioni e dittature, si può dire che gli autori del Premio si sono inseriti ora felicemente in un atteggiamento diffuso della cultura internazionale: essere ovunque nel proprio paese.

Il Premio Acerbi è parte attiva di questo atteggiamento, e siamo riconoscenti che quest'anno si sia rivolto a una letteratura cosmopolita e insieme localistica come quella argentina.

*\* Addetto Culturale  
Ambasciata della Repubblica Argentina*



Escudo



---

Gustavo Moreno \*

## Saluto del Console generale

Il Premio Giuseppe Acerbi dedicato quest'anno alla letteratura Argentina è ulteriore elemento di vicinanza tra i nostri due Paesi, uniti da molteplici legami storici, che hanno nella grande emigrazione italiana in Argentina tra Otto-Novecento il loro fondamento. Una popolazione scarsa in un vasto territorio venne a confrontarsi in breve tempo con lingue, abitudini, richieste nuove e impreviste. Il tema dell'accoglienza, degli inevitabili conflitti, della mescolanza, diventò il grandioso scenario dell'Argentina moderna. Anche il fenomeno migratorio non era unitario. Comunità del Nord e Sud d'Italia si trovarono a convivere con una molteplicità di altri gruppi, altrettanto estranei l'un l'altro, irlandesi, tedeschi, ebrei..., tutti portatori di un passato diverso, tutti diretti verso un futuro comune.

Ma l'Europa non era solo, per l'Argentina, una riserva di lavoratori, ma un necessario riferimento per l'alta cultura. Lo scrittore argentino sempre

guardò alla cultura europea, a cominciare da quella spagnola di partenza, sempre si sentì parte di una società internazionale. Inoltre dittature e persecuzioni, al di qua e al di là dell'Atlantico, spinsero gli intellettuali a spostarsi: fughe e rifugi aumentarono la capacità di mescolarsi. Così il Premio Acerbi, nel suo progetto d'incontro interculturale, si situa in una via che è già propria della storia argentina, e lo dimostrano le biografie e le opere degli Autori selezionati per il Premio.

Da un lato il 'castellano' e mantovano Giuseppe Acerbi prosegue il suo viaggio di conoscenza del 'nuovo' mondo, dall'altro i nostri scrittori argentini presentano il loro lavoro, le loro esperienze nelle terre che furono, oltre che dei vari popoli che le attraversarono, di Virgilio, del Bembo, del Mantenga, e degli innumerevoli loro successori.

\* *Consolato Generale della Repubblica Argentina*



---

Giorgio Colombo

# Introduzione

Nel 1884 Edmondo De Amicis s'imbarca sul *Nord America*, che ribattezza patriotticamente *Galileo*, insieme a 1600 poveri emigranti, per raggiungere l'Argentina. Tra di loro un vecchio garibaldino deluso. Due anni più tardi uscirà *Sull'Oceano*, una descrizione dei 22 giorni di navigazione. Il popolare scrittore si recava in Argentina per redigere un colorito resoconto del viaggio, sollecitato dal suo editore Treves, ma anche per tenere delle conferenze su Mazzini e Garibaldi. Aveva già utilizzato questa esperienza nel celebrato racconto "*Dagli Appennini alle Ande*", l'avventura del tredicenne Marco alla ricerca della madre, emigrata in Argentina in cerca di lavoro (v. Ernesto R. Milani).

Anni '80. Il giovane stato italiano, in cerca di una difficile legittimazione popolare, andava erigendo in tutti i centri abitati un monumento di Garibaldi, morto nell'82, con il suo *poncho*, la spada del guerriero, e la sua camicia rossa, che in realtà la pietra o il bronzo non poteva riportare, ma la cui origine vale la pena ricordare. Nell'aprile del 1843, durante la guerra per la indipendenza dell'Uruguay dall'Argentina, nel vestire una *Legione italiana* che stava arruolando, aveva usato le tuniche rosse di lana, in deposito a Montevideo, destinate agli operai dei macelli di Buenos Aires. Nell'America del sud, a Rio de Janeiro, Garibaldi arriva nel 1835, partito da Marsiglia, in fuga dopo una fallita insurrezione mazziniana anti-Sabauda, e combatte, con l'aiuto di altri fuoriusciti italiani, per l'indipendenza del Rio Grande do Sul dal Brasile monarchico. Perduta la causa riograndese, si sposta ancora più a sud, battendosi questa volta per la libertà uruguayana, e di lì torna in Italia nell'anno delle insurrezioni, il 1848. Dopo la coraggiosa e sfortunata difesa della repubblica romana, riprende la nave per le Americhe, questa volta al nord, e si ferma, ospite di Antonio Meucci, a New York, da dove s'imbarca come capitano per lunghi viaggi in sud America, Canton, Australia, Nuova Zelanda, per ritornare in Italia, ritirarsi a Caprera e preparare, e poi guidare *la spedizione dei Mille*. Vi partecipa anche Giovanni Acerbi, il nipote di Giuseppe.

Così nasceva il regno d'Italia.

Ho riportato brevemente alcune note tappe della

vicenda garibaldina in sud America e Argentina, dove è tuttora ben presente la sua figura come combattente per la libertà, e dove molte società di mutuo soccorso di emigrati italiani si sono chiamate col suo nome e con quello di Mazzini. Ancora Dino Campana nei *Canti Orfici*, ripensando al suo viaggio del 1907, ricorda «...che apparve / Su un mare giallo de la portentosa / dovizia del fiume [Río de la Plata], / Del continente nuovo la capitale marina [Buenos Aires]...Laggiù sul mar del pirata», anche se Garibaldi si autodefinisce "corsaro".

Montevideo, Buenos Aires, ancora alla metà dell'Ottocento l'Argentina non ha confini definitivi e riconosciuti. Una incertezza generale di terre, di poteri, di incroci, di spostamenti che l'accompagnano dall'inizio fino ai giorni nostri, a cominciare dal nome che compare per la prima volta in una mappa veneziana del 1536, *Argentina*, una speranza delusa. Terra, monte dell'argento, *Sierra de la Plata*. Ma l'argento non c'è. Bisogna risalire ben più a nord, sui fiumi Paraná e Pilcomayo, per raggiungere i luoghi dell'argento, l'alta montagna dove sorgerà la città di Potosí, ora in Bolivia, la mitica offerta di ricchezza, oggi esaurita. E pure Buenos Aires, sul "mare giallo" di fango, il *Puerto de Nuestra Señora de los Buenos Aires*, non è un vanto, ma un nome augurale, in onore della cagliaritana *Nostra Signora di Bonaria*, trasferita in questo nuovo porto per cacciarne i miasmi paludosi.

Sono i primi passi di una crescita incerta, propria dei Paesi ex-coloniali, che hanno in comune con altri, pur non amati, lingua e tradizioni culturali. In particolare l'Argentina è vincolata da due letterature esterne, quella spagnola e quella anglo-americana, e da una vera e propria valanga migratoria, attirata da una scarsa popolazione e da una grande estensione di terre incolte. Questa, che Giovanna Belfiore chiama "l'alluvione zoologica", si concentra, per l'Italia, tra il 1870, colpita dalla crisi agricola e dalla caduta del prezzo del grano, e il 1914, l'inizio della prima guerra mondiale. Alla fine dell'Ottocento la popolazione emigrata è composta al 60% di italiani, al 25% di spagnoli, al 12% di francesi, al 3% di inglesi. Nel 1914, su di una popolazione di circa 8 milioni, già quadruplicata in cinquant'anni, più della me-

tà è di origine migratoria. Sui numeri regionali e particolarmente lombardi della emigrazione italiana v. il testo di E. R. Milani.

Con queste imponenti mescolanze la lingua spagnola s'impastaccia, nascono gerghi propri dei gruppi marginali e della 'mala' come il *cocoliche* e il *lunfardo*. L'*yiddish* è lingua corrente in certi rioni di Buenos Aires e di Rio de la Plata, lì dove nasce il tango: *kaftan* è sinonimo di 'magnaccia', *el ruso* (i primi ebrei fuggivano dai pogrom russi) è un poco di buono (v. Furio Biagini).

Di fronte a queste inevitabili oscillazioni la cultura argentina va alla ossessiva ricerca di forme identitarie rassicuranti, sempre parziali e spesso in contrasto tra di loro."Una società di oppositori", nelle parole di Ernesto Sabato, "Essere argentino è stare lontano", in quelle di Julio Cortázar. Come costruire allora un nucleo unificante, come "trasformare il passato in tradizione e la memoria in identità"? (v. Amanda Salvio). Trattano questo tema quasi tutti gli autori dei nostri articoli. Può valere lo schema di due filoni divergenti: diventare a pieno titolo parte di una cultura cosmopolita aggiornata (J. L. Borges), oppure, al contrario, esaltare il localismo *gauchesco* (J. Hernández). Il colto, liberale europeista D. F. Sarmiento, con "*Civiltà e barbarie*", del 1845, contrappone il progresso, la vita urbana, il rinnovamento tecnico all'arretramento delle campagne e della vita contadina. Ma più tardi, in occasione del primo Congresso Pedagogico Italiano, nel 1881, nella difesa di una identità argentina messa a rischio dall'invasione migratoria, lo stesso Sarmiento capovolge la sua posizione, giungendo a contrapporre il *gaucho* libertario al *gringo*, l'emigrato italiano, non più risorsa produttiva, ma causa di disordine sociale (v. G. Belfiore). Non è uno scontro di realtà, il nostro *gaucho* contro il vostro *gringo*, perché il *gaucho* non esiste più, è una figura dell'immaginario, come il cowboy americano. È un meticcio di razze incerte e di incerto lavoro, un nomade coraggioso, anti-autoritario, un amante di grandi spazi. Pochi documenti scritti, molte storie e canzoni popolari che parlano di un passato indefinito, dove l'indio è già scomparso, o meglio, distrutto, e le sue terre sono diventate "*el desierto*" da ripopolare, dove si ripropongono figure irregolari come quelle leggendarie dei banditi Butch Cassidy e Sundance Kid (v. Flavio Fiorani).

Nella selva, a nord del *deserto*, sopravvivevano ancora le tribù *guaraní* che i gesuiti avevano organizzato nelle *Reducciones* del Paraguay. Nel 1903 lo scrittore Leopoldo Lugones, in compagnia del poeta e fotografo uruguayano Horacio Quiroga, su incarico del governo argentino, visita quei luoghi e pubblica *El Imperio jesuítico*, una critica alla teocra-

zia anacronistica contraria allo sviluppo economico e culturale. Una posizione vicina al primo Sarmiento (v. Giada Salvarani).

La figura del *gaucho* si riassumerà nel fortunato personaggio di José Hernández, il *Martín Fierro*, pubblicato nel 1872, confermando non la sua storicità, ma la sua ragione fondativa. Passerà poi, insieme ai personaggi marginali del *compadrito*, della prostituta, del *pícaro*, del bandito sociale, del pugile, del matto, nella comunicazione di massa, attraverso il cinema, il film di animazione e il fumetto (v. Marco Cipollini).

Ma esiste, si chiede Federica Rocco, una netta distinzione tra una storia documentata e una storia immaginata? Il documento coloniale risponde a un dettato simbolico, la legittimazione del potere, quanto la elaborazione artistica, la quale anzi, sottrae ai parametri della storia ufficiale, può mettere in risalto gli aspetti trascurati, o addirittura negati: l'emarginazione, la sconfitta. Si tratta di due tipi di linguaggio, quello documentario e quello immaginario. E la realtà? È la presa diretta, qui ed ora.

Un esempio ci viene incontro nel fenomeno straordinario del *malón*. Ce lo racconta Camilla Cattarulla, in riferimento a *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rugendas, rielaborata da César Aira. Il *malón*, un attacco indio agli stanziamenti dei bianchi, è una razzia di bestiame, donne e bambini. L'assalto a cavallo è ritualizzato: gli uni, i selvaggi, si avvicinano urlando con lance e coltelli, gli altri sparano in aria per *tenerli lontani*. L'indio mostra e abbraccia per spregio la donna bianca *cautiva*. Ma non è una donna, bensì un indio mascherato da donna bianca, anzi una vitella, anzi un grosso pesce. Dunque nel bel mezzo del vissuto, dello scontro, la maschera, il simbolo interviene e introduce quella lontananza, quel raffreddamento che è proprio del linguaggio. L'esperienza cruenta sfuma nel gesto teatrale, una beffa, che interrompe, sostituisce, trasferisce la violenza, senza abolirla. La donna bianca e la vitella appartengono a quel doppio binario della parodia di cui scrive Anna Boccuti.

La scena vissuta dello scontro viene messa in scena. Questo non significa che la spinta emozionale dello scontro, pur temporaneamente depotenziata, si sia esaurita. Può nascere un compromesso, reso stabile da istituzioni comuni e da nuove formulazioni simboliche, che siano in grado di mantenere la tensione in termini compatibili con la convivenza sociale. Oppure può ritornare incandescente, può scoppiare di nuovo la lotta nel tentativo reciproco di sopraffazione, come avvenne, in questo caso, con la distruzione degli indios. La parte vincente potrà usare l'espressione simbolica dell'arte per ricordare un nemico sconfitto e scomparso, e magari ca-



povolgerne l'esclusione e la condanna in un limbo di primitiva e comune origine.

Funzioni diverse del linguaggio e diversi rapporti con l'esperienza vissuta. E qui arriverei al Borges degli anni '30 (v. Alessandra Ghezzi), alla centralità del linguaggio come sistema chiuso, come infinito potenziale combinatorio, che non permette intrusioni autobiografiche e sfondi storici definiti. La scrittura d'invenzione è un meccanismo artificiale auto-sufficiente "che non tollera nessuna parte ingiustificata", nessuna realtà esterna d'appoggio, sia soggettiva che oggettiva. Alla provocazione duschampiana della firma, il soggetto 'artista' e non la qualità dell'opera, ridotta a *ready made*, Borges contrappone, al contrario, il nascondimento dell'autore-soggetto e l'esaltazione della qualità astratta dell'opera, l'accuratezza della trama; contrappone al mondo delle cose il mondo dei libri. L'universo come universale biblioteca. Duchamp e Borges, due icone della cultura italiana. E si capisce allora la ragione dell'amore borghesiano per il fantastico, dove sono annullate le differenze proprie del mondo delle cose, sono aboliti i confini tra naturale e sovrannaturale, tra qui e l'altrove, tra l'io e l'altro, tra il prima e il dopo, tra il possibile e l'impossibile (v. Maria Cecilia Graña). Questo non significa un andamento disordinato, svagato della narrazione, che anzi è stretta in maglie dimostrative apparentemente ferree. La consequenzialità del discorso si svolge con accostamenti imprevedibili, con frequenti serie citazioni, a volte attendibili a volte inventate, in un vertiginoso e inquietante gioco di specchi, non alieno da risvolti umoristici (v. Alessandra Ghezzi).

Dalla *Antología de la literatura fantástica*, firmata nel 1940 da Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, prende il via una grande fioritura narrativa di questo genere, variamente combinata con il racconto poliziesco, la Fantascienza e la *Fantasy*, e nella quale s'inserisce pure l'opera di Julio Cortázar.

La fortuna del poliziesco, da noi "il giallo" che ora sta diventando "il noir" (v. Silvana Serafin), come qualsiasi genere letterario, ha varie facce. Prendiamone due. La prima, una struttura precisa, un delitto che interrompe la normalità in una situazione complessa di nascondimenti e mascherature, un investigatore con un carattere stravagante, la scoperta del colpevole in una persona ritenuta completamente estranea alla faccenda. La trama, con i suoi incroci, storie parallele, segreti, sorprese, dev'essere straordinaria e persuasiva. Si capisce che un tale modello può funzionare sia per uno scrittore raffinato come Borges, che per una qualsiasi telenovela di successo.

La seconda, un senso di disagio, una risposta indiretta ad una situazione reale insopportabile, un di-

re a metà, perché dire tutto o non si può, per motivi politici, o non sarebbe possibile, data la enormità dei fatti che stanno accadendo o che sono appena accaduti. Questa impossibilità non è solo emotiva, ma è anche stilistica. La parola non è l'equivalente della cosa. O, almeno, questa è la critica al realismo, che mi sembra essere propria della letteratura argentina moderna, e di buona parte anche della più recente letteratura latino-americana, sulla via del *real maravilloso* tracciata da A. Carpentier (di "realismo magico" si era parlato in Europa negli anni '20). Da una parte il non-detto, dall'altra il grottesco, la parodia, la metafora esagerata, lo scivolamento onirico.

Silvana Serafin cita, dagli anni '70 in poi, i nomi di R. Piglia, O. Soriano, J. P. Feinmann, J. Sasturain, M. Puig, L. Valenzuela, M. Giardinelli. Ma naturalmente la scrittura poliziesca, o para-poliziesca, pur nelle sue mescolanze, è solo una parte della risposta alla dittatura militare argentina, 1976-1983 (v. cronologia a cura di Elisa Carolina Vian) autodefinitasi *Proceso de reorganización nacional*, attuato attraverso i campi di concentramento, la tortura e la *desaparición*, la scomparsa dei cadaveri, gettati negli oceani nei 'voli della morte', o polverizzati con gli esplosivi nelle fosse comuni. L'impossibilità di elaborare il lutto da parte dei familiari delle vittime costituisce l'apice della tragedia totalitaria (v. Emilia Perassi). Ma è pure l'impossibilità della letteratura. La morte, la distruzione non lascia spazio alla parola. Anche la testimonianza del martirio è una parola di altri. Viene dopo. Subentra il silenzio o la fuga, l'esilio. Da lontano lo scrittore ritorna alla **patria** perduta, alla sua funzione materna, la '**matria**', e insieme si mescola alle altre letterature e lingue che incontra, aumentando il suo sofferto cosmopolitismo. «Squartare il padre, l'aspetto paterno... e recuperare le nonne», l'archetipo femminile, dice l'esiliato David Viñas. La figura della donna, nella patria distrutta dai militari, gli uomini della violenza, prende il posto della letteratura: le nonne di *Plaza de Mayo*. Nonne, perché i figli-genitori sono spariti, e i nipoti, a loro volta, sono stati dispersi nelle adozioni. Soltanto dopo, quando tutto è finito, si ricomincerà, con fatica, a parlare. Così era già accaduto agli ebrei sopravvissuti allo sterminio: non si voleva sentirli, non intendevano raccontare. È l'incubo di Primo Levi. Il difficile compito fu assunto, in Argentina, da Ernesto Sabato, Presidente della *Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas*, con il documento *Nunca más (Mai più)* 1984. Nel tempo le parole ricompaiono, tra lampi e buchi, a pezzi, a salti. Ritornano gli esuli. Memorie sbriciolate vengono ricomposte, non solo per ricordare, ma per accusare: Alberto Manguel, Laura Alcoba, Martín Kohan, Elsa Osorio, María Teresa Andruetto....

Se nel ritorno della memoria rimossa la luce della parola si allarga gradualmente, col rischio di abbuinarsi ad ogni passo, c'è un caso particolare che adopera la stessa espressione artistica per esaltare la vita e per accompagnare la morte. Il caso del **tango**, oggi entrato a far parte, con decisione dell'UNESCO, del "patrimonio culturale immateriale" dell'umanità. Già la danza, in sé, unisce il piacere vitale con regole precise, il coreografo le disegna, spinta-equilibrio, slancio-arresto, sforzo-ritmo, respiro-suono ecc. Un luogo in cui lo scorrere del sangue, il gonfiarsi del muscolo, il vissuto insomma diventa linguaggio. Il tango è un mix di ballo, musica e poesia, una danza che unisce due corpi, crea un'armonia, raccoglie echi lontani: *Cielo de Tango* intitola il suo romanzo Elsa Osorio. Nato nel secondo Ottocento nei sobborghi poveri di Buenos Aires, mescola tradizioni ebraiche *yiddish*, ritmi africani e spagnoli, melodie italiane. Intorno alla fortuna del cantante Carlos Gardel, il tango esce dalla clandestinità plebea e si espande in Europa. Qui troverà una diversa e impreveduta collocazione nei campi di sterminio nazisti. Ne scrive Furio Bignini in "piccola storia di ebrei e di tango", riprendendo il suo "Il ballo proibito", citando una pubblicazione del 1948 di un ebreo polacco, S. Kaczerzinsky, *Liber fun di Ghetos un Lagern*, che ha raccolto più di 500 temi musicali. Il "**tango della morte**" veniva suonato da un gruppo di ebrei del campo prima dell'appello, durante le occasioni ufficiali o di svago delle SS, all'arrivo di un convoglio di deportati, all'ingresso e all'uscita delle squadre di lavoro, mentre si effettuavano le selezioni, o le decimazione, o le impiccagioni. Difficile trovare una parentela tra il tango di Gardel e della Osorio e il tango della morte, una marcetta funebre di scherno e di sopraffazione, che nel capovolgimento introduce una disperata nostalgia per ciò che non c'è più. Forse la parentela sta solo nella connessione allucinata tra il presente e il passato.

Se la danza è una forma mista in cui il vissuto è inestricabilmente connesso con il controllo linguistico, altre forme miste caratterizzano la modernità, come il cinema e la televisione.

Un settore particolarmente sviluppato di immagine narrata, che da noi a fatica viene riconosciuto di pari dignità con i generi più consolidati della letteratura e del cinema – quando proprio Hugo Pratt e i suoi amici hanno lavorato con successo in Argentina – è quello della "*graphic novel*". In Italia è ben nota e amata Mafalda, la bambina contestatrice inventata da J. E. Lavado "Quino". A Buenos Aires nel 1964 esce un testo di Cortázar con disegni di Enrique Breccia sullo sbarco del *Che* a Cuba (v. p. ....), e successivamente, nel 1968, un libro biografico-com-

memorativo sulla vita e morte dello stesso *Che*, disegnato da Alberto e Enrique Breccia, padre e figlio, e sceneggiato da H. Oesterheld, in seguito *desaparecido*. Tra le strisce umoristiche non può mancare la sfottitura del mitico gaucho in *Inodoro Pereyra* di Roberto Fontanarrossa (v. A. Boccutti). Solo per fare qualche esempio.

E, con l'immagine disegnata, ritorno ad una pratica visiva antica che ha pure accompagnato tutte le invenzioni, tutte le distruzioni, tutti i voli del '900. Vorrei accennare a due figure che hanno operato in Argentina e in Italia, e che sono diventate due punti fermi delle arti nel mondo: la figura di Tomás Maldonado e quella di Lucio Fontana (v. p. ....), la cui mobilità e rapido successo sono anche dovuti ad una offerta visuale che salta le complesse fasi della traduzione linguistica. Mobilità che si riferisce pure alla mostra *Las Américas Latinas*, maggio-ottobre allo Spazio Oberdan di Milano. I visitatori non hanno particolari difficoltà ad apprezzare le opere, a partire da quelle della grande scuola messicana, come in una qualsiasi esposizione d'arte contemporanea. Leggendo le biografie degli artisti, ci stupiamo dei loro indirizzi plurimi, dei loro frequenti spostamenti con lunghe tappe nei più diversi angoli del mondo. Rimane un dubbio: che la facilità di apprensione visiva non richieda ulteriori approfondimenti e conoscenze, diciamo contestualizzazioni, che sono poi un particolare tipo di traduzione. Cittadini del mondo sì, ma ciascuno nel suo proprio modo.

I nostri autori selezionati per il Premio Acerbi, Elsa Osorio, vincitrice per la narrativa, Mempo Giardinelli, vincitore per la letteratura di viaggio, José Pablo Feinmann, Luisa Valenzuela, sono presenti sia nelle schede a loro dedicate (a cura di E. C. Vian), sia nelle motivazioni di voto. Nelle loro diverse scritture si esprime la varietà e vivacità della attuale cultura argentina.

Il tango, per Elsa Osorio, è la forza vitale che unisce quattro generazioni argentine, che con le loro passioni travolgenti, il loro abbraccio musicale, attraverseranno le più terribili tragedie per riprendersi "un paese che ci hanno rubato".

Il viaggio in Patagonia, per Mempo Giardinelli, è un viaggio doppiamente letterario, quello dello scrittore con un suo amico su di una vecchia Ford Fiesta, e quello della coppia romanziata di Clelia e Victorio in fuga dalla polizia. È un attraversamento del mitico territorio della Patagonia, il vuoto, il "*Desierto*", pieno di ricordi e di riferimenti culturali.

*La critica delle armi*, tradotto in *Il giorno della madre*, di José Pablo Feinmann è una miniera di rapporti storici e filosofici intorno a un personaggio sbilanciato, figlio di padre ebreo e di madre cattolica, malato sia fisicamente che mentalmente, perenne-

mente in fuga, ossessionato dalla persecuzione dei militari.

Distesa su di un grande letto una signora, tornata nel suo paese dopo una lunga assenza, partecipa ad un surreale teatrino di militari vanagloriosi e di poveracci umiliati. La grottesca farsa di Luisa Valenzuela riprende uno dei temi ricorrenti dei nostri scrittori e della cultura argentina in generale: come riempire quell'assenza che è stata scavata dalla terribile recente dittatura; come esprimerla, come raccontarla, come affidarla al passato.

Ho riferito delle oscillazioni che accompagnano la crescita nazionale argentina, punteggiata da violenze, dittature militari e da imponenti ondate migratorie. Scrittori e scrittrici ne hanno sofferto in prima persona i traumi, ma si sono fatti comunque carico di costruire, attraverso la parola, attraverso l'espressione, percorsi di comune convivenza, facendo crescere, in un breve spazio di tempo, una grande letteratura. L'oscillazione tra localismo e internazionalismo è presente in ogni paese. In Ar-

gentina il localismo trova difficoltà a stabilire origini certe, e l'internazionalismo ad abbracciare paesi e lingue di vecchia padronanza coloniale. In compenso le mescolanze interetniche, ben più praticate nel sud che nel nord America, hanno indebolito le contrapposizioni rigide. Così ai disegni di mappe divisorie di inclusione/esclusione, sempre amati dagli stati-nazione che si vorrebbero forti, certi, autoconcentrati, si è gradualmente sostituita la mobilità dei riferimenti, una rete elastica che unisce (e disunisce) individui e gruppi. In ogni caso il senso di appartenenza, per ciascuno di noi, è sempre parte di una configurazione simbolica, più che di un confine istituzionale. Anche se mi trovo altrove, dice lo scrittore peruviano Manuel Scorza, "vivo perennemente nel mio paese". E, al contrario, vivendo senza muoversi dal proprio paese, vivere ovunque, in ogni 'altrove' possibile. Con tutte le situazioni intermedie.

La cecità di Borges mi sembra una buona allegoria: oscurare, chiudere le porte e viaggiare, allargarsi liberamente nello spazio e nel tempo.



JULIO CORTÁZAR, *Che Guevara e lo sbarco a Cuba*, in *Reunion*, illustrazioni di Enrique Breccia, traduzione di Ernesto Franco, Roma, Galluccu, 2009 (1ª ed. 1964).



---

Rosanna Colognesi

## Premio Acerbi 2009: da Castel Goffredo alle Ande

Prosegue in questa XVII edizione il viaggio del Premio Acerbi sulle orme degli emigranti italiani nel nuovo mondo: dopo la tappa statunitense che ha fatto conoscere le opere e gli autori americani d'origine italiana, il nuovo traguardo da raggiungere è l'Argentina, una terra che ha alle spalle una lunga storia di immigrazione, tanto da far dire a Claudio Tognonato, giornalista e sociologo nato a Buenos Aires nel 1954 da una famiglia per tre/quarti italiana (il restante quarto viene dall'Olanda), che in America Latina circola questa battuta: «I messicani discendono dagli Aztechi, i peruviani dagli Incas e gli argentini dalle navi. L'Argentina è per antonomasia una nazione creata dagli emigrati» e continua «Il caso latino-americano e in particolare argentino è quello in cui più incide qualitativamente e quantitativamente l'immigrazione italiana sulla società. Anche in letteratura. Mentre negli Stati Uniti la componente italiana in letteratura è un fenomeno ai margini, di terza generazione, qui non c'è differenza tra letteratura argentina e italo-argentina. Perfino Borges, che con gli italiani ha avuto sempre un atteggiamento ironico, e non è di origine italiana, ha dichiarato: "Discendiamo tutti dagli italiani"».

Ed è questa affinità che il Premio Acerbi ha evidenziato quando gli esperti hanno individuato le opere da candidare: sui quattro romanzi in corsa, tre hanno per autore uno scrittore di chiara origine italiana.

Questi i candidati:

**Luisa Valenzuela** con l'opera *Realtà nazionale vista dal letto*, traduzione di Rodja Bernardoni, Monticiano (Siena), Gorée, 2006.

**Elsa Osorio** con *Lezione di tango*, traduzione di Roberta Bovaia, Milano, Guanda, 2006.

**Mempo Giardinelli** con *Finale di romanzo in Patagonia*, traduzione di Pierpaolo Marchetti, Milano, Guanda, 2008.

**Josè Pablo Feinmann** con *Il giorno della madre*, traduzione di Claudio Fiorentino, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.

Si tratta di quattro scrittori conosciuti e apprezzati nel loro Paese, che il Premio Acerbi ha presentato alla giuria popolare e scientifica nel pomeriggio letterario che si è svolto nella Sala consiliare del Comune di Castel Goffredo sabato 7 marzo 2009. Sono intervenuti all'incontro Emilia Perassi dell'Università di Milano e Maria Cecilia Graña dell'Università di Verona, entrambe docenti di letteratura ispano-americana; con loro Giorgio Colombo, direttore della rivista «Quaderni del Premio Acerbi».

Nel corso della manifestazione, condotta dal poeta e saggista Alberto Cippi, l'attrice Monica Palma ha letto alcune pagine delle opere in concorso offrendo agli astanti uno stimolante e interessante 'assaggio' dei quattro testi.

Come ha sottolineato la Giuria Scientifica, si tratta di libri molto diversi tra loro e sicuramente non facilmente comparabili sia per i contenuti, che per i generi, che per lo stile narrativo, ma tutte con un denominatore comune: il permanere di una situazione di disagio sociale. Nella sua motivazione infatti Lauri Lindgren dell'Università di Turku (Finlandia) scrive che ciò che colpisce in tutte le opere è la presenza di un periodo di politica violenta nelle sue diverse manifestazioni. È un fenomeno che non si conosce ancora in tutta la sua estensione, ma solo in ciò che è giunto fino a noi filtrato dai media nazionali. È il periodo della dittatura militare, con tutte le relative conseguenze disastrose, anche dal punto di vista economico, il difficile ritorno alla democrazia, i processi, l'eventuale e difficile punizione dei responsabili. Ferite ancora aperte tanto che negli argentini c'è come un trauma psichico che non trova soluzione, malgrado il ritorno alla vita normale avvenuto dopo il 1983. Di tutto ciò sono testimoni le quattro opere candidate che tuttavia, nel loro insieme, ci danno anche uno spaccato della vita e del grande spazio argentino: le impervie cime delle Ande dove solitari volano i condor, le verdi vallate, la foresta equatoriale che avvolge la maestosità delle cascate dell'Iguazù, le sterminate pampas, i profondi fiordi della Patagonia che si protendono fin quasi a toccare l'Antartide, e poi le città e la gente, calorosa,

cordiale, socievole, ma con una vena malinconica espressa soprattutto dal tango, “*un pensiero triste che si balla*”, secondo la tradizione porteña.

Ed è sulle note della sensuale, raffinata e toccante Milonga Del Angel eseguita da Luigi Zuffellato e Marco Lanfranchi che hanno ballato, nella serata di sabato 4 Luglio, Antonella Sinigaglia e Stefano Zoccarato. Le canzoni, le mosse dei ballerini, l’ambiente, perfino il vento che scuoteva le cime degli alberi, la lettura di alcune pagine delle opera candidate, hanno contribuito a creare una atmosfera quasi argentina. Quale migliore introduzione alle votazioni per la scelta del romanzo vincitore? Lo spoglio delle schede votate dalla giuria popolare e dalla giuria scientifica ha dato questo risultato:

Mempo Giardinelli	
<i>Finale di romanzo in Patagonia</i>	voti 66
José Pablo Feinmann	
<i>Il giorno della madre</i>	voti 59
Elsa Osorio	
<i>Lezione di tango</i>	voti 100
Luisa Valenzuela	
<i>Realtà nazionale vista dal letto</i>	voti 19

È stata quindi proclamata vincitrice della XVII edizione del Premio Acerbi Elsa Osorio con il suo romanzo *Lezione di tango*, un’opera in cui le vicende delle famiglie dei due protagonisti contemporanei, Ana e Luis, s’incrociano tra di loro, ma anche con la storia dell’Argentina e con la storia del tango, che diventa esso stesso uno dei protagonisti, un personaggio che parla, un interlocutore che rappresenta l’identità argentina nel suo abbraccio delle differenze. Forse proprio per questo motivo il lettore ha votato *Lezione di tango*, in coerenza con il Premio Acerbi, che intende la letteratura come uno dei mezzi per la messa in dialogo di figure, tradizioni, prospettive diverse. Perciò la trasposizione, la traducibilità non è un elemento secondario.

Nel corso della serata è stata anche annunciata l’assegnazione del Premio Speciale per la Letteratura di viaggio a Mempo Giardinelli. E non poteva essere diversamente: Giuseppe Acerbi, personaggio emblema del Premio, è stato egli stesso viaggiatore, ha esplorato territori per l’epoca *estremi*, ha descritto nei suoi *Travels* le caratteristiche di luoghi, genti, tradizioni sconosciuti, ci ha avvicinato alla vita difficile e solitaria degli *indigeni*. Lo stesso fa Rimannelli: pur utilizzando mezzi diversi, la mitica Ford Fiesta rossa, si dirige verso la meta estrema con determinazione, percorrendo strade infinite, raccontando tutto ciò che incontra sul suo cammino. Il suo romanzo *Finale di romanzo in Patagonia* ci descrive uno spazio percorso da grandi viaggiatori e da grandi sogna-

tori, celebrato da Chatwin, da Sepulveda, da Coloane, agognato da tanti.

Giardinelli narra una Patagonia diversa, vista con gli occhi di chi ha letto tanto, ma ha cercato di mantenersi al di fuori della “retorica” letteraria. Si tratta di un viaggio “alla fine del mondo”, di un accesso all’inaccessibile.

E in questo mondo si lanciano, in una fuga disperata, i protagonisti del racconto. Una fuga verso un futuro che dipende solo dallo scrittore, che lo costruisce di pari passo con il suo viaggio, che lo cambia con il cambiare del proprio sentire.

E il libro da racconto di viaggio diventa a poco a poco diario intimo, ricerca di sé in una Patagonia che ha perso i suoi contorni geografici per assumere quelli indefiniti di paesaggio dell’anima.

Sul tema del viaggio l’Associazione Giuseppe Acerbi organizza per il 24 ottobre un convegno dal titolo *I sentieri si costruiscono viaggiando - Il viaggio elemento fondamentale per la formazione culturale e umana della persona, per il progresso scientifico ed economico per la pace tra i popoli*.

Il convegno si propone di continuare ed approfondire gli studi su Giuseppe Acerbi e la sua epoca, iniziati negli anni novanta con la serie di confronti e approfondimenti dal titolo *Il pianeta Acerbi*.

Inutile dire che “il viaggio” più che un tema specifico, è quasi l’orizzonte dell’uomo. I suoi spostamenti, sembra dall’Africa, nelle varie terre poco per volta abitate, sono la traccia della civiltà umana. Per questo prender la via, dal pellegrino al vacanziero, all’astronauta, è un carattere intrinseco all’essere uomo. Il nomadismo è certamente una vicenda che si è prolungata in un tempo ben maggiore che non l’abitare stabilmente una casa. Ma progressivamente il progetto dello spostamento si è abbinato a quello dello stanziamento, a quello dell’abitare una casa. Si parte da una casa e si ritorna a una casa, e così si alimenta e si trasmette una memoria che vive nei sogni dell’abitare. Con questi salti, sicuramente eccessivi, arriviamo al viaggio moderno di cultura, al viaggio di studio, ricerca e documentazione, a quel viaggio di formazione compiuto da Giuseppe Acerbi nei suoi anni giovanili per giungere all’evoluzione avuta dai successivi viaggi in secoli, l’800 e il ’900, nei quali le tecniche di locomozione e di comunicazione si sono rapidamente trasformate, trasformando perciò il carattere stesso dell’andare.

Contenuto del convegno è perciò il viaggio moderno e contemporaneo, nelle sue diverse sfaccettature: dal viaggio di formazione a quello d’esplorazione, dal viaggio “estremo” a quello di solidarietà, dal viaggio religioso a quello del turista qualunque: un excursus storico ed esperienziale degli obiettivi da

perseguire, degli strumenti da utilizzare, non sempre per raggiungere scopi esterni allo spostamento, ma anche per godere del viaggio in sé.

Il convegno è suddiviso in due sessioni:

una prima sessione dedicata alle relazioni di carattere scientifico e referenziale con l'intervento di studiosi di odeporica, giornalisti specializzati nel settore viaggi, tecnici del turismo e personalità del mondo politico;

una seconda sessione è dedicata alla presentazione delle esperienze di viaggio narrate e documentate dagli stessi protagonisti.

Questi i relatori:

Prima sessione

ANNA CASELLA PALTRINIERI – Università Cattolica di Milano

*Introduzione*

- SIMONA CAPPELLARI – Università di Verona  
*Il Grand Tour tra Sette e Ottocento*
- PIERO GUALTIEROTTI – Presidente Associazione Acerbi  
*Giuseppe Acerbi: da Capo Nord al Tropico del Cancro*
- FRANCESCA ROMANA PACI – Università del Piemonte Orientale  
*L'emigrazione e i suoi viaggi*
- PAOLO CORBO – Università Cattolica di Milano  
*Turismo religioso, tra spiritualità e benessere*
- DONATELLA MARAI – Presidente Assoviaggi – Mantova  
*Il tesoro nascosto*

Seconda sessione

- FLAVIO FIORANI – Università di Modena e Reggio Emilia  
*Il viaggio estremo*
- FAUSTO DE STEFANI - Alpinista e naturalista, Presidente Mountain Wilderness  
*I lunghi sentieri dell'armonia*
- ANSELMO CASTELLI – Fondatore e Presidente della Fondazione Senza Frontiere  
*Viaggi di solidarietà: momenti di ricerca e di impegno*
- GIOVANNI BIGNAMI – Istituto Universitario di Studi Superiori di Pavia, Presidente dell'Agenzia Spaziale Italiana fino al 2008, collaboratore Agenzia Spaziale Francese  
*Ieri la Luna, domani Marte*

Né poteva mancare, per l'Associazione Acerbi, il desiderio di intraprendere quel viaggio che i libri ci avevano suggerito, il viaggio argentino, magari con mezzi più comodi della Ford Fiesta descritta da Mempo Giardinelli. Si tratta, per il prossimo novembre, dopo le manifestazioni finali del Premio, di un tour che toccherà le zone più interessanti dell'Argentina: la parte equatoriale con le cascate dell'Iguazù, la regione settentrionale delle Missioni, Buenos Aires, la Pampa, la Penisola Valdes, e che ci porterà a percorrere da Nord a Sud, sulle orme del professore spagnolo, la mitica Ruta 40 fino alla città più meridionale del mondo, Ushuaia. Navigheremo nel Canale di Beagle tra le suggestive isole della terra del Fuoco, fino ad attraversare lo Stretto di Magellano, là dove le acque degli oceani uniscono i loro flutti. E in quella estrema terra australe, battuta dai venti e dalle onde, non potremo fare a meno di pensare all'estremità opposta dell'emisfero, quel North Cape che abbiamo esplorato lo scorso anno e che fu la meta del viaggio "estremo" di Giuseppe Acerbi.

\* Segretaria del Premio Acerbi

---

Piero Gualtierotti

## Castellani in Argentina

*Un emigrante imprevedibile: Emilio Acerbi*

Il più imprevedibile emigrante castellano appartiene alla famiglia che ha dato maggior lustro a Castel Goffredo. Sarebbe difficile supporre che il figlio dell'eroe garibaldino Giovanni Acerbi ed il pronipote di quel Giuseppe Acerbi, che allo stesso Giovanni aveva lasciato in eredità tutte le sue proprietà, si sia trovato nella condizione di dovere cercare fortuna in Argentina.

Emilio Acerbi è nato a Castel Goffredo il 18 agosto 1868 sotto i migliori auspici. Il padre aveva alle spalle un passato di cospiratore e combattente per la liberazione dell'Italia e la costituzione di uno Stato unitario, ed era stato eletto al Parlamento che allora aveva sede a Firenze, provvisoria capitale del Regno.

La madre, figlia dell'armatore navale Secchi che operava nel Mediterraneo con base a Livorno e di una giovane greca discendente dalla famiglia signora dell'isola di Timo, era nata a Costantinopoli, ma aveva studiato a Genova nel Collegio delle Peschiere frequentato anche da accesi mazziniani fra i quali Goffredo Mameli. Fu proprio qui che conobbe Giovanni Acerbi che sposò nel 1861.

La famiglia viveva a Firenze quando, nel settembre 1869, il Deputato Giovanni Acerbi fu vittima di un incidente di carrozza che ne causò la morte. Emilio rimase orfano a solo un anno.

Rientrati a Castel Goffredo, Emilio e il fratello maggiore Mario studiarono a Mantova al Liceo Virgilio. Intrapresi gli studi universitari, Mario si laureò in Giurisprudenza, mentre Emilio interruppe il corso di ingegneria presso l'Università di Padova per far fronte alle crescenti difficoltà economiche della famiglia.

La strada più facile sarebbe stata quella di chiedere appoggi o raccomandazioni agli amici del padre che in quel momento erano i rappresentanti della classe politica al potere, ma l'orgoglio lo impediva.

Emilio si recò a La Spezia per cercare lavoro in un cantiere navale. In famiglia si tramanda il racconto di un episodio che conferma il suo carattere orgoglioso: durante la visita in loco del Re Umberto I, egli anziché presentarglisi come figlio del patriota

Giovanni, decorato di due Ordini militari di Savoia, gli girò le spalle.

Giunse infine alla decisione di emigrare in Argentina, dove già si trovavano alcune famiglie amiche provenienti da Lecco che vi avevano una ditta, per ricostituire un patrimonio che gli desse la possibilità di un'esistenza dignitosa. Era il 1890 e la meta fu Buenos Aires.

Inizialmente si occupò di un'azienda agricola; poi si orientò verso attività tecnico-commerciali a lui più congeniali. Si interessò in particolare di materiali edili che commerciò attraverso una propria ditta, denominata "Pompeiana", che in pochi anni raggiunse un ampio giro di affari e lo tenne costantemente impegnato a Buenos Aires, con sporadiche presenze a Montevideo. Fra le più importanti forniture va annoverata quella per la costruzione del famoso teatro lirico Colon, il più importante dell'America latina.

La ragione che aveva spinto Emilio Acerbi ad espatriare ne faceva un emigrante "temporaneo", rimasto radicato nel suo paese al quale aspirava tornare non appena le acquisite condizioni economiche glielo avessero permesso.

Durante il soggiorno argentino attraversò più volte l'Oceano per visitare la madre, che nel 1905 oltretutto rimase sola con la sorella Anna, senza il supporto del figlio maggiore morto per annegamento durante un'inondazione alla Palazzina. La sua costante presenza era evidentemente percepita anche dai Castellani che lo elessero sindaco nel 1905 (lo fu fino al 1907) nelle file dei Cattolici i quali, per la prima volta, erano scesi in campo nelle elezioni amministrative. L'anno prima era stato il fratello Mario ad essere il primo Cattolico eletto, con l'appoggio dei Moderati, deputato provinciale.

La sua permanenza in Argentina durò fino al 1911, quando la lunga lontananza da casa, la vecchia madre, la cura delle proprietà rimaste prive della sovrintendenza del fratello, lo indussero a tornare definitivamente a Castel Goffredo, seppure con grande rinascimento e con perenne nostalgia. Il suo legame con la terra argentina era costituito dalla lettura del giornale «La Prensa» e di libri sudamericani. In famiglia spesso si esprimeva, involontariamente, in



spagnolo, lingua che conosceva e parlava perfettamente.

Durante la prima guerra mondiale si impegnò per la Croce Rossa e ricevette in riconoscimento la medaglia d'argento al merito.

A Castel Goffredo si dedicò alla conduzione delle sue proprietà terriere. Inoltre prese nuovamente parte attiva alla vita politica locale e, coerente con la propria scelta cattolica, nel 1919 aderì al Partito Popolare.

Nel 1922 si sposò e fu tutto dedito alla famiglia, costituita dalla moglie Gilda Panizza e dai figli Giovanni e Renata, fino alla morte avvenuta nel 1952.

A detta dello stesso Giovanni, Buenos Aires gli era sempre rimasta nel cuore e la sentì parte integrante di sé.

#### *Francesco Castrini, indimenticato maestro ed educatore*

Francesco Giovanni Castrini è nato a Castel Goffredo il 14 settembre 1894 da Giuseppe e Aurelia Braghioli; era il terzo di otto fratelli di una famiglia intrisa dei valori cristiani.

Completate le scuole elementari nel paese natale, nel 1906 entrò in seminario con la presentazione del parroco Don Alessandro Mori che ne compilò il certificato di nascita-battesimo.

Dimostrò subito un carattere disciplinato, diligente e profondamente religioso. Nel corso del ginnasio andò man mano migliorando e raggiunse votazioni di eccellenza. A causa della chiamata alle armi a seguito dello scoppio della prima guerra mondiale, fu costretto ad interrompere gli studi seminaristici. Fatto prigioniero dagli Austriaci, fu internato in un campo di concentramento.

Terminata la guerra, non proseguì la strada verso il sacerdozio ma si diplomò insegnante elementare e, nel 1920, non è dato sapere da quale ragione spinto, emigrò in Argentina e precisamente a San Isidro in provincia di Buenos Aires. Vi è motivo di ritenere che il trasferimento fosse stato preceduto da precisi contatti con la comunità religiosa locale perché venne immediatamente accolto quale maestro di terza classe presso il Collegio Santa Isabella dei Salesiani.

Evidenziò subito doti di laborioso seminatore dispensando ai giovani allievi, unitamente alle nozioni scolastiche, le sue virtù cristiane. Formò varie generazioni conquistandosi ammirazione, affetto e riconoscenza. Nel contempo diede un sostanzioso contributo ad intensificare l'azione missionaria della chiesa di San Giuseppe.

Pochi anni dopo l'arrivo a San Isidro creò una propria "Accademia" alla quale aveva attratto un gruppo di entusiasti professori. Insegnava matemati-

ca, contabilità, stenografia e preparava gli alunni delle elementari all'accesso alla scuola media. L'amore per l'insegnamento e la generosità lo spingevano a dare lezioni serali gratuite ai giovani che erano impegnati nel lavoro.

La sua intensa giornata lavorativa comprendeva lezioni nel Collegio Leone XIII della capitale federale e nell'Istituto Commerciale di San Isidro; era inoltre impegnato, quale socio fondatore, nell'attività del Circolo Cattolico degli Operai e del Club di Acassuso.

Nel 1933 si unì in matrimonio con Luisa Matteri appartenente ad una nota e stimata famiglia del luogo. Dall'unione nacque Luisetta che gli diede molti nipoti e, grazie anche alla perfetta intesa con il genero, Francesco (nel frattempo divenuto *Francisco*) poté compiacersi del suo esemplare nido familiare.

La sua "Accademia" era talmente progredita che si convertì in "Collegio Acassuso" incorporato nelle scuole elementari e nella Scuola Superiore Nazionale di Commercio.

Nel 1938, per i meriti acquisiti e l'aumento costante degli alunni, la sede venne trasferita in una bellissima palazzina immersa in un parco e circondata da giardini. Nella nuova sede l'istituzione creata e diretta da Castrini si trasformò in un Collegio misto, con ciclo completo di studi elementari, liceali e commerciali. La fama era divenuta tale che molti allievi provenivano dall'interno dell'Argentina e perfino dalla Patagonia.

La forte vocazione religiosa che l'aveva sempre sostenuto lo indusse alla costruzione, all'interno del Collegio, di una cappella che fece consacrare alla Madonna di Lourdes. In essa veniva celebrata la messa tutte le domeniche e molti alunni vi ricevettero la prima Comunione. Inoltre attivò un Oratorio che nel pomeriggio ospitava i ragazzi, impegnandoli in iniziative culturali e sportive.

Dal 1940 Castrini fu affiancato da Rafael Cabal, professore di lettere, al quale fu costretto a cedere il Collegio con relative istituzioni scolastiche quando nel 1945 la sua salute fu seriamente compromessa.

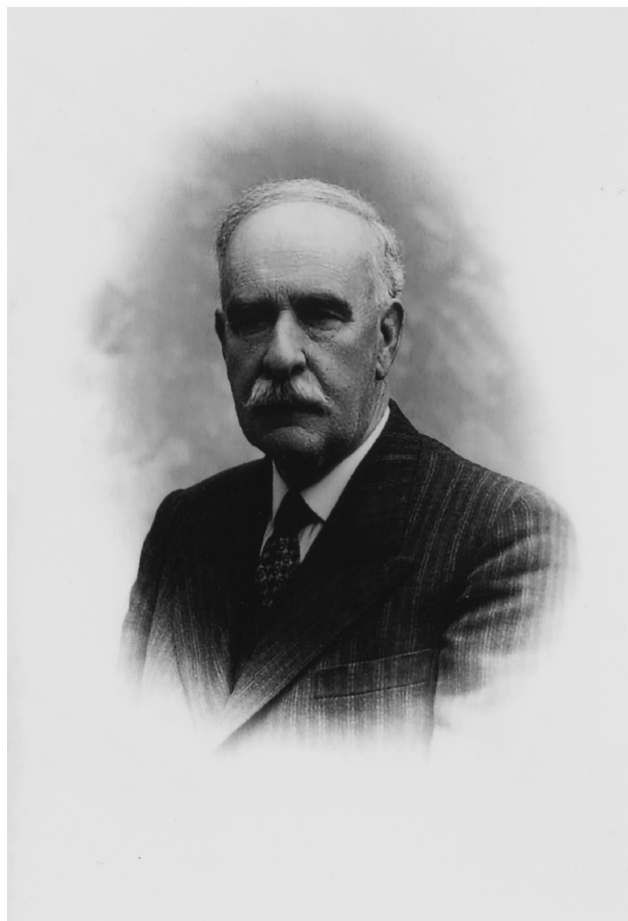
Morì il 19 agosto 1948, a soli 54 anni, senza ricchezze materiali, così come aveva vissuto, lasciando un ricordo indelebile della sua persona e delle importanti opere che aveva creato e che gli sono sopravvissute. Le sue spoglie sono state tumulate nel Pantheon della Città, il Mausoleo della Fondazione Natalio Salvatori.

Il 19 agosto 1990, per iniziativa dell'Associazione "San Isidro Tradizionale" e degli alunni del Collegio Acassuso, è stata collocata una targa nel cimitero di Boulogne a dimostrazione del costante ricordo e della riconoscenza dei Sanisidrensi. Nell'occasione la signora Alicia L. Mossier Parra ha pronunciato

un'orazione con la quale ha ripercorso le tappe più importanti della vita di Francesco (Francisco) Castrini e ne ha sottolineato la condotta esemplare, le capacità di insegnante, le doti di educatore, il fervore cristiano.

Alla riconoscenza dei Sanisidrensi si unisce quella dei Castellani, orgogliosi che un figlio di questa terra abbia dato lustro a Castel Goffredo in Argentina.

*\* Presidente Associazione Giuseppe Acerbi*



Emilio Acerbi



Francesco Castrini

---

Simona Cappellari \*

# Walter Gardini. L'amore per l'Italia e l'Argentina

Per poter tracciare un ritratto della figura di Walter Gardini (Salina di Viadana, Mantova, 7.8.1921 – Buenos Aires, Argentina, 9.3.2008), oltre a ripercorrere brevemente le tappe della sua vita e ricordare le sue principali pubblicazioni, vorrei citare alcune lettere inviate alla sorella Elvira, in cui affiorano il carattere, la sincera fede e il desiderio di conoscere di quest'uomo colto e semplice al tempo stesso, saggio, animato da una grande passione per la cultura e i valori cristiani. Si distinse nel suo impegno durante lunghi anni di ministero ecclesiastico nella solidarietà, nella ricerca della fede e nella testimonianza del Vangelo. Aperto al confronto con tutte le fedi religiose, volto a cercare i punti di incontro e di dialogo più che quelli di diffrazione e contrasto.

Gardini fu avviato dalla madre a costo di grandi sacrifici agli studi classici presso il seminario di Cremona, dove rimase dal 1931 al 1935. Già all'età di sedici anni decise di entrare nell'Istituto dei Missionari Saveriani con sede a Parma, una congregazione fondata dal beato Guido Conforti (vescovo di Parma) le cui attività di evangelizzazione e solidarietà nel Terzo Mondo hanno sempre riscosso notevole interesse. Trascorso un anno di noviziato a San Pietro in Vincoli, presso Ravenna, (16 chilometri da Ravenna), dal 1936 al 1939 frequentò il liceo a Parma. L'anno successivo fu nominato prefetto e insegnante in un Collegio di Vicenza, dove studiavano una novantina di aspiranti missionari. Dopo aver studiato Teologia (1940-1945) per cinque anni a Parma, e per un anno a Milano, conseguì la licenza di Teologia. Dal 1946 al 1949 frequentò per due anni l'Istituto Orientale e Biblico dell'Università Gregoriana di Roma e successivamente l'Università Urbaniana, dove fu licenziato rispettivamente in Sacra Scrittura, in Studi Missionari (Missionologia) e in Religioni Compare.

Si trasferì quindi a Piacenza dove insegnò agli studenti missionari di teologia le materie delle sue licenziate. Dal 1959 al 1968 ricoprì la cattedra di Sacra Scrittura e di Studi Orientali e Religioni Compare nell'Istituto Teologico Saveriano delle Missioni Estere a Parma. Dal 1950 al 1966 fu direttore

della rivista mensile «Fede e Civiltà», una delle più prestigiose per la trattazione di argomenti relativi all'evangelizzazione e all'ecumenismo.

Si distinse come ottimo oratore e come sincero testimone della parola di Dio sia nell'attività didattica sia nelle conferenze e nei lunghi viaggi all'estero, in Francia, Olanda, Inghilterra, Scozia e in Africa. Partecipò anche a congressi a Bruxelles, Parigi e Montreal. Invitato a Burgos, ebbe l'opportunità di visitare Madrid, Barcellona, Bilbao, Guernica. Sempre su invito di un compagno, divenuto vescovo, si trasferì in Congo per due mesi, dove visitò le capitali del Ruanda, Burundi, Uganda, Tanganika, Kenia per spostarsi poi in Sudan, Egitto e Grecia.

Passato allo stato laicale nel 1968 in seguito a una profonda crisi religiosa, nel 1969 emigrò in Argentina, dove si dedicò all'insegnamento prima nel Liceo Italiano C. Colombo di Buenos Aires e successivamente nell'Università del Salvador. Qui continuò la sua missione di insegnante di missiologia, di storia delle religioni e di storia del cristianesimo, nonché di scrittore di libri, saggi e articoli. Divenne uno dei più grandi esperti di filosofia e religioni orientali.

Fu nominato membro del Centro di Ricerche Scientifiche e Tecniche, del CONICET e dell'Istituto di ricerche comparate fra Oriente e Occidente. Si dedicò all'attività didattica, alla ricerca sulle religioni orientali e allo studio delle relazioni fra cristianesimo e buddhismo: fu titolare della Cattedra di Storia Comparata delle Religioni, Shinto e Zen, Storia del Cristianesimo in Asia, e Testi Classici del Yoga nella Universidad del Salvador, a Buenos Aires dal 1975 al 1998. Ottenne inoltre la cattedra di Filosofia d'Asia nell'Università di Morón (Buenos Aires).

Nei lunghi viaggi all'estero seppe mettere a frutto il suo interesse per l'oriente.

Invitato dalla Japan Foundation, trascorse un anno in Giappone (1974-1975), per approfondire la filosofia e la religione shintoista e il dialogo interreligioso. Visitò centri culturali a Pechino, Hong Kong (1982) e in India (1982), dove tenne numerose conferenze all'Università di New Delhi.

Fu animatore e coordinatore dei primi Congressi

Interreligiosi in Argentina, avvicinando i capi religiosi delle varie religioni. Nel 1992 ricevette il Dalai Lama a nome del Governo Argentino presso l'Università di Diritto di Buenos Aires. Nel 1999 fu invitato in Israele per promuovere il dialogo interreligioso fra cattolici ed ebrei. Nel 1987 gli fu conferita la medaglia e il titolo di "Cavaliere dell'Ordine al Merito" della Repubblica Italiana. Fu Presidente della sezione argentina del Movimento Federalista Europeo. Gardini fu anche membro del Consiglio direttivo della Società Dante Alighieri di Buenos Aires e costante conferenziere dell'Associazione di via Tucumán.

Difese la conoscenza e la diffusione della cultura e della lingua italiana, tenendo interessanti conferenze riguardanti l'Italia e in particolare Mantova e le sue tradizioni. Si dimostrò sempre molto sensibile al tema dell'emigrazione e alla condizione degli emigrati italiani. Insieme alla moglie Evandra Massanti fondò la prima Associazione dei Mantovani in Argentina, tesa a promuovere attività culturali, sociali ed economiche a favore dei concittadini residenti all'estero, a rafforzare i legami con le comunità mantovane sparse nel mondo, a rendersi portavoce delle loro necessità e aspirazioni. Gardini e la moglie cercarono sempre di stabilire una proficua e utile sinergia tra le associazioni dei Mantovani nel mondo, incentivando una reale formazione dei giovani e promuovendo aiuti concreti ai bisognosi. Il raggiungimento di un fitto e proficuo rapporto con l'associazione mantovana in Italia è testimoniato dalla corrispondenza di Gardini con il presidente Daniele Marconcini di Mantova, che lo ricorda con queste parole: «Sin dal 1997, anno di fondazione dell'AMM [Associazione Mantovani nel Mondo], si era messo in contatto con noi sostenendoci e spronandoci per caratterizzare nel nostro sodalizio un forte impegno sociale a favore di coloro che erano in difficoltà delle nostre comunità all'estero».<sup>1</sup>

Gardini giudicò molto positivamente la comunità italiana argentina, che lo accolse calorosamente, aiutandolo con disponibilità nei momenti di bisogno. Quando la figlia Mariella gli chiese i motivi che avevano spinto la famiglia a non fare ritorno in Italia nel 1976, Gardini le rispose:

L'Argentina ci ha trattato bene e quando ci fu veramente bisogno, nel novembre 2000, in Italia siamo tornati. Poi, ho continuato, quasi sentendomi l'Alberoni

del lunedì del Corriere: "La vita è un mistero e un'avventura e alcune volte occorre affrontarla sapendo di rischiare il tutto o il nulla, ma che tutto andrà bene se ci saranno due condizioni: una grande fede e fiducia nell'aiuto del Signore e una grande fiducia nelle proprie capacità. Ci saranno sempre sacrifici, ma anche gioie e soddisfazioni come quella di avere una figlia che si chiama Mariella".<sup>2</sup>

Walter non mancava di commentare la grave crisi economica argentina e lo spettro della crescente svalutazione monetaria: «Fino a poche settimane fa ricevevamo lettere indignate per quello che i politici argentini stavano facendo al Paese: l'ultraliberismo di De La Rúa insieme alle teorie economiche del ministro del Tesoro Cavallo hanno condotto l'Argentina sul lastrico. Ma ora molti ci scrivono che temono addirittura il ritorno dei militari».<sup>3</sup>

Gardini scrisse numerosi articoli in cui si soffermava sullo stato dell'economia e della politica italiana in seguito a un lungo soggiorno trascorso in Italia e a letture di giornali e riviste specializzate. Il 12 febbraio 1998 pubblicò un articolo intitolato *Impressioni sull'Italia d'oggi* sulla rivista «L'Eco d'Italia» in cui sintetizzava la situazione economica, sociale e politica. Dopo aver messo in luce alcuni aspetti positivi, come il maggior benessere che avvertiva rispetto all'Argentina e al Sudamerica in generale, la diminuzione dell'inflazione, la fiducia dell'ingresso dell'Italia nella Comunità Europea, non mancava di segnalare alcune pressanti difficoltà, i problemi economici e sociali più urgenti, come la crescente disoccupazione, l'arrivo e l'inserimento degli immigrati, il crollo delle nascite, i forti dissidi all'interno dei partiti, la lontananza dall'auspicato bipolarismo del referendum promosso da Mario Segni. A questi aspetti si aggiungevano il problema della riforma dello Stato, la revisione della Costituzione, la forte disparità tra Nord e Sud, il progressivo scomparire dei piccoli agricoltori a vantaggio dei fondi più vasti e attrezzati con macchine moderne. E continuava:

Le piccole e medie imprese resistono ancora bene. C'è invece una certa preoccupazione per alcune società italiane che erano all'avanguardia nella chimica, nella farmacologia, nell'edilizia, nell'elettronica che sono passate nelle mani delle multinazionali che hanno quartieri generali e laboratori negli Stati Uniti, Inghilterra, Germania, Svizzera. È una conseguenza della globalizzazione con relativa concentrazione e creazione di superpotenze economiche.

<sup>1</sup> Molte lettere tra Walter Gardini o Evandra Massanti Gardini e il sig. Marconcini sono pubblicate sul sito [www.mantovaninelmondo.org](http://www.mantovaninelmondo.org) e [www.lombardinelmondo.org](http://www.lombardinelmondo.org) da Jorge Garrappa Albani – Redazione Argentina.

<sup>2</sup> Lettera inviata (per posta elettronica) all'amico Maurizio Cattorini il 23 ottobre 2004.

<sup>3</sup> CARLO ROMANO, *Il dramma degli emigrati in Argentina*, «Gazzetta di Mantova», (20-23 dicembre 2002), pubblicata anche sul sito [www.mantovaninelmondo.org](http://www.mantovaninelmondo.org).

>Analizzato il sistema sociale, economico e politico italiano, sposta la sua attenzione sulla sfera culturale, mettendo in luce due aspetti positivi: la miglior organizzazione del volontariato e la crescente pubblicazione di numerosi libri di carattere religioso da parte di editrici laiche (Mondadori, Rizzoli, Bompiani), argomento che decise di approfondire in un altro articolo, pubblicato sulla «Voce d'Italia» il 1 marzo 1998, dal titolo *Luci ed ombre del risveglio religioso in Italia*. Secondo Gardini, la fortuna di questi temi era testimoniata, per esempio, dalla popolarità e diffusione del quotidiano cattolico «Avvenire» e del settimanale «Famiglia Cristiana», dall'inaugurazione di una radio nazionale da parte dell'Episcopato italiano e dal successo dei romanzi di Susanna Tamaro, sostenitrice di valori cristiani e spirituali. La Chiesa cattolica risultava al secondo posto tra le istituzioni meritevoli di fiducia anche in occasioni di calamità naturali. Questo risveglio religioso – avvertiva Gardini – non rifletteva tuttavia un'autentica ricerca di spiritualità, o un'intensa pratica di vita cristiana. Lo scrittore denunciava infatti il forte relativismo dottrinale e morale:

È stato adottato da molti al servizio di un comodo egoismo. Si crea allora una verità e un cristianesimo a misura di ciascuno, adattato a piacere. Di fronte a un'Italia che appariva stanca e invecchiata e a una diffusa mentalità che mette al primo posto il successo economico, le comodità più raffinate e superflue, un individualismo egoista, ci si può chiedere: l'Italia è ancora un paese cattolico? Che senso ultimo ha la vita? Come risolvere i gravi problemi che si presentano oggi: la droga, l'alcolismo, la corruzione, la delinquenza comune? Sono interrogativi che si presentano in tutti i paesi dell'Occidente ed è per questo che dappertutto appare il risveglio religioso. La dea Ragione già ha abdicato, la scienza proclama l'esistenza del mistero, un progresso incondizionato mette in pericolo l'esistenza dell'uomo, il denaro non compera la felicità. L'attuale risveglio religioso è, però, sommamente ambiguo. È stato giustamente paragonato a un supermercato nel quale c'è di tutto: occultismo, magia, sette di ogni tipo ed anche il Cristianesimo. In Italia c'è una grande diffusione di surrogati religiosi.

Molti cristiani dimostrano «indifferenza, mancanza di convinzione, perdita di identità, un moralismo soffocante che non permette di vedere l'essenza della fede: incontro personale con Cristo» (1 marzo 1998). Secondo Gardini spesso molti giornalisti-scrittori tra cui Montanelli e Scalfari associano il Cristianesimo a un fatto culturale, mentre altri rivendicano il Cristianesimo come la risposta più valida al vuoto spirituale che si è creato e ai gravi problemi di oggi: «Questa convinzione per alcuni rimane solo un fatto teorico senza conseguenze pratiche; per altri si risolve in una trasformazione della loro vita con

una piena adesione a Cristo, alla Chiesa e al prossimo». Gardini ricorda a questo proposito alcuni motivi di soddisfazione per l'Italia cattolica, tre movimenti religiosi, sorti nel dopoguerra, diffusi in Europa, America e Asia: i Focolarini, fondati dalla triestina Chiara Lubich, Comunione e Liberazione, con il milanese Luigi Giussani, e la Comunità di S. Egidio del romano Andrea Riccardi.

Dopo aver tratteggiato le principali tappe della vita di Gardini e alcuni argomenti trattati nei suoi articoli, vorrei soffermarmi su alcune lettere inedite, gentilmente messe a disposizione dalla sorella Elvira, in cui si può cogliere il suo profilo intellettuale, la voce viva del personaggio che riflette sul senso della vita e sugli insegnamenti cristiani. Lascia affiorare la sua passione per la cultura e per l'attività didattica insieme ai ricordi del passato, con pensieri rivolti alla madre e ai familiari in Italia a cui assicura l'assistenza del ricordo e della preghiera. Spesso Gardini confortava la sorella, le consigliava la lettura di alcuni articoli del «Mattutino» di Mons. Ravasi pubblicati sul quotidiano «Avvenire», con la speranza che potessero aiutarla ad affrontare i suoi dubbi religiosi.

Tra le numerose lettere inviate alla sorella Elvira cito un passo della missiva del 3 marzo 2006, in cui l'autore commentava la situazione politica italiana e la crescente mancanza di valori dell'Europa: «Ormai Pasqua è vicina e forse sarà passata quando riceverai questa lettera. È sempre una bella festa che ravviva la nostra speranza anche quando sembra che tutto è finito, come nel Venerdì Santo. Oggi di questo abbiamo tanta necessità pensando alle guerre e guerriglie in atto e alla scristianizzazione dell'Europa e dell'Italia».

Una lettera molto più personale e privata è quella del 22 settembre 2001, a pochi giorni dell'anniversario della morte della madre, di Nicola e Antonio, rispettivamente il nipote e il cognato. Toccante e a tratti commovente il ritratto delle tre figure, il ricordo di alcuni momenti felici del passato uniti a una profonda meditazione su alcuni temi che costituiscono «la trama della nostra vita»:

1. La morte è la cosa più certa per tutti. La mamma è arrivata fino a 94 anni però a un certo punto ha dovuto arrendersi. In futuro si potrà arrivare, forse, fino a 194 anni, ma l'uomo, con buona pace della biogenetica e scienze affini, non potrà sfuggire alla morte.
2. Il come, quando, dove è incerto come dimostrano le morti di Nicola e di Antonio, ... per non parlare della tragedia delle Torri Gemelle.
3. Il Dopo rimane e rimarrà un mistero. Molti rispondono apertamente o con il loro modo di vivere: non c'è nulla! Godiamoci la vita: carpe diem! La fede di tutte le religioni e la ragione degli uomini più illuminati, dai

tempi più antichi fino ad oggi (penso a Platone, Dante...) hanno acceso una piccola luce per illuminare questo mistero, senza eliminarlo, dando così un senso alla nostra vita che, senza quella luce sarebbe un assurdo o una "passione inutile" come ha detto un filosofo moderno. Che significato avrebbero un occhio senza la luce, uno stomaco senza il cibo, i polmoni senza l'aria? Che significato avrebbero tutti gli sforzi dei medici per dare più vita, a un essere umano che non vorrebbe morire e aspira a qualcosa di infinito e di eterno? Tra le tante parole di Gesù che spesso ci commuovono per la loro bellezza e verità ci sono anche quelle che parlano di vita eterna. Mamma, Nicola e Antonio sono vissuti, con modalità diverse, secondo questa prospettiva con la speranza di un'altra vita. La fede, dice Dante, «è prova di cose che non si vedono». Nella messa di domenica scorsa c'era questa frase del Salmo 101: «I nostri giorni sono come ombra che dilegua, come erba falciata che inaridisce, ma tu o Signore rimani in eterno». E con il Signore rimane l'uomo fatto a sua immagine e somiglianza. Per questo ai tre ho detto: "arrivederci".

Cara Elvira,

devi scusarmi questa lettera così lunga. Naturalmente non sei obbligata a leggerla. Più che per te, l'ho scritta per me, per ricordare a me verità che il pensiero comune fa di tutto per farcele dimenticare.

Per ricostruire la biografia di Gardini, vorrei ricordare, oltre alle lettere, i suoi *Ricordi*, scritti per esaudire la richiesta dei figli. Sin dalle prime righe Gardini precisa di non voler scrivere una autobiografia «come ce ne sono tante, ma sì appunti come affiorano dai miei ricordi, selezionando quelli che più ritengo possano interessarvi, sperando che ciò vi faccia contenti. Li dividerò secondo le varie tappe della mia vita».

Riassume inizialmente le tappe della sua formazione, le missioni all'estero, per soffermarsi poi su due fatti che segnarono i suoi primi dieci anni: la morte del padre e gli anni trascorsi a fianco della madre vedova nel periodo del fascismo:

In casa si respirava austerità, disciplina e sacrificio [...] Ricordo volentieri quella vita e penso a come crescono i ragazzi di oggi e a come cresceranno i vostri figli. Certamente avranno maggiori comodità con minori sacrifici e sarà bene però non avranno più un contatto così reale con la natura. Vivranno sempre più in un mondo virtuale fatto di immagini e di macchine sempre più sofisticate, esposti, ciò che è più preoccupante, ad essere manipolati in molti modi dalla televisione o dal computer. Cresceranno sicuramente più istruiti, ma non credo più intelligenti, o più amanti della disciplina e del sacrificio. E sappiamo che il successo e la felicità nella vita sono il frutto della disciplina e del sacrificio.

Ricordava spesso la figura materna, mettendone

in luce la sorprendente forza d'animo e l'indomita fede che la spinsero ad affrontare impavida le difficoltà. Gardini ammirava la capacità della madre rimasta vedova di provvedere al sostentamento dei tre figli, di sacrificarsi per garantire la loro formazione: sin da piccoli, li spronava a non oziare e a impegnarsi assiduamente nel loro dovere, lo studio:

Era una donna forte nel sopportare tanti sacrifici, nel conservare sempre una grande fede, con una vita semplice e austera, sempre laboriosa e con un grande amore ai suoi figli e nipoti: per lei il Signore, così generalmente chiamava Dio, era una Realtà la più importante, la più sicura e la più vera. Non un'idea o un fantasma, ma Qualcuno alla cui presenza viveva, che l'accompagnava e le dava forza. [...] A noi ha insegnato ben presto le preghiere del mattino e della sera e varie volte abbiamo recitato il rosario mentre lei con il fuoco del caminetto della cucina, faceva la polenta, che era parte delle nostre cene di tutte le sere. La polenta era il cibo dei poveri, ma ci piaceva ugualmente. Alcune massime, che ripeteva spesso, riflettono la sua fede vissuta nella vita di tutti i giorni. Dio vede e Dio provvede. Non si muove foglia che Dio non voglia. Dio chiude una porta, però apre un portone (Dios apríeta, pero no ahoga, dicono gli argentini). Gli uomini si aiutano, ma Dio li conduce. Scherza con i fanti, ma lascia stare i santi. [...] Si trattava di una fede semplice e quasi spontanea in un paese dove quelli che non andavano in chiesa o che non credevano si contavano sulle dita di una mano ed erano disapprovati da tutti.

Un ulteriore aspetto che lo colpiva era la forza e la pazienza dimostrata in tutte le prove o croci, così come lei era solita definirle. Si riferiva non solo alla morte del padre trentasettenne e alle successive difficoltà economiche, ma ad altre tre prove superate con grande forza. La prima fu la partenza del figlio per il Seminario all'età di dieci anni e la decisione di entrare a far parte della congregazione religiosa dei Saveriani, esperienza che lo portò a un distacco radicale dalla famiglia: («Mia mamma mi ha perduto – e io ho perduto lei – quando avevo quindici anni»). La seconda dura prova è costituita dalla morte di alcuni stretti familiari (la sorella Mariella, il genero Pierfranco e il nipote Nicola). La terza coincide con la decisione di Walter di abbandonare la veste talare e di sposarsi con una ex-suora, una decisione che segnò a lungo una forte cesura dalla famiglia e una particolare volontà di espiazione prolungata in una vita chiaramente esemplare. A seguito di tutte queste esperienze dolorose la donna giunse a formulare una tesi, una legge universale: «la vita è un susseguirsi di prove (ostacoli, croci) e quando uno pensa di aver raggiunto un momento di tranquillità e di calma ne arrivano subito altre.» Gardini propose una *Weltanschauung* più positiva, una visione più consolatoria: «Se noi sappiamo superare le prove,

arriveranno anche delle soddisfazioni e delle gioie, se no la vita sarebbe insopportabile. È una legge della natura. Dopo la notte arriva il giorno, dopo l'inverno la primavera e così via».

Oltre alle esperienze più dure, Walter non mancava di ricordare i momenti felici trascorsi dalla madre: il miglioramento della situazione economica, l'acquisto della casa nel centro del paese, vicino alla chiesa e la nascita dei nipoti. Un altro motivo di soddisfazione fu la continua e affettuosa assistenza offerta dalla sorella Elvira fino al giorno della morte (29 settembre 1984). Fu allora che Walter fece stampare un depliant con la foto della madre in cui ricordava la «saggezza umana e cristiana con la quale aveva educato i suoi figli dando a tutti quanti l'avevano conosciuta esempio costante di pietà sincera, laboriosità, forza e onestà». Scelse poi un passo della Bibbia, tratto dal libro dei Proverbi, che conteneva un ritratto perfetto di una donna forte, perfetta sposa, madre e padrona di casa, esemplare per diligenza, instancabilità nel lavoro e religiosità.<sup>4</sup>

Dopo aver approfondito la sfera familiare privata, vorrei soffermarmi sui suoi meriti intellettuali, come esimio saggista, esperto in filosofie orientali e religioni comparate, ma anche gli onori e il prestigio acquisito nella comunità e nei circoli argentini e stranieri e soprattutto l'aspetto umano, la capacità di consigliare, di ascoltare e di testimoniare la fede cristiana:

«Non era solo un amante sposo e un padre esemplare, un consigliere sempre pacato, equilibrato, prudente. Bastava un gesto della sua mano ed un mezzo sorriso per far capire a chi si appassionava un po' troppo; calmatevi, moderatevi, riflettete... Sempre disposto, insieme a sua moglie Evandra a tendere una mano, ad accogliere nel tepore del suo focolare. Profondamente cristiano, era tuttavia aperto a tutti i credi, cercava le analogie, mai le differenze». A volte il suo ottimismo, la sua "allegria cristiana" sorprende il prossimo. Lui rispondeva: «Di tutto rendo grazie al Signore. Perché di veramente suo, di cui può di-

sporre come vuole, cosa ha l'uomo?». E ancora: «La sua parola non cadeva mai nel vuoto, tanto è così che quando si ritirò dall'attività docente lo chiamavo scherzosamente "Il saggio della montagna"». («Voce d'Italia», 16 marzo 2008).

Walter era pronto a consigliare, ma non a giudicare: «non perdeva mai l'occasione di mettere in luce gli aspetti più belli ed elevati dei pensieri e delle azioni dei suoi simili. E questa è una generosità più difficile e meno comune che dare pane agli affamati». In una recensione, riferendosi a un uomo che aveva ritrovato il senso della vita, commentò: «È un essere che 'cammina verso l'infinito' ... perché possiede il dono divino di una seconda vita».

La forza dei suoi scritti, l'incisività, la convinzione, la competenza, unite a una ammirevole modestia e umiltà, sono testimoniate dai colleghi, parenti e amici. «Così gli scriveva una studentessa»:

La sua modestia fa silenzio su molti altri eventi che parlano di una vita dedicata agli altri, particolarmente attraverso l'insegnamento, ma non solo: Lei ha insegnato sempre e soprattutto con la sua vita. I suoi insegnamenti non sono mai stati astratti perché nascevano da un "fuoco" interiore. Ricordo che quando uscivo dall'aula o dalla sala dove lo avevo ascoltato, portavo sempre dentro di me un sentimento complesso: una miscela di speranza, entusiasmo, voglia di essere migliore...

Averlo conosciuto è stato per me un gran regalo da segnalare nel mio proprio "bilancio".

La sua esperienza testimonia la situazione tipica di molti italiani colti e dei loro figli che si integrarono nella vita nazionale con autonomia di spirito e coscienza, lasciando un vivo ricordo in Italia. Nonostante l'uscita dalla congregazione, molti Saveriani hanno continuato a considerarlo un confratello, ed a ricordarne con affetto la notevole capacità di motivare le persone e i toni vivaci delle sue predicazioni, come attesta questa lettera: «Caro Walter, anche quando la nostra vita ha dovuto dividersi, siamo rimasti amici e fratelli, nello Spirito della stessa mis-

<sup>4</sup> Si tratta del celebre elogio della donna forte e virtuosa (*Proverbi* 31, 10-31): «<sup>10</sup>Una donna forte e virtuosa chi la troverà? il suo pregio sorpassa di molto quello delle perle. <sup>11</sup>Il cuore del suo marito confida in lei, ed egli non mancherà mai di provviste. <sup>12</sup>Ella gli fa del bene, e non del male, tutti i giorni della sua vita. <sup>13</sup>Ella si procura della lana e del lino, e lavora con diletto con le proprie mani. <sup>14</sup>Ella è simile alle navi dei mercanti: fa venire il suo cibo da lontano. <sup>15</sup>Ella si alza quando ancora è notte, distribuisce il cibo alla famiglia e il compito alle sue donne di servizio. <sup>16</sup>Ella posa gli occhi sopra un campo, e lacquista; col guadagno delle sue mani pianta una vigna. <sup>17</sup>Ella si ricinge di forza i fianchi, e fa robuste le sue braccia. <sup>18</sup>Ella s'accorge che il suo lavoro rende bene; la sua lucerna non si spegne la notte. <sup>19</sup>Ella mette la mano alla ròcca, e le sue dita maneggiano il fuso. <sup>20</sup>Ella stende le palme al misero, e porge le mani al bisognoso. <sup>21</sup>Ella non teme la neve per la sua famiglia, perché tutta la sua famiglia è vestita di lana scarlatta. <sup>22</sup>Ella si fa dei tappeti, ha delle vesti di lino finissimo e di porpora. <sup>23</sup>Il suo marito è rispettato alle porte, quando si siede fra gli Anziani del paese. <sup>24</sup>Ella fa delle tuniche e le vende, e delle cinture che dà al mercante. <sup>25</sup>Forza e dignità sono il suo manto, ed ella si ride dell'avvenire. <sup>26</sup>Ella apre la bocca con sapienza, ed ha sulla lingua insegnamenti di bontà. <sup>27</sup>Ella sorveglia l'andamento della sua casa, e non mangia il pane di pigrizia. <sup>28</sup>I suoi figliuoli sorgono e la proclamano beata, e il suo marito la loda, dicendo: <sup>29</sup>" Molte donne si sono portate valorosamente, ma tu le superi tutte!" <sup>30</sup>La grazia è fallace e la bellezza è cosa vana; ma la donna che teme l'Eterno è quella che sarà lodata. <sup>31</sup>Datele del frutto delle sue mani, e le opere sue la lodino alle porte!».

sione. Per grazia di Dio sei stato discepolo missionario fino a 86 anni. Il Signore ti accolga tra le sue braccia». Anche il padre Giuseppe, che l'aveva conosciuto nei suoi nove anni trascorsi a la Boca, lo ricorda con queste parole di affetto misto ad ammirazione: «la sua umiltà, e quindi la sua saggezza, sono stati per me una luce. I suoi consigli e il suo equilibrio una scuola di vita. Il suo sorriso trasparente rifletteva Dio nella sua anima» («Voce d'Italia – 16 marzo 2008»).

L'amico Claudio Morandi, ricordando il professore lombardo, lo descrive come segue: «Era un uomo colto e semplice allo stesso tempo e comunicava una grande ricchezza interiore frutto senz'altro della sua solida fede in Dio. Non posso dimenticare l'amore che ha sempre diffuso per l'Italia e la sua cultura e soprattutto per Mantova e le sue tradizioni».

La sua biografia diventa quindi un documento, notevole e caratteristico insieme, di una mentalità e di un'educazione religiosa diffusa nella prima metà del Novecento, nella quale hanno forte rilievo gli ideali di bontà e virtù non scalfiti da debolezze o dubbi. Certo, l'oleografia che ne risulta va accostata in un quadro non altrettanto rassicurante, ad altre immagini, purtroppo non così positive, che hanno costellato, con crudeli dittature e con due guerre mondiali, quei primi cinquant'anni. Solo così risalta la volontà di Gardini di presentarsi come guida semplice e sicura in tempi inquieti e calamitosi.

### Scritti di Gardini

Sterminata la sua produzione letteraria fra libri, saggi, articoli e recensioni su riviste italiane e straniere. È stato anche collaboratore del giornale «La Nación» di Buenos Aires, con più di 170 articoli e recensioni. I temi che lo interessarono maggiormente furono la pace e l'integrazione fra i popoli. Tra i suoi 19 volumi, ricordiamo: *Il messaggio missionario di S. Paolo* (Parma, ISME, 1939), diffuso anche in Giappone, tradotto e pubblicato in Italia, Spagna, Brasile, Giappone ed Argentina con il titolo *Pablo un cristiano sin fronteras*; *Yoga Classico* (Buenos Aires, Astinapura, 1992); *Religiones y Literatura de Japón* (Buenos Aires, Editorial Kier, 1995).<sup>5</sup>

Da segnalare anche vari recensioni e articoli dedicati all'opera di Ippolito Desideri, missionario gesuita in Tibet; basti pensare a *La experiencia del P. Ippolito Desideri en el Tibet* ("Oriente-Occidente", a. VII, n. 1-2, Enero-Diciembre de 1986), tradotto dal-

lo spagnolo in portoghese in "Thot" (Sao Paulo, Brasil), n. 47/1988, pp. 26-36, con il titolo *A experiencia do Pe. Ippolito Desideri no Tibete*.<sup>6</sup>

Numerose anche le sue pubblicazioni in Italia; basti ricordare l'introduzione al volume *Asia per Cristo: obiettivi cristiani in Extremo Oriente* (Parma, Isme, 1956); *Hanno scelto Cristo* (Parma, Isme, 1959; ed. or. *Han escogido a Cristo*. Madrid, Ediciones Xaverianas, 1962); *Il messaggio missionario di San Paolo* (Parma, Isme, 1963, tradotto in spagnolo, 1963 e 1979; in portoghese, 1968 e in giapponese, 1968 e 2008); *Per una teologia in stato di missione* (Parma, Isme, 1964) in cui tracciò alcune prospettive pastorali della teologia soffermandosi sul rinnovamento degli studi teologici, sulla prospettiva soprannaturale ed apostolica e il rapporto tra Teología e apostolato.

In Argentina pubblicò 13 libri: *Misión nueva en un mundo nuevo* (Buenos Aires, Guadalupe, 1974); *Influencias de Asia en las culturas precolombinas*, Buenos Aires, Depalma, 1978; *Pablo un cristiano sin fronteras*, Buenos Aires, Paulinas, 1979; *El Cristianismo llega a China*. Buenos Aires, Guadalupe, 1983; *El Cristianismo en Corea*, Buenos Aires, Guadalupe, 1984; *Japón entre mitos y robots*, Buenos Aires, Hastinapura, 1989; *Yoga clásico, Aforismos sobre el Yoga de Patánjali*, Buenos Aires, Hastinapura, 1992 (6ª ed. 2004); *Teoría y práctica del Yoga en el Bhagavad Guita*, Buenos Aires, Kier, 1992; *Poderes paranormales en el Yoga y en el Cristianismo*, Buenos Aires, Kier, 1993; *Unidad europea e integración latinoamericana*. Buenos Aires, Dante Alighieri, 1993; *Syria Poletti*, Buenos Aires, Dante Alighieri, 1994; *Religiones y literatura de Japón*. Buenos Aires, Kier, 1995; *Mabatma Gandhi Jesús y el Cristianismo*, Buenos Aires, Cristal, 1992.

In numerosi articoli affiorano temi ricorrenti nelle sue opere: i problemi dell'Italia e dell'Argentina a livello economico-politico e sociale, la crisi religiosa, il problema dell'integrazione, le missioni. Il suo primo articolo pubblicato sull'*Osservatore Romano* il 13 gennaio 1949 riguardava la figura del professor Giuseppe Schmidlin fondatore della Missionologia, morto nel campo di concentramento di Schirmeck, nel 1944. Nello stesso anno, sempre sull'*Osservatore Romano*, pubblicò un articolo su P. Roberto Streit, iniziatore della Missionologia nel 1911, e sull'Arte> cristiana cinese. Negli anni seguenti pubblicò numerosi articoli: *Le pitture congolese del Padre Nicola Vandenhoudt* (1949); *Stato attuale degli studi missionari* (1949); *Le università in*

<sup>5</sup> Per una dettagliata bibliografia si veda il sito <http://walgardini.com/index.htm>.

<sup>6</sup> Scheda redatta da Enzo G. Bargiacchi per il sito <http://www.ippolito-desideri.net>.



*terra di missione* (1949); *Osservazioni sulla stampa missionaria* (1950); *Academica Unio Catholicas Adiuuans Missiones* (1950); *Il centenario del Pontificio Istituto delle Missioni Estere* (1950); *Per una teologia della Chiesa* (1950); *Il V centenario della fondazione dell'Università di Glasgow* (1950); *Il Seminario dei martiri* (1950); *La Conversione dei negri degli Stati Uniti* (1957). Scrisse numerosi articoli riguardanti il tema delle missioni nel mondo; *Il Contributo degli Stati Uniti alle Missioni* (1957); *Il Burundi: la nazione più cattolica d'Africa* (1962); *Articolo sulle missioni in Rwanda* (1962); *Le Tradizioni missionarie di Malta* (1965); *L'attività del "Movimento di Cana" a Malta* (1965); *Problemi ed orientamenti del Cattolicesimo nell'isola di Malta* (1965). Sui rapporti culturali tra Italia e Argentina, basti ricordare la recensione a *Los italianos en la historia de la cultura argentina*. Dionisio Petrella. Dante Alighieri. (4/3/1980).

Recensì anche molti volumi a partire dal 1979. Si soffermò in particolare su tematiche religiose e filosofiche (Heidegger) con uno sguardo alla contemporaneità e alla situazione dell'Oriente e della

Cina. Nel 1980 recensì il volume *La Cina contemporanea* di Demarchi (Roma, Paoline). Negli anni seguenti recensì diversi volumi riguardanti la filosofia, la teologia e l'antropologia culturale. Segnalo per esempio: *Primer Coloquio Internacional sobre Antropología Filosófica In-sistencial*. Depalma. (6/12/1981); *La filosofía del cristiano, hoy*. Sociedad Católica Argentina de Filosofía, Córdoba. (17/01/1982); *Arte y cultura de China*. Rubén Núñez. Filmediciones Valero. (18/4/1982); *Introducción a la antropología cultural*. Ildefonso Pereda Valdés. Universidad Rep. Uruguay. (26/9/1982); *Pensar Europa*. Edgar Morin. Gedisa. (2/10/1982); *Breve antología de la poesía japonesa*. Osvaldo Svanascini. Fraterna. (2/9/1984).

Rimangono tuttora inediti: *Sociedad y cultura en Japón e Tagore y el Cristianismo, un'antología di testi* e un'Antología de textos traducidos del bengalí por Marino Rigón sx. Introducción y notas por Walter Gardini.

\* Università di Verona



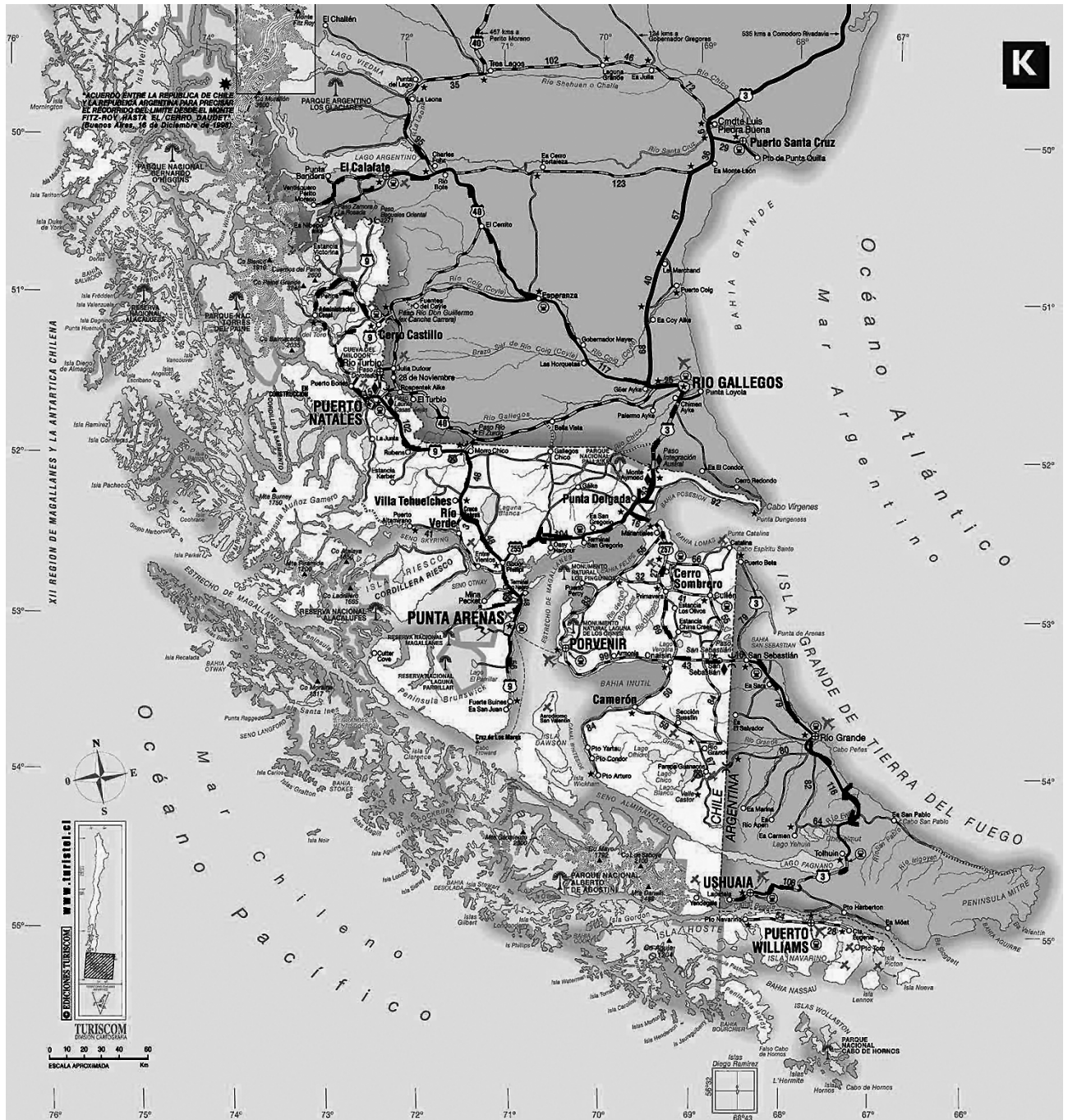
Venditori ambulanti di verdura e dolci (circa 1900)



---

# II

# LETTERATURA ARGENTINA



Didascalía

---

José Hernández

# El Gaucho Martín Fierro

(I canto)

Aquí me pongo a cantar  
Al compás de la vigüela,  
Que el hombre que lo desvela  
Una pena extraordinaria.  
Como la ave solitaria  
Con el cantar se consuela.

Pido a los Santos del Cielo  
Que ayuden mi pensamiento,  
Les pido en este momento  
Que voy a cantar mi historia  
Me refresquen la memoria,  
Y aclaren mi entendimiento.

Vengan Santos milagrosos,  
Vengan todos en mi ayuda,  
Que la lengua se me añuda  
Y se me turba la vista;  
Pido a mi Dios que me asista  
En una ocasión tan ruda.

Yo he visto muchos cantores,  
Con famas bien otenidas,  
Y que después de alquiridas  
No las quieren sustentar:-  
Parece que sin largar  
Se cansaron en partidas.

Mas ande otro criollo pasa  
Martín Fierro ha de pasar,  
Nada lo hace recular  
Ni las fantasmas lo espantan;  
Y dende que todos cantan  
Yo también quiero cantar.

Cantando me he de morir,  
Cantando me han de enterrar,  
Y cantando he de llegar  
Al pie del Eterno Padre-  
Dende el vientre de mi madre  
Vine a este mundo a cantar.

Que no se trabe mi lengua  
Ni me falte la palabra  
El cantar mi gloria labra  
Y poniéndome a cantar,

È già l'ora di cantare  
Mentre suono la chitarra:  
Chi non riesce a riposare  
Per la pena che lo rode  
Come uccello solitario  
Con il canto si consola.

Chiedo ai Santi lassù in cielo  
Che mi aiutino il pensiero;  
E li supplico fin d'ora  
Che comincio la mia storia:  
Rischiarete la mia mente,  
Rinfrescatemi le idee!

Santi miei miracolosi  
Accorretemi in aiuto,  
Ché la lingua mi si lega  
E si appanna la mia vista.  
Non è facile il momento:  
Tu, mio Dio, dammi una mano!

Io ne ho visti di cantori  
Meritevoli di fama;  
Ma se l'hanno conquistata  
Non la sanno mantenere:  
Prima ancora del finale  
Il cavallo hanno stancato.

Dove passano gli altri  
Martín Fierro passerà;  
Non c'è barba di fantasma  
Che lo faccia rinculare;  
E siccome ognuno canta  
Pure io voglio cantare.

E cantando ho da morire  
E da essere sepolto,  
E cantando arriverò  
Fin davanti al Padreterno;  
Ché dal ventre di mia madre  
Son venuto per cantare.

Lingua mia non ti inceppare,  
Non frenarmi la parola:  
C'è di mezzo la mia fama!  
E, se intono la canzone,

Cantando me han de encontrar  
Aunque la tierra se abra.

Me siento en el plan de un bajo  
A cantar un argumento-  
Como si soplara el viento  
Hago tiritar los pastos-  
Con oros, copas, y bastos  
Juega allí mi pensamiento.

Yo no soy cantor letrao,  
Mas si me pongo a cantar  
No tengo cuándo acabar  
Y me envejezco cantando;  
Las coplas me van brotando  
Como agua de manantial.

Con la guitarra en la mano  
Ni las moscas se me arriman,  
Naidas me pone el pie encima,  
Y cuando el pecho se entona,  
Hago gemir a la prima  
Y llorar a la bordona.

Yo soy toro en mi rodeo  
Y torazo en ródeo ajeno,  
Siempre me tuve por güeno  
Y si me quieren probar,  
Salgan otros a cantar  
Y veremos quién es menos

No me hago al lao de la güella  
Aunque vengán degollando,  
Con los blandos yo soy blando  
Y soy duro con los duros,  
Y ninguno, en un apuro  
Me ha visto andar titubando

En el peligro ¡qué Cristos!  
El corazón se me enancha  
Pues toda la tierra es cancha,  
Y de esto naidas se asombre,  
El que se tiene por hombre  
Ande quiera hace pata ancha.

Soy gaucho, y entiendaló  
Como mi lengua lo esplica,  
Para mí la tierra es chica  
Y pudiera ser mayor,  
Ni la víbora me pica  
Ni quema mi frente al Sol.

Nací como nace el peje  
En el fondo de la mar,  
Naidas me puede quitar

— Può cascare il mondo intero —  
Io non smetto di cantare.

Siedo a terra su uno spiazzo  
Per cantare questa storia;  
Come quando soffia il vento  
L'erba faccio tremolare;  
Metto in tavola le carte  
E mi gioco tutto intero.

Sono solo un cantastorie,  
Ma, se attacco con il canto  
Non ho fretta di finire,  
E cantando invecchierò:  
Ché mi sgorgano già i versi  
Come l'acqua dalla fonte.

Quando ho in mano la chitarra,  
Fermi tutti... anche le mosche...  
Non mi lascio scavalcare!  
E, se trovo il tono giusto,  
Faccio gemere l'acuta  
Faccio piangere la grave.

Di coraggio ne ho da vendere,  
Tanto più fuori di casa;  
Io non ho false modestie:  
Chi vuol mettermi alla prova  
Venga pure qui a cantare;  
Si vedrà chi se la cava.

Non son tipo che indietreggia  
Mi dovessero scannare!  
Sono buono con i buoni,  
Sono duro con i duri;  
E nessuno in un intoppo  
Mi ha mai visto titubare.

Anzi il cuore nel pericolo,  
Vivaddio, mi si rinfranca;  
Ché la terra è una palestra,  
Non c'è nulla da ridire:  
Però un uomo come me  
Tiene botta ovunque sia.

Sono un *gaucho*, e voi prendete  
Quel che dico come viene:  
Per me è piccola la terra  
(Fosse grande pure il doppio!)  
Non mi mordono le vipere,  
Né mi scotto con il sole.

Sono nato come i pesci,  
Giù nel fondo in alto mare,  
E chi mai mi può privare

Aquello que Dios me dio-  
Lo que al mundo truje yo  
Del mundo lo he de llevar

Mi gloria es vivir tan libre  
Como el pájaro del Cielo,  
No hago nido en este suelo  
Ande hay tanto que sufrir;  
Y naides me ha de seguir  
Cuando yo remonto el vuelo.

Yo no tengo el amor  
Quien me venga con querellas  
Como esas aves tan bellas  
Que saltan de rama en rama-  
Yo hago en el trébol mi cama,  
Y me cubren las estrellas.

Y sepan cuantos escuchan  
De mis penas el relato  
Que nunca péleo ni mato  
Sino por necesidá;  
Y que a tanta alversidá  
Sólo me arrojó el mal trato.

Y atiendan la relación  
Que hace un gaucho perseguido,  
Que fue buen padre y marido  
Empeñoso y diligente,  
Y sin embargo la gente  
Lo tiene por un bandido.

Di quel po' che Iddio mi ha dato!  
Ció che qui mi son portato  
Via dal mondo porterò.

La mia gioia è di esser libero  
Come uccello in mezzo al cielo;  
Non fo il nido in questa terra  
Dov'è tutto un tribolare!  
E nessuno ha da seguirmi  
Quando è l'ora di volare.

Nell'amore non ho donne  
Che mi vengano a far storie;  
Come fanno gli uccelletti  
Che saltellano fra i rami,  
Il mio letto è nel trifoglio,  
E mi coprono le stelle.

E ora dico a quanti ascoltano  
La mia storia dolorosa,  
Che io non litigo né uccido  
Se non vengo provocato;  
E che a simile disdetta  
Mi hanno spinto in malo modo.

Ascoltatevi il racconto  
Che fa un *gaucho* fuorilegge;  
Padre buono e buon marito,  
E di buona volontà.  
Ma la gente tuttavia  
Lo considera un bandito.

José Hernández, *Martín Fierro* (1872), (ed. crítica a cura di Élide Lois, Ángel Núñez), Madrid-Barcelona, ALLCA XX (Colección Archivos), 2001.

Traduzione italiana di Giovanni Meo Zilio, *Martín Fierro. La partenza*, Milano, Accademia, 1977.

---

Julio Cortazar

## La patria

Esta tierra sobre los ojos,  
este paño pegajoso negro de estrellas impasibles,  
esta noche continua, esta distancia.  
Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza  
arriba  
pobre sombra de país, lleno de vientos,  
de monumentos y espamentos,  
de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,  
escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo  
banderitas,  
repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando  
de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides.

Pobres negros.

Te estás quemando a fuego lento, y dónde el fuego,  
dónde el que come los asados y te tira los huesos.  
Malandras, cajetillas, señores y cafishos,  
diputados, tilingas de apellido compuesto,  
gordas tejiendo en los zaguanes, maestras normales,  
curas, escribanos,  
centroforwards, livianos, Fangio solo, tenientes  
primeros,  
coroneles, generales, marinos, sanidad, carnavales,  
obispos,  
bagualas, chamamés, malambos, mambos, tangos,  
secretarías, subsecretarías, jefes, contrajefes, trucos,  
contraflor al resto. Y qué carajo,  
si la casita era su sueño, si lo mataron en pelea,  
si usted lo ve, lo prueba y se lo lleva.

Liquidación forzosa, se remata hasta lo último.  
Te quiero, país tirado a la vereda, caja de fósforos  
vacía,  
te quiero, tacho de basura. que se llevan sobre una  
cureña  
envuelto. en la bandera que nos legó Belgrano,  
mientras las viejas lloran en el velorio, y anda el mate  
con su verde consuelo, lotería del pobre,  
y en cada piso hay alguien que nació haciendo  
discursos  
para algún otro que nació para escucharlos y pelarse  
las manos.

Pobres negros que juntan las ganas de ser blancos,  
pobres blancos que viven un carnaval de negros,  
qué quiñiela, hermanito, en Boedo, en la Boca,

## La patria

Questa terra sugli occhi,  
questo panno appiccicoso, nero di stelle impassibili,  
questa notte continua, questa distanza.  
Ti amo, paese buttato via più in basso del mare,  
pesce pancia all'aria,  
povera ombra di paese, pieno di venti,  
di monumenti e di smanie,  
di orgogli senza oggetto, soggetto per assalti,  
sputo sbornia che inoffensivamente puttaneggia e  
sventola bandierine,  
distribuisce coccarde nella pioggia e spruzza  
di bave e stupore sferisteri stadi e ringsides.

Poveri negri.

Ti stai bruciando a fuoco lento, e dove il fuoco,  
dove colui che mangia gli arrostiti e ti tira gli ossi.  
Malandrie, bellimbusti, signori e mezzani,  
deputati, scemotte con il cognome composto,  
grassone che tessono nei portoni, maestre normali,  
curati, scrivani,  
centroforwards, pesi leggeri, Fangio solo, primi  
tenenti,  
colonnelli, generali, marinai, sanità, carnevali,  
vescovi,  
*bagualas, chamamés, malambos, mambos, tangos,*  
segreteria, sottosegretariati, capi, controcapi, frodi,  
controfiore al resto. E che *carajo*,  
se la casetta era il suo sogno, se lo uccisero in una rissa,  
se lei lo vede, lo prova e se lo porta via.

Liquidazione forzata, si vende tutto all'asta.  
Ti amo, paese buttato sulla strada, scatoletta vuota  
di cerini,  
ti amo, pentola d'immondizie trascinata su un  
affusto  
avvolto nella bandiera che ci lasciò in testamento  
Belgrano,  
mentre le vecchie piangono nella veglia mortuaria,  
e gira il *mate*  
con la sua verde consolazione, lotteria del povero,  
e a ogni piano c'è qualcuno che nacque facendo  
discorsi  
per qualcun altro che nacque per ascoltarlo e  
spellarsi le mani.  
Poveri negri che ammucchiano la voglia d'essere bianchi,



en Palermo y Barracas, en los puentes, afuera,  
 en los ranchos que paran la mugre de la pampa,  
 en las casas blanqueadas del silencio del norte,  
 en las chapas de zinc donde el frío se frota,  
 en la Plaza de Mayo donde ronda la muerte trajeada  
 de Mentira.

Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,  
 vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo  
 que salga,

tercera posición, enegía nuclear, justicialismo, vacas,  
 tango, coraje, puños, viveza y elegancia.

Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado  
 en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la  
 autopsia.

Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y  
 algo

saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga,  
 no te metás, qué vachaché, dale que va, paciencia.

La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,  
 ser argentino es estar triste,  
 ser argentino es estar lejos.

Y no decir: mañana,  
 porque ya basta con ser flojo ahora.

Tapándome la cara  
 (el poncho te lo dejo, folklorista infeliz)

Me acuerdo de una estrella en pleno campo,  
 me acuerdo de un amanecer de puna,  
 de Tilcara de tarde, de Paraná fragante,  
 de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos  
 quemando un horizonte de bañados.

Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles  
 cubiertas de carteles peronistas, te quiero  
 sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,  
 nada más que de lejos y amargado y de noche.

poveri negri che vivono un carnevale di negri,  
 che lotteria, fratello, a Boedo, alla Boca,  
 a Palermo a Barracas, ai ponti e fuori,  
 nei *ranchos* che bloccano tutta la loia della pampa,  
 nelle case imbiancate dal silenzio del nord,  
 nelle lastre di zinco dove il freddo si strofina,  
 nella Plaza de Mayo dove fa la ronda la morte  
 travestita da Menzogna.

Ti amo, paese denudato che sogna uno smoking,  
 vicecampione del mondo in qualcosa, in ciò che capita,  
 in terza posizione, energia nucleare, giustizialismo,  
 vacche,

tanghi, coraggio, pugni, furberia, eleganza.

Tanto triste nel più profondo del grido, tanto colpito  
 nel meglio della gozzoviglia, tanto vistoso al momento  
 dell'autopsia.

Però ti amo, paese di fango, e altri ti amano, e qualcosa  
 uscirà da questo sentirti. Oggi è distanza, fuga,  
 non ti ci mettere, che ti frega, dà che va bene,  
 pazienza.

La terra fra le dita, l'immondizie negli occhi,  
 essere argentino è essere triste,  
 essere argentino è stare lontano.

E non dire: domani,  
 perché già basta essere mosci oggi.

Coprendomi la faccia  
 (il *poncho* te lo lascio, folklorista infelice).

Mi ricordo di una stella in pieno campo,  
 mi ricordo di un'alba di altipiano,  
 di Tilcara di sera, del Paraná fragante,  
 di Tupungato selvaggio, di un volo di flamenchi  
 che bruciavano un orizzonte di paludi.

Ti amo, paese, fazzoletto sudicio, con le tue strade  
 sepolte da manifesti peronisti, ti amo  
 senza speranza e senza perdono, senza ritorno e  
 senza diritto,

nient'altro che da lontano e amareggiato e di notte.

JULIO CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos* [1967] poi trad. italiana con testo a fronte: *Le ragioni della collera*, traduzione di Gianni Toti, prefazione di Rosalba Campra, Roma, Fahrenheit 451, 1995.

# Identità nazionale e storia della letteratura: l'equazione argentina

In un libro del 1991, lo studioso statunitense Nicolas Shumway esordiva interrogandosi sul peso del fattore culturale in ciò che viene generalmente percepito come il 'fallimento nazionale' dell'Argentina, uno dei pochi paesi ad essere precipitati, nell'opinione pubblica internazionale, dal primo al terzo mondo in solo pochi decenni.<sup>1</sup> Tale illusoria parabola si è imposta nell'immaginario nazionale e nella vita quotidiana del paese come una specie di paradigma retorico ricorrente, non scevro di un certo malinconico compiacimento, tanto da far dubitare del suo carattere storico, offuscato dall'aura mitica che l'avvolge. Sta di fatto che forse nessuno, nel 1920, avrebbe considerato l'Argentina come un paese sottosviluppato, ma piuttosto l'avrebbe inclusa, più o meno a ragione, nel novero delle nuove democrazie di successo, in virtù della prosperità del paese, dell'alto tasso di alfabetizzazione e della stabilità, almeno apparente, dei governi. E invece, il resto del XX secolo si è rivelato un teatro di crisi cicliche che hanno portato ad immaginare, per l'enigmatica 'equazione argentina', soluzioni sempre più difficili e controverse. Di tale equazione, il fattore culturale è stato forse il più sottovalutato rispetto a quello economico, sociale o politico, ma il suo peso appare, a tutti gli effetti, cospicuo.

Un aspetto della questione su cui sembra convergere un moderato consenso è proprio una peculiarità della cultura argentina quale emerge all'indomani dell'Indipendenza dalla Spagna e che avrebbe condizionato gli sviluppi futuri della Nazione. Tale peculiarità consisterebbe in una conflittualità intrinseca che ha accomunato da subito i discorsi – politici, letterari, scientifici – che si sono imposti al paese con pretese di ufficialità o egemonia. Si tratterebbe, più precisamente, di una sorta di tendenza alla bipolarità che contrappone fra loro i frammenti della realtà nazionale di volta in volta presi in considerazione, fi-

no a costituire un vero e proprio sistema di opposizioni binarie: civiltà vs barbarie, città vs campagna, capitale vs provincie, universalismo vs localismo, liberalismo vs populismo, letteratura ufficiale vs letteratura clandestina, e così via. Le generazioni immediatamente successive all'Indipendenza avrebbero, insomma, lasciato in eredità al paese una cultura dissociante e un'ideologia della separazione, piuttosto che un ideale nazionale unificante. Tanto potente sarebbe stata la forza di questo paradigma da impegnare pensatori e letterati, fin dalla seconda generazione indipendente, a meditare sulle 'ragioni del fallimento' ancora molto, molto prima della presunta *débacle* novecentesca. Nelle parole di Schumway, la nazione argentina sarebbe stata portata fin dalla sua nascita ad elaborare una vera e propria «mitologia dell'esclusione»,<sup>2</sup> qualcosa di simile a ciò che il romanziere Ernesto Sábato ebbe a chiamare «una società di oppositori», intenti ad umiliarsi l'un l'altro e, al contempo, a cercare disperatamente la strada per il consenso e il compromesso.

La spiegazione del perché si sia abbandonato così presto l'obiettivo dell'unità, ovvero il ruolo della cultura ufficiale quale generatrice di una mitologia nazionale inclusiva di segno positivo, eccede evidentemente il proposito di queste pagine, ma vale citare al riguardo un'osservazione di Noé Jitrik a proposito della storia della letteratura argentina e del suo ruolo nella fondazione dell'identità nazionale, tema a cui qui s'intende accennare.<sup>3</sup> Secondo il critico argentino, che riprende in realtà un topos consolidato della storiografia novecentesca, l'Argentina ha sofferto da subito di una incongruenza di fondo: l'ideale di una autonomia totale è stato infatti coltivato, a costo di annientare tutto ciò che ad esso si opponeva, da una classe borghese di origine mercantile che percepiva sé stessa come dipendente a sua volta dal mondo civilizzato e capitalista. Impossibile, però, ottene-

<sup>1</sup> NICOLAS SHUMWAY, *The invention of Argentina*, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 1993<sup>2</sup>, p. X.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Cfr. NOÉ JITRIK, *Bipolaridad en la historia*, in Id., *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1960.

re l'autonomia mediante soggetti che si sanno dipendenti da istanze esterne. Ciò che tale circostanza genera, dal punto di vista delle produzioni culturali, è un conflitto fra l'idea di *legittimità* e il sentimento di *rappresentatività* della cultura, ovvero tra la rappresentazione di un *dover essere* e di un *siamo* perennemente in conflitto fra loro. Nel campo letterario ciò si è tradotto nell'intenzione, da parte di alcuni, di imporre una letteratura che si presupponeva adeguata alla realtà nazionale, a partire da modelli esterni e da un'interpretazione previa di tale realtà. Allo stesso tempo, quest'idea di una letteratura *legittima*, pensata in funzione di un determinato progetto di paese che prescindeva spesso e volentieri dalla realtà dei fatti, non ha impedito la nascita di forme di espressione letteraria spontanee o immediate, sorte per lo più in contesti socio-culturali popolari, che con il tempo ha costituito il fondamento per la rivendicazione di una letteratura *rappresentativa*, in contrasto con la prima, cui contende il titolo di letteratura nazionale.

La proposta interpretativa di Noé Jitrik è quella di un metodo storiografico retto da un principio critico che, lungi dall'essere meramente descrittivo, restituisca la letteratura alla società che essa ha contribuito a forgiare. Una proposta che si è concretizzata negli ultimi anni nel grande progetto editoriale della *Historia crítica de la literatura argentina* da lui diretta,<sup>4</sup> l'ultimo di una serie che ha cercato, proprio attraverso la storia della letteratura, la via d'accesso per definire, spiegare, plasmare, interrogare, qualcosa di più trascendente ed astratto: l'identità della nazione.

«Abbiamo cominciato dalla fine. E dunque ci vediamo con risultati e senza principi», dichiarava nel 1837 Miguel Irigoyen riflettendo sulla scarsità di elementi sui quali fondare un'idea di Patria culturale.<sup>5</sup> Laddove le circostanze non hanno permesso di postulare la preesistenza di una comunità nazionale rispetto alla Nazione, le strategie di invenzione della tradizione si fanno necessariamente più esplicite, data l'urgenza di trasformare il passato in tradizione e la memoria in identità. E se si concorda almeno in parte con Peter Bürger sul fatto che le storie delle

letterature nazionali siano mere finzioni d'identità,<sup>6</sup> si può affermare che proprio in questo campo discorsivo si manifestano i nodi contraddittori della costruzione delle identità nazionali. In Argentina le caratteristiche di questo genere testuale non si discostano dal ruolo di organizzare e orientare le comunità dei lettori di cui parla Benedict Anderson, ma anzi accentuano il loro carattere di propedeuticità nei confronti dell'identità nazionale.<sup>7</sup> La storia della letteratura assume da subito, in Argentina, una dimensione normativa – la (ri)formulazione del canone nazionale –; pedagogica – in quanto sussidio indispensabile a una didattica dell'identità –; politica – quale espressione di una classe chiamata a realizzare un determinato progetto di paese –; e interpretativa – come spiegazione dell'essere nazionale.

Di nuovo, però, il punto di partenza è un paradosso: per i giovani del *Salón literario* del 18??, i primi a manifestare l'esigenza di uno sguardo retrospettivo sulla letteratura nazionale, il principale problema era quello di stabilire se esistesse o meno un oggetto storicizzabile, ovvero una produzione letteraria degna di questo nome. Gran parte delle discussioni ruotava intorno alla domanda se quanto scritto dalle generazioni passate potesse fregiarsi del titolo di letteratura e se fosse legittimamente nazionale. La commistione di criteri estetici, derivati da dettami codificati altrove, ed assiologici, calibrati sui valori della morale patriottica, era evidente: il rifiuto della tradizione letteraria ispanica, necessario a sancire l'indipendenza anche sul piano simbolico, l'assimilazione di valori estetici esogeni, provenienti per lo più dalla letteratura francese, e la pretesa di originalità, da ricercare nei temi nazionali più che nella forma, rendevano ogni approccio storico al tema letterario un tentativo di definizione e un progetto normativo per la letteratura futura. Sarà solo con la maturità di uno dei giovani componenti del *Salón literario*, Juan María Gutiérrez, che un disegno organico di storia della letteratura argentina comincerà a concretizzarsi, almeno nei propositi dell'autore, se non in un'opera totalizzante e completa, almeno in un corpus di studi, pubblicati nei decenni centrali del XIX secolo, che getteranno le basi per un metodo storiografi-

<sup>4</sup> I volumi della *Historia crítica de la literatura argentina* hanno cominciato ad apparire nel 1999 presso la casa editrice Emecé di Buenos Aires. Il piano dell'opera non è ancora stato completato. Sono usciti fino ad ora: *La irrupción de la crítica* a cura di Susana Cella, *La lucha de los lenguajes*, a cura di Julio Schwartzman, *El imperio realista*, a cura di María Teresa Gramuglio, *El oficio se afirma*, a cura di Sylvia Sáitta e *La narración gana la partida*, a cura di Elsa Drucaroff.

<sup>5</sup> «Hemos principiado por el fin. De modo que nos vemos con resultados y sin principios». Cit. in PEDRO LUIS BARCIA, *Historia de la historiografía literaria argentina. Desde los orígenes hasta 1917*, Buenos Aires, Pasco, 1999, p. 75.

<sup>6</sup> PETER BÜRGER, *On literary history*, «La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico», II, 4-5, 1997, pp. 179-192.

<sup>7</sup> Cfr. BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities*, New York, 1983; traduzione italiana *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri, 1996. Cfr. anche al riguardo l'ormai classico libro di BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN, *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.

co portato più tardi a compimento da altri.<sup>8</sup> Gutiérrez traspone nel suo storicismo critico la sua stessa ossessiva meticolosità di bibliografo e catalogatore, concependo la storia della letteratura come imposizione di una razionalità alla disorganica produzione letteraria nazionale e di una logica al disordine documentale, per dare corpo alle voci disarticolate che fino ad allora avevano parlato al paese. I testi diventano così i supporti tangibili di un'identità nazionale in nuce, capaci di riempire le lacune di un insieme pensato a priori e che rischiava di non sostenersi altrimenti.

Bisognerà tuttavia attendere il secondo decennio del XX secolo perché il contributo di Gutiérrez e dei suoi compagni di generazione giungesse a compimento in una summa storiografica organica ed esaustiva, erede della grande tradizione europea ottocentesca, di cui è epigona, e al tempo stesso portatrice di nuovi orizzonti critici e metodologici. *La Historia de la literatura argentina* di Ricardo Rojas, pubblicata tra il 1917 e il 1922, è infatti un grandioso edificio sostenuto dal più vasto corpus documentale mai riunito, che legittima il suo discorso proprio dalla mole dei testi esumati dalla ricerca d'archivio: una mole che sarebbe valsa all'autore la pungente ironia di Paul Groussac e di Jorge Luis Borges,<sup>9</sup> e che Rojas esibiva invece quale giustificazione evidente di una tesi enunciata a priori, ovvero l'esistenza di un'autentica tradizione nazionale e una sua specifica ed originaria essenza. Il preteso metodo induttivo, che dalla frammentarietà dei testi doveva condurre alla totalità dell'identità nazionale, veniva rovesciato da Rojas in un'operazione intrinsecamente deduttiva: la dimostrazione della validità della premessa filosofica<sup>10</sup> dell'intero edificio storiografico. La ricerca d'archivio si trasformava in una sorta di accanimento euristico volto alla definizione dell'*argentinità*, le cui tessere musive, rintracciate nei testi, erano il determinismo tellurico, il *genius loci*, e la nozione spiritualista, di ascendenza unamuniana, di *Hispanidad*. Già annunciato in *Blasón de plata*, del 1912, e

portato a compimento in *Eurindia*, del 1924, il concetto di argentinità che emerge dalla *Historia* tende alla riconciliazione dell'elemento indigeno e di quello ispanico in un meticcio simbolico da cui secondo Rojas era scaturita una nuova entità spirituale. Il marcato carattere utopico ed essenzialista di tale posizione non piacque agli intellettuali di estrazione immigratoria. Uno fra tutti, José Ingenieros, di origini siciliane, ebbe a rinfacciare a Rojas l'aver diffuso una concezione reazionaria della nazionalità culturale falsamente 'ispano-indigena' che, ancora una volta, escludeva radicalmente uno degli elementi in gioco della realtà nazionale: la «trasformazione etnica» apportata dall'immigrazione.<sup>11</sup>

Le storie della letteratura argentina non poterono resistere al declino delle concezioni spiritualiste ed essenzialiste dell'identità nazionale sotto la spinta delle poderose trasformazioni sociali impresse dall'alluvione immigratoria e delle rivoluzioni politiche novecentesche, come la parabola del peronismo. L'uscita di *Literatura argentina y realidad política*, pubblicato per la prima volta da David Viñas nel 1964 e rimaneggiato a più riprese in complicate vicende editoriali, rappresentò il primo rilevante tentativo di disegno storico della letteratura argentina dopo quello di Rojas, giacché a quest'ultimo erano seguite opere di carattere collettivo che, sebbene coordinate da un'unica istanza organizzatrice, non costituivano espressione di un'interpretazione unitaria e coerente del corpus nel suo complesso (come nel caso della *Historia de la literatura argentina* coordinata da Rafael Alberto Arrieta nel 1958) bensì un insieme di monografie affidate ad altrettanti specialisti e personalità accademiche di rilievo. La svolta impressa da Viñas negli anni '60 può essere esemplificata col passaggio dall'euristica, in cui la faticosa costituzione di un corpus dilatato a dismisura a partire dai frammenti recuperati al passato apre nuove strade per la ricerca, all'ermeneutica, che reclama una sintesi estrema, una vera e propria contrazione del corpus divenuto ormai 'testo unico': «Ciò che

<sup>8</sup> Mi riferisco in particolare a JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *América Poética*, Valparaíso, Imprenta de "El Mercurio", 1846; Id., *De la elocuencia sagrada en Buenos Aires antes de la revolución*, «La Revista de Buenos Aires», 2, 1863, pp. 277-300; Id., *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*, Buenos Aires, Imprenta del siglo, 1865; Id., *Reminiscencias de la literatura antigua americana y especialmente de la República Argentina*, «La Revista de Buenos Aires», 12, 1867, pp. 540-562; Id., *De la poesía y elocuencia de las tribus de América*, «La Revista de Buenos Aires», 19, 1869, p. 545; 20, 1869, pp. 224-391, «Revista del Río de la Plata», 3, 1872, pp. 194-211; Id., *Estudio sobre La Argentina y conquista del Río e la Plata y sobre su autor don Martín del Barco Centenera*, «La Revista del Río de la Plata», 7, 1873, pp. 3-37, 337-361, 12, 1876, pp. 610-639, tra i più rappresentativi.

<sup>9</sup> Paul Groussac ebbe a definire l'opera di Rojas come «aquella copiosa historia de lo que orgánicamente nunca existió», in *Crítica literaria*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985 [1924], pp. 13-14; mentre Jorge Luis Borges, in una celebre boutade, parlava dei quel «inversamente paradójico doctor Rojas cuya historia de la literatura argentina es más extensa que la literatura argentina.», in *Arte de injuriar*, Id., *Historia de la eternidad*, [1936], in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 421.

<sup>10</sup> Com'è evidente anche dal sottotitolo *Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*.

<sup>11</sup> Nel testo: «modificación étnica». JOSÉ INGENIEROS, *Nacionalismo e indianismo: carta a Ricardo Rojas*, «Revista de América», 2, 1913, pp. 185-194.

si propone in questo libro non è una spiegazione sociologica bensì una lettura politica della letteratura del nostro paese intesa come un testo unico, ininterrotto, dove parla la borghesia argentina». <sup>12</sup> Alla proliferazione dei testi contenuti nella *Historia* di Rojas fa da contraltare il riduzionismo di Viñas e la sua postulazione del testo unico. Ai due procedimenti, amplificazione e riduzione, corrispondono, naturalmente, due gesti originari opposti: il primo cerca nell'abbondante varietà del corpus gli indizi di un'unica essenza permanente e immutabile; il secondo rintraccia nella sintetica unità del testo i conflitti e le disarmonie di un processo dialettico in divenire. L'argentinità non è, come per Rojas, il contenuto uniforme ed essenziale che soggiace alle manifestazioni estetiche e letterarie del paese, bensì, come dice Viñas stesso, «un'unità culturale non tanto cronologica o stilistica ma piuttosto un'unità di problemi». <sup>13</sup> Il tema dell'identità è oggetto non tanto di interpretazione filosofica quanto di tentativi di spiegazione mediante categorie socio-economiche e politiche, e viene dunque posto in termini quasi opposti, non solo rispetto a quanto sostenuto da Rojas, ma soprattutto, e in modo più aperto, rispetto alle posizioni dei saggisti dell'essere nazionale come Martínez Estrada, Mallea o Murena, contro i quali la rivista *Contorno*, fondata qualche anno prima tra gli altri dallo stesso Viñas, aveva già combattuto le sue battaglie. Nella nozione ipostatizzata di identità irrompe finalmente la Storia, e con essa la disarmonia e il conflitto che sono alla base del suo divenire.

Il decennio del 1960 è stato generoso dal punto di vista della storiografia letteraria. Negli stessi anni

in cui uscivano, non senza polemiche, i volumi di Viñas appariva la serie storiografica *Capítulo*, lanciata dal Centro Editor de América Latina diretto da Boris Spivacow, pensata per un pubblico di massa, didattica e divulgativa, ma fondata su principi critici consolidati nell'ambiente accademico progressista. Venduta in fascicoli nelle edicole, e successivamente ripubblicata in volumetti, si tramutò in uno dei fenomeni editoriali più incredibili dell'epoca, con le sue 100.000 copie settimanali vendute in tutto il paese. La storia della letteratura aveva definitivamente varcato il recinto dell'Accademia e il suo messaggio, sempre più critico e consapevole, occupava uno spazio centrale della vita culturale argentina. Ed è forse paradossale che questo accadesse poco prima del tramonto epocale della storiografia letteraria come pretesa conoscitiva totalizzante.

All'apparizione del primo tomo della *Historia crítica de la literatura argentina*, nel 1999, il suo direttore, Noé Jitrik, confessava la contraddizione essenziale in cui si trovava: aveva passato gli ultimi decenni a determinare perché non funziona più, nel discorso culturale attuale, questo genere di testi che sono le storie della letteratura. Smascherato quanto di fittizio esso cela, nelle premesse epistemologiche e nell'intenzionalità ideologica, rimaneva una profonda sfiducia nella possibilità di sopravvivenza del genere. Niente di meglio, allora, che sfidare le possibilità apparentemente esaurite di un discorso, rivendicando, nonostante tutto, la storicità ineludibile che riveste ogni azione umana. <sup>14</sup>

\* Università degli Studi di Macerata

<sup>12</sup> «Lo que se propone en este libro no es una explicación sociológica sino una lectura política de la literatura de nuestro país entendida como un texto único, corrido, donde la burguesía argentina habla.». DAVID VIÑAS, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971, p. 10.

<sup>13</sup> «Una unidad cultural no tanto cronológica o estilística como *unidad de problemas*.» DAVID VIÑAS, *La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada*, cit. in BEATRIZ SARLO, *Los dos ojos de contorno*, «Punto de vista», 81, 1996, p. 4.

<sup>14</sup> DANIEL MOLINA, *La literatura argentina encontró su historia*, «Clarín», 08/08/1999.

---

Federica Rocco \*

# Le ‘Cronache della Conquista’ secondo Juan José Saer e Abel Posse

A partire dalla metà degli anni '70 del XX secolo, anche la letteratura ispanoamericana si dedica alla rilettura e alla riscrittura della storia. Nonostante fin dagli anni '40 alcuni scrittori, come il cubano Alejo Carpentier (1904-1980), avessero recuperato il passato americano nelle loro finzioni, il rinnovamento dell'interesse letterario nei confronti della storia si fa generalmente coincidere con la pubblicazione, nel 1974, del romanzo *Yo, el Supremo* del paraguayano Augusto Roa Bastos (1917-2005). Il contesto nel quale insorgono le prime riletture della storia è quello delle crisi economiche, politiche e finanziarie degli anni '70 e '80, la cui impronta più terribile e tragica è quella delle dittature sudamericane. In un periodo di tale complessità, riscrivere la storia serve a riferirsi metaforicamente al presente, eludendo la censura, e a cercare nel passato l'origine dei problemi che affliggono il continente.<sup>1</sup> D'altronde, la storia e la finzione riflettono le tensioni tra il passato e il futuro che dominano da sempre la storia ispanoamericana, in cui l'indeterminazione e l'ambiguità di ogni accadimento impedisce la 'precisione assoluta del fatto storico' obbligando, anche gli storici, a una permanente creatività.<sup>2</sup>

Il romanzo storico-fittizio della seconda metà del XX secolo, definito anche 'nuovo romanzo storico', effettua perciò, anche in America Latina, una rilettura critica del passato e una sua riscrittura che problematizza la possibilità di conoscerlo e di ricostruirlo. Il passato recuperato dai romanzi è spesso molto documentato, ma la prospettiva dalla quale lo si ripropone tende ad evidenziare le menzogne, le misti-

ficazioni, ma anche i segreti, le omissioni e i silenzi della Storia ufficiale. Sia nel caso in cui l'intenzione degli scrittori di questo tipo di finzioni è introspettiva ed intimista, sia nel caso in cui è testimoniale e realista, la nuova versione storica si *soggettivizza* per segnalare che i personaggi famosi sono stati anche degli uomini 'reali'. Tuttavia, questi romanzi privilegiano la messa a fuoco di personaggi marginali e anche quando scelgono le grandi figure del passato, lo fanno per rivelarne il lato meno vincente. Le vite e le gesta degli eroi, riscritte insieme agli insuccessi e agli episodi frustrati della conquista, trasformano anche i fondatori in personaggi la cui gloria è appannata, macchiata o distrutta. L'interesse per la storia soggettiva (anche la quotidianità e la soggettività appartengono alla storia) spiega il gioco intertestuale dei romanzi con l'etnografia, l'antropologia sociale e la psicoanalisi.

Uno dei temi che riaffiora nella rilettura storica ispanoamericana riguarda le origini del continente, ovvero quel primo incontro/scontro tra nativi americani ed europei da cui scaturisce il meticciato. Come è noto, gli eventi connessi alla scoperta e alla conquista dell'America sono stati per lo più raccontati dagli esploratori e dai conquistatori al servizio della corona spagnola in una serie di testi che si conoscono come 'Cronache della Conquista'. Le Cronache, che rappresentano le origini storiche e letterarie del continente ispanoamericano, si compongono di diversi tipi discorsivi, dai diari di bordo alle lettere, dalle relazioni alle cronache, dalle memorie alle autobiografie, dalle 'cartas de relación' ai racconti di viaggio.<sup>3</sup> I

<sup>1</sup> Cfr. MARÍA BEATRIZ ARACIL VARÓN, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2004, pp. 67-68.

<sup>2</sup> Cfr. FERNANDO AÍNSA, "Invencción literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", in KARL KOHUT (a cura di), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt a.M., Vervuert, 1997, p. 121.

<sup>3</sup> Indirizzate al re, le cronache raccontano i trionfi della conquista. Per lo più scritte in prima persona, esse possono anche presentarsi scritte da terzi, di solito da uno scrivano che raccoglie la testimonianza di chi ha partecipato agli eventi. Durante l'epoca coloniale il termine cronaca diviene sinonimo di storia e ciò trasforma le testimonianze dirette in documenti storici e storiografici portatori di verità. Con il termine 'carta de relación' o 'carta relatoria' si indica, invece, una lettera, il cui destinatario è sempre il re (o i suoi funzionari), nella quale si raccontano i dettagli di un certo avvenimento. Non si tratta, però, di una semplice epistola, bensì di un testo di fondazione, costituzione o statuto inerente i territori occupati. In virtù dei documenti redatti in funzione del

testi nei quali, a partire dal *Diario di bordo* di Cristoforo Colombo o le lettere di Hernán Cortés, si racconta il Nuovo Mondo, divengono la base anche formale delle ricostruzioni narrative contemporanee. Sfruttandone la caratteristica intima e ufficiale, lo scrittore della fine del XX secolo riattualizza il modello coloniale, da un lato per raccontare da una nuova prospettiva il noto tema del confronto tra le diverse culture, e dall'altro per alludere alla commistione tra esperienza vissuta ed esperienza immaginata che caratterizza i primi discorsi sull'America, nei quali si combinano leggenda, mito, ed epopea dei libri di cavalleria.<sup>4</sup> D'altronde, i testi della letteratura coloniale possiedono l'incanto di un inizio che continua ad essere lo stesso perché le problematiche insorte all'epoca del primo incontro tra nativi ed europei sono ancora vigenti nell'attualità latinoamericana.

L'Argentina è però il paese in cui i nativi, sterminati durante le campagne militari del XIX secolo, sono stati sostituiti dai *gauchos*, già prodotto dell'unione tra autoctoni e spagnoli. Non a caso, nella concezione moderna dell'identità argentina l'apporto indigeno è mediato e sostituito dal meticcio a partire dal quale si producono le nuove commistioni etnico-culturali con gli immigrati, giunti nel paese sudamericano tra la seconda metà del secolo XIX e la prima metà del XX. Infatti, l'interesse per l'incontro-scontro tra culture e lingue diverse avvenuto durante la conquista, in Argentina include un rimando all'impatto sociale e identitario provocato dall'ondata immigratoria dei milioni di europei (soprattutto italiani e spagnoli) e di extraeuropei (gli ebrei in fuga dai pogrom sovietici e dalla persecuzione nazi-fascista, e i medio-orientali) giunti per 'fare l'America'.

Tra i tanti romanzi storico-fittizi argentini che propongono una versione della conquista alternativa e complementare a quella della Storia ufficiale, ne abbiamo scelti due che riattualizzano alcuni dei modelli strutturali della famiglia testuale coloniale al fine di raccontare l'esperienza con l'Altro in un secolo

XVI di spedizioni fallimentari, di naufragi e di speranze frustrate. Scritti tra gli anni '80 e i '90 i due romanzi oggetto della nostra analisi sono *El entenado* (1982) di Juan José Saer (1937-2005) e *El largo atardecer del caminante* (1993) di Abel Posse (1934).<sup>5</sup>

Il romanzo di Juan José Saer si presenta come l'autobiografia fittizia di un anonimo tipografo, il quale, ormai giunto all'ultima tappa della propria esistenza, decide di raccontare la sua partecipazione alla prima conquista. Nei primi anni del secolo XVI il giovane orfano s'imbarca come mozzo in una delle navi in partenza per le Indie. Giunta nel sud del continente americano, parte della spedizione sbarca in una delle isole di un grande estuario e subisce un attacco indigeno. Il mozzo - l'unico sopravvissuto - vive per dieci anni con i cannibali, prima di essere recuperato da una nave spagnola. Rientrato in patria, egli viene internato in un convento dove subisce una serie di interrogatori. Emancipatosi, il narratore-protagonista si stabilisce nel sud della Spagna e apre una tipografia. A distanza di sessant'anni dagli avvenimenti, l'anziano tipografo decide di raccontare la 'verità' riguardo alla sua esperienza con i nativi americani.

Dai pochi riferimenti storici allusi nel testo, si deduce che la storia narrata dal romanzo di Saer riecheggia la vicenda di Francisco del Puerto: sopravvissuto alla prima spedizione al Río de la Plata, capitanata da Juan Díaz de Solís nel 1516 e recuperato nel 1526 dalla spedizione di Sebastiano Caboto, non risulta che il mozzo abbia lasciato testimonianza delle sue avventure.

Allo stesso periodo storico, tuttavia, corrispondono le note peripezie di Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1490?-1564?): naufragato durante la spedizione di Pánfilo de Narváez in Florida (1527), il conquistatore sopravvive per un decennio tra le tribù dei nativi nordamericani prima di raggiungere un insediamento spagnolo. Pochi anni dopo il rientro in patria, Cabeza de Vaca è di nuovo in America in

destinatario autorevole, colui che sottoscrive la lettera e il territorio di cui si narra vengono legittimati, acquistano cioè legalità e diritto. Tra le 'cartas relatorias' alcune sono culturalmente più importanti di altre (si considerano tali, ad esempio, i testi di Colombo o di Cortés), mentre la maggior parte di esse servivano come scambio tra i conquistatori e la corona. Non si tratta tanto di testi che raccontano scoperte o conquiste, quanto piuttosto di documenti portatori di messaggi che rimpiazzano la inevitabile mancanza di compresenza tra il destinatario e il destinatario. Cfr. WALTER MIGNOLO, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y de la conquista", in LUIS ÍÑIGO MADRIGAL (a cura di), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 59 e ss.

<sup>4</sup> Cfr. F. AÍNSA, *op. cit.*, p. 120. Ci sembra importante segnalare come, specie nel secolo XVI, la finzione e la realtà spesso si confondano, perché ciò che accade nel Nuovo Mondo, dove l'europeo si trova ad affrontare situazioni inimmaginabili, non si discosta molto dagli avvenimenti fantastici presenti nei libri di Cavalleria, perciò non stupisce che le cronache contengano una certa qual dose di leggenda oltre ad elementi della picaresca. Cfr. Juan Francisco Maura, "Introducción" in ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA, *Naufragios*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 37-47.

<sup>5</sup> Solamente uno di questi due romanzi è stato tradotto in italiano, si tratta de *L'Arcano* di JUAN JOSÉ SAER pubblicato nel 1994 dalla casa editrice Giunti di Firenze.

qualità di governatore militare e prefetto della provincia di frontiera del Río de la Plata. Incaricato dal re di sottomettere gli indigeni ribelli e di imporre la propria autorità anche agli spagnoli ivi insediati, il governatore, a causa del suo 'eccessivo' rispetto nei confronti delle popolazioni native, finisce per essere destituito e rimpatriato. Cabeza de Vaca non diviene mai un vero eroe della conquista perché le spedizioni alle quali partecipa falliscono. Ciò nonostante, egli raggiunge la fama perché le cronache relative alle sue esperienze americane rappresentano uno dei rari esempi di difesa dei nativi, cui egli si riferisce evitando il più possibile giudizi di valore.<sup>6</sup> Di fatto, Cabeza de Vaca è uno di quei conquistatori spagnoli che, più per difesa personale che per inclinazione artistica, lasciano testimonianza scritta delle proprie avventure: quelle nordamericane sono incluse nella cronaca autobiografica intitolata *Naufragios*, mentre quelle rioplatensi, affidate alla trascrizione dello scrivano Pero Hernández, s'intitolano *Comentarios*.<sup>7</sup>

La figura del conquistatore-conquistato, cui si allude mediante le vicende del protagonista del romanzo di Saer, diviene esplicita ne *El largo atardecer del caminante* (1993) di Abel Posse,<sup>8</sup> in cui è lo stesso Cabeza de Vaca a riscrivere le sue memorie. Ormai anziano e stanco, il conquistatore trascorre – a Siviglia – una vita modesta la cui monotonia è interrotta solamente dalle visite alla biblioteca nella quale si reca per consultare le vecchie e le nuove carte geografiche che riguardano i luoghi americani a lui noti. Questa routine dura finché Lucinda, aiutante della biblioteca, gli regala una risma di fogli per indurlo a redigere una nuova versione delle sue memorie. Istigato dalla giovane di cui il vecchio conquistatore è invaghito, Cabeza de Vaca riscrive la propria vita privilegiando il racconto di ciò che egli stesso aveva

censurato dalle sue cronache precedenti: le rivelazioni delle memorie fittizie di Cabeza de Vaca riguardano il suo contatto con gli indigeni (i chorrucos, ma anche i più noti tarahumaras). Il presente della narrazione registra anche l'incontro del conquistatore con Amadís, uno dei due figli che egli confessa di avere avuto con la compagna indigena. Condotta in Europa per essere studiato presso un'Università del Nord, il figlio meticcio di Cabeza de Vaca muore ingabbiato dalla civiltà occidentale, nonostante il disperato tentativo del padre di liberarlo. Consapevole della pericolosità del suo manoscritto, il conquistatore lo nasconde tra gli scaffali più inaccessibili della biblioteca, nella speranza che qualcuno lo scopra in futuro e ne dia conoscenza al mondo.

Come abbiamo visto, sia l'anonimo protagonista del romanzo di Saer, sia il Cabeza de Vaca fittizio del romanzo di Posse, decidono di raccontare la loro verità sugli avvenimenti che li riguardano quando sono ormai giunti alla fine della loro vita. Questa scelta convoca un'altra voce nota della conquista, ovvero quella di Bernal Díaz del Castillo (1492?-1584?), il soldato della spedizione di Cortés, che nella sua *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, racconta la conquista 'dal basso', cioè dal punto di vista dei soldati, dei tanti anonimi protagonisti della Storia. Grazie a questo implicito rimando, nei romanzi di Saer e di Posse la prospettiva storica dei marginali si unisce alla visione dei vinti che lo sguardo dello spagnolo 'contaminato d'americanità' porta con sé quando racconta (e diventa) l'altro. Dal momento che il punto di vista dei vincitori ha sempre coinciso con la costruzione storiografica dell'America imposta dagli europei, i due romanzi argentini scelgono due protagonisti in grado di proporre anche il punto di vista dei vinti. Versione benjami-

<sup>6</sup> Il testo dei *Naufragios* rappresenta la prima narrazione sistematica delle diverse culture dei nativi che vivevano nel sud-ovest degli attuali Stati Uniti e nel nord dell'attuale Messico. Nonostante sia stato ridotto in schiavitù dagli indigeni, Cabeza de Vaca mantiene sempre con essi una relazione alla pari e il risultato della sua descrizione è che i nativi non risultano né migliori né peggiori degli spagnoli che giunsero nei loro territori. Almeno in apparenza lo spirito dello spagnolo è libero da pregiudizi, al punto che a volte antepone le qualità e le virtù degli indigeni a quelle dei suoi compatrioti. Cosciente o incosciente che fosse, l'oggettività del conquistatore offre un'imparzialità di giudizio raramente manifestata dai suoi contemporanei. Sebbene Cabeza de Vaca non ebbe la possibilità di dimostrare il suo valore in battaglia o in una qualche azione di conquista, egli poté crearsi una immagine dell'eroe nella sua dimensione più cristiana, perché il protagonista dei *Naufragios* – martire e difensore della causa indigena – dispone di un'unica arma: quell'amore verso il prossimo che gli permette di trasformare in oggetto d'amore gli indigeni che cura e protegge. In questo senso il conquistatore spagnolo anticipa l'atteggiamento dei difensori degli indigeni come il padre Bartolomé de Las Casas il quale difenderà l'umanità dei nativi contro le tesi contrarie sostenute da Ginés de Sepúlveda di fronte alla corte reale durante la famosa disputa di Valladolid del 1550. Cfr. JUAN FRANCISCO MAURA, "Introducción" in ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA, *Naufragios*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 12-54.

<sup>7</sup> I *Comentarios* sono la memoria difensiva del conquistatore spagnolo redatta da uno dei partecipanti alla spedizione nel Río de la Plata (Pero Hernández), per questo motivo abbondano di dettagli amministrativi e burocratici utili a confermare la rettitudine del governo di Cabeza de Vaca nel compimento del suo incarico di funzionario reale.

<sup>8</sup> Insieme ai precedenti *Daimón* (1978) incentrato sulla ribellione del conquistatore e tiranno Lope de Aguirre e *Los perros del paraíso* (1982) in cui si narrano i viaggi di Cristoforo Colombo, *El largo atardecer del caminante* appartiene alla *Trilogía del descubrimiento y la conquista* di Abel Posse. A differenza dei due romanzi precedenti, però, il Cabeza de Vaca fittizio rappresenta il contraltare positivo alla figura di conquistatore crudele e violento.



niana della storia che oppone l'utopia alla sconfitta, la storia rivissuta in questi romanzi è una storia soggettiva che riumanizza sia i protagonisti, sia gli avvenimenti del passato.

Durante la conquista gli spagnoli attuano un'assimilazione negativa degli indigeni che si evidenzia nella paura del contagio che li può 'paganizzare' e rendere dei selvaggi. Tuttavia, sebbene più rara, esiste anche un'assimilazione positiva che induce alcuni spagnoli ad adottare il modello di vita dei nativi: a contatto con l'innocenza primigenia della natura americana, però, questi spagnoli finiscono per identificarsi con l'alterità.<sup>9</sup>

Nella consapevolezza che affinché il passato possa esistere bisogna raccontarlo, questi romanzi utilizzano la testimonianza intima del protagonista, espediente che permette l'avvicinamento del passato storico collettivo alla coscienza individuale in una traiettoria che implica il personaggio, il narratore e l'intero testo, incluso il lettore. L'imprescindibile confronto con il proprio passato e l'imminenza della morte inducono i due narratori-protagonisti – l'anonimo tipografo e il vecchio conquistatore – a riconoscere le origini della propria differenza negli anni trascorsi con gli indigeni e a sentire l'urgenza di doverne parlare in prima persona. Quando i fatti vengono vissuti come un'esperienza della coscienza individuale, personalizzano la storia trasformandola in una storia confessionale percepita ed enunciata da un soggetto che ricorre all'inconscio, all'introspezione fino a sconfinare i limiti della ragione nel delirio, l'allucinazione e la follia. L'autore s'include nel testo mediante una doppia firma che è l'affermazione di un gesto autobiografico: (auto)biografie più o meno immaginarie, queste opere si rivelano implicitamente ed esplicitamente come scritture di un 'io'. Complici o vittime, i protagonisti di questi romanzi vivono e vengono vissuti con un malessere che deriva da un senso di colpa che impedisce loro di decifrare gli enigmi della loro vita.<sup>10</sup> Il senso di colpa riguarda la scomoda verità che essi hanno taciuto per anni ovvero la loro identificazione con ciò che la civiltà occidentale considera 'la barbarie'. Non a caso, sia nelle memorie – vere e fittizie – di Cabeza de Vaca, sia nell'autobiografia dell'anonimo tipografo, all'uso della prima persona del singolare si affianca

quello di una prima persona del plurale che denuncia una doppia appartenenza. L'uso del 'noi' riferito alle vicende americane segnala, infatti, che l'identità del narratore-protagonista oscilla tra le origini spagnole e l'esperienza americana. L'identificazione con l'altro s'impone sull'appartenenza ispanica creando quella difficile relazione tra identità e alterità che l'atto autobiografico s'incarica di rimettere in equilibrio. Soggetto e oggetto della narrazione, testimone e narratore dei fatti, la figura del conquistatore-conquistato rimanda a quella dell'eterno straniero. Tuttavia, quando il diverso dagli altri diviene straniero a se stesso convoca una dicotomia che è propria della condizione umana: siccome l'alterità vive dentro di noi, colui che rifugge o rifiuta lo straniero con cui però s'identifica, rischia di lottare contro se stesso, contro il suo stesso inconscio.<sup>11</sup> È necessario, dunque, evitare l'opposizione tra l'io e l'altro da sé e tra il noi e il loro anche perché, di fatto, prima dell'incontro con i primitivi ('loro') gli occidentali ('noi') non esisistono, così come, finché non viene scoperto il Nuovo Mondo, non esiste il Vecchio Mondo. L'incontro-scontro tra culture diverse serve a capire quanto sia fecondo ogni dialogo interculturale. D'altronde, le relazioni interculturali si fondano sul confronto, lo scontro e il riconoscimento reciproco, poiché è solo "a partire da tali forme di incontro che emergono le identità in quanto tali, ovvero in quanto differenti".<sup>12</sup>

Una delle differenze più importanti tra nativi americani ed europei è il fatto che gli indigeni non conoscono la scrittura e, di conseguenza, possono tramandare la loro storia solo oralmente. Per assicurare la futura memoria dei nativi diviene, perciò, necessaria la presenza di un testimone-narratore dotato degli strumenti culturali adeguati. Il dualismo fra società letterate e società orali ha spesso giustificato l'opposizione tra popoli nella storia e popoli senza storia. Tuttavia, i popoli la cui memoria si trasmette oralmente non sono considerati privi di storia perché vivono in un tempo mitico, ma perché mancano della scrittura, ovvero dello strumento che in Occidente ha reso possibile tanto la logica come la storia stessa. È di fatto inevitabile che, chiunque si accinga a studiare l'Altro va incontro al paradosso di sapere che delle culture orali si può parlare solamente a

<sup>9</sup> Cfr. FERNANDO AÍNSA, *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, F.do de Cultura Económica, 1992, pp. 77-78.

<sup>10</sup> Cfr. GRACIELA SCHEINES, *La metáfora del fracaso. Sudamérica ¿Geografía del desencuentro?*, La Habana, Casa de las Américas, 1991, p. 145.

<sup>11</sup> Cfr. JULIA KRISTEVA, *Étrangers à nous-même*, Paris, Fayard, 1989, pp. 268-283.

<sup>12</sup> CAMILLA PAGANI, *Genealogia del primitivo. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Castel d'Ario (Mn), Negretto Editore, 2009, p. 110.

partire dalle categorie e dalle verità della cultura scritta, la quale, non a caso, influenza finanche la percezione che gli indigeni hanno di sé, la quale è mediata dai racconti di esplorazione e di conquista e dai testi etnografici di epoca coloniale e post-coloniale che li hanno descritti e rappresentati.<sup>13</sup> L'auto-biografo e il memorialista protagonisti dei romanzi di Saer e di Posse sono i testimoni della diversità indigena che essi ritengono necessario trascrivere al fine di conservarne una memoria futura. La traduzione scritta delle esperienze con i nativi, inserita in un racconto autobiografico, richiama le figure moderne dell'etnografo e dell'antropologo, la cui pratica è basata sulla scrittura: lettori e interpreti delle altre culture, essi sono anche gli scrittori e gli autori delle loro stesse interpretazioni. Nel caso dei due romanzi oggetto della nostra analisi, non è solo il protagonista a rinviare all'antropologo, ma anche lo scrittore finisce per assumerne le caratteristiche. La finzione ricorre alla storia per arricchire l'immaginario collettivo, e Saer e Posse propongono una riflessione storica che stimola l'immaginario sociale mediante la trasformazione – imitativa, ma critica – del proprio modello.

La classica dicotomia del discorso sull'argentinità che ha opposto per molto tempo la nostalgia di un nativismo impossibile all'assenza di miti e di superstizioni intorno al passato – americano o europeo – continuano a mantenere un ruolo centrale anche nella narrativa degli ultimi anni. Tuttavia, lo scrittore argentino ha smesso d'interrogarsi sulla natura delle proprie rappresentazioni, se cioè esse equivalgano alla storia, al mito, alla realtà o all'utopia, perché l'interrogativo è oggi etico e meta-storico e concerne le responsabilità della memoria di fronte all'organizzazione della storia.

La meta-storia, la presentazione delle esperienze individuali modulate dalla scrittura autobiografica e la coesistenza di spazi storici distanti tra loro, risvegliano una doppia consapevolezza: quella della presenza ineluttabile dell'attualità e, insieme, della sua inquietante capacità di ripetersi ogni volta che il passato si trasforma in catastrofe futura. Svanito l'incanto utopico, la responsabilità del presente si sdoppia in coscienza del possibile fallimento: il presente è ancora da scrivere e criticarlo diviene l'unica maniera di superare la paralisi.

Nell'opinione di Juan José Saer, quello che lo scrittore può (ri)costruire non è il passato, ma una visione, una certa idea o immagine di esso che è quella dell'osservatore e dunque non corrisponde

ad alcun fatto storico specifico. Sebbene parli, a suo modo, del passato, ogni esperienza narrativa, inclusa la lettura, trascorre nel presente. Perciò, nel rendere più evidente un certo passato, allontanandolo dall'esperienza narrativa, il narratore non vuole fare altro che suggerire la persistenza storica di alcuni problemi.<sup>14</sup> E dunque, il richiamo della memoria che insorge dalla connessione tra presenti diversi, lungo il percorso temporale che questi due romanzi hanno scelto di raccontare, riscatta la storia obbligata al silenzio e, insieme, segnala gli errori e gli orrori del presente al fine di collocarlo all'interno di una critica responsabile della sua stessa concatenazione con il futuro.

La relazione con la letteratura coloniale mette in evidenza che *El entenado* e *El largo atardecer del caminante* non sono una mera variante dei testi precedenti: il potere ri-creativo retroattivo proprio del discorso altrui serve a manifestare l'attuale vigenza storica anche delle espressioni letterarie del passato. La società aveva attribuito ai testi coloniali la capacità di contenere e di trasmettere il sapere e il potere di quel determinato momento storico, perciò questi romanzi, trasformati in veicoli delle narrazioni 'veridiche', si rivestono a loro volta di legittimità. Tuttavia, il romanzo mette in discussione le presunte oggettività e veridicità di quei testi che si pretendevano esclusivamente storici, ne imita le convenzioni della produzione testuale al fine di smascherarle e utilizza questa 'falsificazione' per proclamare, in modo a volte contraddittorio, la propria appartenenza alla letteratura. Il nuovo romanzo storico si vuole più 'reale' e 'veritiero' della storia poiché esibisce i procedimenti della costruzione fittizia che essa generalmente occulta o nega. Tuttavia, rileggere e riscrivere i propri miti di fondazione implica l'assimilazione e l'interiorizzazione dei fantasmi storici e letterari al fine di decostruirli e segnalare i vincoli che esistono tra il sapere e il potere. Lo scrittore argentino è però consapevole che i documenti non sono sufficienti a stabilire un criterio di verità, perché possono essere manipolati: nel trasmettere questa consapevolezza al lettore, egli segnala l'origine giuridica delle narrazioni coloniali al fine di desautorizzare le connessioni e i vincoli esistenti tra il sapere e il potere. Processo d'analisi o di decostruzione, il romanzo sottolinea la natura arbitraria e violenta dell'accesso al potere e dei suoi vincoli con la scrittura. Sebbene fondato sull'accumulazione dei saperi, il potere non è una conoscenza, ma un concetto culturale che stabilisce diritti e privilegi politici.

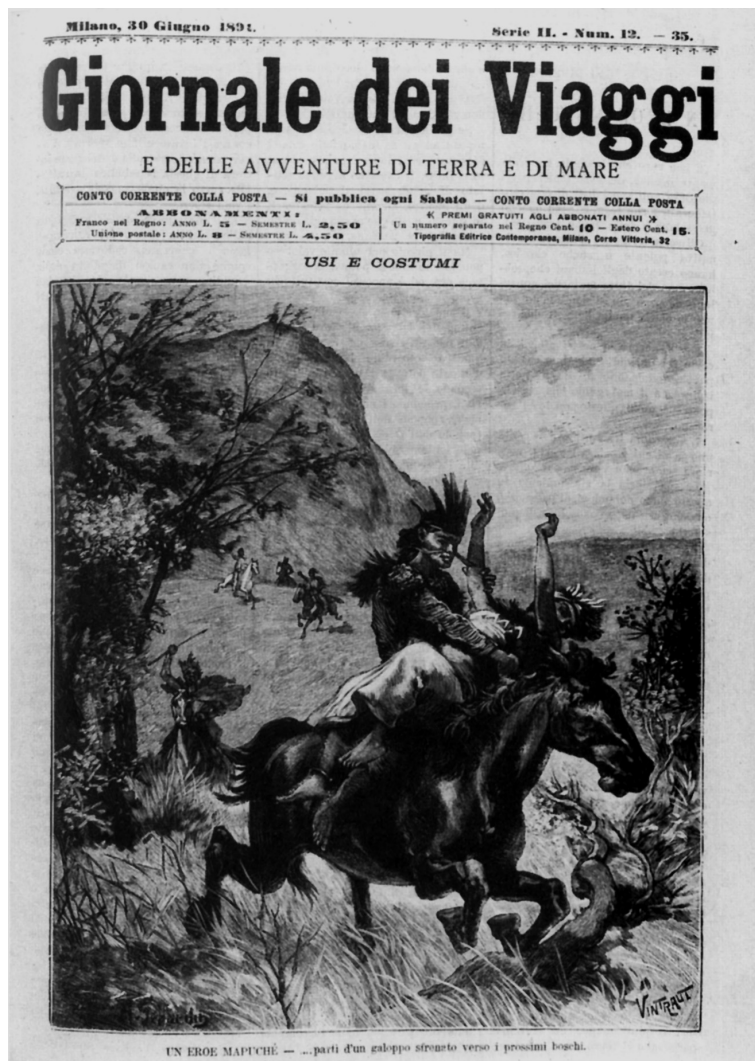
<sup>13</sup> Cfr. CAMILLA PAGANI, *ibidem*, pp. 92-95.

<sup>14</sup> Cfr. JUAN JOSÉ SAER, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel/Espasa Calpe Argentina, 1998, p. 48.

Depositi dei saperi e delle informazioni, i romanzi di Saer e di Posse oggetto della nostra analisi si presentano come una complessa rete intertestuale, come uno spazio dinamico che fonda la scrittura con la lettura di altri testi e così facendo s'inseriscono di diritto all'interno della storia letteraria argen-

tina, la quale, da Sarmiento a Borges è la storia di un sistema di citazioni, riferimenti culturali, allusioni, plagii, traduzioni e apocrifi.

\* *Università di Udine*



Didascalia

---

Giada Salvarani \*

# Le rovine gesuitiche negli scritti di Leopoldo Lugones ed Horacio Quiroga

Nel 1903 il Ministro argentino della Pubblica Istruzione Gonzales commissionò allo scrittore Leopoldo Lugones<sup>1</sup>, ispettore dell'insegnamento secondario, uno scritto informativo sulle rovine gesuitiche di *Misiones*. Il viaggio,<sup>2</sup> che lo scrittore fece per studiare l'esperienza di "comunismo teocratico"<sup>3</sup> realizzato tra i guaraní, si inserì tra le pagine della storia della letteratura argentina per due motivi: per il saggio storico *L'Impero gesuitico*<sup>4</sup> (scritto da Lugones invece della semplice memoria richiestagli); e perché fotografo della spedizione fu Horacio Quiroga,<sup>5</sup> poeta uruguayano, che allora per la prima volta entrò in contatto con la *selva misionera*, scenario celebre della sua futura opera letteraria. L'analisi dell'eco che trovarono le rovine gesuitiche negli scritti dei due autori permette di avvicinarsi all'intricato nodo storiografico delle *Reducciones* e di osservarlo attraverso un deformante ma prezioso filtro letterario e poetico; mentre la profonda diversità tra i due uomini ci consente di avere una visione complessa della realtà che essi incontrarono a *Misiones*.

Leopoldo Lugones (1874-1938) fu poeta e prosatore ai vertici del modernismo argentino. Il suo profilo biografico fu caratterizzato dal mutevole impegno politico,<sup>6</sup> così come variegata fu la sua produzione artistica: dai poemi influenzati dal romanticismo di Victor Hugo, all'estetismo modernista vicino a Ruben Darío, alla satira giornalistica, al realismo di temi politici e patriottici, ai racconti naturalistici, alla letteratura fantascientifica. Il saggio storico *L'Impero gesuitico* fu considerato da Borges un capolavo-

ro della prosa argentina, egli ne ammirava l'equilibrio tra erudizione storica, esuberanza stilistica delle parti descrittive, ed efficacia dell'impianto argomentativo. Per studiare l'esperienza gesuitica, Lugones visitò le rovine delle missioni e si documentò approfonditamente sulla storia della Compagnia di Gesù. La sua indagine si propone al lettore come scientifica ed imparziale; essa muove dal medioevo spagnolo per tracciare le motivazioni politiche ed economiche che spinsero i primi conquistatori verso il nuovo mondo. In questo modo lo scrittore si distacca dalla tradizionale prospettiva che motiva l'azione dei gesuiti in Argentina con il tentativo di instaurare un governo teocratico utopico, ed associa invece l'evangelizzazione ad una conquista vera e propria, non solamente spirituale.

Il saggio, di circa trecento pagine, è così articolato: un'introduzione di carattere storico-antropologico, in cui l'autore illustra la situazione politico-sociale nella Spagna tardo-medievale (*El país conquistador*) contrapponendola alle abitudini di vita nomade e selvaggia delle tribù guaraní (*El futuro imperio*); una parte centrale dedicata alla descrizione della conquista laica e spirituale subita dagli indigeni, e all'attento esame della politica condotta dai Padri; una parte finale in cui lo scrittore riporta e commenta la cronaca dell'espulsione dell'Ordine dal territorio del Paraguay,<sup>7</sup> corredata da una descrizione precisa e poetica delle rovine visitate.

Punto di partenza della riflessione storica di Lugones è la descrizione della società spagnola ai tempi

<sup>1</sup> Su Lugones, cfr. la monografia di ALBERTO A. CONIL PAZ, *Leopoldo Lugones*, Libreria Huemul, Buenos Aires, 1985.

<sup>2</sup> La spedizione partì da Buenos Aires per visitare le rovine di San Ignacio Miní, San Nicolas, San Carlos, Apóstoles, San Javier.

<sup>3</sup> Così definito secondo un'espressione di Borges.

<sup>4</sup> LEOPOLDO LUGONES, *El Imperio jesuítico*, Buenos Aires, 1907. Ristampato nel 2009 con il titolo *El Imperio jesuítico: Ensayo Histórico* (1907), Kessinger Publishing.

<sup>5</sup> Per un approfondimento si veda la monografia di EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*, Edeba, Buenos Aires, 1968.

<sup>6</sup> In estrema sintesi, si può dire che il pensiero politico dello scrittore attraversò quattro fasi: anarchico-socialista tra il 1895 e il 1902, conservatore liberale fino al 1923, militarista fino al 1931, per assumere infine un atteggiamento di distaccato disincanto.

<sup>7</sup> La provincia ecclesiastica del Paraguay, in cui vennero realizzate le Riduzioni, è una zona dalla superficie di 350.000 km comprendente parte degli attuali Stati di Argentina, Brasile, Paraguay ed Uruguay.

della conquista del nuovo mondo; il legame tra l'*hidalgía*<sup>8</sup> e l'istituzione delle Riduzioni è infatti ciò che fa identificare all'autore l'azione gesuitica con una "conquista" e dà alla conseguente teocrazia il carattere di "Impero". Il fondatore della Compagnia di Gesù, Ignazio di Loyola, era un militare, e trasferì nel suo Ordine religioso i caratteri propri dell'ideale conquistatore, riadattati alle necessità sociali e religiose dell'epoca. Secondo la visione storica di Lugones, lo spirito militaresco, insito nella mentalità spagnola, arrivò a fondersi con l'ideale supremo di Impero Cristiano, dando origine e potere alle nuove figure di "conquistatori religiosi" che, terminata l'epoca delle crociate, sostituirono in breve tempo i *conquistadores* della tradizione medievale.

Continuando con questa riflessione Lugones descrive i due tipi di conquista subiti dalla popolazione guaraní: prima quella laica iniziata con la spedizione di Caboto nel 1526-27, e successivamente quella spirituale condotta da francescani e gesuiti. Indagando la politica dei Padri missionari, Lugones evidenzia innanzitutto l'importanza del cattolicesimo formale, cioè il ricorso alla cristianizzazione dei culti tribali, all'apprendimento delle arti e alla suggestione scenografica degli edifici di culto baroccheggianti: tutti elementi utilizzati per rendere più semplice agli indigeni l'adozione di una fede complessa, tralasciando la profonda comprensione della teologia astratta. I gesuiti si impegnarono soprattutto ad integrare il tempo lavorativo ed il tempo sacro: l'ascolto della messa, l'insegnamento della dottrina e le cerimonie fastose che dovevano esprimere la grandezza della religione cattolica, furono mezzi di evangelizzazione ma anche di regolamentazione della vita civile: lo scopo delle missioni era esattamente quello di "ridurre" gli indigeni a vita civile e cristiana.<sup>9</sup> Riguardo alla politica economica all'interno delle Riduzioni, Lugones afferma che essa fosse improntata ad un comunismo «più dispotico di un impero orientale»,<sup>10</sup> perché tale da impedire ogni progresso economico all'individuo, permettendo solamente l'uguaglianza nella povertà. La struttura produttiva era infatti basata sulla totale esclusione degli indios dai rapporti commerciali, la moneta ed i rapporti con la popolazione spagnola erano appannaggio esclusivo dei Padri. Con questa premessa l'autore spiega

poi l'inevitabile fallimento dell'esperimento teocratico e l'espulsione dell'Ordine dal Paraguay. La potenza economica delle Riduzioni, concentrata nelle mani dei religiosi, scatenò accese ostilità con i vecchi *encomenderos* che tentarono, appoggiati dal governatore Antequera, di restaurare i propri privilegi sostituendosi ai gesuiti nell'amministrazione delle missioni. Ben presto si crearono due schieramenti che rappresentavano in sostanza lo scontro tra il governo locale, che desiderava più potere economico, ed il potere centrale, attento a tutelare gli interessi concessi dalla corona spagnola. I gesuiti accusarono il governatore di voler l'indipendenza e spronarono i guaraní a combattere per i Re Cattolici<sup>11</sup> dando alla loro lotta una connotazione patriottica. Antequera, riconosciuto come traditore dal governo spagnolo locale, dopo aver tentato *manu militari* la conquista delle Riduzioni, fu giustiziato per ordine del viceré. La popolazione paraguayana, che in larga parte appoggiava l'intento di Antequera, reagì con rabbia espellendo dalla regione i gesuiti, additati come i sobillatori della rivoluzione. Dopo l'espulsione, Lugones riferisce che il governo spagnolo conservò il sistema di comunismo politico facendo amministrare le riduzioni a funzionari civili, ma i guaraní non seppero adattarsi al nuovo tipo di società e di sfruttamento cui furono sottoposti, e la loro popolazione subì un grave calo demografico.<sup>12</sup> A questo punto del saggio, lo scrittore termina la narrazione storica e si dedica alla descrizione minuziosa e particolareggiata del paesaggio di *Misiones*. Elenca con chiarezza e gusto del dettaglio le risorse naturali del territorio, ed illustra le rovine visitate parlando della loro "poesia" e della "mistica nostalgia" che esse evocano. Ne valuta positivamente l'aspetto monumentale ed architettonico e le inserisce tra i luoghi più suggestivi e preziosi che l'Argentina possa offrire.

Nel *L'Impero gesuitico* Leopoldo Lugones fornisce un'interpretazione storica, antropologica e naturalistica delle rovine gesuitiche; le riflessioni, frutto di ricerche approfondite, non perdono di vista le aspettative del governo riguardo alle conclusioni dello scritto commissionato. Dalla lettura dell'opera appare chiara la critica dell'autore all'impresa gesuitica: egli vede nell'esperienza riduzionistica il tentativo utopico di creare una teocrazia di stampo feu-

<sup>8</sup> Ceto militare cavalleresco spagnolo.

<sup>9</sup> Per una lettura d'approfondimento sul fenomeno delle riduzioni gesuitiche si veda ALBERTO ARMANI, *Città di Dio e città del sole. Lo "Stato" gesuita dei Guarani (1609-1768)*, Roma, Studium editore, 1977.

<sup>10</sup> L. LUGONES, *L'Imperio...*, Epilogo, p. 271.

<sup>11</sup> Appellativo con cui erano identificati i monarchi spagnoli.

<sup>12</sup> La popolazione guaraní diminuì dell'ottava parte, invertendo il trend di crescita continua che si era mantenuto durante l'amministrazione gesuitica.

dale. I gesuiti, imponendo una “società perfetta” di questo tipo, cadono nell’anacronismo e, tentando di cristallizzare le istituzioni della Chiesa medievale, si oppongono inutilmente al progresso dell’età moderna. La radice della debolezza economica e sociale dei guaraní si trova, per Lugones, nell’isolamento determinato dalle Riduzioni che, non fornendo agli indigeni gli strumenti per auto-amministrarsi, insegnarono loro ad essere schiavi, escludendoli dallo sviluppo economico a cui avrebbero potuto partecipare. La stessa rovina dell’istituzione riduzionistica è individuabile per l’autore nella trasformazione dell’impresa da religiosa a commerciale; tale conclusione esprime nitidamente la sua mentalità anticlericale e liberale, e permette di contestualizzare il suo scritto negli anni dello sviluppo del capitalismo in Argentina. Nel suo saggio Lugones individua infatti nel modello di “comunismo teocratico” gesuita i principali ostacoli allo sviluppo economico: l’assenza di moneta, libertà di commercio e libertà di coscienza.<sup>13</sup> Operando una critica sistematica dell’economia riduzionistica, esalta indirettamente la nuova politica economica<sup>14</sup> di stampo capitalistico, fornendo una prova storica della sua efficacia: se il comunismo unifica il popolo nella povertà e nella miseria, il capitalismo è riconosciuto come unico mezzo di progresso economico e sociale.

Tracce della trasformazione della società argentina si ritrovano anche nell’opera di Horacio Quiroga; ambientando i suoi racconti nella selva di *Misiones* egli ne testimonia la trasformazione da foresta a piantagione. Il poeta uruguayano (1878-1937) seguì l’amico Leopoldo Lugones nella spedizione attraverso le rovine gesuitiche, con le sue pose da dandy attraversò la foresta vestito di bianco ed il suo atteggiamento fu esasperante: rifiutò più volte di procedere a dorso di mulo e pretese un cavallo, e non rispettò la marcia dei compagni affrettandosi o rallentando e facendosi attendere per ore. Tuttavia la foresta fu per lui un balsamo, la dispepsia e l’asma che lo affliggevano scomparvero, l’atmosfera selvaggia di *Misiones* lo stregò, e nel 1906 (lo scrittore che spesso indossava bermuda e interrompeva irrispet-

tosamente la siesta scorrazzando per il villaggio con una potente Ford T negro e una Harley Davidson del ’25) comprò un terreno di 185 ettari a Sant’Ignazio e vi si trasferì con la famiglia. L’incontro con la *selva misionera* determinò la svolta biografica ed artistica di Quiroga, ed ebbe una grandissima risonanza nella sua opera; egli si formò sul modello di scrittori europei e nordamericani come Baudelaire, Kipling, D’Annunzio e Poe ma, dopo l’esperienza di Sant’Ignazio, abbandonò il modernismo degli inizi e cercò di coniugare conflitti di carattere universale nello spazio particolare della foresta che divenne la protagonista assoluta dei suoi scritti.<sup>15</sup> Il ritirarsi in una zona di frontiera, a cui i lettori di città non potevano accedere, divenne non solo un tratto distintivo dello stile dello scrittore, ma una necessità, quasi un’ossessione.<sup>16</sup> Quiroga, dandy raffinato e personaggio bizzarro, trovò nella vita rurale il sollievo dai gravi lutti che lo colpirono.<sup>17</sup> A Sant’Ignazio riscoprì la passione giovanile per la chimica e la meccanica, recuperò il legame con la terra, e il descrivere le atmosfere della foresta, lasciò nei suoi racconti la traccia della sua epopea *misionera* come in una biografia. Fabbricare il carbone a fuoco lento, fertilizzare la sua terra sassosa distillando vino d’arancia, smontare ed inchiodare di continuo la stessa canoa, confezionarsi gli stivali, conversare con la vipera che allevava nel suo giardino, formò l’apprendistato che divenne pietra miliare della storia della letteratura argentina. Quiroga smise di essere uno scrittore che si auto-finanzava, e divenne un coltivatore a tutti gli effetti, dispiacendosi (proprio quando i suoi racconti diventarono popolari e fonte di reddito sicuro) di non poter vivere dei suoi guadagni agricoli. Solo di tanto in tanto infatti egli scriveva frasi su pezzetti di carta che poi conservava in una scatola di latta: questa era la materia prima dei suoi racconti, ed i protagonisti delle sue avventure non sono eroi convenzionali, ma “esiliati”, tagliapietre, gente di vita dura. Anche il suo linguaggio abbandonò presto le raffinatezze del modernismo per diventare aspro e scarno, adeguandosi alla realtà descritta. Quiroga narra di volta in volta la lotta dell’uomo contro la na-

<sup>13</sup> LUGONES, *L’Impero...* cit., p. 273.

<sup>14</sup> A sostegno delle proprie affermazioni Lugones riporta una significativa citazione di Montesquieu: «L’effetto naturale del commercio è condurre alla pace», LUGONES, *L’Impero...* cit., p. 274.

<sup>15</sup> Le opere in cui si risente di più quest’influenza sono *I racconti di Amore, Follia e di Morte* scritti a *Misiones* tra il 1910 e 1916, *Racconti della foresta* (1921), *Anaconda* (1923), *Gli esiliati* (1926), *Il deserto* (1924) e *Più in là* (1934).

<sup>16</sup> Lasciato Sant’Ignazio nel 1916, vive fino al 1935 a Buenos Aires in una casa identica al suo bungalow di *Misiones*. Perfino nel 1936, ricoverato in una clinica di Buenos Aires per dolori allo stomaco, disse all’amico Isidoro Escalera (amministratore della sua tenuta) di non vedere l’ora di tornare a San Ignazio. Si suicidò però dopo pochi mesi, avendo scoperto di avere un cancro.

<sup>17</sup> A pochi mesi dalla sua nascita Quiroga perse il padre; il patrigno si suicidò in seguito ad una paralisi cerebrale; in gioventù uccise un caro amico sparandogli accidentalmente; trasferitosi a *Misiones*, la prima moglie si avvelenò con il cianuro lasciandolo nella foresta con due figli piccoli.

tura, ma la focalizzazione sul mondo animale e naturale crea una certa ambiguità rappresentando l'uomo come l'essere che distrugge ed è a sua volta distrutto, secondo le leggi naturali, senza mostrare alcun carattere eroico. Nei suoi racconti si vede inoltre come il contatto con la natura, gli animali della foresta e la vita primitiva, lascino profonde tracce nel suo stile di scrittura: in molte altre opere riferisce con precisione i mutamenti del clima della foresta, dal caldo torrido al freddo intenso, e trovano spazio anche la meticolosa descrizione dei diversi tipi di manioca e delle varie piante della foresta che egli chiamava con i nomi scientifici. Il materiale dei libri è spesso eterogeneo; l'ossessione per la morte, la debolezza umana e le situazioni surreali, segnano i racconti di Quiroga e spesso nelle sue storie, il protagonista è colpito da un fatale incidente o si scontra con la natura a cui non può opporsi. Le rovine gesuitiche lo impressionarono subito per la vegetazione selvaggia, ma successivamente egli decise di adottare lo stile di vita dei coltivatori indios schierandosi dalla loro parte e denunciandone più volte lo sfruttamento nelle piantagioni di *yerba mate*. Del passato riduzionistico egli aveva un'opinione ben precisa: egli sosteneva che l'unica eredità lasciata dai religiosi fosse la schiavitù del lavoro per gli indigeni e l'inviolabilità per i padroni.

In conclusione, dalla breve analisi degli scritti di Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga emerge la stessa condanna del passato gesuitico e della sua eredità per le popolazioni guarani, ma il differente approccio dei due autori alla realtà delle rovine offre sfumature

di giudizio interessanti. Lugones si concentrò sugli aspetti economici ed antropologici delle Riduzioni, e basò la sua interpretazione su un'attenta ricerca storica, in difesa del capitalismo, motivata dagli interessi politici del governo; Quiroga invece, "visse" Sant'Ignazio, e trasferendo la sua esperienza nei racconti, fornì una testimonianza diretta della trasformazione della *selva misionera* in piantagione, denunciando le ripercussioni negative del nuovo modello economico sulle popolazioni indigene. Le rovine gesuitiche, con la loro storia e la particolare collocazione geografica, mostrano come l'eco di una vicenda svoltasi oltre due secoli fa si propaghi continuando ad assumere un'importanza politica ed una valenza d'attualità che va oltre l'interesse erudito degli studiosi e che prova, a mio avviso, come la loro storia continui a vivere e mutare attraverso i filtri culturali di chi le osserva. Esse si prestano di volta in volta a letture differenti: sono state vestigia di antiche civiltà per viaggiatori romantici ed esploratori avventurosi; fonte di malinconica ispirazione per poeti e scrittori come Quiroga, che nell'indifferente trionfo della foresta sulle macerie, lesse la sfida universale tra uomo e natura; testimoni diretti della storia, evocati in nome di ideologie e progetti politici da sostenere o attaccare. Ancora oggi, accantonate le suggestioni poetiche del paesaggio, e svincolata dal fattore religioso che imponeva agli storici di schierarsi tra clericali ed anti-clericali, la vicenda gesuitica ritorna ad essere uno dei temi fondamentali di ricerca nelle università argentine.

\* *Dottoressa in Storia Moderna*

---

Camilla Cattarulla \*

# La fisiognomica del *malón* in César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Il pittore bavarese Johann Moritz Rugendas (1802-1858) è ricordato per la sua intensa attività di viaggiatore: infatti fra il 1831 e il 1847 visita Brasile, Haiti, Messico, Cile, Perù, Bolivia, Argentina e Uruguay. In realtà il suo primo contatto con la realtà americana risale al 1821 in occasione della spedizione scientifica in Brasile organizzata e guidata dal barone russo e console a Rio de Janeiro Georg Heinrich Langsdorff. In quell'occasione il giovane Rugendas era stato chiamato con l'incarico di disegnatore,<sup>1</sup> ma, a causa di divergenze con il barone, rimase con la spedizione meno di un anno e nei successivi quattro viaggiò in Brasile per proprio conto. Tornato in Europa, Rugendas a Parigi conosce il naturalista e geografo Alexander von Humboldt, con il quale instaura una lunga amicizia. Nel 1831 il pittore riparte per l'America Meridionale; tornerà in Europa nel 1847, chiamato alle corti di Luigi I e Massimiliano II.

Nei suoi soggiorni e viaggi americani Rugendas frequenta intellettuali e politici locali, fra i quali Domingo F. Sarmiento, incontrato in Cile dove l'argentino era esiliato, a indicare, come ricorda Mario Sartor,

il segno indubbio che l'artista viaggiatore, figura di transizione ormai tra lo scienziato e l'artista puro stava trasformando il suo agire in un'opera indipendente su vasta scala, cercandosi i contatti che opportunamente gli consentivano di promuovere la sua opera e di trarne – diremmo oggi, da libero professionista – anche i debiti vantaggi economici.<sup>2</sup>

La sua produzione artistica (migliaia di olii, acquarelli, schizzi e disegni), così differenziata a seconda delle caratteristiche del luogo – gli araucani in Cile o i gauchos e la vita di frontiera in Argentina, oltre a ritratti e scene di costume in tutti i paesi visitati –, manifesta una grande curiosità culturale e la capacità di interagire con lo spazio circostante. Questi temi, rappresentati con grande attenzione nella specificità dei particolari, e sui quali continuerà a lavorare anche una volta rientrato in Europa, si uniscono all'aspetto principale della sua opera, ovvero l'elemento paesaggistico per il quale Rugendas è ritenuto uno dei più significativi (se non il più significativo) pittore-viaggiatore europeo nell'America meridionale della prima metà del XIX secolo. La sua capacità di rappresentare la rigogliosa e immensa natura americana lo inseriscono nel clima romantico dell'epoca e soprattutto nel tema dell'esotismo. Allo stesso tempo, però, per l'attenzione verso il dettaglio, la produzione artistica del pittore bavarese è stata considerata da un lato di grande ausilio alla conoscenza scientifica (in particolare nel campo della botanica), e, dall'altro, dotata di un carattere documentale che le assegna anche valore storico.<sup>3</sup> E non a caso visto che Rugendas viene ricordato come l'artista che meglio ha saputo applicare la teoria della fisiognomica del paesaggio naturale formulata da Alexander von Humboldt. In base a tale teoria l'ambiente, con i suoi caratteri fisici e climatici, esercita una forza di organizzazione sulle specie tanto che i tipi delle associazioni vegetali tendono a convergere morfologica-

<sup>1</sup> Già dalla fine del XVIII secolo le spedizioni scientifiche coinvolgevano artisti incaricati di ritrarre gli aspetti botanici, zoologici ed etnologici della realtà americana. Si ricordi, ad esempio, la spedizione Malaspina (1794-1799), alla quale parteciparono i pittori Fernando Brambilla e Giovanni Ravenet.

<sup>2</sup> MARIO SARTOR, *Arte latinoamericana contemporanea dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, Jaka Book, 2003, p. 20.

<sup>3</sup> Un aspetto segnalato anche da Sarmiento, il quale, nei suoi *Viajes*, scrive: «Rugendas è uno storico più che un paesaggista; i suoi quadri sono documenti in cui si rivelano le trasformazioni, impercettibili per un altro, che la razza spagnola ha subito in America». Cfr. DOMINGO F. SARMIENTO, *Viajes por Europa, Africa y América 1845-1847*, coord. Javier Fernández, Paris, Archivos, 1993, p. 73. Questa e tutte le successive traduzioni sono mie.



mente in territori distanti tra di loro ma simili per condizioni. Per Humboldt il compito di ritrarre la fisionomia della natura spettava proprio alle arti pittoriche, le quali, nelle riproduzioni paesaggistiche, dovevano saper cogliere simultaneamente l'insieme di quanto rappresentato e i tratti tipici di ogni elemento. Ed è proprio Humboldt, per la stima e l'amicizia che lo legava a Rugendas, a spingere il pittore a tornare nelle regioni sudamericane.

Alla vita e all'opera di Rugendas è dedicato il romanzo di César Aira *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), ispirato a un fatto capitato al pittore nel 1838 in occasione di una sua permanenza in Argentina, dove era arrivato nel 1837 proveniente dal Cile (paese in cui aveva stabilito la residenza), e da lui stesso narrato nelle lettere alla sorella. La corrispondenza costituisce la fonte principale di Aira, ma, visto il ruolo di narratore/osservatore svolto dal pittore Robert Krause nella struttura del romanzo, si può ipotizzare che l'autore argentino abbia consultato anche il diario di Krause redatto in quella stessa circostanza.<sup>4</sup>

Nella realtà finzionale di Aira Rugendas si trova a sperimentare una nuova modalità percettiva in un momento della sua vita in cui versa in uno stato psico-fisico di grande debolezza. In viaggio con l'amico Krause da Mendoza a Buenos Aires, Rugendas viene colpito da un fulmine e rimane sfigurato. Convalescente, soggiorna con Krause in una tenuta presso Mendoza quando una mattina viene dato l'allarme dell'arrivo di un *malón*, l'attacco indio a fortini o a stanziamenti dei bianchi nel territorio di frontiera nel corso dei quali gli indigeni razziavano bestiame per rivenderlo ai commercianti cileni e spesso rapivano donne e bambini.<sup>5</sup> Il pittore, sotto l'effetto della morfina che assume per alleviare i dolori, decide di avventurarsi con Krause fuori della tenuta per poter riprendere il *malón* dal vivo, desiderio dal quale era ossessionato. Per proteggere (e nascondere) il viso martoriato dalle ferite che lo rendono simile a un "mostro", Rugendas indossa una *mantilla* che dovrebbe svolgere una funzione di schermo – metafo-

ricamente di distanza – tra il suo sguardo e la scena a cui assiste.

Ma nel corso del *malón* si verificano una serie di eventi che, come si vedrà, da un lato annulleranno la distanza tra il pittore (europeo/civilizzato) e gli indios (barbari e selvaggi), ma dall'altro impediranno a Rugendas la traduzione culturale di ciò a cui sta presenziando. All'inizio i due amici sono costretti ad assistere all'attacco da lontano e a riprodurre su carta una visione sfumata del combattimento tra indios e bianchi:

La dinamica dell'incontro, che si ripeté in tutti quelli a cui presenziarono poi, era la seguente: i selvaggi avevano a disposizione solo armi taglienti e appuntite, pugnali, lance e coltelli; i bianchi usavano fucili, ma sparavano in aria a fini dissuasivi; in questo modo i secondi mantenevano la distanza di cui i primi volevano liberarsi per compiere la carneficina. Era così che andavano e venivano. Per mantenere quest'equilibrio era necessaria una grande velocità; le due bande acceleravano continuamente, e poiché ognuna doveva mantenersi alla pari, arrivavano quasi subito alla saturazione. La scena era molto fluida, molto lontana, si esauriva in un'ottica di apparizioni...<sup>6</sup>

I due pittori scoprono così un interesse fisiognomico per un diverso tipo di dettaglio:

i dettagli erano lì, esercitavano una violenta impressione sulle loro retine e si amplificavano sul foglio. Di fatto, se volevano potevano disegnare dettagli sciolti. Il dettaglio che interessava loro era la fugacità, l'organizzazione nella casualità, la velocità di organizzazione. Il procedimento del combattimento indios-bianchi si riproduceva in quello dei pittori: c'era un equilibrio di vicinanza e allontanamenti da cui bisognava ricavare il massimo beneficio. (p. 81)

E ancora:

Gli indios volevano avvicinarsi ma si allontanavano; i bianchi volevano allontanarsi ma per riuscirci dovevano pressare (per spaventare di più con le detonazioni). I cavalli impazzivano in queste ambivalenze, si tuffavano, sbruffavano, oppure semplicemente si mettevano a bere tranquillissimi mentre i loro cavalieri si sgolavano in fu-

<sup>4</sup> Cfr. ROBERT KRAUSE, *Travesía de los Andes y estadía en Mendoza en el año 1838. Diario íntimo del paisajista alemán*, «Phoenix», n. s., 9, 2-4, 1923, pp. 42-62; ID., *De Mendoza a San Luis de la Punta. Diario íntimo del paisajista alemán*, «Phoenix», n. s., 10, 4, 2-3, 1924, pp. 36-61.

<sup>5</sup> I *malones*, usuali già negli anni della colonia, continuano anche dopo la raggiunta indipendenza argentina, tanto che nel 1833 Juan Manuel de Rosas – governatore della provincia di Buenos Aires dal 1829 al 1832 e poi dal 1835 al 1852 – è al comando di una Spedizione del Deserto, che porta come risultato il riscatto di circa mille *cautivos* bianchi, episodio narrato in un documento anonimo intitolato *Relación de los cristianos salvados del cautiverio por la División Izquierda del Ejército Expedicionario contra los bárbaros al mando del señor Brigadier General D. Juan Manuel de Rosas* (1835). La spedizione rappresenterà anche un successo personale per Rosas, il quale da lì in avanti si andrà sempre più affermando come leader politico.

<sup>6</sup> CÉSAR AIRA, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Barcelona, Mondadori, 2005, pp. 79-80. D'ora in avanti tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione con la pagina indicata tra parentesi nel testo.

ghe e inseguimenti simultanei. C'era una plasticità infinita (o almeno algebrica) nella scaramuccia, e poiché Rugendas la stava riprendendo da più vicino delle altre, lanciava la matita in scorcio di muscolatura distesa e contratta, chiome bagnate che si attaccavano a spalle sommamente espressive... (p. 83)

Sulla distanza si gioca la possibilità da parte di Rugendas di penetrare ancor più nel dettaglio attraverso un procedimento, che allora era la fisiognomica della natura ma che «cento anni dopo si sarebbe chiamato “surrealista”» (p. 89), che permette di recuperare quella che i formalisti russi hanno indicato come la prima funzione dell'arte: lo “straniamento”, la capacità di rompere quelle pratiche della percezione che in ciascun individuo si sono strutturate in relazione al proprio orizzonte culturale di riferimento. «Se l'arte è un congegno, dobbiamo capire come funziona, non com'è nato».<sup>7</sup> Sotto l'effetto della morfina, Rugendas prima subisce un effetto di una visione straniata rispetto alla tecnica della fisiognomica scoprendone un aspetto che fino ad allora non aveva percepito:

Ed era che il procedimento fisiognomico operava con ripetizioni: i frammenti si riproducevano uguali, cambiando appena la loro ubicazione nel quadro. Se non era facile notarli, era perché la grandezza del frammento variava immensamente, dal punto al piano panoramico (poteva oltrepassare di molto il quadro). (p. 56)

Poi scopre, ancora straniato, che anche il dettaglio è un'illusione: «l'indio continuava ad essere indio anche frammentato nella sua minima espressione, per esempio un dito del piede, a partire dal quale si poteva ricostruire l'indio intero» (p. 92); e questo perché, come si legge nel romanzo, la realtà indigena sfugge al sistema di compensazione – in base al quale un qualsiasi difetto ha bisogno di essere “compensato” da un pregio – tanto che gli indios arrivano a burlarsi dei due artisti «come oggetti della pittura» (p. 93), come accade nella scena del rapimento della donna bianca, la *cautiva*,<sup>8</sup> che gli indigeni sembrerebbero rappresentare a uso e consumo (anche artistico)<sup>9</sup> delle esigenze dei bianchi:

Le danze dei cavalieri selvaggi arrivarono all'apice della fantasia quando cominciarono a esibire le prigioniere. Questo aspetto è uno dei più caratteristici, quasi definitorio, degli attacchi. Insieme con il furto del bestiame, il rapimento delle donne era il motivo del disturbo. In realtà era un fatto molto poco frequente; funzionava più come scusa e mito propiziatorio. Le prigioniere che questi indios del Tambo non erano riusciti a catturare le mostravano comunque, con un atteggiamento di sfida, e anch'esso molto plastico.

Lì veniva [...] un gruppetto di selvaggi urlanti, i pugnali, allo straniero! uccidi! aaah! iiih! E in mezzo a loro, trionfante, un indio, che era quello che urlava più forte, e portava abbracciata, di traverso sul collo dell'animale, una “prigioniera”. Che non lo era, naturalmente, bensì era un altro indio, mascherato da donna, con un atteggiamento effeminato; ma era così rozzo l'inganno, che non avrebbe ingannato nessuno, neanche loro stessi, che sembravano stare alla burla.

E vuoi per lo scherzo, vuoi per il valore simbolico del gesto, lo portarono più in là. Uno passò abbracciando una “prigioniera” che era una vitella bianca, alla quale faceva moine giocose [...] E in un altro giro, e nel colmo della stravaganza, la “prigioniera” era un enorme salmone rosato, ancora madido del fiume, di traverso sul dorso del cavallo, tenuto stretto dalla forte muscolatura dell'indio, che con le sue grida e risate sembrava dire: “me lo porto via per la riproduzione.” (pp. 87-88)

La realtà non compensatoria degli indios ha come ulteriore effetto quello di mettere in discussione la fisiognomica della natura, perché:

il procedimento humboldtiano era un sistema di mediazioni: la rappresentazione fisiognomica si frapponeva tra l'artista e la natura. La percezione diretta era scartata per definizione. E tuttavia, era inevitabile che la mediazione cadesse, non tanto perché eliminata quanto per un eccesso che la trasformava in mondo e permetteva la comprensione del mondo stesso, nudo e primigenio, nei suoi segni. (pp. 96-97)

Ma adesso «il mondo aveva partorito repentinamente gli indios. I mediatori non compensatori. La realtà diventava immediata, come un romanzo» (p. 97). Si rende quindi necessaria la presenza di una coscienza in grado di fare propria questa realtà, di

<sup>7</sup> CARLO GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 17.

<sup>8</sup> Sul tema della *cautiva* cfr. CAMILLA CATTARULLA, *Corpi dimenticati/corpi recuperati. La cautiva nella letteratura e nella pittura argentina*, in ID. (a cura di), *Identità americane: corpo e nazione*, Roma, Cooper, 2006.

<sup>9</sup> Il poema *La cautiva* (1837) di Esteban Echeverría aveva così colpito Rugendas da fargli progettare un ciclo sui *malones*, anche se il tema non gli era sconosciuto visto che già nel soggiorno cileno lo aveva riportato su tela. Disegni di Rugendas dedicati alle scorriere indigene (probabilmente parte di un album di 24 disegni che il pittore offriva come modelli di ritratti a olio alla sua clientela) sono stati poi inclusi in un'edizione de *La cautiva* di Echeverría (Barcelona, Emecé, 1966) con una nota di Bonifacio del Carril (*El malón de Rugendas*). Sulla traiettoria pittorica di Rugendas in Argentina cfr. BONIFACIO DEL CARRIL, *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas*, Buenos Aires, Academia Nacional de las Artes, 1966.

penetrarla. Alla fine del romanzo, e dopo una lunga giornata trascorsa a inseguire e ritrarre l'attacco indigeno, Rugendas e Krause si uniscono a un gruppo di indios che stanno riposando intorno al fuoco dopo il *malón*. Rugendas a questo punto si è tolto la *mantilla*, che durante il giorno aveva "filtrato" il suo sguardo, ed esibisce il volto reso "mostro" dall'incidente. E anche gli indios lo osservano straniati come se in lui vedessero per la prima volta se stessi. Così apparentato alla brutalità indigena può finalmente "vedere" e ritrarre gli indios da vicino, realizzando quel "corpo a corpo" che il *malón* ha tradizionalmente sempre evitato. La distanza è stata annullata, ma il mondo indigeno rimarrebbe in traducibile perché osservato da un Rugendas talmente immerso in esso da non poterlo comunicare a chi non vi fa parte, ma solo indicargli un procedimento di riproduzione. Come segnala Juan Villoro: «La tecnica del mostro è più vicina al rito che all'arte: il pittore sfigurato non ritrae, è identico alla sua opera. [...] Rugendas passa dall'altro lato della contemplazione antropologica: vede da dentro e questa autenticità gli impedisce di rendersi comprensibile agli ignoranti».<sup>10</sup>

Rugendas ha attraversato la frontiera culturale diventando quello che Aira in un'intervista ha dichiarato di voler essere: un selvaggio.<sup>11</sup> Consapevole di non poter penetrare la realtà "altra" se non attraverso un meccanismo di intermediazione – quale può essere una teoria o un sistema intellettuale – lo scrittore argentino utilizza, in questo come in altri suoi romanzi di ambientazione patagonica o pampeana, una mescolanza di risorse finzionali che rinviano alla tecnica di costruzione di un'opera d'arte. Nel caso di *Un episodio en la vida del pintor viajero* la forma artistica è quella pittorica, per cui i quadri e i disegni di Rugendas, pur se frutto di un contatto dall'interno della realtà indigena, rimangono condizionati dalla teoria della fisiognomica e da una per-

cezione "automatica", conseguenza della morfina che assume, che esalta la tecnica del dettaglio. Ma l'opera d'arte assume anche un valore di strumento storico, come pure il romanzo sembra voler segnalare nel momento in cui i due pittori riflettono sulla relazione fra pittura e storia per giungere alla conclusione che qualsiasi racconto ufficialmente tacitato può essere recuperato e persino "reinventato" da una generazione futura sempre che questa abbia a disposizione l'insieme degli "strumenti" per poterlo realizzare: «E la chiave di quegli strumenti era lo stile. Secondo questa teoria, l'arte era più utile del discorso.» (p. 37) E allora Aira crea, attraverso l'uomo "mostro", la morfina, la *mantilla*, quel dispositivo necessario a rendere la fisiognomica della natura, con la sua tecnica del dettaglio, un "frammento" che permette la ricostruzione di un livello superiore che non è soltanto la storia di un *malón*, bensì la storia della lunga lotta fra civiltà e barbarie nell'Argentina del XIX secolo. In questo senso il romanzo instaura anche un dialogo con la storiografia nazionale e con la definizione di Nazione così come si era affermata nel progetto liberale del XIX secolo, il quale aveva deliberatamente cancellato le minoranze etniche dalla storia nazionale per fondare e legittimare un paese "discorsivamente" bianco. Invece, nell'Argentina degli ultimi decenni del XX secolo e del principio del nuovo, il nuovo romanzo storico sembra voler anche recuperare quelle minoranze etniche e sociali in precedenza accuratamente gettate nell'oblio e instaurare un nuovo rapporto con la Storia e i suoi corredi simbolici.<sup>12</sup> Aira, nella già citata intervista, afferma di essersi reso conto di aver scritto un romanzo storico senza volerlo. Chissà che anche in lui non si sia verificato un fenomeno di straniamento rispetto alla propria storia nazionale....

\* Università di Roma Tre

<sup>10</sup> JUAN VILLORO, *El juego de identidades cruzadas*, «Iberoamericana», II, 7, 2002, p. 166.

<sup>11</sup> Cfr. CÉSAR AIRA, *Quisiera ser un salvaje*, «Revista 3 Puntos», n. 227, 2001, [www.elprotagonista.htm](http://www.elprotagonista.htm).

<sup>12</sup> Fra i romanzi impegnati nel recupero del passato nazionale e in particolare, ma non solo, del mondo indigeno, si segnalano *Ema, la cautiva* (1981) e *La liebre* (1991) ancora di César Aira, *Fueguía* (1995) di Eduardo Belgrano Rawson, *La tierra del fuego* (1998) di Sylvia Iparraguirre e *La lengua del malón* (2003) di Guillermo Saccomanno. Sui fattori che concorrono a questo processo di revisione cfr. CATTARULLA, *Corpi dimenticati...*, pp. 103-105.

---

Flavio Fiorani \*

# Conquistatori, scienziati e banditi in Patagonia

Territorio alla ‘fine del mondo’, la Patagonia ha avuto per secoli confini imprecisi che l’hanno resa uno spazio mitico. La sua data di nascita può farsi risalire al 1520, quando Magellano incontra nella baia di San Julián un’umanità sconosciuta cui assegna il nome di ‘patagoni’, ispirandosi al personaggio dalle sembianze mostruose di un romanzo di cavalleria assai noto nella Spagna di allora. Lo scenario patagonico ha così materializzato nell’immaginario europeo l’idea dell’ignoto e di genti al confine tra l’umano e l’altro assoluto. Ha incarnato il fascino e il timore del ‘vuoto’ restando per secoli un’area quasi inesplorata, uno spazio di frontiera tra il mondo indigeno e quello europeo in cui quest’ultimo proietta l’utopia della Città dei Cesari, città dalle cupole d’oro abitata dai felici discendenti di conquistatori spagnoli perduti nell’immensità del territorio.<sup>1</sup>

Il vuoto patagonico lo si colma con l’iperbole: questo ‘deserto’ resiste a ogni misurazione, autorizza una geografia astratta e, fino alla fine del Settecento, i resoconti dei viaggiatori accreditano la credenza che la regione sia abitata da genti di dimensioni gigantesche. Remota parte del mondo in cui finisce l’idea dell’Argentina e comincia il *desierto*, la Patagonia è una terra di conquiste fragili seguite alla fondazione di Buenos Aires. Nei tre secoli di dominazione spagnola, segnati da un pendolare movimento di avanzata e di ripiegamento da parte della società bianca, la geografia patagonica resta una materia inerte su cui il lessico dei conquistatori traccia mappe immaginarie, proietta figurazioni fantastiche. Dopo il crollo dell’impero spagnolo, l’estrema appendice dell’America è considerata dalle potenze imperiali concorrenti *res nullius*, uno spazio liminale su cui l’Argentina non detiene alcuna sovranità ma cruciale

dal punto di vista geopolitico perché il suo controllo consente il passaggio tra i due oceani.

L’idea di una terra vuota, senza confini e senza storia muta improvvisamente di segno quando, dopo la metà dell’Ottocento, il canone del progresso cancella l’anacronismo della regione pampeano-patagonica: non più luogo privilegiato del conflitto tra due culture antagoniste – quella europea e civilizzata da un lato e quella americana e indigena condizionata dal retaggio della dominazione coloniale spagnola dall’altro come l’aveva teorizzato Domingo F. Sarmiento, tra i massimi esponenti del liberalismo argentino –, il territorio che si estende dal Río Colorado fino alla Terra del Fuoco (una superficie pari alla metà dell’Argentina) diventa lo scenario pressoché intatto della preistoria, un deposito di reperti umani e di fossili. Un nuovo utopismo, di marca positivista ed evolucionista, si irradia su una desolata geografia che è resa il luogo privilegiato per fissare la genesi geologica del planisfero.

Missionari, naturalisti, ingegneri, militari che viaggiano in Patagonia ne descrivono popoli e orografia con la certezza che quanto vedono sia condannato all’estinzione: le etnie indigene sopraffatte dall’irrompere della società europea e bianca, l’ambiente fisico trasfigurato dal progresso economico e sociale. In questo spazio di frontiera in cui la sovranità argentina è stata fin qui inesistente, si verifica uno storico cambio di rotta: una strategia offensiva provoca lo sterminio delle etnie patagoniche.<sup>2</sup> I pochi sopravvissuti sono considerati i superstiti di un remoto passato del genere umano e trasformati in inermi oggetti-spettatori dell’irruzione del progresso e della modernità della società bianca e occidentale. Nel lessico ufficiale il termine ‘conquista’ ha un preciso scopo: evocare l’irruzione della Spagna in Ame-

<sup>1</sup> FERNANDO AÍNSA, *De la edad de oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998<sup>1</sup>, pp. 165-172.

<sup>2</sup> Cfr. VANNI BLENGINO, *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, prefazione di Ruggero Romano, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 33-52 e Susana Bandieri, *Historia de la Patagonia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005, pp. 142-153.

rica e la sua missione civilizzatrice nell'ambito dell'occidentalizzazione del Nuovo Mondo.

Tra il 1878 e il 1884 le campagne militari fanno segnare un poderoso salto di qualità rispetto alle incerte conquiste dell'epoca coloniale. Il controllo dello stato argentino trasforma un territorio immenso in uno spazio neocoloniale, lo rende una nuova frontiera di popolamento e di progresso materiale. Quanti vivono al di là della frontiera personificano non solo la 'barbarie', e dunque un'assoluta inconciliabilità con la cultura e la società bianca, ma soprattutto uno scarto temporale incompatibile con il progresso. Esemplicativo di tale visione è il sinistro sillogismo con cui il presidente Nicolás Avellaneda illustra il programma di conquista militare: «Sopprimere gli indios in altre parole significa popolare il deserto».<sup>3</sup> Sottomesse le etnie indigene e inglobato entro i limiti della normatività territoriale lo spazio 'selvaggio' della Patagonia, si definiscono anche i confini con il vicino-rivale Cile che non ha mai nascosto le proprie ambizioni sulla regione (non considerando la barriera naturale delle Ande come una frontiera geografica).

La retorica ufficiale che propaga valori universali (benessere, civiltà, progresso) non esita a marginalizzare chi popola lo spazio della *wilderness* auspicandone addirittura l'estinzione. Quanti ricostruiscono la storia delle operazioni militari fanno ricorso a metafore desunte dal lessico medico (in sintonia con il pensiero positivista) per giustificare la necessità di strappare con la violenza questo territorio al dominio indigeno e sottometterlo alla civiltà secondo il modello dell'avanzata della società bianca nel *far west*: «Alle soglie della pampa stava la nostra eterna lebbra. Lì paralizzava il nostro movimento, lì perdevamo senza recuperare. Quel contorno del nostro corpo era malato».<sup>4</sup> Non più un *desierto*, ma grandioso scenario naturale di un *manifest destiny* di un paese dell'America australe in marcia verso il progresso, la Patagonia diviene fondamento fisico e simbolico di una nazione chiamata a cancellare gli ultimi residui di barbarie dell'età coloniale.

Quando nella seconda metà dell'Ottocento gli scienziati esplorano questa remota regione dell'emisfero australe, in cui sopravvivono soltanto pochi superstiti delle etnie indigene che per millenni hanno

popolato terre dal clima inospitale, la mitologia patagonica assume una nuova declinazione in sintonia con i tempi. Se la conquista militare è propagandata come l'inesorabile marcia delle leggi della natura e della storia, il viaggio scientifico certifica che la Patagonia resta una frontiera assoluta: è un giacimento di reperti che consente di stabilire sia l'origine geologica del planisfero che quella genealogica dell'umanità. La Patagonia resta cioè una frontiera assoluta. Chi la esplora lo fa sulle orme di Charles Darwin, il naturalista inglese che nel suo insuperato diario di viaggio sul *Beagle* ha canonizzato l'idea che la parte estrema dell'America australe sia lo spazio di una natura primordiale, di specie animali ignote, un immenso ossario di fossili che narrano il succedersi di ere geologiche, dove abita un'umanità al suo stadio primordiale che sopravvive nel XIX secolo.<sup>5</sup> Il patagone di oggi, ci si chiede, non sarà il discendente dei primi abitatori di questo remoto angolo del mondo? La conquista della Patagonia conferma la potenza espansiva di una nazione che dilata a dismisura i propri confini e a ritmi serrati marcia verso il progresso.

Considerate il luogo dell'origine dell'umanità, la Patagonia e la Terra del Fuoco sono uno spazio di frontiera in cui il viaggiatore-scienziato sperimenta l'ebbrezza della scoperta di animali preistorici e delle formidabili trasformazioni che hanno scandito l'evoluzione del cosmo. Un aspetto complementare della missione 'civilizzatrice' che – assimilando la conquista militare all'irrompere della modernità – ha marciato al suono degli spari dei fucili Remington sono i viaggi di esplorazione compiuti dal giovane antropologo e naturalista Francisco P. Moreno, più tardi fondatore del Museo di scienze naturali di La Plata. Nel resoconto del viaggio che egli compie nella Patagonia australe poco prima dell'inizio dello sterminio degli indios è già annunciato il destino di grandezza di un paese che in questi luoghi «sostituirà il fischio del vapore al grido del condor che ci crede sua facile preda».<sup>6</sup> Il rilevamento del territorio, puntualmente annotato nel suo diario, equivale a un atto di sovranità, passo preliminare alla sua conquista militare.

Nella testimonianza di uno scienziato ansioso di conciliare fede cattolica con un'incrollabile fiducia

<sup>3</sup> Cit. in JENS ANDERMANN, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 164.

<sup>4</sup> E quanto scrive il colonnello JOSÉ MANUEL OLASCOAGA nel suo *Estudio topográfico de la Pampa y Río Negro* (1930) Buenos Aires, EUDEBA, 1974, p. 169.

<sup>5</sup> ERNESTO LIVON-GROSMAN, *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, pp. 72-97.

<sup>6</sup> FRANCISCO P. MORENO, *Viaje a la Patagonia austral* (1879), Buenos Aires, Ediciones El Elefante Blanco, 2003<sup>4</sup>, p. 350.

nel progresso e nel sapere scientifico affiora più volte la certezza che gli indios patagonici siano condannati all'estinzione. Crani e fossili raccolti nel suolo patagonico, e più tardi esposti nelle sale del museo, sono a giudizio di Moreno la dimostrazione della sequenza che va dall'uomo dell'era glaciale fino all'indio patagonico, testimoniano la catena evolutiva naturale e umana che permette di costruire il patrimonio storico della popolazione argentina. Esposto nelle sale del Museo di storia naturale come un fossile vivente, l'indio sopravvissuto e sconfitto è un reperto cui la scienza assegna una funzione precisa: personifica una preistoria che è l'altra faccia della modernità del paese e della sua élite dirigente. I cacicchi indigeni vengono deportati e impiegati come personale di servizio nel Museo. Il gesto 'umanitario' non nasconde la sua vera finalità scientifica: offrire al pubblico la visione simultanea del passato (remoto) e del presente.<sup>7</sup> Se gli indios sconfitti sono considerati alla stregua di fossili viventi, la ricchezza argentina sta nell'interdipendenza tra paleontologia e progresso: la Patagonia è il giacimento del passato remoto delle etnie indigene, del loro stadio infantile: «Per chi studia il passato remoto dell'uomo, l'unico modo per comprendere la sua vita primitiva è di osservarlo nelle sue prime impressioni che in Patagonia, come in Africa e in altri luoghi, rispecchiano l'infanzia dell'umanità».<sup>8</sup>

Agli inizi del Novecento l'eterogeneo spazio geoeconomico patagonico offre enormi possibilità di valorizzazione delle sue risorse naturali e nella *meseta* si sviluppa l'allevamento bovino e ovino. Indigeni sopravvissuti alle campagne militari, braccianti cileni, immigrati gallesi, coloni con un minuscolo appezzamento di terra nei latifondi sorti dopo la fine della guerra, cercatori d'oro e ladri di bestiame sono le figure principali, oltre ai funzionari amministrativi e ai ricchi *estancieros*, di una società di frontiera che irradia il miraggio di facili fortune. Dove l'ordine sociale poggia su rapporti gerarchici piuttosto che sull'universalità del diritto, nel 1901 giungono i banditi statunitensi Butch Cassidy, Sundance Kid e la compagna di quest'ultimo Etta Place e si stabiliscono nelle fertili vallate della cordigliera andina.

Molto si è fantasticato sulle ragioni che inducono

i tre a stabilirsi in Patagonia. È certo che – se per il terzetto non c'era nulla di più simile delle vallate patagoniche agli scenari naturali del Montana o dello Utah – le caratteristiche del *sur* argentino hanno affinità quasi eclatanti con il *far west* nordamericano: lo stile di vita dei coloni gallesi che assomiglia a quello dei mormoni con cui ha convissuto in gioventù Cassidy, il miraggio della 'febbre dell'oro' – in tutto e per tutto uguale a quella della California – che come "un nuovo Perù" attira coloni e avventurieri, terre da pascolo alle pendici delle Ande, in prossimità della frontiera geografica e politica argentino-cilena che offre spazi di libertà e facili vie di fuga. Dove ancora rimbalzano gli echi della Città dei Cesari, di leggende e di tesori abbandonati dai conquistatori spagnoli a ridosso della cordigliera,<sup>9</sup> il furto di bestiame è l'unica attività considerata illecita perché costituisce la base delle opportunità 'legali' di arricchimento. Alle soglie del secolo il miraggio dell'oro patagonico è un poderoso richiamo per gente di ogni tipo che si insedia nella zona.<sup>10</sup>

*Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), del regista George Roy Hill, protagonisti Paul Newman e Robert Redford nei ruoli di Butch Cassidy (al secolo Robert Le Roy Parker) e Sundance Kid (Harry Longabaugh), ha avuto un grande successo di pubblico. Una amena commedia travestita da western ha reinventato la vicenda del terzetto dei fuorilegge (ciò che resta del *wild bunch* che negli Stati Uniti si era guadagnato una grande notorietà per aver svaligiato treni e banche) che nel 1901 si imbarcano a New York per sfuggire alla giustizia e inventarsi una nuova vita ai confini meridionali dell'America (ma il film omette ogni riferimento alla loro avventura patagonica). Il loro arrivo nelle terre di frontiera di proprietà dell'Argentine Southern Land Co. coincide con le ultime opportunità di acquistare un appezzamento di terreno nella fertile vallata di Cholila, a metà strada tra le attuali città di El Bolsón ed Esquel. Sulle rive del Río Blanco nella provincia di Santa Cruz, Santiago Ryan (Cassidy) e Harry 'Enrique' Place e signora in breve si conquistano la fama di rispettabili allevatori di bestiame. Etta Place suscita particolare attenzione: di una bellezza selvag-

<sup>7</sup> Mi permetto di rinviare in proposito a FLAVIO FIORANI, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, Roma, Donzelli editore, 2009, pp. 290-292.

<sup>8</sup> FRANCISCO P. MORENO, *Viaje a la Patagonia austral*, cit., p. 355.

<sup>9</sup> Nel suo diario di viaggio Francisco Moreno riferisce della leggenda *propalata* dagli indios di una pepita di oro puro rinvenuta tempo addietro in Patagonia che, trasformata in una boleadora, si diceva che fosse stata venduta a Buenos per un ingente somma di denaro. Cfr. FRANCISCO MORENO, *Viaje a la Patagonia austral*, cit., p. 242.

<sup>10</sup> Cfr. la testimonianza del geologo nordamericano BAILEY WILLIS dal titolo *Un yanqui en la Patagonia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001 che, seguendo il percorso compiuto da Moreno, compila un dettagliato inventario delle risorse naturali, paesagistiche ed economiche del nord della Patagonia.

gia, dimostra un'insolita destrezza nel montare a cavallo e nell'uso delle armi da fuoco.

Dopo che il *wild bunch* decide di tornare alle vecchie abitudini (cioè svaligiare le banche delle città sulla costa atlantica della Patagonia) ma sottovaluta il fiuto degli agenti della Pinkerton insospettiti dalle missive che i familiari di Cassidy ricevono da un remoto angolo del mondo, nel 1905 i tre sconfinano in Cile messi sull'avviso dal commissario della polizia di frontiera incaricato del loro arresto.<sup>11</sup> Il terzetto che i giornali definiscono «specialisti di rapine a treni, banche ed edifici pubblici, a mano armata e in pieno giorno, per il loro soggiorno nel pae-

se e la loro scomparsa in occasione di tali fatti» introducono «una moda importata, una forma esotica di delitto contro la proprietà».<sup>12</sup> Questa remota parte del mondo entra così nel XX secolo: i giornali seguono le indagini della polizia, intervistano testimoni oculari, ingaggiano un serrato confronto con gli agenti della Pinkerton giunti in loco. Per chi si appassiona alla vicenda dei tre fuorilegge, la Patagonia conferma una volta di più i tratti di una terra di frontiera: il *far west* si trova nella punta estrema del continente americano.

\* Università di Modena e Reggio Emilia



Didascalìa

<sup>11</sup> La vicenda di quelli che ancora oggi in Patagonia sono chiamati “los gringos locos” è menzionata anche da Chatwin che chiede notizie di Butch Cassidy e Sundance Kid al cassiere della banca che questi ultimi avevano rapinato nel 1905 e ottiene la conferma che si trattava della “banda di Boots Cassidy”. Cfr. BRUCE CHATWIN, *In Patagonia*, traduzione di Marina Marchesi, Adelphi, Milano 1982, p. 131. Qualche mese dopo i tre compiono una rapina in una banca della provincia di San Luis, ma le loro tracce si perdono in Bolivia dove è verosimile che vengano uccisi dall'esercito boliviano dopo che hanno tentato di impossessarsi degli stipendi dei lavoratori di una miniera.

<sup>12</sup> Così definisce i tre banditi giunti dagli Stati Uniti il rapporto del commissario di polizia incaricato delle indagini sulle rapine alle banche di alcune città della regione. Cit. in OSVALDO AGUIRRE, *La pandilla salvaje. Butch Cassidy en la Patagonia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004, p. 223.

---

Edoardo Balletta \*

# Cosmopolitismo e *criollismo* nell'avanguardia argentina

Fino a Darío non esisteva una lingua tanto rude e malodorante come lo spagnolo.<sup>1</sup>

O. Girondo

## Introduzione

A differenza di ciò che avviene nelle avanguardie europee in cui il tema dell'identità nazionale è – in generale – assente, in Argentina questo può essere considerato uno dei perni cui ruota intorno buona parte del dibattito teorico ed estetico del movimento di rinnovamento. Ripercorrendone brevemente la storia si cercherà di evidenziare come il tema del *criollismo* assuma però in questo ambito culturale – ben diversa è la posizione degli intellettuali tradizionalisti – caratteri estremamente inediti: il *locale* non è qui l'elemento che si oppone a ciò che proviene da fuori, bensì una realtà che dialoga alla pari con gli impulsi creativi che arrivano dal resto del mondo ed in particolare dal Vecchio Continente.

Nel 1921 Jorge Luis Borges torna a Buenos Aires dall'Europa, dove aveva vissuto con la famiglia dal 1914 e dove aveva avuto la possibilità di prendere parte all'*ultraísmo* spagnolo.<sup>2</sup> Anche se sintomi di una nuova estetica si erano già avvisati negli anni immediatamente precedenti, sembra che il ritorno di

Borges sia stato l'elemento scatenante dello sviluppo dei movimenti di rinnovamento in Argentina:

Più per intuito che per ragionamento, capivano [scil. i giovani] che questo stato di irrequietezza e delusione si stava generalizzando ogni momento di più e che sarebbe bastato amalgamarlo per iniziare questa non più rimandabile opera di profilassi. Oltre la vacuità illimitata di un ambiente senza asperosità e senza rilievo, si intravedevano alcuni indizi stimolanti. La rivista murale «Prisma» e la rivista di sei pagine «Proa», dirette da Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza e Francisco Piñero, avevano provato a trapiantare l'«ultraísmo» spagnolo, al quale aveva preso parte il primo di loro.<sup>3</sup>

Effettivamente, a parte per un paio di pubblicazioni di vita breve, come *Martín Fierro* della prima epoca (tre numeri, 1919) e *Los Raros: Revista de orientación futurista* (un solo numero, 1920),<sup>4</sup> il campo culturale argentino appare – almeno ai giovani – estremamente povero e inadeguato ai *tempi moderni*. Gli unici due nomi considerati come precursori di quella che verrà definita la *nuova sensibilità* sono Ricardo Güiraldes, che nel 1915 aveva pubblicato la

<sup>1</sup> «Hasta Darío no existía un idioma tan rudo y maloliento como el español».

<sup>2</sup> A questo proposito si veda: CARLOS MENESES, «Los manifiestos y los trabajos ultraístas de Borges», «Razón y fábula», n. 23, 1971; GUILLERMO DE TORRE, «Para la prehistoria ultraísta de Borges», «Cuadernos Hispanoamericanos», 169, 1964.

<sup>3</sup> «Más por intuición que por razonamiento, comprendían [scil. los jóvenes] que ese estado de intranquilidad y desasosiego iba generalizándose a cada instante, y que bastara amalgamarlo para emprender esa impostergable tarea profiláctica. A través de la vacuidad ilimitada de un ambiente sin aristas y sin relieve, se vislumbraban algunos indicios estimulantes. La revista mural «Prisma» y la revista de seis caras «Proa», dirigidas por Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza y Francisco Piñero, habían intentado trasplantar el «ultraísmo» español, en el cual participara el primero de ellos.»; OLIVERIO GIRONDO, «El periódico «Martín Fierro». Memoria de sus antiguos directores» in ID., *Obra Completa*, Madrid, Archivos, 1999, p. 304; lo stesso giudizio è riportato da EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA (*Los Martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 23); si veda anche NÉLIDA SALVADOR (*Revistas argentinas de Vanguardia*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 34-38) e CÓRDOVA ITURBURU (*La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pp. 28-29).

<sup>4</sup> *Martín Fierro* (I epoca), su cui ritorneremo, fu diretta dallo stesso Evar Méndez che successivamente fondò il nuovo *Martín Fierro* (1924-1927) ed aveva, in realtà, più un carattere politico che letterario.



raccolta di versi *El cencerro de cristal*, e Macedonio Fernández scrittore già maturo ma totalmente marginale rispetto al *mainstream* di quegli anni.

### Primi passi

Borges, come si è già accennato, ha partecipato attivamente al dibattito spagnolo sull'ultraismo. Già nel primo saggio che lo scrittore dedica al tema quando vive ancora in Spagna, si possono intravedere i due elementi chiave della nuova proposta estetica. Partendo dall'idea che nella modernità, al contrario del passato, è dominante una concezione dinamica del cosmo, scrive:

[oggi] guardiamo la vita, non più come qualcosa di concluso, ma come un proteico divenire, come una rapida carnavalesca teoria di eventi fatta di sofferenze e piaceri. Come un febbrile e frondoso sabba rosso contro il bianco terrore delle stelle... L'ultraismo è l'espressione da poco redenta del trasformismo in letteratura. Questa brusca fioritura di metafore che in molte opere creazioniste sorprende i profani, si giustifica così pienamente e rappresenta lo sforzo del poeta di esprimere la millenaria gioventù della vita che, come lui, si divora, sorge e rinasce in ogni istante. [...] Vogliamo vedere con occhi nuovi. [...] Il miele della nostalgia non ci dilecta e vorremmo vedere tutte le cose nella loro primordiale fioritura.<sup>5</sup>

Il culto del *nuovo*<sup>6</sup> si giustifica quindi nella presa di coscienza di un cambiamento paradigmatico avvenuto in seno alla società. Strumento retorico di questo cambiamento sarà la metafora, arbitraria e audace, unico elemento capace di "imporre nuove sfaccettature all'universo"<sup>7</sup>. Il tipo di visione idonea a provo-

care questo nuovo archivio di metafore viene definito a partire dall'immagine – di chiara origine cubista – del *prisma*: «Esistono due estetiche: l'estetica passiva degli specchi e l'estetica attiva dei prismi».<sup>8</sup>

Borges, non appena tornato in patria, fa uscire, insieme a Guillermo Juan, Guillermo de Torre e Eduardo González Lanuza, il primo numero della rivista murale che avrebbe dovuto diffondere la *buona novella* dell'ultraismo in Argentina e che, non a caso, si chiama *Prisma*. Il *Proclama* pubblicato sul primo numero non dice molto di nuovo rispetto ai precedenti scritti di Borges e questo è dovuto, evidentemente, al carattere 'divulgativo' che la rivista si propone di avere nei confronti di una tendenza d'oltre oceano: dopo aver criticato il tradizionalismo 'anchilosato' della cultura ufficiale, si fa riferimento in breve alla sua estetica e poetica («scoprire sfaccettature insospettabili del mondo. Abbiamo sintetizzato la poesia nel suo elemento primordiale: la metafora alla quale concediamo la massima indipendenza...»<sup>9</sup>). Solo quando Borges si trova a dover diffondere le nuove idee ultraiste dalle pagine della prestigiosa *Nosotros* il discorso si fa più chiaro. Questi sono i principi base che lo scrittore elenca ai lettori di *Nosotros*:

1° - Riduzione della lirica al suo elemento primordiale: la metafora.

2° - Cancellazione delle frasi intermedie, dei nessi e degli aggettivi inutili.

3° - Abolizioni di ornamenti, confessionarismo, circostanziazioni, prediche e della nebulosità ricercata.

4° - Sintesi di due o più immagini in una, che fa risaltare in questo modo la sua capacità di suggestione.<sup>10</sup>

Il frammento può essere letto come uno dei rari

<sup>5</sup> «[hoy] miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir, como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y goces. Como un febril frondoso rojo aquelarre ante el blanco terror de las estrellas...El ultraismo es la expresión recién redimida del transformismo en literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace en cada segundo. [...] Queremos ver con ojos nuevos. [...] La miel de la añoranza no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración»; JORGE LUIS BORGES, "Al margen de la moderna lírica", in «Grecia», Siviglia, 39, 31 gennaio 1920. Si cita da HUGO VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 249-50.

<sup>6</sup> Beatriz Sarlo sostiene che il *nuovo* sia l'elemento chiave dell'ideologia letteraria argentina negli anni '20; cfr. BEATRIZ SARLO, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1930*, Macerata, Quodlibet, 2005 (in part. il quarto capitolo "Avanguardia e utopia").

<sup>7</sup> «imponer facetas nuevas al universo»; Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar, Jorge Luis, Borges, "Manifiesto del Ultra" in «Balears», Palma de Mallorca, febbraio 1921, poi in VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, cit., p. 251.

<sup>8</sup> «Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas»; *ibid.*

<sup>9</sup> «descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora a la que concedemos una máxima independencia...»; Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre, "Proclama", «Prisma. Revista mural», 1, dicembre 1921; poi in VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, cit., p. 261.

<sup>10</sup> «1° - Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. - 2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. - 3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanzación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. - 4° Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia»; JORGE LUIS BORGES, "Ultraismo", «Nosotros», Buenos Aires, anno XV, n. 151, dicembre 1921; poi in VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, cit., p. 266.

‘manifesti tecnici’ dell’avanguardia. È interessante sottolineare questo aspetto perché è indice di una peculiarità dell’avanguardia argentina: di fronte alla selva di manifesti tecnici degli ‘ismi’ europei (futurismo, dadaismo e surrealismo) il movimento argentino, in primo luogo, non produce molti manifesti e, in secondo, questi solo raramente fanno riferimento a tematiche, appunto, tecniche. La questione evidenzia un carattere centrale dell’ideologia d’avanguardia rioplatense e cioè la sua indole inclusiva: sebbene, come afferma Beatriz Sarlo<sup>11</sup> la rivista «Proa» sia più moderata rispetto alla volontà di rottura di «Martín Fierro», l’intransigenza di quest’ultima si colloca solo nel campo del *rinnovamento*. Le critiche si dirigono verso tutto ciò che è considerato ‘vecchio’ e non corrispondente ai caratteri della *nuova sensibilità* ma, dopo questa prima ‘discriminazione’, la rivista lascia spazio alle più diverse tendenze dell’arte americana ed europea.

### La rivista *Martín Fierro*

Una volta finita la breve avventura di *Prisma*, i giovani intellettuali si riuniscono intorno a «Martín Fierro» e *Proa* nate a pochi mesi di distanza nel 1924. Come già notava Néstor Ibarra nel 1930, «Martín Fierro» proprio per quel suo carattere ‘rotturista’ è stata la rivista che ha maggiormente influenzato lo spazio culturale di quegli anni, creando le condizioni di possibilità di un rinnovamento letterario di cui poi tutto il campo intellettuale ha goduto:

Ma dal 1925 [sic], Martín Fierro è stato il quadro più vivo, ingenuo, perturbante e attivo della vita artistica che si possa immaginare. Il suo periodo di maggiore auge, 1925-1926, è quello con il maggior numero di libri importanti che avrebbe fatto il nome dei vari poeti della scuola di cui ci occupiamo.<sup>12</sup>

La rivista, come acutamente afferma quel testi-

mone privilegiato che è Eduardo González Lanuza, ha due “preistorie possibili”: da un lato, assumendo lo stesso nome, rivendica la continuità con il progetto della prima epoca di «Martín Fierro» – di cui tra l’altro condivide lo stesso direttore Evar Méndez e molti collaboratori –, dall’altro, è chiaro come l’esperienza del gruppo di «Prisma» abbia influenzato, almeno in parte, le scelte estetiche e ideologiche della redazione.

La continuità con il progetto del 1919 viene stabilita subito nell’editoriale del primo numero e nelle satire violente – cifra del «Martín Fierro» della prima epoca – di molti interventi che si susseguono a partire dalla prima pagina. In appena una colonna firmata dalla direzione e intitolata “La vuelta de «Martín Fierro»” si traccia un quadro chiaro delle origini, delle intenzioni e dell’ideologia – sotterranea – della rivista: il titolo, che cita la seconda parte del poema di José Hernández, iscrive la rivista non solo nell’ambito del *criollismo* e della *gauchesca*, ma facendo riferimento ad un ‘ritorno’ stabilisce, come abbiamo detto, una linea di continuità con la prima epoca della rivista ribadita nel primo paragrafo del testo:

I cartelli del «Martín Fierro», del Marzo del 1919 – [...] esponevano il suo programma [...] Idee di rinnovamento e trasformazione sociale, alle quali nessuno, in quel momento, poteva rimanere indifferente, soprattutto gli spiriti nuovi e le avanguardie intellettuali [...] Il vecchio programma si concludeva con una strofa del classico gauchesco il cui nome tuonava come un simbolo, rimandando alla sua tradizione di indipendenza [...] Torna oggi «Martín Fierro», e, anche se i tempi non sono, esteriormente e apparentemente gli stessi, facciamo nostro l’antico programma in tutto ciò che l’attualità richiede, come una azione imperiosa nei confronti della gioventù pensante che dirigerà, o per lo meno influenzerà, con il pensiero e gli atti, lo sviluppo della vita argentina.<sup>13</sup>

Le intenzioni sono chiare e non fanno riferimento – almeno direttamente – alla letteratura né, quindi, tanto meno, cercano di iscrivere la rivista all’in-

<sup>11</sup> BEATRIZ SARLO, *Una modernità periferica*, cit., pp. 127 e sgg.

<sup>12</sup> «Pero desde 1925 [sic], Martín Fierro fué el cuadro más vívido, ingenuo, desbaratado y activo de vida artística que imaginarse pueda. A su período de mayor auge, 1925-1926, corresponde la mayor proporción de libros importantes que debían establecer [...] el renombre de los diferentes poetas de la escuela que nos ocupa.» NÉSTOR IBARRA, *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929*, Buenos Aires, Molinari e Hijos, 1930, p. 18.

<sup>13</sup> «Los carteles del “Martín Fierro”, de Marzo de 1919 – [...] expusieron su programa [...] Ideas de renovación y transformación social, a las que nadie podía permanecer ajeno en aquel momento, mucho menos los espíritus nuevos y las vanguardias intelectuales [...] Concluía de expresar ese anterior programa una estrofa del clásico gauchesco cuyo nombre tonaba como símbolo, atendiéndose a su tradición de independencia [...] Vuelve ahora “Martín Fierro”, y, aunque los tiempos no son, exterior y aparentemente los mismos, hacemos nuestro el antiguo programa en todo cuanto la actualidad reclama, como acción imperiosa a la juventud pensante que ha de dirigir, o por lo menos influenciar, con su pensamiento o sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina.»; in “La vuelta de «Martín Fierro»”, «Martín Fierro», seconda epoca, I, 1, febbraio 1924; si cita dall’edizione *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 1.

terno di una *particolare* tendenza o scuola. Per avere una prima presa di posizione collettiva di tipo estetico si dovrà attendere il quarto numero della rivista in cui si legge il *Manifiesto de «Martín Fierro»*, apparso senza firma anche se il compito di redigerlo era stato affidato a Oliverio Girondo.

Anche in questo caso non ci si trova di fronte a un manifesto per 'scrittori', ciononostante esso riesce a tracciare un chiaro programma sia estetico che culturale, ponendosi, come si è già detto, in una posizione conflittuale e di rottura:

Di fronte all'impermeabilità ippopotamica dell'"onorable público". / Di fronte alla funebre solennità dello storico e del cattedratico, che mummifica, tutto quello che tocca. / Di fronte al ricettario che ispira elucubrazioni dei nostri più "begli" spiriti e all'affetto nei confronti dell'ANACRONISMO e del MIMETISMO che questi dimostrano. / Di fronte alla ridicola necessità di fondare il nostro nazionalismo intellettuale, gonfiando valori falsi che si sgonfiano come palloncini. / Di fronte all'incapacità di contemplare la vita senza scalare gli scaffali della biblioteca. / E soprattutto, di fronte al preoccupante timore di sbagliare che paralizza l'impeto stesso della gioventù, più anchilosata di un qualunque burocrate in pensione.<sup>14</sup>

Contro tutto ciò, «Martín Fierro» proclama di trovarsi «in presenza di una NUOVA sensibilità e di una NUOVA comprensione». La posizione della rivista è evidente: si schiera dalla parte del *nuovo* e fa suoi i valori condivisi delle avanguardie europee (come per esempio il vitalismo contro «las estanterías de las bibliotecas [gli scaffali delle biblioteche]»). Ciò che invece appare più interessante e che inizia a delinearsi proprio in questi primi paragrafi è la questione della definizione del nazionalismo culturale che non può fondarsi su «valori falsi»:

‘MARTÍN FIERRO’ accetta le conseguenze e le responsabilità di localizzarsi, perché sa che da questo di-

pende la sua salute. Istruito sui suoi predecessori, sulla sua anatomia, sul meridiano su cui cammina: consulta il barometro, il calendario, prima di uscire in strada e viverla con i suoi nervi e con la sua mentalità di oggi.<sup>15</sup>

L'attacco è doppio. Da un lato contro l'imitazione sterile dell'Europa e dall'altro contro il rifiuto, di un certo nazionalismo, di ciò che questa stessa Europa rappresenta, la modernità. Passato *criollo* e presente si articolano in forma inedita. Martín Fierro esalta la modernità a partire, però, da una posizione di parità:

‘MARTÍN FIERRO’ si trova, per questo, più a suo agio in un transatlantico moderno che in un palazzo del Rinascimento [...] vede una possibilità architettonica in un baule “Innovation”, una lezione di sintesi in un “marconigramma”, [...] senza che questo gli impedisca di possedere – come nelle migliori famiglie – un album di ritratti, che sfoglia, di tanto in tanto per scoprirsi nei suoi antenati...o ridere del loro collo o della loro cravatta.<sup>16</sup>

Il programma culturale della rivista è in fondo riassumibile in questa tensione dialettica tra «modernità europea e differenza rioplatense, accelerazione e angoscia, tradizionalismo e spirito innovatore, *criollismo* e *avanguardia*».<sup>17</sup>

‘MARTÍN FIERRO’ crede nell'importanza del contributo culturale dell'America, previo taglio del cordone ombelicale. Accentuare e generalizzare, ad ogni altra manifestazione intellettuale, il movimento di indipendenza iniziato nella lingua da Rubén Darío, non significa però, che dovremo rinunciare, e tanto meno si finga di non sapere che ogni mattina ci serviamo di un dentifricio svedese, di asciugamani della Francia e di un sapone inglese. / ‘MARTÍN FIERRO’ ha fede nella nostra fonetica, nella nostra visione, nei nostri modi, nel nostro orecchio, nella nostra capacità digestiva e di assimilazione».<sup>18</sup>

<sup>14</sup> «Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”. / Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca./Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran. / Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos. / Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas. / Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado [...]»; in “Manifiesto de «Martín Fierro», «Martín Fierro», a. I n. 4, 1924 in *op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> «‘MARTÍN FIERRO’ acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Istruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy»; *ibid.*

<sup>16</sup> «‘MARTÍN FIERRO’ se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista [...] ve una posibilidad arquitectónica en un baúl “Innovation”, una lección de síntesis en un “marconigramma”, [...] sin que eso le impida poseer – como las mejores familias – un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando para descubrirse al través de sus antepasados...o reírse de su cuello o de su corbata»; *ibid.*

<sup>17</sup> B. SARLO, *Una modernità periferica*, cit., p. 21.

<sup>18</sup> «‘MARTÍN FIERRO’ cree en la importancia del aporte cultural de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acen-tuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado en el idioma, por Rubén Darío,

A ben vedere questa rivalutazione del localismo, che prende qui la forma di una dichiarazione d'indipendenza anche linguistica, era già presente, seppure in modo indiretto, nel *Proclama* della rivista *Prisma*, nella preferenza di una serie di soluzioni lessicali e grafiche che rimandavano in maniera evidente al mondo rioplatense e ad una ribellione nei confronti della norma tipografica spagnola.<sup>19</sup> In «Martín Fierro» però questa dialettica *criollismo*/cosmopolitismo avrà il tempo di svilupparsi e articolarsi attraverso un copioso numero di interventi di – praticamente – tutte le voci più importanti del momento. Accanto a una serie di note sull'attualità letteraria argentina e sulle nuove tendenze europee, la rivista offre sempre maggior spazio al dibattito sulla lingua e l'identità nazionale in un'ottica di affrancamento dalla tradizione europea ed in particolar modo spagnola. Nel numero di maggio del 1925 viene pubblicato un articolo di Pablo Rojas Paz dal titolo “Hispanoamericanismo” che apre il dibattito in modo inequivoco:

Ispanoamericanismo. Che vuol dire questa parola? Che tipo di manifestazioni sociali e intellettuali rientrano in questa denominazione? Non è né un concetto topografico, né politico, né etnico, né idiomático. E abbiamo detto idiomático perché avere un idioma indipendente deve essere uno dei nostri problemi fondamentali nel campo della cultura.<sup>20</sup>

Nuovamente è il tema della lingua («abbiamo fede nella nostra fonetica» recitava il manifesto scritto da Gironde) a fare da perno al discorso nazionale. E la questione diventerà ancora più scottante quando,

circa due anni dopo, Guillermo de Torre pubblicherà in Spagna un articolo intitolato “Madrid, meridiano intellettuale dell'Isipanoamerica”.<sup>21</sup> Come era prevedibile non mancarono reazioni a questa proposta che fu letta da molti come prova di un neo-colonialismo culturale spagnolo. Le prime risposte arrivano nel numero successivo di «Martín Fierro» che offre all'argomento due pagine con interventi di Jorge Luis Borges, Raúl Scalabrini Ortiz, Pablo Rojas Paz, Ricardo Molinari, Nicolás Olivari e altri. Pablo Rojas Paz dedica quasi due colonne al tema con un articolo dall'eloquente titolo “Imperialismo baldío” in cui, dopo aver qualificato l'idea del meridiano come una proposta “balzana”, ritorna nuovamente sul tema della lingua:

...noi già ci siamo evoluti molto, tantoché non possiamo più dire in che lingua parliamo. La nostra illusione deve essere quella di buttare via così tanto il castigliano che quando arrivi uno spagnolo non capisca niente di quello che diciamo [...] Noi stiamo organizzando un idioma per noi soli e da ciò verrà la nostra libertà.<sup>22</sup>

A questi fa eco N. Olivari, che dopo aver rifiutato con violenza l'idea di un'ispanicità della cultura rioplatense,<sup>23</sup> afferma:

Parliamo la loro lingua per caso, ma la parliamo così male che, con una certa impertinenza ci stiamo facendo un idioma argentino. Nel giro di qualche mese dovranno tradurci quelli che vogliono godere del nostro lirico infusso.<sup>24</sup>

Quello che qui dice Olivari viene messo in pratica

no significa empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés. 'MARTÍN FIERRO' tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación»; in “Manifiesto de «Martín Fierro», cit., p. 25.

<sup>19</sup> Solo per citare un esempio, nel testo per la congiunzione non si usa l'“y” della norma castigliana ma la si sostituisce con la “i” latina; questo riformismo ortografico sarà ancora più evidente nei testi individuali di Borges di questi anni come *El tamaño de mi esperanza* (raccolta di saggi *criollisti*) e nelle varie raccolte poetiche dello stesso periodo.

<sup>20</sup> «Hispanoamericanismo. ¿Qué significa esta palabra? ¿Qué índole de manifestaciones sociales e intelectuales caen bajo esta denominación? No es ni un concepto geográfico, ni político, ni étnico, ni idiomático. Y decimos idiomático porque tener un idioma independiente debe ser uno de nuestros problemas fundamentales de cultura».

<sup>21</sup> GUILLERMO DE TORRE, “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”, *La gaceta literaria*, n. 8, 1927.

<sup>22</sup> «...nosotros ya hemos progresado mucho tanto que no podemos decir en que idioma hablamos. Nuestra ilusión debe ser de echar a perder de tal manera el castellano que venga un español y no entienda nada de lo que digamos. [...] Nosotros estamos organizando un idioma para nosotros solos y de aquí nos vendrá la libertad...»; in Pablo Rojas Paz, “Imperialismo baldío”, «Martín Fierro», a. IV, n. 42, 1927, p. 356.

<sup>23</sup> «España no tiene ningún interés intelectual para nosotros. Seamos justos, más lo tiene Franca e Italia, pero nosotros vanguardias de la N.S. argentina, reivindicamos el derecho de ser vírgenes de toda influencia y maravillamos todos los días con las cosas nuestras, nacionales, criollas, que vamos descubriendo en nuestra ciudad y en nuestro campo. ¡Autoctonos puede ser, italianos también, franceses siempre, pero españoles nunca!» [«La Spagna non ha nessun interesse intellettuale nei nostri confronti. Siamo giusti, né ha di più la Francia o l'Italia, ma noi, avanguardie dell'Argentina, rivendichiamo il diritto di essere vergini da ogni influenza e meravigliarci tutti i giorni con le cose nostre, nazionali, *criollas*, che andiamo scoprendo nella nostra città e nella nostra campagna. Autoctoni può essere, italiani anche, francesi sempre, ma spagnoli mai!"]; Nicolás Olivari, “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica», *ibid.*

<sup>24</sup> «Hablamos su lengua por casualidad, pero hablamos tan mal que impertinentemente nos estamos haciendo un idioma argentino. Dentro de unos meses nos tendrán que traducir si quieren gozar de nuestro lirico influjo»; *ibid.*

nella pagina successiva in una breve nota satirica a firma “Ortelli y Gasset” che si occupa di ridicolizzare il tema del ‘meridiano’. Riportiamo per intero la nota:

Nessuna fratellanza tra la Vecchia Patria e il quartiere di Villa Ortúzar! [...] Che facciano una bella mangiata di cultura questi miserabili, prima di mettersi a dare delle lezioni. Ma quale alleanza tra chi ha scorrazzato nel fango di Quinta Bollini e gli appestati spagnoli. Qui li roviniamo li spagnoli e gli facciamo perdere gli affari e gli roviniamo la reputazione a quei mangiaceci.

Abbiamo fiducia in noi. Una cosa è *torear* a Calatayud e un'altra è rubare galline nella calle Tronador, fare i conti con un delinquente senza scrupoli nel quartiere di Nueva Chicago, scappare dalla polizia nella calle Grito de Asencio o conquistare la pollastra più conosciuta della calle Giribone. Abbiamo molta fiducia in noi. Non è una bugia che siamo della stessa classe di mafiosi di quei duri che si insultavano nelle elezioni più combattute del quartiere di Balvanera. Non è un caso se abbiamo creato il tango tra chitarre litigiose ed è uscito fuori coi tacchi alti e che pesta forte. Non è un caso se siamo entrati nel XX secolo a punta di pugnale e che duelliamo nel quartiere di San Cristóbal e che siamo stati l'élite dei carcerati della Terra del Fuoco e che abbiamo distribuito ferite di arma bianca sulla faccia nel quartiere del Bajo e bastonate forti al portatore. L'avete capito che siamo di più di voi, spagnoli? Non c'è nessuna possibilità per un ladro spagnolo quando in giro per il Riachuelo c'è una banda di malviventi. Vero spagnolo, senza Alfonsino e all'uso no-

stro. Scappate con tutto quel che avete prima che vi arrivi una bastonata. Ohi, spagnolo, fatti da parte, che devo sputare.<sup>25</sup>

A partire dalla firma – che gioca sul nome del grande filosofo spagnolo – il testo è come se mettesse in pratica quello che fin qui è stato detto da Olivari e Rojas Paz rispetto allo spagnolo: rioplatensi e peninsulari non avranno più nemmeno in comune la lingua. In questa mescolanza di *lunfardo* e italiano si mette in atto una politica della lingua che lascia intravedere già quella rivendicazione di universalismo che Borges avoca per la cultura argentina ne “Lo scrittore argentino e la tradizione”:

Qual è la tradizione argentina? [...] Credo che la nostra tradizione è tutta la cultura occidentale, e credo inoltre che abbiamo diritto a questa tradizione [...] Credo che noi argentini, i sudamericani in generale [...] possiamo adoperare tutti i temi europei, adoperarli senza superstizioni, con un'irriverenza che può avere, e ha già, conseguenze fortunate.<sup>26</sup>

Questo è ciò che probabilmente continua a rendere questa tradizione letteraria – che si mantiene ostinatamente lontana da chiassosi e (forse) artificiosi esotismi – così intrigante e fertile.

\* *Università di Bologna*

<sup>25</sup> «¡Minga de fratelanza entre la Javier Patria y la Villa Ortúzar! [...] Que se den una panzada de cultura esos ranfañosos, antes de sacudirnos la persiana. Pa de contubernio entre los que han patiao el fango de la Quinta Bollini y los apuestos que la yugan de manzanilla. Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y la escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis.

Se tenemo efe. Una cosa es correr de un toro en Calatayud y otra es afanar gallinas en Tronador e intervenir un pesao en Nueva Chicago o cuerpitar la yuta en Grito de Asencio o hacer un acomodo de prepo con la grela más relinchada de Giribone. Se tenemo una efe bárbara. No es de grupo que semos de la mafiosa laya de aquellos crudos que se basuriaban las elecciones más trezadas en Balvanera. Par'algo lo encendimos al tango entre guitarras broncosas y salió de taco alto y pisando juerte. No es al pepe que entramos en el siglo a punta de faca y tiramos la bronca por San Cristóbal y fuimos la flor del Dios nos libre en Tierra del Fuego y despachamos barbijos en el bajo e la batería y biabas agalludas al portador.

¿Manyan que los sobramos, fandiños? No hay minga caso de meridiano a la valenciana, mientras la barra cadenera se surta en la perfumería del Riachuelo: vero meridiano senza Alfonsino y al uso nostro.

Espiracusen con plumero y todo, antes que los faje. Che meridiano: hacete a un lao, que voy a escupir»; la traduzione qui fornita è puramente ‘illustrativa’. È importante sottolineare come l'originale, attraverso un uso esacerbato di italianismi, *lunfardo* e riferimenti continui all'universo socioculturale dei quartieri popolari della città renda ‘effettivamente’ impossibile la comprensione del testo ad un qualunque ispano-parlante di origine non argentina.

<sup>26</sup> J. L. BORGES, “Lo scrittore argentino e la tradizione” in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, p. 415.

# Alle radici della critica letteraria di Borges: la saggistica degli anni Trenta

Il 10 giugno 1938 Borges recensisce *Introduction à la Poétique*, testo della prima lezione del corso di poetica tenuto l'anno precedente da Valéry al Collège de France. Ad ospitare la recensione è la rivista «El Hogar», settimanale indirizzato alla borghesia bonaerense, di cui lo scrittore argentino curava la rubrica quindicinale «Libri e autori stranieri».<sup>1</sup>

In quella breve nota, così come, più in generale, nei numerosi contributi critici di quegli anni, è possibile rintracciare le radici della concezione letteraria di Borges. È un decennio, quello del Trenta, caratterizzato da numerose collaborazioni con periodici dai profili più diversi, da «El Hogar» alla colta e cosmopolita «Sur», dalla conservatrice «Nosotros» alla scandalistica «Crítica», di cui Borges dirigeva il supplemento culturale «Revista multicolor de los sábados»; un decennio in cui l'attività di critico e recensore comporta una svolta decisiva tanto all'interno del percorso evolutivo della sua opera, quanto nella storia letteraria del Novecento, anticipando concetti estetici che cambieranno il modo di concepire la lettura e la scrittura di un testo. Grazie alla varia e copiosa produzione saggistica di questo periodo, rappresentata da saggi, recensioni, note, brevissime biografie,<sup>2</sup> in Argentina cominciano a circolare opere di autori quali Wells, Edgar Lee Masters, Langston Hughes, alcune delle quali tradotte – *Room of One's Own* (1936) e *Orlando* (1937) di Virginia Woolf, *Die Verwandlung* (1938) di Franz Kafka o *Perséphone* (1936) di André Gide ad esempio –, altre semplicemente prologate – di Valéry, Bioy Casares, Hudson, Kafka... –, che costituiscono davvero importanti novità per i canoni estetici dell'epoca. L'operazione condotta con questi contributi è di vaste proporzioni sia sotto il profilo dell'integrazione, nella cultura nazionale, delle nuove tendenze letterarie nordamericane e d'oltreoceano che, forte di una grande erudizione, Borges mostrava di padroneggiare con

sconcertante disinvoltura, sia sotto quello dei modi di questa integrazione, riconducibili all'originalità delle sue prospettive di lettura e dei procedimenti discorsivi tipici della sua scrittura saggistica.

Della lezione di Valéry, sono essenzialmente tre i brani che catturano il suo interesse di critico:

Valéry – come Croce – pensa che ancora non abbiamo una Storia della Letteratura e che i vasti e venerati volumi che usurpano tale nome siano piuttosto una Storia dei Letterati. Scrive Valéry: “La Storia della Letteratura non dovrebbe essere la storia degli autori e degli accidenti della loro carriera o della carriera delle loro opere, bensì la Storia dello Spirito come produttore o consumatore di letteratura. Questa storia potrebbe essere delineata senza che venga menzionato un solo scrittore. Siamo in grado di studiare la forma poetica del *Libro di Giobbe* o del *Cantico dei Cantici* senza mai ricorrere alla biografia degli autori, che sono del tutto sconosciuti”.

“La Letteratura è e non può essere altro che una sorta di estensione e di applicazione di alcune proprietà del Linguaggio”.

“Non è forse il Linguaggio il capolavoro dei capolavori letterari, giacché ogni creazione letteraria si riduce a una combinazione delle risorse di un determinato vocabolario, secondo forme stabilite una volta per tutte?” (pp. 241-242).

I temi in essi espressi sono: la concezione di letteratura come insieme di testi scritti da un'entità unica e multidentitaria, idea suggestiva mediante la quale si intende togliere importanza al principio di unicità e autorialità e mettere al centro l'opera svincolandola tanto dal suo autore (che viene raffigurato come uno degli amanuensi dello Spirito) quanto dal contesto in cui è stata generata (che passa in secondo piano rispetto al modo di leggerla), la convinzione che essa sia soprattutto un fatto linguistico e, ancora, quella che, in quanto fatto linguistico, si basi su un nucleo di idee e procedimenti circoscritto

<sup>1</sup> Cfr. JORGE LUIS BORGES, *Testi prigionieri* (a cura di Tommaso Scarano), Milano, Adelphi, 1998, pp. 234-235.

<sup>2</sup> Si tratta delle “biografie sintetiche” che, almeno fino al 1938, occupavano una delle quattro parti in cui era organizzata la sezione curata da Borges (le altre erano costituite da due recensioni e una breve nota per lo più aneddotica: “De la vida literaria”).

ma dotato di un infinito potenziale combinatorio. Si tratta, come è noto, di alcune delle idee centrali sulle quali si fonda la concezione letteraria di Borges; l'importanza della recensione a Valéry sta nel documentare che a quell'epoca esse erano, evidentemente, già state concepite. Quello dello scrittore argentino col poeta francese, così come con altri quali Whitman, Coleridge o Wells ad esempio, non è che il felice incontro con una parte sostanziale del proprio pensiero, con alcuni concetti sull'arte in cui egli si riconosce e le cui formulazioni gli offrono suggestivi spunti creativi o gli forniscono, grazie a quello che Paoli ha definito «uno sfruttamento, aperto, visibile [...], a fini artistici»<sup>3</sup> della propria erudizione, il materiale per una rielaborazione o per un diverso utilizzo dell'idea che veicolano.<sup>4</sup> Valéry offre a Borges un valido e autorevole sostegno all'affermazione di quel concetto estetico mediante il quale lo scrittore argentino avrebbe completamente ribaltato la concezione di modernità che proveniva dall'avanguardia e che dominava il Novecento. Tale concetto consiste nel considerare la creazione artistica come opera del singolo e contemporaneamente dell'intero universo degli scrittori, nel ritenerla un insieme di variazioni individuali di temi e forme che attuano una particolare realizzazione del nucleo, imm modificabile, che li costituisce tutti. Secondo questa idea di creazione, che si basa su un principio di variazione nella ripetizione, la modernità è un fatto inevitabile e l'innovazione è accidentale e il frutto di una riscrittura. A questa personalissima concezione della letteratura e del principio che ne regola il funzionamento si presentano connessi l'avversione per il mito della personalità, per il biografismo, lo storicismo, la referenzialità della scrittura e l'avanguardismo inteso come atteggiamento di rottura ad ogni costo, tutti concetti, questi, che permeano compiutamente il discorso critico borgesiano proprio a partire dalle recensioni e dagli articoli degli anni Trenta e raggiungono il più alto grado di raffinatezza delle formulazioni nei saggi scritti negli anni Qua-

ranta, riuniti in *Otras inquisiciones* (1952), dove saranno ripetuti insistentemente come vere e proprie ossessioni teoriche.

Si tratta di una significativa evoluzione rispetto al Borges critico degli anni Venti, ancora segnato da una militanza avanguardista che si rifletteva tanto nella scelta dei testi recensiti e degli argomenti da trattare, che spesso ricadeva su opere di amici e compagni di cenacolo e su questioni inerenti la realtà locale, quanto nell'impostazione discorsiva e nel registro linguistico, entrambi ancora fortemente condizionati dall'esigenza di difendere le prese di posizione del gruppo. Il vincolo tra la scrittura e il contesto in cui in quegli anni l'autore si trovava ad operare con un ruolo di assoluto primo piano in qualità di ideologo e fondatore del movimento ultraista argentino si scioglie del tutto, consentendo al suo pensiero sulla letteratura di compiere un'importante maturazione, con la fine della militanza; circostanza alla quale si presenta connesso anche il divieto opposto dall'autore alla riedizione dei suoi primi tre libri di saggi, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1927),<sup>5</sup> ritenuti formalmente barocchi e carichi di concetti o argomenti, quando non intrisi di quel regionalismo di cui l'autore stesso fu il più severo inquisitore, ancora in parte da definire o interamente da sviluppare e comunque legati a una concezione estetica che, conclusa l'esperienza avanguardista, sarebbe stata, almeno in parte, superata.

Di pari passo con tale superamento, sempre nella decade del Trenta, Borges comincia a discutere questioni inerenti la retorica della narrativa e ad esprimere opinioni che, insieme ai nuovi orizzonti di lettura suggeriti attraverso il commento a un cospicuo numero di opere letterarie pressoché sconosciute al pubblico argentino e di diversa provenienza (francesi, nordamericane, inglesi, tedesche, scandinave e perfino cinesi e giapponesi), determineranno un cambiamento nelle coordinate di riferimento del lettore, preparandolo, tra l'altro, anche alla ricezione

<sup>3</sup> ROBERTO PAOLI, «Per un atlante del sapere di Borges», in *Tre saggi su Borges*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 17-18.

<sup>4</sup> Il primo dei frammenti di Valéry viene di nuovo citato nella recensione a *Howard Haycraft Murder for Pleasure* di Peter Davies («Sur», 1943) con l'aggiunta di quelle varianti interpretative che la questione sollevata aveva avuto, a giudizio dell'autore, nel tempo e, nel 1952, nel saggio *La flor de Coleridge* riunito in *Otras inquisiciones*, imperniato sul concetto di impersonalità della scrittura: «Intorno al 1938, Paul Valéry scrisse: "La Storia della letteratura non dovrebbe essere la storia degli autori e degli accidenti della loro carriera o della carriera delle loro opere ma la Storia dello Spirito come produttore o consumatore di letteratura. Una simile storia potrebbe essere condotta a termine senza menzionare un solo scrittore". Non era la prima volta che lo Spirito formulava tale osservazione; nel 1844, nel paese di Concord, un altro dei suoi amanuensi aveva annotato: "Si direbbe che una sola persona abbia redatto quanti libri ci sono al mondo; tale unità centrale v'è in essi, che è innegabile che siano opera di un solo essere onnisciente" (Emerson, *Essays*, 2, VIII). Vent'anni prima, Shelley aveva opinato che tutti i poemi del passato, del presente e dell'avvenire sono episodi o frammenti di un solo poema infinito, composto da tutti i poeti del mondo (*A Defence of Poetry*, 1821)», JORGE LUIS BORGES, «Il fiore di Coleridge», in *Altre inquisizioni* (a cura di Fabio Rodríguez Amaya), Milano, Adelphi, 2000, p. 19.

<sup>5</sup> Le tre raccolte sono state ripubblicate, per volere di Maria Kodama, vedova ed erede di Borges, nel 1993. Antonio Melis ha curato l'edizione italiana di *Inquisizioni* e di *La misura della mia speranza*, Milano, Adelphi, 2001 e 2007.

delle sue *ficciones*. Dell'interessamento dell'autore nei riguardi della narrativa e dei suoi meccanismi di funzionamento dà conto un gruppo di testi, di maggiore o minore rilievo, ma tutti documento dell'importanza di questi anni nella formazione del pensiero letterario di Borges. Uno di questi è *La supersticiosa ética del lector*, saggio raccolto nella prima edizione di *Discusión* (1932),<sup>6</sup> col quale Borges scardinava quell'atteggiamento del lettore, in particolare di quello bonaerense, che consisteva nel subordinare l'emozione o il contenuto del testo al suo stile. Egli rinveniva cioè l'esistenza di una sorta di «superstizione dello stile», cui attribuiva la responsabilità della condizione di «indigenza» delle lettere coeve, e affermava che coloro che ne erano affetti intendevano per stile non l'efficacia o meno di una pagina scritta, ma l'«apparente abilità» del suo autore: l'acustica, la sintassi, i paragoni del testo, i tecnicismi. Considerazioni di ancora maggiore importanza possono enuclearsi da altri due saggi raccolti anch'essi in *Discusión*, *La postulación de la realidad* e *El arte narrativo y la magia*,<sup>7</sup> che risultano significativi per la comprensione del percorso evolutivo della concezione borgesiana di letteratura. Nei due testi, da leggere l'uno come integrazione e completamento dell'altro, trattando il problema della verosimiglianza in letteratura, Borges spoglia le categorie di classico e romantico del loro significato storico, rendendole due modi diversi di concepire la letteratura. Il primo, quello «classico», rifiuta la descrizione puntuale della realtà perché crede nella capacità evocativa di una sua elaborazione finale, che includa anche elementi di vaghezza e ambiguità, il secondo, quello «romantico», pretende di trascrivere la realtà nei suoi minimi dettagli. Per Borges, è il modo classico ad avvicinarsi di più alla comprensione della realtà, perché una descrizione minuziosa degli eventi comporta inevitabilmente una loro disgregazione mentre, al contrario, sottoporli a un processo di astrazione o metaforizzazione ne amplifica le capacità significative, rendendoli capaci di offrire una più veritiera rappresentazione del reale. Nell'ultimo dei saggi menzionati, lo scrittore argentino giunge, sulla base di questa opposizione, a classificare la narrativa in due tipi diversi: l'uno «realista», che, paradossalmente, fa capo a quell'atteggiamento che egli stesso ha definito «romantico», l'altro «magico», che fa capo a quello «classico», e il cui funzionamento è rego-

lato dalle leggi dell'analogia, e non dai principi di causa ed effetto, all'interno di una struttura in cui ogni elemento occupa un posto determinato e dove ogni ambiguità e non detto producono più senso di una descrizione puntuale della realtà. Seppure a tratti oscuri, e per questo non di facile lettura, i due saggi costituiscono indispensabili punti di riferimento per ricostruire sia la genesi dei concetti di realtà e di finzione, quali emergeranno dalla sua narrativa, sia quella di certe intuizioni ermeneutiche che guideranno molte delle successive analisi testuali; si pensi, ad esempio, alla lettura del XXXIII canto dell'*Inferno* dantesco condotta in *El falso problema de Ugolino*,<sup>8</sup> secondo la quale il famoso verso *Poscia, più ch' 'l dolor poté il digiuno* a cui è affidata la risoluzione dell'enigma del presunto cannibalismo di Ugolino, non fornendo una risposta chiara in nessuna delle due direzioni possibili, ma rendendole possibili entrambe, esemplifica un caso estremo di quella ambiguità del segno linguistico di cui l'autore afferma in più luoghi la necessità di utilizzo in letteratura.

Gli scritti pubblicati nel decennio del Trenta consentono dunque di risalire alle radici del pensiero di Borges sulla letteratura, all'origine di quella personalissima concezione del testo letterario riconducibile all'idea di letteratura come sistema e a quella, così fortemente innovativa, di lettura e di scrittura come riscritture. Ma permettono anche di valutare un altro aspetto, quello formale, o meglio argomentativo della saggistica, al quale si deve moltissimo dell'originalità dell'intero *corpus*, e di cui quegli scritti esibiscono già alcune inconfondibili marche.

Un tratto di immediata riconoscibilità del testo borgesiano è costituito dal carattere serrato e frammentario del discorso, che si contraddistingue per un uso ridottissimo della descrizione e per un lauto impiego di frasi sintetiche e di sofisticati procedimenti discorsivi. A conferire al saggio un'impressione di frammentarietà è soprattutto l'andamento dell'argomentazione, in particolare la complessità delle sue connessioni logiche, che deriva dalle scelte operate per rendere consequenziali avvio del discorso, argomentazione, dimostrazione della tesi e conclusione. Borges conduce le sue analisi partendo o arrivando sempre a un altrove rispetto al tema annunciato, e a questo concorrono i continui richiami ad altri testi e altri autori di cui si sostanzia il suo discorso; lo sviluppa conferendo valore probante a le-

<sup>6</sup> Il saggio viene pubblicato nel 1928 col titolo *El estilo y el tiempo* («La Prensa», 22 aprile) e poi nel 1931 in «Azul» (II, 8) con alcune modifiche.

<sup>7</sup> JORGE LUIS BORGES, «Azul», II, 10, 1931; «Sur», II, 5, 1932.

<sup>8</sup> Pubblicato in «La Nación», 30 maggio 1948, col titolo *El pseudo problema de Ugolino*, il saggio viene successivamente riunito nella raccolta *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.



gami che istituisce ma che non ritiene di dover spiegare, arrivando in certi casi a spogliare le parti del discorso argomentativo delle loro funzioni canoniche (conferendo, ad esempio, carattere probante e non solo descrittivo a certe «narrazioni», o funzione al tempo stesso introduttiva e conclusiva a certi esordi); le imposta basandosi su un principio che le accomuna tutte: quello, cioè, che riconosce nel frammento (un verso, una strofa, una frase) una unità formale e semantica in grado non solo di rappresentare la globalità del testo, ma di permettere di leggerlo nella totalità della letteratura universale intesa come sistema.

Altro importante tratto distintivo del suo argomentare è, come emerge dall'osservazione dei modi di elaborazione dei commenti, l'abitudine ad avanzare opinioni personali o altrui proiettando su di esse l'insinuazione di un'implicita contraddizione, di un vizio logico, di una parzialità di vedute; si tratta di riserve sulla coerenza logica e sull'assennatezza di certe affermazioni, che rivelano quale fascino culturale abbiano esercitato su di lui la complessità e l'enigmaticità dei fenomeni letterari e quanto straordinaria sia stata la sua capacità di coglierli e indagarli, capacità quasi sempre tradottasi nella proposta di nuove e affascinanti interpretazioni. Acuto, vivace e attento allo spessore culturale e al rinnovamento estetico delle opere, lo sguardo critico di Borges si esprime mediante frasi assertive, lapidarie, insomma attraverso veri e propri giudizi di valore, di cui non sfugge quel carattere impressionistico che Adolfo Prieto ritenne caratterizzare l'intera saggistica ma che si può ben definire un «impressionismo di grande qualità»,<sup>9</sup> capace spesso di fornire contributi illuminanti. Per fare solo qualche esempio, si pensi alla sua sintesi dei caratteri dell'opera di Kipling:

Ciò che è indiscutibile è questo: l'opera –, poetica e prosastica –, di Kipling è infinitamente più complessa delle tesi che illustra [...] Il fatto marginale che Kipling sia stato autore di racconti per bambini e che la sua letteratura abbia osservato sempre alcune reticenze verbali, ha oscurato tale verità.<sup>10</sup>

o, ancora, al modo in cui definisce il genere poliziesco recensendo *Not to be taken* di Anthony Berkeley:

In mancanza di altre grazie che lo assistano, il racconto poliziesco può essere poliziesco e basta. Può fare a meno di avventure, paesaggi, dialoghi e persino di caratteri; può limitarsi a un problema e alla sua soluzione.<sup>11</sup>

Se nella produzione degli anni Trenta appare ormai definita la struttura argomentativa del discorso borgesiano, nei testi di quello stesso decennio, a riprova che l'autore si esprime già al massimo del suo potenziale di critico letterario, è possibile rinvenire anche altre peculiari caratteristiche della sua scrittura saggistica: un certo modo, ad esempio, di passare in rassegna le diverse prospettive dalle quali nell'universo letterario è stato trattato un tema o utilizzato un procedimento (si tratta di *excursus* mediante i quali emergono particolarmente accentuati la sua erudizione e il suo enciclopedismo), o quello che esibisce una tendenza a proporre schematiche quanto significative generalizzazioni. Né manca l'uso massiccio dell'intertestualità, quella specie di smania del raffronto per cui Borges non può fare a meno di parlare di un testo senza richiamarne altri; modalità che può raggiungere livelli tali di sofisticazione da spingersi fino alla costituzione di fitti intrichi di riferimenti in grado di svolgere funzioni determinanti all'interno dell'argomentazione, quando non sostitutive di certe sue parti (la presentazione o la descrizione dei fatti, le prove ecc...), e organizzati in precisi schemi argomentativi. L'intertestualità, in Borges, assume la forma, a volte assai complessa, delle «famiglie di testi», vere e proprie genealogie create sulla base di raffronti e di legami di natura diversa e presenti anche nella variante delle «microstorie letterarie», particolari famiglie che riferiscono oltre ai modi, anche i tempi in cui è stato concepito, si è sviluppato, diffuso, ed eventualmente è scomparso un tema, un concetto o un procedimento. Tali schemi argomentativi vengono utilizzati nei saggi in modo massiccio e con finalità diverse, tutte facenti capo a due principali modalità di impiego del riferimento: l'una *attiva*, in virtù della quale il riferimento contribuisce all'elaborazione del discorso introducendo, rafforzando, dimostrando o rappresentando un'idea, che sono i principali scopi a cui risultano servire quelle famiglie che, sulla sola base di un elemento di somiglianza, mettono in rapporto testi appartenenti ad epoche anche molto lontane tra loro; l'altra *iner-*

<sup>9</sup> TOMMASO SCARANO, «*Ce vice impuni, la lecture*», in JORGE LUIS BORGES, *Testi prigionieri*, Milano, Adelphi, 1998, p. 251.

<sup>10</sup> «He aquí lo indiscutible: la obra –poética y prosaica– de Kipling es infinitamente más compleja que las tesis que ilustra [...] La circunstancia lateral de que Kipling fue autor de cuentos para niños y de que su literatura siempre observó ciertas reticencias verbales, ha oscurecido esa verdad», JORGE LUIS BORGES, Edward Shanks: *Rudyard Kipling. A Study in Literature and Political Ideas* (marzo 1941), in *Borges en "Sur" 1931-1980* (tr. nostra), Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 243.

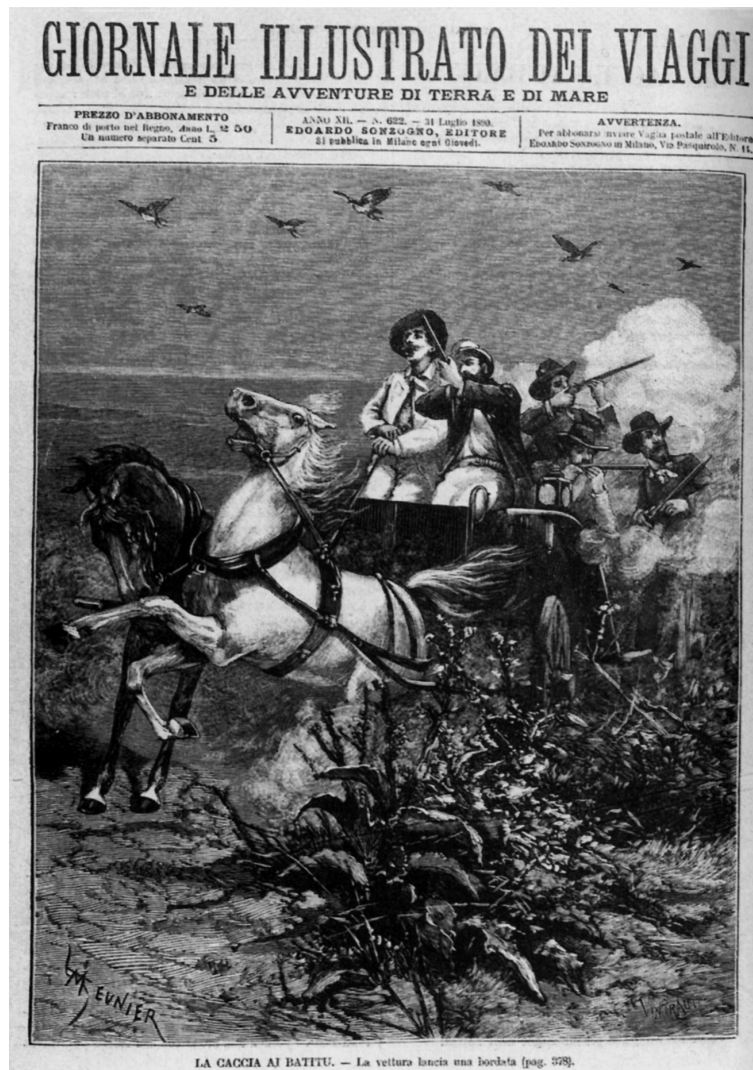
<sup>11</sup> ID., *Not to Be Taken*, di Anthony Berkeley (agosto 1938), in *Testi prigionieri*, cit., p. 256.

te, in cui il riferimento esaurisce la sua funzione in sé, nel solo fatto di interessare relazioni.

Nell'uno e nell'altro caso, il raffronto avviene per analogia o per opposizione e può costituire l'intero saggio o un suo frammento, con un notevole predominio di quello basato sui principi analogici, predominio il cui fondamento è radicato in un'idea di letteratura intesa come storia delle somiglianze più che delle differenze, che ha segnato una svolta decisiva

nel modo di leggere e analizzare un testo letterario e che, divenuta una pratica critica, ha creato i presupposti per la costituzione di una modalità discorsiva di cui oggi, in Argentina, raccolgono spunti e suggestioni autorevoli interpreti quali ad esempio Juan José Saer e Ricardo Piglia.

\* *Università di Pisa*



Didascalia

# Modulazioni dell'umorismo nella letteratura argentina del Novecento

1. Il primo a denunciare la tirannia della serietà nella letteratura argentina e a ribadire la necessità del riscatto della tradizione umoristica è stato lo scrittore Julio Cortázar (1914-1984), come leggiamo nel saggio *Della serietà delle veglie funebri*:

[...] Ma siamo seri e osserviamo come l'umorismo, sradicato dalle nostre lettere contemporanee (Macedonio, il primo Borges, il primo Nalé, César Bruto, Marechal a tratti, sono *outsiders* scandalosi nel nostro ippodromo letterario), rappresenti, a dispetto dei tartarugoni, una costante dello spirito argentino in tutti i registri culturali che vanno dalla affilata tradizione di Mansilla, Wilde, Cambaceres e Payrò fino all'umorismo sublime di quel poveraccio di Buenos Aires che alla fermata del tram 85 strapieno, il controllore massificato che gli ordina di smetterla con le sue proteste, risponde: "E cosa vuoi? Che muoia in silenzio?"<sup>1</sup>

Cortázar indica con precisione i rappresentanti di quella che ho definito la 'tradizione umoristica argentina', della quale, alla fine degli anni sessanta, lamenta la condizione ancora di oblio. Questa tradizione sarebbe stata inaugurata nella sua modulazione satirica alla fine dell'Ottocento e poi proseguita per tutto il Novecento sotto forme considerate con occhio molto diverso dalla critica, come dimostra la menzione, nel brano citato, di Jorge Luis Borges (1899-1986), autore di testi letterari di grande erudizione e raffinatezza, insieme a quello del redattore analfabeta César Bruto, pseudonimo con il quale Carlos Warnes (1905-1984) firmava le note parodiche di cui reinventava grammatica e sintassi imitando le modalità delle classi popolari, pubblicate negli anni Quaranta e Cinquanta su riviste di ampia diffusione.

Il riferimento a Borges e César Bruto conduce al-

le due opposte linee umoristiche presenti all'interno della letteratura argentina già identificate dalla critica:<sup>2</sup> la prima, a cui vengono fatti risalire Borges e Adolfo Bioy Casares (1914-1999), è fondata sulla dissimulazione dell'umorismo attraverso la costruzione apparentemente realista; a questo scopo gli autori giocano con il lettore in modo nascosto e sornione (a volte persino a sua insaputa), distraendolo dai meccanismi della finzione. L'altra linea invece, il cui precursore sarebbe Macedonio Fernández (1874-1952), comprende scrittori come Carlos Warnes, Julio Cortázar, già menzionati, e Roberto Fontanarrosa (1944-2007), i quali si servono dell'umorismo per svelare i meccanismi del mondo, costruendo una relazione privilegiata con il destinatario del testo. Come vedremo, in ambedue le tendenze ritroviamo un umorismo derivato dall'uso parodico del linguaggio, che richiede un lettore attento o complice per l'attivazione dell'effetto umoristico.

2. La natura recondita dell'umorismo di Borges, unitamente al pregiudizio contro le forme umoristiche già accennato, è stata responsabile della prolungata ignoranza – oggi fortunatamente in via di superamento – di questo aspetto della sua opera, recepita principalmente come 'seria' per i paradossi dei saggi d'invenzione di *Finzioni* (1944) o per il fantastico metafisico dei racconti di *L'Aleph* (1949). Tuttavia questi testi – così come lo stesso Borges nella vita – dietro l'apparenza austera e ieratica, celano spesso uno sguardo ironico, che rispecchia una visione nascostamente umoristica del reale, come René de Costa per primo ha brillantemente rivelato e una solida bibliografia critica ha in seguito confermato.<sup>3</sup> Gli esempi dell'umorismo borgesiano sono innumerevoli e già ampiamente analizzati nel detta-

<sup>1</sup> JULIO CORTÁZAR, *Della serietà nelle veglie funebri*, in ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi* (1968), Padova, Alet, 2006, pp. 49-57, p. 54.

<sup>2</sup> Cfr. PABLO DE SANTIS, *Risas argentinas: la narración del humor*, in NOÉ JITRIK (a cura di), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, vol. 11, pp. 493-510, p. 493.

<sup>3</sup> Cfr. RENÉ DE COSTA, *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra, 1999. Sullo stesso argomento si vedano anche ROBERTO ALIFANO, *El humor en Borges*, Buenos Aires, Proa, 2000; IVAN ALMEIDA, CRISTINA PARODI (a cura di), *Dossier: Borges y el humor*, «Va-

glio,<sup>4</sup> qui ci limiteremo, per ragioni di spazio, ad alcuni fra i più rappresentativi.

Nelle finzioni di Borges l'ironia di tipo filosofico convive assieme alla comicità vera e propria, che scaturisce dall'uso di un linguaggio parodico, come si è detto, ma accuratamente dissimulato nella verosimiglianza della narrazione di tipo realistico: questo umorismo attivo su due piani – quello complessivo del significato ironico e quello puntuale del discorso e del linguaggio – si ritrova ad esempio in “Funes, o della memoria”,<sup>5</sup> testo sottoposto, finora, per lo più a letture che si soffermano principalmente sulla sua componente ‘seria’.

Il racconto è imperniato sulla straordinaria capacità che il suo protagonista, Ireneo Funes, ha acquisito in seguito ad un incidente: ricordare simultaneamente la totalità degli eventi, ogni singolo oggetto dell'universo ed ogni singola volta che lo ha percepito, alla stregua di un essere divino: «Noi, in un'occhiata, percepiamo: tre bicchieri su una tavola. Funes: tutti i tralci, i grappoli e gli acini d'una pergola» (p. 712). Questo ‘dono’ ha però paradossali conseguenze, di cui Borges suggerisce, tra le righe, anche l'aspetto ridicolo. La valenza ironica del racconto è anticipata già nel primo paragrafo dalla replica del narratore in prima persona, quando commenta le parole (fittizie) scritte su Funes dal poeta uruguayano Pedro Leandro Ipuche (reale), che lo avrebbe definito «uno Zaratustra selvatico e vernacolare» (p. 707). Così osserva laconicamente il narratore: «[...] non lo metto in dubbio, ma non si deve dimenticare che fu anche un cittadino di Fray Bentos, con certe incurabili limitazioni.» (pp. 707-708).

In effetti, il destino di Funes, nonostante questa sua capacità prodigiosa, è segnato da una paradossale ironia:

Questi [Funes] non dimentichiamolo, era quasi incapace di idee generali, platoniche. Non solo gli era difficile di comprendere come il simbolo generi “cane” potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensioni e per forma; ma anche l'infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse

lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte). Il suo proprio volto nello specchio, le sue proprie mani, lo sorprendevo ogni volta. (p. 714).

Colui che tutto vede e tutto ricorda non sa formulare un pensiero astratto e generalizzante: non può perciò conoscere il mondo se non attraverso l'esperienza dei singoli oggetti, che si affollano incessantemente ed in modo caotico nella sua memoria. Funes morirà a soli 19 anni «[...] antico come l'Egitto, anteriore alle profezie e alle piramidi» (p. 715): non c'è dunque possibilità per l'uomo di trascendere i limiti della propria condizione umana.

Al di là della valenza ironica e delle implicazioni filosofiche del racconto, già analizzate ampiamente da Martín,<sup>6</sup> “Funes, o della memoria” presenta alcuni esempi dei procedimenti umoristici borgesiani quasi impercettibili se ci si predispone ad una lettura univoca, che privilegi piuttosto la versione seria. Nel brano citato in precedenza, ad esempio, la scelta di un elemento triviale come il cane per l'esemplificazione, così come il dettaglio dell'immagine dell'animale di profilo e di fronte, restituiscono bene la moltitudine di visioni che scorrono nella mente di Funes, ma sono ridicoli in sé ed emblematici di quell'umorismo sotterraneo, tanto caratteristico di Borges, a cui accennavo.

Borges sperimenta un altro tipo di umorismo nei saggi di finzione, come quelli di *Storia dell'eternità* (1936) dove si serve di tutto l'apparato paratestuale (bibliografia e note a piè di pagina, in cui rinvia contemporaneamente ad autori ed opere esistenti e di fantasia) per coinvolgere il lettore nel suo gioco parodico: esemplare di questo tipo di invenzione umoristica è, tra gli altri, “L'accostamento ad Almotasim”.<sup>7</sup> Il già citato De Costa ha realizzato una lettura chiarificante di questo ‘saggio’, mettendo in evidenza come, disseminati nel testo e mimetizzati dietro la verosimiglianza che esso ricerca, si trovino una serie di incoerenze ed elementi ridicoli favoriti dal contesto esotico (ad esempio l'atto di modellare un'improbabile «immagine di manteca di yak», ovvero del burro di bovino tibetano...),<sup>8</sup> che ne confessano

riaciones Borges», 12, 2001, pp. 5-121; RAFAEL OLEA FRANCO (a cura di), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999.

<sup>4</sup> Oltre al già citato DE COSTA, cfr. tra gli altri; EVELYN FISHBURN, *From Black to Pink: Shades of Humor in Borges's Fictions*, in ALMEIDA, PARODI (a cura di), *Dossier: Borges y el humor...*, pp. 7-27.

<sup>5</sup> BORGES, “Funes, o della memoria”, *Finzioni* (1944), *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984 (I Meridiani), 2 vv., vol. 1, pp. 707-715. Tutte le citazioni in italiano delle opere di Borges fanno riferimento a questo volume, d'ora in avanti si indicherà soltanto il numero di pagina tra parentesi nel testo.

<sup>6</sup> Cfr. MARINA MARTÍN, *Humor y parodia en Borges: versiones de lo inverosímil*, «Variaciones Borges», 18, 2004, pp. 44-61.

<sup>7</sup> Questo racconto compare inizialmente in *Historia de la eternidad* (1936) e successivamente viene incluso nell'edizione di *Ficciones* del 1956. Nel volume da cui traggio le citazioni in italiano, esso fa parte di *Finzioni*: cfr. BORGES, “L'accostamento ad Almotasim”, *Tutte le opere...*, pp. 642-648.

<sup>8</sup> DE COSTA, *El humor...*, p. 40. Gli aspetti umoristici del racconto sono presi in considerazione anche nella dettagliata analisi

la natura burlona. Borges, dunque, si diverte segretamente e designa per la sua letteratura un lettore ideale capace di non lasciarsi abbagliare dai paludamenti della serietà.

Un umorismo di segno affine è quello di Bioy Casares, nel *Breve Diccionario del Argentino Exquisito* (1971),<sup>9</sup> pubblicato per la prima volta con lo pseudonimo di Javier de Miranda. In questa edizione, il testo della quarta di copertina presenta ingannevolmente il volume come una vera ricerca sulle nuove voci della lingua argentina: come già Borges, si ricorre alla verosimiglianza per costruire la propria finzione umoristica, in un intreccio ove realtà e invenzione si confondono volutamente. Nel prologo alla riedizione del 1978, Bioy indica una famiglia di testi tra cui collocare il dizionario: tra questi, segnala il *Vocabulaire chic* di Jean Dutour, il *Dictionnaire des idées reçues ou Catalogue des opinions chic* che Flaubert voleva aggiungere in appendice al suo romanzo *Bouvard e Pécuchet* e gli scritti di Landrù, alias di Juan Carlos Colombres (1923-), caricaturista argentino che sferzò con ironia certi comportamenti sociali, e quindi linguistici, del suo paese.<sup>10</sup> Anche il gioco intellettuale del *Breve diccionario* mira a irridere certi  *clichés*, ovvero quelli del linguaggio, privilegiando come bersaglio ironico gli usi ufficiali, pedanti e solenni (e spesso inappropriati) della lingua, oppure gli usi eufemistici che servono a camuffare la realtà.

Il repertorio da cui si traggono gli esempi per le voci del dizionario è vasto ed eterogeneo, include dichiarazioni politiche, testi letterari, frammenti di tango oppure di opere immaginarie, attraverso cui si stigmatizzano tanto le manipolazioni del lessico usato dai giornali per parlare delle vicende politiche ed economiche, quanto le deformazioni degli usi popolari:

OSSIA: Intercalare di significato impreciso, contemporaneo a 'Hai visto?', molto diffuso a Buenos Aires, c.

1970. "Ho visto la fila per *L'eredità dei Ferramonti*. Ossia, dalla fila e basta non puoi capire se un film non è un granché." (Autori vari, *Il meglio della nostra critica scienziasta*, Buenos Aires, 1980.) Cfr. *Ricevere*. (p. 141)<sup>11</sup>

La critica alle vacuità del linguaggio convenzionale si estende anche a quelle dell'agire politico, che infatti spesso si risolve nelle formule di una vuota retorica: «STRUTTURE: "Bisogna cambiarle" (J. Miranda, *Dizionario di frasi fatte*)» (p. 78). Altre volte, oggetto di ironia sono quei tecnicismi che trasformano nominalmente la realtà, pur non corrispondendo a nulla in concreto: «ORGANIGRAMMA: giocattolo e incanto dei funzionari, tecnocrati, burocrati. Il suo autentico significato si ignora. In passato alcuni scrivevano onganigramma» (p. 141). Il termine «onganigramma» è un rimando ironico anche ad una precisa situazione politica: il neologismo è infatti coniato sul cognome del generale argentino Juan Carlos Onganía, insediatosi al potere dopo il colpo di stato del 1966, che però non riuscì a risolvere la grave situazione d'instabilità politica ed economica in cui versava il paese.

La maggiore difficoltà a partecipare a questo tipo di umorismo deriva dal suo profondo radicamento in una dimensione nazionale: per intuire l'intonazione ironica e la dissacrazione parodica è infatti necessario essere a conoscenza degli elementi della storia e della cultura argentina a cui le voci costantemente rinviano e con cui giocano.

Questi stessi problemi si ritrovano negli altri testi di tipo parodico-umoristico che Bioy Casares scrisse insieme a Borges, con il quale, come è noto, formò una coppia letteraria assai prolifica. Con l'eteronimo di Honorio Bustos Domecq i due firmarono, tra gli altri, i racconti di *Sei problemi per Don Isidro Parodi* (1942), le *Cronache di Bustos Domecq* (1967) e le *Nuove cronache di Bustos Domecq* (1977).<sup>12</sup> Questi volumi, grazie alla parodia dei linguaggi, individuano due bersagli umoristici: nelle *Cronache di Bustos*

realizzata da EDUARDO RAMOS IZQUIEDO nel volume *Contrapuntos analíticos a "El acercamiento a Almotásim"*, México-Paris, RILMA 2-ADEHL, 2006.

<sup>9</sup> Per questo lavoro ho consultato l'edizione ampliata del 1978. ADOLFO BIOY CASARES, *Diccionario del argentino exquisito*, Buenos Aires, Emecé, 1990, 4ed. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, d'ora in avanti si indicherà solo il numero di pagina tra parentesi nel testo. Le traduzioni all'italiano sono tutte mie.

<sup>10</sup> Come De Santis, mi sembra necessario sottolineare l'importanza – e l'eccezionalità – di questo riconoscimento dell'umorismo non letterario di Landrù da parte di uno scrittore noto e molto letterario come Bioy Casares. Cfr. DE SANTIS, *Risas argentinas...*, p. 502.

<sup>11</sup> Nella traduzione 'ricevere' si è persa l'ironia del verbo 'recepcionar' (da 'recepción', che significa 'ricezione' o 'ricevimento'), neologismo entrato in uso al posto del verbo corretto 'recibir' perché sentito come più elevato rispetto ad esso, non presente né nel *Diccionario de uso del español di María Moliner* né nel *Diccionario de la Real Academia Española*, ma così descritto nel *Diccionario panhispánico de dudas*: «A pesar de su frecuencia en el lenguaje administrativo y periodístico, se trata de un neologismo superfluo, pues no aporta novedades con respecto al verbo tradicional 'recibir'». Cfr. Real Academia Española, *Diccionario Panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005, p. 560.

<sup>12</sup> BIOY CASARES, BORGES, *Sei problemi per Don Isidro Parodi* (1942), Roma, Editori Riuniti, 1978; ID., *Cronache di Bustos Do-*

*Domecq*, che ripropongono il modello borgesiano già visto delle finte note, la critica è rivolta contro un certo *establishment* letterario, mentre nell'anomalo poliziesco *Sei problemi per Don Isidro Parodi* (in cui l'investigatore risolve i casi dal carcere dove è rinchiuso) oggetto di deformazione parodica sono i registri appartenenti ai vari tipi sociali della Buenos Aires dell'epoca: i personaggi del libro (il professor Gervasio Montenegro, il poeta futurista Carlos Anglada, il suo allievo e segretario José Formento, l'ispanista Mario Bonfanti) vengono ritratti proprio a partire dal modo in cui parlano. Come rileva anche Cristina Parodi<sup>13</sup>, questo testo è costituito da voci, ricco di riproduzioni di tratti tipici dell'oralità, ed il suo umorismo risiede nella manipolazione del linguaggio e nella parola duplice del contrappunto tra i discorsi dei personaggi e quelli di un enunciatore ironico, istanza autoriale discordante con il tono degli altri enunciatari. La spiccata componente ironica consente di distinguere questi autori ed il loro umorismo da quello dell'altra linea menzionata in apertura, che congiunge Warnes, Cortázar, Fontanarrosa.

3. A differenza di Borges e Bioy, gli autori summenzionati presentano opere e profili biografici assai differenti: non solo scrivono in epoche diverse, ma si dedicano a generi associati ad un prestigio critico disuguale. La comicità dei brevi testi periodici di Warnes/Bruto, raccolti in vari volumi tra cui *El pensamiento vivo de César Bruto* (1946), *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947); lo straniamento ironico di Cortázar nei testi di *Storie di cronopio e di famas* (1962) e di *Un tal Lucas* (1979); la parodia dissacrante di Fontanarrosa, presente sia nelle opere di tipo narrativo, come i racconti di *No sé si he sido claro* (1985) e *Uno nunca sabe* (1993), sia nelle opere grafiche, come le strisce di *Inodoro Pereyra ¡El Renegau!* (pubblicate dal 1972 sino alla morte dell'autore, nel 2007)<sup>14</sup> presentano come tratto in comune l'umorismo liberatorio fondato sulla parodia, che usa il linguaggio in modo

ludico giocando con l'aspetto fonico della lingua e disarticolandone i significanti per creare nuovi significati.

In diversi modi e misure infatti (per una generica similitudine o in maniera esplicita, come nel caso di Cortázar)<sup>15</sup> questi autori si inseriscono nella tradizione dell'umorismo concettuale illustrato da Macedonio nel suo saggio *Para una teoría de la humorística* (1944). L'umorismo concettuale è lì presentato come una delle forme per conquistare uno spazio dell'assurdo (la *'libreposibilidad'* e la *'todoposibilidad'*) e ribellarsi alle leggi schiaccianti della razionalità, insite anche nelle norme del linguaggio: proprio dalla loro infrazione deriverebbe il piacere del gioco, indicato da Macedonio come una componente fondamentale di questo tipo di riso.<sup>16</sup>

I tre autori sarebbero inoltre assimilabili perché associano quest'attitudine assurda e paradossale al ritratto delle diverse tipologie sociali e delle loro usanze, riprendendo il filone del cosiddetto *'costumbrismo'*, iniziato nella letteratura argentina verso la seconda metà dell'Ottocento: basti pensare ai testi di un *Un tal Lucas*, dove le classi popolari, così come le *élites* intellettuali o accademiche, sono oggetto di caricatura, oppure alle scene surreali di *Storie di cronopios e di famas*, ambientate in una riconoscibilissima Buenos Aires, che vedono protagonisti degli strani esseri inventati da Cortázar.

Tuttavia, a partire dai diversi gradi di godibilità delle opere dei tre autori da parte del lettore non argentino (ma soprattutto non ispanofono, vista la natura linguistica del loro umorismo), è possibile tracciare ulteriori distinzioni. Mentre i testi di Cortázar risultano accessibili ad un lettore 'internazionale', come provano anche le loro traduzioni in varie lingue (nonostante l'inevitabile perdita di echi e risonanze interne al sistema culturale e intertestuale argentino), i testi di Warnes/Bruto sono più difficilmente esportabili e comprensibili al di fuori della lingua e del contesto d'origine, per questo li tralasciamo. In un livello intermedio si collocano invece i

*mecq* (1967), Torino, Einaudi, 1975; ID., *Nuovi racconti di Bustos Domecq* (1977), Milano, Franco Maria Ricci, 1985 (La Biblioteca di Babele, 31).

<sup>13</sup> CRISTINA PARODI, *Algunas estrategias del humor de 'Borges'*, «Variaciones Borges», 24, 2007, consultato on-line <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-171139039/algunas-estrategias-del-humor.html>.

<sup>14</sup> Cfr. CARLOS WARNES, *El pensamiento vivo de César Bruto*, Buenos Aires, La Cuerda Floja, 1946; ID., *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996; JULIO CORTÁZAR, *Storie di cronopios e di famas* (1962) e *Un tal Lucas* (1979) in *I racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994 (Biblioteca della Pléiade); ROBERTO FONTANARROSA, *No sé si he sido claro y otros cuentos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985; ID., *Uno nunca sabe*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993; ID., *Veinte años con Inodoro Pereyra* (1974-1994), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999.

<sup>15</sup> Cfr. ALICIA BORINSKY, *Macedonio y el Humor de Julio Cortázar*, «Revista Iberoamericana», XXXIX, 84-85, jul.-dic. 1973, pp. 521-535.

<sup>16</sup> MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Para una teoría de la humorística*, in ID., *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1974. Su Macedonio cfr. ANA CAMBLONG, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.

testi di Fontanarrosa, all'interno dei quali è però necessario differenziare la produzione narrativa da quella grafica: mentre la prima si concentra sulla parodia di modalità discorsive (ad esempio il romanzo realista ottocentesco, come in "Los padres de Kostia", o il discorso politico, come in "El camarata Fiodorovich") o registri diversi (come quello colloquiale di "Toda la verdad" o il gergo dei *tangueros* in "Una noche inolvidable"<sup>17</sup>) decifrabili in buona parte anche da un pubblico internazionale, l'umorismo grafico è decisamente parodico ed intertestuale e perciò in molteplici occasioni la valenza degli usi comici dei riferimenti evocati scompare agli occhi di un lettore straniero non opportunamente guidato. Malgrado ciò, ritengo stimolante proporre al lettore italiano un'introduzione generale a *Inodoro Pereyra ¡El Renegau!*, non solo perché molto meno studiato delle opere di Cortázar,<sup>18</sup> ma perché in esso risaltano in maniera illuminante le modalità con cui l'umorismo dialoga con svariati elementi culturali mettendoli in discussione e contribuisce così profondamente alla riflessione sull'identità culturale nazionale.

Il fumetto, infatti, propone la parodia del gaucho, ma della sua versione letteraria, così come si è venuta delineando dagli inizi dell'Ottocento in poi, attraverso le opere di Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, José Hernández, quest'ultimo autore del poema *Martín Fierro* (1872); qui infatti trova voce e si fissa il personaggio archetipico del gaucho, caratterizzato dal coraggio, dalla natura indomita e dalla saggezza *criolla*, rapidamente eletto a emblema nazionale.<sup>19</sup>

Inodoro Pereyra dialoga con questa tradizione letteraria, ne riprende le peculiarità linguistiche (consistenti nella reinvenzione della lingua rurale), gli elementi usati per la connotazione del mondo del gaucho e, attraverso l'abbassamento tipico del comico parodico, rompe con essi. Inodoro, infatti, è un vero e proprio antieroe e non possiede ormai più nessuno degli attributi epici propri invece di Martín Fierro: il suo coraggio è solo esibito; la lotta ai selvaggi indios (rappresentati come inumani nel poema di Hernández) si trasforma in una relazione di buon vicinato; il rapporto con la sua donna, Eulogia, assomiglia in tutto a quella di una coppia di vecchi coniugi insofferenti l'uno all'altra: la loro dimensione 'umana' e non mitica è dimostrata anche dal disegno, che ne ritrae i mutamenti nel tempo, raffigurandoli sempre più appesantiti e vecchi man mano che passano gli anni. Anche il canto, elemento indicato da Hernández come connaturato in Fierro, è qui oggetto di degradazione parodica: le strofe non sgorgano più «come acqua di sorgente» («como agua de manantial»), come si leggeva nel poema, ma piuttosto «come acqua minerale» («como agua mineral»<sup>20</sup>).

Questa metamorfosi comica si intuisce anche dal nome del gaucho parodico ('inodoro' in spagnolo vuol dire 'tazza del gabinetto', 'renegau' 'rinnegato'), per il quale il personaggio fornisce una spiegazione altrettanto comica: 'indoro' perché il padre era 'sanitario', sfruttando la duplice accezione della parola, usata sia per riferirsi ai lavoratori della sanità che ai sanitari. Per la spiegazione del suo epiteto 'rene-

<sup>17</sup> "Lo padres de Kostia" compare in FONTANARROSA, *Uno nunca...*, pp. 150-163; gli altri racconti sono tratti da Id., *No sé si...*, rispettivamente pp. 45-52; pp. 53-64; pp. 5-12.

<sup>18</sup> Cfr. tra gli altri ALEJANDRA PIZARNIK, *Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar (Historia de cronopios y famas)*, già in «Revista Nacional de Cultura», Venezuela, 1963, poi in «El jabalí. Revista de poesía y plástica», IV, 7, 1997, pp. 81-84; si soffermano sull'aspetto umoristico dell'opera di Cortázar anche ANGELA DELLEPIANE, *Territorios donde la lógica se pone a cantar*, «Inti: revista de literatura hispánica», 10-11, 1979-80, consultato on-line <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1118&context=inti>; A.A.V.V., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1986; SAÚL YURKIEVICH, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1994.

<sup>19</sup> Nel *Martín Fierro* il protagonista, il gaucho Martín Fierro, canta in prima persona la situazione di marginalità e povertà in cui viene a trovarsi al suo ritorno dopo aver combattuto per il governo argentino contro gli indios nella campagna del Deserto (1878-1879), una vera e propria guerra voluta dal generale Julio Roca per sterminare le popolazioni indigene ed annullare una volta per tutte la minaccia che esse costituivano per le zone di frontiera. Il poema di Hernández affrontava punti dolenti della politica argentina che, dopo gli indios, si proponeva di eliminare anche i gauchos: essi erano ritenuti elementi della 'barbarie americana', quindi d'intralcio all'affermazione della civiltà di tipo europeo scelta dalla giovane repubblica come modello positivo a partire dall'indipendenza. Quando Hernández scrive, il gaucho come figura sociale è ormai scomparso; inoltre, pochi decenni dopo, le ondate migratorie forniranno un nuovo soggetto sociale da escludere perché non conforme al progetto identitario nazionale: l'immigrato. Il riscatto del gaucho come emblema nazionale a livello ufficiale avverrà però solo all'inizio del XX secolo, quando si sceglierà l'autocotono al posto del forestiero. Cfr. ROSALBA CAMPRA, *América Latina. L'identità e la maschera* (1982), Roma, Meltemi, 2006, 3ª ed., in particolare pp. 31-53; EAD., *En busca del gaucho perdido*, «Revista de crítica literaria latinoamericana», XXX, 60, 2004, pp. 311-332; NESTOR GARCÍA CANCLINI, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità* (1990), Milano, Guerini Studio, 1998, in particolare pp. 239-242.

<sup>20</sup> FONTANARROSA, *Veinte años con Inodoro...*, p. 24. Tutte le citazioni fanno riferimento a questa edizione, d'ora in poi si indicherà solo il numero di pagina tra parentesi nel testo. Tutte le citazioni in italiano sono mie traduzioni.

gau' (ovvero 'renegado', ma trascritto secondo le modalità della pronuncia volgare della campagna), Inodoro ricorre alla stessa doppia accezione: lo chiamano 'il Rinnegato', non perché viva fuori dalle leggi di Dio, ma perché, come lui stesso precisa «... da bambino facevo strillare tanto mio Padre».<sup>21</sup> Il participio sostantivato 'renegado' deriva dal verbo 'renegar', che nell'uso argentino significa anche 'brontolare, rimproverare': Inodoro è dunque 'renegau' non per la sua condizione di irrisolvibile conflitto con la società e le istituzioni (come il modello soggiacente di Fierro indurrebbe a credere), ma per la sua indiscipline infantile, che gli procura i rimproveri del padre. L'effetto comico, come vediamo, scaturisce proprio dalla distanza tra le aspettative suggerite dal titolo e la conclusione effettiva rivelata dalle parole del gaucho parodico: dalla dimensione della ribellione alle regole religiose e sociali a quella della disobbedienza in famiglia. Questo esempio è molto rappresentativo del procedimento di «bisociazione» di una idea, coniato da Arthur Koestler e rispondente a quanto esposto da Freud nell'analisi dei doppi sensi a proposito del motto di spirito,<sup>22</sup> frequentissimo nel modello umoristico di *Inodoro*: l'umorismo scaturisce dalla collisione di due idee diverse in un unico concetto (parola o situazione) bisociato.

Il nome 'Inodoro', inoltre, è costruito in antitesi comica rispetto a quello del protagonista del racconto di Borges "Biografia di Taddeo Isidoro Cruz (1829-1874)", della raccolta *L'Aleph*, a sua volta riferito a Cruz, il sergente che si unì al Martín Fierro del poema nell'episodio della ribellione all'esercito: la fortissima relazione intertestuale tra questi testi, stabilita sin dal nome proprio del gaucho parodico, è la cifra della forza comica di *Inodoro Pereyra ¡El Renegau!*.<sup>23</sup>

Il fumetto infatti è caratterizzato dalla proliferazione parodica quasi incontrollata di voci e discorsi, dando luogo ad un palinsesto umoristico nel quale alla lingua gauchesca si alternano molteplici altri linguaggi: ad esempio quello degli indios Pampa ("Duelo contra el gallo de riña", p. 62); lo stile aforistico orientale ("Encuentro con Kung-Fu", p. 66) o l'espressione letteraria e poetica di Borges, che

Inodoro incontra perso nella pampa ("La pampa de los senderos que se bifurcan", p. 33); oppure frammenti di testi di tango, di canzoni del folklore o di eventi d'attualità.

L'umorismo di Fontanarrosa investe quindi tutti i piani del testo, da quello della lingua, presa come materiale d'invenzione comica nella sua sostanza fonica, a quello più ampio del discorso, costruito attraverso fenomeni intertestuali di diverse intensità, con manifesta intenzione parodica. Il lettore ideale deve essere pertanto partecipe della cultura messa in gioco per poter captare gli echi del testo, comprendere il gesto parodico e quindi attivarne il significato.

Questa dissacrazione del modello iniziale (la tradizione gauchesca) è però ambivalente, come rivela la costante oscillazione tra omaggio e rifiuto in cui si attua la parodia: il riconoscimento del modello sottostante, necessario per intuire la forza del suo sovvertimento, implica sempre un momento di canonizzazione dell'originale parodiato, o quanto meno di accettazione della sua vitalità.<sup>24</sup> Fontanarrosa sembra dunque voler rifiutare ironicamente una certa immagine della cultura argentina, degradandone parodicamente i simboli, tuttavia, attraverso il personaggio di Inodoro, l'autore non solo ribadisce il persistere della tradizione che parodia, ma vi si inserisce apertamente, sebbene in modo eterodosso.

Per Borges, Bioy, Warnes, Cortázar, Fontanarrosa, dunque, la parodia umoristica non è solo un divertente e ricercato esercizio di stile; nei loro testi, come abbiamo visto, l'umorismo non si esaurisce nel suo effetto immediato, ovvero il riso, ma continua nella riflessione sul reale e le sue modalità di conoscenza: esso è una lente per mezzo della quale osservare in modo critico la realtà e poi metterne in discussione l'ordine stesso a partire dal linguaggio, ripensando così anche il mondo e noi stessi nel mondo.

#### Bibliografia dei testi citati

A.A.V.V., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.

<sup>21</sup> Una serie di osservazioni lessicali sono necessarie per sottolineare le peculiarità della lingua di Inodoro, esageratamente parodica di un linguaggio rurale, come si è già detto, da cui provengono i termini 'guri' e 'taita' (rispettivamente 'bambino' e 'papà') dell'originale: «[...] de gurí hacía renegar mucho a mi Taita», p. 22.

<sup>22</sup> ARTHUR KOESTLER, *L'atto della creazione* (1964), Roma, Astrolabio, 1975; SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in ID., *Opere 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, 12 vv., vol. 5.

<sup>23</sup> Cfr. CAMPRA, *En busca del gaucho...*, pp. 330-331.

<sup>24</sup> Sulla relazione fra il comico e la regola si veda UMBERTO ECO, *Il comico e la regola*, «Alfabeta», III, 1981, p. 5; sulla dinamica dissacrazione / canonizzazione all'interno della parodia LINDA HUTCHESON, *A Theory of Parody: the Teachings of the XX Century Art Form*, London, Methuen, 1985.



- ALIFANO, ROBERTO, *El humor en Borges*, Buenos Aires, Proa, 2000.
- ALMEIDA, IVAN, PARODI CRISTINA (a cura di), *Dossier: Borges y el humor*, «Variaciones Borges», 12, 2001, pp. 5-121.
- BIOY CASARES, Adolfo, *Diccionario del argentino exquisito* (1971), Buenos Aires, Emecé, 1990, 4ª ed.
- BORGES, JORGES LUIS, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984 (I Meridiani), 2 vv., vol. 1.
- BORGES, BIOY CASARES, *Sei problemi per Don Isidro Parodi* (*Seis problemas para Don Isidro Parodi*, 1942), Roma, Editori Riuniti, 1978.
- , *Cronache di Bustos Domecq* (*Crónicas de Bustos Domecq*, 1967), Torino, Einaudi, 1975.
- , *Nuovi racconti di Bustos Domecq* (*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, 1977), Milano, Franco Maria Ricci, 1985 (La Biblioteca di Babele, 31).
- BORINSKY, ALICIA, *Macedonio y el Humor de Julio Cortázar*, «Revista Iberoamericana», XXXIX, 84-85, jul.-dic. 1973, pp. 521-535.
- CAMBLONG, ANA, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- CAMPRA, ROSALBA, *America Latina. L'identità e la maschera* (1982), Roma, Meltemi, 2006, 3ª ed.
- , *En busca del gaucho perdido*, «Revista de crítica literaria latinoamericana», XXX, 60, 2004, pp. 311-332.
- CORTÁZAR, JULIO, *Storie di cronopios e di famas* (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) e *Un tal Lucas* (*Un tal Lucas*, 1979) in *I racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994 (Biblioteca della Pléiade).
- , “Della serietà nelle veglie funebri”, in ID., *Il giro del giorno in ottanta mondi* (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1968), Padova, Alet, 2006, pp. 49-57.
- DE COSTA, RENÉ, *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra, 1999.
- ECO, UMBERTO, *Il comico e la regola*, «Alfabeta», III, 1981, p. 5.
- DELLEPIANE, ANGELA, *Territorios donde la lógica se pone a cantar*, «Inti: revista de literatura hispánica», 10-11, 1979-80, <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1118&context=inti>, consultato il 12/09/09.
- DE SANTIS, PABLO, *Risas argentinas: la narración del humor*, in NOÉ JITRIK, (a cura di), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, vol. 11, pp. 493-510.
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO, *Para una teoría de la humorística* (1944), in ID., *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- FREUD, SIGMUND, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in ID., *Opere 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, 12 vv., vol. 5.
- FISHBURN, EVELYN, *From Black to Pink: Shades of Humor in Borges's Fictions*, in ALMEIDA, PARODI (a cura di), *Dossier: Borges y el humor*, «Variaciones Borges», 12, 2001, pp. 7-27.
- FONTANARROSA, ROBERTO, *No sé si he sido claro y otros cuentos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.
- , *Uno nunca sabe*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.
- , *Veinte años con Inodoro Pereyra* (1974-1994), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, NESTOR, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità* (*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990), Milano, Guerini Studio, 1998.
- HUTCHEON, LINDA, *A Theory of Parody: the Teachings of the XX Century Art Form*, London, Methuen, 1985.
- KOESTLER, ARTHUR, *L'atto della creazione* (*The Act of Creation*, 1964), Roma, Astrolabio, 1975.
- MARTÍN, MARINA, *Humor y parodia en Borges: versiones de lo inverosímil*, «Variaciones Borges», 18, 2004, pp. 44-61.
- OLEA FRANCO, RAFAEL, (a cura di), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999.
- PARODI, CRISTINA, *Alguna estrategias del humor de 'Borges'*, «Variaciones Borges», 24, 2007, <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-171139039/algunas-estrategias-del-humor.html>, consultato il 12/09/09.
- PIZARNIK, ALEJANDRA, *Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar* (*Historia de cronopios y famas*), già in «Revista Nacional de Cultura», Venezuela, 1963, poi in «El jabalí. Revista de poesía y plástica», IV, 7, 1997, pp. 81-84.
- RAMOS IZQUIERDO, EDUARDO, *Contrapuntos analíticos a "El acercamiento a Almotásim"*, México-Paris, RILMA 2-ADEHL, 2006.
- YURKIEVICH, SAÚL, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1994.
- WARNES, CARLOS, *El pensamiento vivo de César Bruto*, Buenos Aires, La Cuerda Floja, 1946.
- , *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996.

\* Università di Torino

# Il fantastico nella letteratura argentina

## 1. Cos'è il fantastico

Quando parliamo di 'fantastico' bisogna ricordare che ci troviamo davanti a una 'modalità' i cui 'geni' paradossalmente si appoggiano sull'incertezza, la vacillazione e l'intaccamento di qualunque paradigma certo. Attraverso la trasversale insidia del perturbante che si presenta lì dove il lettore o i narratori di racconti di questo tipo avevano ritrovato qualcosa di familiare e quotidiano, il fantastico ha ostacolato i teorici che hanno voluto definirlo. Nei testi fantastici si produce un contrasto tra ciò che conosciamo e ciò che è ignoto, tra il nostro paradigma della realtà e un altro con leggi diverse dalle nostre. Il lettore viene a conoscenza di questo conflitto grazie a un narratore che sa, vive o vede delle cose non solo inverosimili, ma soprattutto impossibili. Chi racconta annulla in primo luogo i confini tra naturale e sovrannaturale, per poi abbattere o attraversare tutti i limiti e le frontiere: il qui e l'altrove, il prima e il dopo, l'io e l'altro. Nel suo discorso i concetti d'identità, di tempo, di spazio verranno espressi al meglio attraverso figure come il paradosso, l'ossimoro, l'aporia, l'analogia e concepiti all'interno del pensiero analogico che regola la magia o i sogni.<sup>1</sup>

## 2. Il fantastico in Argentina: le riflessioni degli scrittori e dei teorici

L'interesse per il fantastico nell'ambiente intel-

lettuale argentino degli anni '40 del Novecento si manifesta con la pubblicazione di una compilazione curata da Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, dove appare ad opera di Bioy la prima riflessione sull'argomento.<sup>2</sup> Borges, invece, dopo aver scritto il suo *El arte narrativo y la magia* (*Discusión* 1932), si sofferma specificamente sui temi e le strutture del fantastico in una conferenza che fece a Gotemburgo nel 1964.<sup>3</sup>

Un'altra riflessione viene sviluppata da Cortázar nei saggi *Del sentimiento de lo fantástico* e *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*.<sup>4</sup> Per lui il sentimento perturbante nasce da quelle crepe che ci sono nella realtà e dalle quali si può intravedere un mondo altro.

Dopo la pubblicazione del *Introduction à la littérature fantastique* di Todorov nel 1970, non sono mancati studiosi argentini che hanno cercato di riflettere ulteriormente sulle fondamenta di questo genere letterario. Ana María Barrenechea sostituisce l'opposizione 'naturale/sovrannaturale' del critico bulgaro con un'altra più flessibile, ossia: 'normale/anormale';<sup>5</sup> Susana Reisz crede invece che l'opposizione 'possibile/impossibile' sia più utile per definire il fantastico, perché 'l'impossibile' rifiuta di essere inglobato in un verosimile della vita quotidiana, come può essere il sovrannaturale legato alle credenze religiose.<sup>6</sup>

Bisogna riconoscere però che le riflessioni di Ro-

<sup>1</sup> Si cfr. MARÍA CECILIA GRAÑA, *Premesse per spiegare l'inspiegabile*, in *Spiegare l'inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantastica. Secondo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura. Università di Verona*, a cura di M. C. Graña, Verona, Fiorini, 2008, pp. VII-XXI.

<sup>2</sup> JORGE L. BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, SILVINA OCAMPO, *Antología de la literatura fantástica* (1940), Buenos Aires, Emecé, 1976 (Trad. ital. *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Riuniti, 1981).

<sup>3</sup> JORGE L. BORGES, *La literatura fantástica*, in Atti del convegno internazionale "Lo fantástico: Norte y Sur" giugno 2007, a cura di A. Castro, A. M. Morales, J.M. Sardiñas, «Anales» Nueva época, 11, Göteborg, Universidad de Göteborg, 2008, pp. 11-24.

<sup>4</sup> JULIO CORTÁZAR, *Del sentimiento de lo fantástico*, in ID., *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI editores, 1967, pp. 45-47; *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* in ID., *Obra crítica / 3*, ed. Saúl Sosnowski, (1983) Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 77-87.

<sup>5</sup> ANA MARÍA BARRENECHEA, *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)*, «Revista iberoamericana», XXXVIII, 80 (julio-septiembre 1972), pp. 391-403. ID., *La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género*, in *Texto y contexto en la literatura iberoamericana*, Memoria del XIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana 1979, Madrid, IILI, 1981. ID., *La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos*, «Revista Iberoamericana», 118-119 (enero-junio 1982), pp. 377-381.

<sup>6</sup> SUSANA REISZ, *Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria*, «Lexis», III, 2, diciembre 1979, pp. 99-171.

salba Campra raccolte in un volume nel 2000<sup>7</sup> sono tra le più esaurienti, perché cercano di scoprire come si articolano gli elementi dei testi fondati sulla trasgressione delle leggi della ragione. Per Campra la sbarra che separa ordini diversi in un testo di finzione in molti casi viene superata senza conflitti (per esempio nei racconti di fate). Nel fantastico invece la sbarra diviene il simbolo che fonda il genere. L'impossibilità di una conciliazione, per esempio, tra vita/morte, animato/inanimato, ecc., risalta nell'evento fantastico ed è emblema del paradosso o trasgressione che inscena questo tipo di narrazioni. Le finzioni letterarie di solito implicano un patto di lettura nel quale il lettore deve essere disposto ad accettare la realtà fittizia, anche se questa contraddice il mondo vero. Nel fantastico, invece l'usuale contratto di lettura diviene problematico. Campra spiega come si attua all'interno di un testo la 'isotopia della trasgressione' che caratterizza questo genere: quando un testo a livello semantico accosta categorie predicative – 'concreto/astratto'; 'animato/inanimato'; 'umano/non umano' –, o altera categorie sostantive che fanno di solito riferimento alla situazione dell'enunciazione – 'io/qui/ora' – il lettore si domanda in primo luogo chi è che racconta la storia e chi è che ha percepito in essa l'evento fantastico come vero. L'importanza della polisemia e un'interruzione della sintassi narrativa che lascia senza spiegazione molti degli eventi e mette in questione l'ordine del mondo, o può suggerirne utopicamente l'esistenza di uno diverso, è sempre più frequente nei testi novecenteschi.

Jaime Alazraki ha coniato un termine, che poi ha avuto molta fortuna nelle riflessioni sul genere (anche se è stato considerato altrettanto discutibile<sup>8</sup>), per applicarlo alla narrativa di Julio Cortázar: il 'neofantastico'.<sup>9</sup> Secondo Alazraki nel neofantastico già dall'inizio dei racconti si avverte un'apertura di carattere semiotico, filosofico o antropologico nel mondo rappresentato; essa però non incute paura o spavento nel lettore perché di solito viene accettata dai narratori o dai personaggi come qualcosa di

naturale. Idea difficilmente condivisibile se si pensa all'indifferenza perturbante con la quale molti narratori dei racconti di Silvina Ocampo parlano di cose mostruose o al di fuori del nostro paradigma della realtà.

Le riflessioni di Pampa Arán sono le più recenti e sono sostenute da un grande spessore teorico.<sup>10</sup> Il suo obiettivo, concretamente, è rintracciare una identità per il genere fantastico; la trova nell'idea secondo cui nessun evento in queste narrazioni può essere soggetto ad una spiegazione esclusivamente razionale e soggetta a un solo tipo di legge. Grande conoscitrice dell'opera di Bachtin, la studiosa ricorda che per questo critico il cercare di rendere autonomo un campo discorsivo – in questo caso, il fantastico inteso come 'genere' – impoverisce il suo significato: la cornice della categoria generica limita lo spessore della dimensione culturale dell'opera. Per cercare di restituire la profondità di quest'ultima, Bachtin ha cercato di articolare i generi discorsivi della letteratura con i generi discorsivi della vita quotidiana. Queste articolazioni sono le 'intersezioni significative' che uniscono una forma che condensa temi, procedure stilistiche e strutturali e situazioni significative con una memoria legata al sociale e a tipi di immaginario che si modificano nell'evoluzione storica. Perciò Arán parla di 'genere fantastico' perché unisce l'idea di una categoria universale e retorica a una categoria storica e variabile (anche da un punto di vista retorico). Quando si riferisce al 'genere fantastico', Arán distingue attentamente il fantastico come categoria epistemologica (che può manifestarsi in discorsi non letterari come le credenze popolari, la magia, il folklore, ecc.) e il fantastico che, in chiave letteraria, si istituisce nel suo opporsi al realismo.<sup>11</sup>

Soffermandoci su generi discorsivi vicini al fantastico, troviamo altri studiosi argentini che hanno voluto riflettere, per esempio, sul realismo magico come Walter Mignolo,<sup>12</sup> o sul genere della fantascienza, come il filosofo Pablo Capanna.<sup>13</sup> Per ultimo

<sup>7</sup> ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Milano, Carocci, 2000.

<sup>8</sup> Si cfr. la recensione al libro di Alazraki fatta da TOMMASO SCARANO in «Studi Ispanici» (1985), pp. 229-238.

<sup>9</sup> JAIME ALAZRAKI, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

<sup>10</sup> PAMPA ARÁN, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba, Narvaja editor, 1999 e *La construcción teórica del fantástico literario: lecturas y relecturas*, in *Odiseas de lo fantástico*. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica 2001, A. M. Morales-J. Sardiñas eds., Austin, septiembre de 2001, México, CILF, 2004, pp. 3-24.

<sup>11</sup> Una posizione che si discosta da quella del critico italiano Remo Ceserani (*Il fantastico*, 1996) che concepisce il fantastico come una 'modalità' o 'modo': una forma discorsiva 'a priori', una rappresentazione artistica che tiene conto di esperienze immaginarie precedenti al 'fatto letterario' (per dare un esempio, la credenza nei vampiri nei villaggi russi dell'Ottocento inserita nei racconti orali di quelle comunità), e che poi può 'migrare' a generi letterari diversi.

<sup>12</sup> WALTER MIGNOLO, *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, Madrid, La Muralla, 1983.

<sup>13</sup> PABLO CAPANNA, *El sentido de la ciencia ficción*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1966. Una rielaborazione di questo testo apparve con il titolo *El mundo de la ciencia ficción (sentido e historia)* nel 1992.

vorrei anche ricordare critici come Enriqueta Morillas Ventura, che fece una compilazione di saggi sul fantastico in Spagna e America Latina, e Andrea Castro che scrisse sul fantastico argentino alla fine dell'Ottocento.<sup>14</sup>

### 3. Provando a spiegare la nascita del genere in Argentina

Gli stessi scrittori argentini si sono interrogati sulle ragioni della cospicua produzione del fantastico del paese, anche se non sono riusciti a trovare una risposta definitiva. Per esempio, se la vacuità della pampa generava apprensioni e fantasticherie nei pochi abitanti che nell'Ottocento vivevano per la maggior parte isolati, Cortázar considera che essa non è ragione sufficiente per far nascere un genere letterario.<sup>15</sup> Comunque, in quel secolo alcuni dei racconti fantastici provengono da un fondo folclorico o leggendario sviluppato nel territorio (Juana Manuela Gorriti, *Sueños y realidades*, 1865). E nei primi anni del Novecento, la pampa ispira ancora paure ancestrali, anche se, per esempio, l'ambientazione di *Un fenómeno inexplicable* di Leopoldo Lugones ha luogo in una pianura già popolata e attraversata dalle ferrovie.

Non è da escludere che alle fantasmagorie legate alla vita solitaria e isolata nella pianura si siano intrecciate le incertezze nate durante i grossi flussi migratori alla fine dell'Ottocento. L'arrivo in massa in Argentina di persone provenienti da diversi paesi europei e asiatici faceva diventare veri paradigmi di realtà molto distanti tra di loro, qualcosa che probabilmente rendeva relativa la differenza tra certo e incerto, vero e falso. In molti casi la nostalgia può aver indotto al nuovo arrivato a fantasticare con un 'doppio' di sé rimasto nella propria terra. Una fantasia che si ritrova oggi rovesciata in alcuni scrittori esiliati in Europa ma con forti legami con il pro-

prio paese. Quando li vediamo spostare i fantasmi dei loro racconti nello spazio più intimo della poesia per ripercorrere le strade di Buenos Aires o di Córdoba,<sup>16</sup> sembrano voler contraddire le parole del giovane Borges: «No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles».<sup>17</sup>

Alle possibili cause menzionate bisogna aggiungere che Buenos Aires alla fine dell'Ottocento era una città nella quale i lettori 'divoravano' la produzione letteraria straniera. E il termine 'fantástico' o 'cuento fantástico' e il nome di Hoffman erano apparsi nei giornali argentini già dal 1833;<sup>18</sup> inoltre tra il 1815 e il 1830 alcuni medici argentini parlavano del 'magnetismo animale' seguendo le idee di Mesmer,<sup>19</sup> mentre *Morella* e *Il corvo* di Poe erano stati tradotti e pubblicati nel 1879 ne «La Ondina del Plata».

Altri eventi della vita argentina hanno contribuito alla diffusione del genere. Agli inizi del Novecento la medicina psichiatrica e neurologica ebbe delle figure esemplari: In particolare, José Ramos Mejía (interessato oltre che alle cure delle patologie, anche alla descrizione delle nevrosi di uomini celebri del paese) e José Ingenieros. Quest'ultimo, palermitano (il padre, massone, era stato amico di Garibaldi e Mazzini), fondatore del Partito Socialista Argentino e attivo promotore della riforma universitaria, si laureò in medicina a Buenos Aires. Dedito alla psichiatria e alle patologie nervose, si interessò anche di criminologia, di sociologia e di filosofia. Nella sua *Historia de la locura en la República Argentina*, il primo capitolo tratta delle malattie nelle diverse razze indigene e durante il periodo coloniale, una raccolta di antiche credenze legate alla vita quotidiana che possono aver contribuito allo sviluppo di un immaginario 'fantastico'. Ingenieros riferisce di alcuni deliri licantropici tra i quechuas, guaraníes e araucani, particolarmente quello dell'«indio-tigre» (chiamato 'Uturunco', 'Capiango', 'Yaguareté-abá').<sup>20</sup> Ricorda anche che quando un ma-

<sup>14</sup> ENRIQUETA MORILLAS VENTURA ed., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991; ANDREA CASTRO, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.

<sup>15</sup> JULIO CORTÁZAR, *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, cit., p. 79.

<sup>16</sup> «Este tajo divide la ciudad / soñando con que es río. / Un único fantasma / aprovecha sus puentes. // Fantasma callejero, sin ningún abolengo». ROSALBA CAMPRA, «Córdoba II» in, ID., *Ciudades para errantes*, Córdoba, EUCC, 2007, p. 17. «Vos ves la Cruz del Sur, / respirás el verano con su olor a duraznos, / y caminás de noche / mi pequeño fantasma silencioso / por ese Buenos Aires, // por ese siempre mismo Buenos Aires». J. CORTÁZAR, «La mufa» in, ID., *Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia-Gutemberg, 2005, p. 139.

<sup>17</sup> JORGE L. BORGES, *El tamaño de mi esperanza*, in ID., *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 13.

<sup>18</sup> Si cfr. PAUL VERDEVOYE, *Naissance et orientations de la littérature fantastique dans le Río de la Plata jusque vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle* in «América. Cahiers du Criccal», 17, 1997, pp.11-28. Numero dedicato a: *Le fantastique argentine. Silvina Ocampo-Julio Cortázar*.

<sup>19</sup> JOSÉ INGENIEROS, *Historia de la locura en la República Argentina*, in ID., *Páginas científicas*, Buenos Aires, Editorial Pablo Ingenieros y Cía, 1927, pp. 155-156.

<sup>20</sup> Borges si diletta a raccontare una versione popolare di alcuni. Per esempio, nella provincia di Córdoba il *capiango* si diver-

schio tra i calchaquíes entrava in uno stato di agitazione demenziale, significava che il 'padrejón' ('organo' che per loro risiedeva tra il petto e il ventre) era salito alla testa. Certe malattie avevano le loro cure: per esempio, quando una comunità intuiva che lo spirito si separava dal corpo di una persona per fuggire nelle colline, la 'curandera' (stregona) si dirigeva in quel luogo perlustandolo con due aiutanti e delle torce, per poi sotterrare nel posto dove si era nascosto lo spirito, bibite e alimenti. In seguito pregavano la Madre Terra, invitandola a liberarlo. Alla fine, tutti e tre, senza voltarsi indietro, ritornavano alla casa del malato gridando il nome del suo spirito, sperando che questo li inseguisse. Giunta in paese, la stregona lasciava il paziente da solo fino al giorno dopo, così lo spirito avrebbe avuto meno paura di rientrare nel corpo che gli apparteneva. Ingenieros ricorda inoltre che tra i gauchos si pensava che il basilisco fosse un animale con un solo occhio nella fronte, nato da un uovo di colore simile a quello di una pesca e covato da una gallina vecchia. L'occhio del basilisco esercitava un particolare fascino tra le donne della pampa e come conseguenza provocava in loro un 'danno' (una sorta di epilessia e di isterismo). Per curarsi era fondamentale sedersi con uno specchio in mano, di spalle al nido dove il basilisco era stato covato. La malata doveva osservare il luogo attraverso lo specchio (che diminuiva la forza dello sguardo del basilisco) per un paio d'ore al giorno, finché non si sentiva meglio.<sup>21</sup>

Alla fine dell'Ottocento, mentre in Argentina iniziò a prevalere un'attitudine positivista grazie allo sviluppo della scienza, nacque anche un particolare interesse per le scienze occulte, per lo spiritismo, il fakirismo, l'ipnotismo, il mesmerismo e per la teosofia di Madame Blavatsky. I due ambiti, quello scientifico e quello esoterico, entrarono in contatto perché alcune attività coinvolgono intellettuali di uno e dell'altro campo, come quando Ingenieros e Leopoldo Lugones fondarono la rivista scientifico-letteraria «La montaña», nel 1897.<sup>22</sup> O ancora il proget-

to di scrittura collettiva del romanzo d'appendice *El paraguas misterioso*, suddiviso in tredici capitoli firmati ognuno da un autore diverso (tra gli altri, José Ingenieros, Eduardo L. Holmberg, Roberto J. Payró, Gregorio de Laferrère), pubblicato nel 1904 in «Caras y Caretas».<sup>23</sup>

#### 4. Gli inizi e lo sviluppo del fantastico in Argentina

Alcuni scrittori si interessarono contemporaneamente sia degli aspetti scientifici e razionali, sia di quelli rivestiti di mistero. Il miglior rappresentante di questo incrocio paradossale tra scienza positivista e scienze occulte fu l'iniziatore del genere fantastico in Argentina (*La pipa de Hoffman*; *Horacio Kaliban o los autómatas*), della fantascienza (*Dos partidos en lucha*; *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*; *El tipo más original*) e del poliziesco (*La bolsa de huesos*): Eduardo Ladislao Holmberg, nipote di Eduardo Kannitz, barone di Holmberg nato a Trento. Possedeva una vivace curiosità scientifica<sup>24</sup> (era medico e professore universitario di Chimica, Fisica e Botanica) e parascientifica che riversò nella scrittura di racconti dove si avverte l'influenza di Hoffman, Flammarion, Verne e Poe.<sup>25</sup>

Un caso diverso è quello di Leopoldo Lugones, autore di *Un fenómeno inexplicable*, racconto che inizialmente appare con il titolo *Licantropía* nella rivista mensile «Philadelphia» (poi raccolto con modifiche in *Las fuerzas extrañas*), organo della società teosofica nel 1898.<sup>26</sup> È risaputo che Lugones aveva conoscenze e simpatie teosofiche; lo dimostra quella sorta di saggio *Cosmogonía en diez lecciones*, incluso ne *Las fuerzas extrañas*. Una raccolta<sup>27</sup> nella quale personaggi faustici travalicano piani inconciliabili tra di loro (materia / spirito; animale / umano; vegetale / umano; vita / morte; colore / suono; suono / luce; umano / diabolico) come implicava la teosofia: *La fuerza Omega* parla dei poteri del suono; *La metamúsica* della visualizzazione della musica; ne *El psychon* si vuole ottenere la materializzazione del

tiva spaventando gli amici inconsapevoli della sua licantropia: ad alcuni dava l'incarico di preparare la grigliata (*asado*) e, dopo essersi trasformato in una tigre, ritornava a posare sulla schiena dell'amico indaffarato una terribile zampa con artigli. BORGES, *La literatura fantástica*, cit., p. 16.

<sup>21</sup> INGENIEROS, *Historia...*, cit., pp. 50-52.

<sup>22</sup> *Ibi*, p. 13.

<sup>23</sup> Oggi in: EDUARDO L. HOLMBERG ET AL, *El paraguas misterioso*, a cura di Julio Imbert, Buenos Aires, Ameghino Editora, 1998.

<sup>24</sup> Curiosità che lo portò a viaggiare a Río Negro, dove iniziava la Patagonia ancora non conquistata agli indigeni, intenzionato a studiare la flora e la fauna della regione; o che lo portò a Misiones, viaggio che diede come risultato il suo *Viaje a Misiones*, 1887.

<sup>25</sup> EDUARDO L. HOLMBERG, *Cuentos fantásticos*, Estudio preliminar de A. Pagés Larraya, Buenos Aires, Hachette, 1957.

<sup>26</sup> Si cfr. ANDREA CASTRO, *El encuentro...*, cit.

<sup>27</sup> LEOPOLDO LUGONES, *Las fuerzas extrañas*, 1906, Madrid, Cátedra, 1996.

pensiero. Persino il titolo stesso del volume è suggestivo: per 'forze' s'intendono potenze che provocano alterazioni e modifiche nell'uomo o nella realtà (anche Flammarion ne tratta nel suo *Les forces naturelles inconnues*, 1907); mentre l'aggettivo 'strano' si orienta meglio verso l'ambito dell'inspiegabile, dell'ignoto, dell'insolito. In Lugones il fantastico risulta una sorta di rielaborazione artistica di forze e spinte che provengono dal sociale come, per esempio, il darwinismo e la letteratura di Poe nello 'spettro della scimmia' che appaiono in *Un fenómeno inexplicable* e in *Yzur*; o la curiosità della popolazione di Buenos Aires per le scienze esoteriche, un fatto che aveva richiamato l'interesse giornalistico di Roberto Arlt.<sup>28</sup>

Arlt è stato anche autore di alcuni racconti fantastici, come *El traje del fantasma*.<sup>29</sup> In esso il narratore deve spiegare alle autorità le ragioni per le quali si trovava completamente nudo all'angolo tra le strade Florida e Corrientes alle sei del pomeriggio. Il suo sarà il resoconto di un viaggio demenziale attraverso una realtà fantasmagorica che cambia in continuazione personaggi e scenari, in una sequenza che ricorda vagamente, quella di Parsifal: chi racconta sembra essere innocente nella sua nudità come Parsifal; soffre di una ferita alla cintura come Amfortas, viene assalito da sette fanciulle, compare tra la folla il Re Leproso, sorta di Re Pescatore.<sup>30</sup> La 'nota dell'editore' che riduce tutto a un fatto di cronaca non toglie la perturbante eccezionalità della storia.

Durante le grandi ondate migratorie della fine dell'Ottocento in Argentina si sviluppò una particolare sensibilità riguardo alla marginalità culturale; per questo nel Novecento la letteratura del paese rafforza la sua forte spinta cosmopolita, che in Borges prende particolarmente corpo. L'originale capacità associativa di Borges s'intravede anche nei suoi racconti fantastici che si discostano dai canoni della

tradizione del genere per intrecciarsi con la filosofia. Jaime Alazraki parla dei racconti dell'autore argentino come di «metafore epistemologiche», prendendo a prestito un'espressione di Umberto Eco.<sup>31</sup> In effetti, nei racconti delle sue raccolte (*Ficciones*, 1944; *El Aleph*, 1949; *El informe de Brodie*, 1970<sup>32</sup>) gli argomenti banali o della quotidianità si incrociano o si intrecciano dentro una situazione intellettuale, metafisica o effettivamente fantastica: per esempio, l'idea di avere la possibilità di una visione simultanea dell'universo (*El Aleph*) o di ricongiungere il passato e il presente e due diverse genealogie nel momento della morte (*El sur*), o il concepire il 'doppio' in una sola persona (*Tema del traidor y el héroe*). Ciò che nei racconti borghesiani unisce lo sviluppo dei fatti e sembra rispondere a una ineccepibile logica razionale è il principio analogico che governa la magia, i sogni e l'inconscio e che abolisce l'identità di molti dei personaggi. Questo lo vediamo in *Tema del traidor e dell'eroe*, nel quale l'eroe nazionale irlandese Kilpatrick tradisce la causa patriottica che apparentemente difende. Poiché il tradimento non viene scoperto, il suo assassinio significherà la sua glorificazione. Il prevalere delle regole dell'inconscio fa sì che personaggi e narratori si ostinino a sognare un cosmo ordinato come i labirinti del Minotauro (*La casa de Asterión*) per scoprire, alla fine con turbamento, che i loro sogni e loro stessi possono essere l'invenzione di un altro (*Las ruinas circulares*).

Dopo Borges c'è un proliferare della letteratura fantastica in Argentina: Enrique Anderson Imbert, José Bianco, Manuel Peyrou, Manuel Mujica Láinez, Héctor Murena, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, J. R. Wilcock, Julio Cortázar e altri sono alcuni degli autori di questo genere.<sup>33</sup>

In *Misteriosa Buenos Aires* (1950) di Mujica Láinez, molti degli eventi fantastici sono integrati den-

<sup>28</sup> ROBERTO ARLT, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, in «Tribuna Libre», 28 de enero de 1920. Articolo nel quale lo scrittore critica le tendenze esoteriche della popolazione di Buenos Aires.

<sup>29</sup> ROBERTO ARLT, *El traje del fantasma*, in ID., *El jorobadito*, 1933, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 117-156.

<sup>30</sup> Voglio ricordare che nel 1887 fu inaugurata la rete elettrica a Buenos Aires e, nel 1920, fu mandata in onda da una piccola antenna collocata sul Teatro Coliseo di Buenos Aires la prima trasmissione radiofonica d'intrattenimento della storia argentina: il 27 agosto circa 50 possidenti di una 'radio a galena' hanno potuto sentire dal vivo l'opera *Parsifal* (si cfr. nota 9 di FERMÍN A. RODRÍGUEZ, *Nacionalidad forzada. Leopoldo Lugones, entre la tradición del espíritu y la herencia del monstruo*, «Revista Iberoamericana», vol. LXXV, 227 (abril-junio 2009), pp. 375-397).

<sup>31</sup> JAIME ALAZRAKI, *Jorge Luis Borges*, New York-London, Columbia University Press, 1971.

<sup>32</sup> JORGE L. BORGES, *Obras completas*, Buenos Aires, 1974. Per le opere di Borges in italiano si vedano, oggi, le edizioni curate da Antonio Melis, Tommaso Scarano e F. Rodríguez Amaya per la Adelphi.

<sup>33</sup> Di questa produzione si sono occupati NICOLÁS CÓCARO, che pubblica l'antologia *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 1960; ENRIQUE LUIS REVOL, in *La tradición fantástica argentina*, «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 233 (mayo 1969) dove scrive una sorta di replica al «Time» che, nella sua recensione della traduzione all'inglese di *Antología personal* di Borges, fa un apprezzamento sulla letteratura argentina in generale poco encomiastico. Revol si sofferma appunto sulla produzione fantastica argentina per sottolineare la qualità e l'abbondanza di essa. Negli ultimi anni si è occupata del fantastico ROSA PELLICER, *Notas sobre literatura fantástica rioplatense (de terror a lo extraño)*, «C.I.F.», T. 11, fasc. 1-2 (1985), pp. 35-58.

tro la vita quotidiana. *La Hechizada* (1817),<sup>34</sup> è invece un esempio di fantastico puro perché i fatti rimangono con tutta la loro carica perturbante. Nella Buenos Aires della prima metà dell'Ottocento, una mulatta<sup>35</sup> s'impadronisce gradualmente della sorella del narratore. Con l'avvenuta possessione, la storia suggerisce la possibilità di un incesto perché la mulatta seduce il padre dei due fratelli.

Il tema del travaso di anime e corpi viene ripreso da un altro grande autore argentino di racconti fantastici: in *Lejana. Diario de Alina Reyes*,<sup>36</sup> Julio Cortázar gioca con il linguaggio (i palindromi e gli anagrammi) e il tema del doppio attraverso diversi livelli di enunciazione in il diario di Alina Reyes. Alina scrive che in Ungheria c'è una donna, che l'aspetta, ma la storia la conclude un narratore non identificato che informa, all'apparenza obiettivamente, del divorzio di Alina due mesi dopo il suo viaggio di nozze a Budapest dopo lo scambio avvenuto su un ponte, tra l'Argentina e una barbona di quella città. Nei racconti fantastici di Cortázar tempi, spazi e persone diverse si mettono in relazione, misteriosamente; e il convergere di forze di diversa provenienza in un punto porta con sé una lacerazione nel mondo visibile. Dalle crepe della realtà che solo può intravedere chi è 'fuori posto' si insinua l'immagine di un mondo altro, perturbante, che potrebbe sostituire utopicamente il mostro. Le narrazioni di Cortázar si basano su associazioni a-logiche, su avvicinamenti e allontanamenti che seguono forze di attrazione invisibili costituendo delle 'figure'. Il tema del doppio permette ai personaggi di essere all'interno di se stessi e fuori di sé allo stesso tempo; permette sentirsi altri e di fondersi in un altro. Dalla stessa visione analogica (e poetica) della realtà<sup>37</sup> nascono temi correlati come la possessione e il vampirismo. Cortázar pubblica diversi volumi di racconti fantastici a partire dal 1951, quando si stabilisce a Parigi: *Bestiario* (1951), *Final de juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1969), *Alguien anda por ahí* (1977), *Queremos tanto*

a *Glenda* (1980), *Deshoras* (1983), oggi raccolti in *Cuentos*.<sup>38</sup> Ciò che appare sorprendente nei racconti degli ultimi anni, è la capacità di Cortázar di includere, all'interno di un genere che deve permanere ambiguo e incerto, la storia degli emarginati e dei perseguitati di ogni sistema dittatoriale. Così la scrittura di *Apocalipsis de Solentiname*, *Satarsa*, *Segunda Vez*, *Graffiti*, per esempio, riesce a illuminare alcuni aspetti della realtà storica non ufficiale ispano-americana, facendola diventare universale, senza intaccare per questo le fondamenta del fantastico.<sup>39</sup>

Nonostante abbia avuto un riconoscimento del pubblico tardivo, Silvina Ocampo si è affermata come la Grande Dama del genere fantastico argentino. Molti dei suoi racconti possono essere definiti 'strani'. Tuttavia non si può negare che essi creino nel lettore un effetto sinistro; l'*Unheimliche* però, non nasce in queste narrazioni dall'insorgere del sovrannaturale (anche se in alcuni racconti incalza), ma si origina piuttosto dallo sguardo impietoso e insolente nella sua indifferenza di fronte ai fatti raccontati. I narratori o i protagonisti focalizzano aspetti mostruosi, assurdi o anomali dell'essere umano, aspetti che il buon senso, l'etica o una visione ideale dell'umanità vorrebbero bandire, ma che la società (e particolarmente la società borghese e piccolo borghese), quasi senza rendersene conto ha fatto diventare 'naturali'. La Ocampo muove le vicende dei suoi racconti in ambiti familiari pieni di oggetti, carichi molte volte di un potere particolare (*La sogá*; *El sombrero metamórfico*; *Pier*; *El vestido de terciopelo*; *Paradela*; *La casa de azúcar*).<sup>40</sup> Molte volte lo spazio è la famiglia patriarcale o la società che la circonda e gli eventi ad essa collegati, con un soffermarsi in particolare sulla condizione femminile nella modernità borghese. Tuttavia l'ambientazione quotidiana e banale può trasformarsi in una sorta di 'horror domestico'.<sup>41</sup> Nei racconti non si emettono giudizi riguardo agli eventi fantastici o strani; semplicemente si registra l'evento, a volte con uno sguardo infantile non ancora intaccato dai condizionamenti sociali; altre,

<sup>34</sup> Nel titolo di ogni narrazione è indicata una data che va dal 1536 al 1904. MANUEL MUJICA LÁINEZ, *Obras completas*, III, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

<sup>35</sup> A Buenos Aires nel 1770 su 22.000 abitanti c'erano circa 2.000 bianchi, 7.000 meticci, 5.000 neri, 8.000 mulatti e 'cuarterones' che formavano parte della servitù. JOSÉ INGENIEROS, *Sociología argentina*, p. 463, citato in Ingenieros, *Historia...*, cit., p. 60.

<sup>36</sup> Si veda la traduzione italiana in JULIO CORTÁZAR, *I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.

<sup>37</sup> Idee che appaiono persino nella sua saggistica: *Carta del camaleón* in *Imagen de John Keats* (1996).

<sup>38</sup> JULIO CORTÁZAR, *Cuentos* (edición de Saúl Yurkievich), in *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia-Gutemberg, 2003.

<sup>39</sup> Si confronti al riguardo, ROSALBA CAMPRA, *Más allá del horizonte de expectativas. Fantástico y metáfora social*, «Casa de las Américas», 213, 1998, pp.17-23.

<sup>40</sup> Le diverse raccolte di racconti di Silvina Ocampo oggi sono riunite in due volumi (*Cuentos completos 2 voll.*, Buenos Aires, Emecé, 1999. Alcune di loro sono apparse in italiano: *Porfiria* (1973); *I giorni della notte* (1976); *E così via* (1987); *Viaggio dimenticato* (1988); *La penna magica* (1989); *Autobiografía di Irene* (2000).

<sup>41</sup> GIULIA POGGI, *Dalla parte delle bambine: Il giro di vite di James in due racconti di Silvina Ocampo*, «Letterature d'America», 90, 2002, p. 90.

per dimostrare che chi racconta può finire come il soggetto del suo racconto (se in *La Peluca* Herminia, piano piano, inizia a mangiare uccelli come un felino, finisce a sua volta per essere mangiata da chi racconta la storia perché, non è l'uomo lupo dell'uomo?). I fatti vengono percepiti da narratori molte volte intradiegetici, non tanto con una reazione soggettiva che esprime lo stupore o il terrore, come di solito succedeva nel fantastico classico, ma piuttosto come 'fatti della vita' dei quali non c'è bisogno di fare lo sforzo per offrire una spiegazione concettuale.

Negli ultimi anni del Novecento altre figure femminili la cui produzione in parte si avvicina al discorso assurdo di Ocampo, a volte aggiungendo maggiori note di umorismo (Ana María Shua, *Fiestita con animación*<sup>42</sup>) o di bizzarria (Luisa Valenzuela, *Pantera ocular*<sup>43</sup>) sono apparse nello scenario. Inoltre affermate critiche letterarie argentine hanno fatto delle incursioni nella finzione fantastica; mi riferisco a Noemí Ulla (*El cerco del deseo*, 1994) e a Rosalba Campra (*Formas de la memoria*, tradotto in italiano con il titolo, *I racconti di Malos Aires*, 1993).

##### 5. I vicini del fantastico: la fantascienza, il fantasy

Borges frequenta la casa di Santiago Dabove a Morón assieme a Macedonio Fernández, per parlare di metafisica, di salute e di morte. I tre sperimentano occasionalmente la redazione di racconti di fantascienza. Fernández uno scrittore fuori da ogni canone che in vita non pubblicò praticamente niente, scrisse *El zapallo que se hizo cosmos*<sup>44</sup> racconto fantascientifico che prelude ad alcune narrazioni di Jorge L. Borges, in particolare *Tlön, Ugbar, Orbis Ter-*

*tius*. Tuttavia è Santiago Dabove a soffermarsi sul genere; nel suo libro *La muerte y su traje* (1961) risaltano *Ser polvo* e *Finis*. Quest'ultimo parte dall'artificio risaputo del manoscritto ritrovato per sviluppare un'idea originale: quella del cambio di velocità della rotazione terrestre.<sup>45</sup>

Nel 1940, Adolfo Bioy Casares pubblica *La invención de Morel*.<sup>46</sup> In questo testo un uomo rifugiato per problemi giudiziari su un'isola, scopre che le persone che vede tutti i giorni compiere gli stessi gesti sono frutto di una macchina capace di registrare le immagini in forma tridimensionale, e così anche le voci e gli odori. Di solito Bioy Casares si diletta a infrangere, per raccontare qualche storia d'amore, i confini tra generi diversi, per esempio, mescolando il fantastico con il poliziesco, il fantastico con il realismo magico, il fantastico con la fantascienza. Nei suoi racconti gli aspetti insoliti si focalizzano come qualcosa di 'non naturale', ma non di 'sovrannaturale', anche se ciò che si racconta può essere la storia di un fantasma (*En memoria de Paulina*, 1948<sup>47</sup>), o il motivo fantastico dell'arresto del tempo (*El perjurio de la nieve*, 1944); *La trama celeste*, 1948<sup>48</sup>). Di solito una lieve ironia viene applicata alla configurazione di personaggi che, nelle loro manie o nella loro petulanza, esprimono modi diversi della vita *porteña*.

Nell'ambito della fantascienza<sup>49</sup> e del *fantasy* appaiono dei profili femminili ben determinati, come quello di Angélica Gorodischer. In *Bajo las jubeas en flor* (1973) e *Casta luna electrónica* (1977) la scrittrice non si lega al genere fantascientifico 'duro', ma piuttosto s'imparenta con la metafisica e il mito, e indaga i rapporti degli uomini con altri uomini sulla scia di Stanislaw Lem e Philip Dick. In *Los embrio-*

<sup>42</sup> Racconto incluso in ANA MARÍA SHUA, *Viajando se conoce gente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Trad. it. di Francesca Dalle Pezze: *Festicciola con animazione*, in MARÍA CECILIA GRAÑA, *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittrici latinoamericane*, Roma, Fahrenheit 451, 2004, pp. 97-99.

<sup>43</sup> Racconto incluso in LUISA VALENZUELA, *Donde viven las águilas*, Buenos Aires, Celtia, 1983. Trad. it. di Francesca Dalle Pezze: *Pantera oculare*, in GRAÑA, *Tra due specchi...*, cit., pp. 91-95.

<sup>44</sup> In MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Papeles de reciénvenido. Poemas. Relatos, Cucutos. Miscellanea*, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1966.

<sup>45</sup> SANTIAGO DABOVE, *Finis*, in *Los universos vislumbrados. Antología de Ciencia Ficción argentina* (1978). Selección y notas de Jorge A. Sánchez. Prólogo de Elvio Gandolfo. Buenos Aires, Andrómeda, 1995, pp. 69-80 (Il racconto appare in italiano in *Racconti fantastici argentini*, a cura di L. D'Arcangelo, cit.).

<sup>46</sup> Trad. it.: *L'invenzione di Morel*, Milano, Bompiani, 1966.

<sup>47</sup> Oggi in ADOLFO BIOY CASARES, *Historias fantásticas*, Buenos Aires, Emecé, 1972 (trad. ital., *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, Roma, Riuniti, 1972).

<sup>48</sup> Oggi in *Historias fantásticas*, cit.. Traduzioni italiane di Dario Puccini in *Il lato dell'ombra...*, cit.; di Glauco Felici in *Un leone nel parco di Palermo*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>49</sup> Se tra Ottocento e Novecento la fantascienza, era stata frequentata da Holmberg, Arlt e Lugones, a partire dagli anni Sessanta è presente tanto nella letteratura colta come in forme popolari (si pensi al fumetto di qualità *El Eternauta* di Héctor Germán Oesterheld che inizia a pubblicarsi nel 1957). Si cfr. di GUILLERMO GARCÍA, *El otro lado de la ficción: ciencia ficción*, in *La irrupción de la crítica* (directora del volumen: Susana Cella), NOE JITRIK (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé, 1999 e di ANGÉLICA DELLEPIANE, *Narrativa argentina de ciencia ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior*, Actas IX Asociación Internacional de Hispanistas, 1986 (a cura di Sebastián Neumeister).



*nes del violeta*,<sup>50</sup> intravediamo una ricca immaginazione con risvolti metafisici che mette in moto la dialettica tra la libertà infinita e la schiavitù che comporta aver esaurito tutti i desideri. I viaggi spaziali nell'opera di Gorodischer sono raccontati con un'ironia che suggerisce un'intenzione parodica rispetto al genere. Questo si osserva in *Los embriones...* dove tutto. Tutto ciò succede in Salari II, pianeta nel quale il "viola" esaudisce i desideri, eccetto quello di creare una donna; ecco perciò le "matrone" (uomini con denominazione e funzioni femminili) a carico di un uomo che sta esaudendo un suo desiderio di regressione in un utero-uovo, "Faccina Dolce". La parodia si accentua in un altro volume, *Trafalgar* (1979), dove un rappresentante di commercio racconta agli amici, con il linguaggio locale, i suoi viaggi spaziali in un bar della città di Rosario.

È possibile che il *fantasy* in Argentina – dov'è declinato al femminile, se pensiamo alla Gorodischer e a Liliana Bodoc (*La saga de los confines*<sup>51</sup>) – sia nato sotto l'indiretta spinta di Borges. Sappiamo dell'interesse borgesiano nei confronti delle saghe del nord d'Europa e nei confronti di Snorri Sturluson, poeta islandese del secolo XII, che raccolse in prosa i cantari dell'Edda, mitologie di fondazione e conclusione

nell'ultima frontiera, lo spazio dell'Ultima Thule combattuto tra l'Islanda e la Norvegia.<sup>52</sup> Gorodischer nel suo *Kalpa imperial* (1983), undici racconti intrecciati in una saga, ringrazia invece lo stimolo dato da H. C. Andersen, J.R.R. Tolkien e I. Calvino. Nonostante la saga riguardi l'Impero Più Vasto che Mai sia Esistito, la data di pubblicazione del volume fa pensare che certi passi si riferiscano alla dittatura militare argentina (1976-1983) appena sconfitta: «[...] il potere riesce a far zittire gli uomini, impedire che cantino, che discutano, che ballino, che parlino, che lottino, che dicano discorsi e che componano musica. [...] in alcune poche occasioni, cercando il silenzio, la quiete, la sottomissione del sud, non si ha ottenuto altro che il grido di guerra e la ribellione».<sup>53</sup>

Se durante il periodo della *guerra sucia* (1976-1983) la produzione del fantastico sembrò arrestarsi di fronte a fatti della realtà che si avvicinavano all'inimmaginabile, negli ultimi anni il genere è tornato alla ribalta, con 'novissimi' come Samantha Schweblen (*Pájaros en la boca*, 2009) o, nel genere *horror*, come Charlie Edward Feiling (*El mal menor*, 1996).

\* *Università degli Studi di Verona*

<sup>50</sup> ANGÉLICA GORODISHER, *Bajo las jubeas en flor*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.

<sup>51</sup> La saga di LILIANA BODOC consiste in una trilogia: *Los días del venado* (2001); *Los días de la sombra* (2002); *Los días del fuego* (2004). In essa si racconta la lotta epica dei popoli delle Terre fertili contro il perverso Misaianes, rappresentazione del male assoluto.

<sup>52</sup> A questo argomento in Borges si è dedicata EMILIA PERASSI, *Le saghe, i bardi, le spade. Con Borges nelle terre della grande memoria concava*, in *Medioevo storico e medioevo fantastico in Jorge Luis Borges*, in «Doctor Virtualis», Quaderno n. 2 (luglio 2003), pp. 129-147.

<sup>53</sup> «[...] el poder consigue hacer callar a los hombres, impide que canten, que discutan, que bailen, que hablen, que peleen, que digan discursos y que compongan música. [...] en unas pocas ocasiones, buscando el silencio, la quietud, la sumisión del sur, no se logró sino el grito de guerra y la rebelión». ANGÉLICA GORODISHER, *Kalpa imperial*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 195.

---

Emilia Perassi \*

# Silenzio, violenza, memoria. Il *Proceso militar* nella letteratura argentina attuale (1999-2009)

asesinaron  
a mi hermano a su hijo a su nieto  
a sua madre a su novia a su tía  
a su abuelo a su amigo a su primo a su vecino  
a los nuestros a los suyos a nosotros  
a todos nosotros  
nos inyectaron vacío.<sup>1</sup>

Nell'insediarsi come presidente dell'Argentina dopo il colpo di stato del 24 marzo 1976, il generale Jorge Rafael Videla così si dirigeva alla nazione:

Il rispetto dei diritti umani non deriva per noi unicamente dal dettato delle leggi o dalle dichiarazioni internazionali, bensì si basa sulla nostra cristiana e profonda convinzione che la dignità umana rappresenta un valore fondamentale. Assumiamo poteri assoluti per proteggere i diritti naturali dell'uomo, non per opprimere la libertà ma per esaltarla, non per piegare la giustizia ma per imporla.<sup>2</sup>

Dietro queste parole si nascose la realtà di un genocidio che desertificò nel dolore il paese per sette anni, durante i quali perse la vita fra tormenti inauditi chiunque fosse pensato come oppositore, reale o potenziale. Con maggiore chiarezza restituisce la forsennata ferocia di quell'epoca la frase del generale Ibérico Saint Jean, governatore di Buenos Aires, pronunciata durante un'intervista al *Guardian*: «Uccideremo prima i sovversivi, quindi i loro complici,

poi i simpatizzanti, successivamente gli indifferenti e infine gli indecisi»<sup>3</sup>.

Al suo crollo, nel 1983, la dittatura lascerà una nazione disarticolata e traumatizzata dagli effetti di uno sterminio le cui proporzioni possono essere restituite, benché pallidamente, da alcune cifre: 30.000 le persone sequestrate nell'illegalità, rinchiusse nei centri di detenzione – tutti clandestini, organizzati dalle forze armate,<sup>4</sup> infine uccise facendone scomparire i cadaveri, gettati dagli aerei negli oceani, frantumati dalla dinamite nelle fosse comuni, sepolti a mucchi nei cimiteri in pozzi anonimi; di queste, il 32% fu di giovani uomini e donne tra i 21 e i 25 anni, il 26% fra i 26 e i 30, l'11% fra i 16 e i 20; non mancò una percentuale dello 0.82% di bambini fra i 0 e i 5 anni di età; 340 fu il numero dei campi di concentramento nei quali venne sperimentata una tecnologia del castigo tesa a distruggere l'essere umano attraverso la sofferenza illimitata e continua; circa 500 i piccoli che nacquero in prigionia e, assas-

<sup>1</sup> NORA STREJILEVICH, *Una sola muerte numerosa*, Miami, Letras de Oro, 1997, p. 200.

<sup>2</sup> Cit. in ITALO MORETTI, *I figli di Plaza de Mayo*, Milano, Sperling, 2007, in epigrafe.

<sup>3</sup> MARÍA SEOANE y VICENTE MULEIRO, *El Dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 296.

<sup>4</sup> «Questi centri furono clandestini solo per l'opinione pubblica e i familiari o amici delle vittime, poiché le autorità negavano sistematicamente qualsiasi informazione sul destino dei sequestrati. [...] Va da sé che la loro esistenza e funzionamento fu possibile solo grazie all'impiego delle risorse finanziarie ed umane dello Stato». In CONADEP, *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 2005 (1 ed.: 1984), p. 64 [ed. it.: *Nunca más. Mai più al di sopra della legge*, a cura di Marco De Ponte, prefazione di Ernesto Sabato, San Domenico Fiesole (FI), Amnesty International-Edizioni Cultura della Pace, 1997.

sinate le madri, dati o venduti in adozione: 1.500.000 gli esuli.

Il primo profilo di questo «folle quadro di persecuzione»<sup>5</sup> lo traccia il lavoro della Conadep (“Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas”), istituita al ritorno della democrazia dal presidente Raúl Alfonsín col decreto 187 del 15 dicembre 1983. Dirige la commissione uno degli scrittori chiave dell’Argentina contemporanea, Ernesto Sábato, dall’opera interamente dedicata all’esplorazione del cuore di tenebra che muove uomini e mondo, cui spetta la regia della cecità morale ed emotiva che consente le catastrofi della storia.<sup>6</sup>

Di questa tenebra immensa darà conto il libro nel quale confluisce il racconto di migliaia di testimoni, ascoltato, archiviato, trascritto e pubblicato dai membri della Conadep: il *Nunca más*, la cui prima stampa è del 1984. Nell’emblematico sottotitolo dell’edizione italiana si legge: *Mai più al di sopra della legge*.<sup>7</sup> Riporto alcune parole dalle pagine di apertura:

La dittatura militare ha prodotto la tragedia più assoluta e selvaggia della nostra storia. Con la tecnica della *desaparición* e le sue conseguenze, tutti i principi che le grandi religioni e le filosofie più elevate hanno eretto nel corso di millenni di dolore e di catastrofi sono stati barbaramente calpestati e dimenticati.<sup>8</sup>

In più di un’occasione, gli estensori del testo ribadiscono la difficoltà di narrare atrocità che “risultano difficilmente credibili” per l’umanità che le ha indotte.<sup>9</sup> Spiegano altresì lo sforzo compiuto per individuare una forma di scrittura che evitasse

al resoconto dei fatti di convertirsi in “un’enciclopedia dell’orrore”.<sup>10</sup> La volontà che ne determina l’operato è una sola: dar conto di una condizione umana condotta – dalla tortura e dal terrore – a limiti “inimmaginabili”<sup>11</sup> e, perciò stesso, indicibili. Adottando una minuziosa griglia di indagini, che indicizza le modalità messe in atto dalle istituzioni per avvolgere il paese nel “manto di silenzio e di morte”<sup>12</sup> della repressione, il *Nunca más* dettaglia il “periplo tenebroso”<sup>13</sup> delle vittime, dei *desaparecidos*, compiendo al tempo stesso il gigantesco sforzo di farne memoria definitiva e collettiva:

Dall’enorme documentazione raccolta risulta che i diritti umani vennero violati in modo organico e statalizzato dalla repressione delle Forze Armate. Non si trattò di una violazione sporadica, bensì sistematica, con le stesse modalità ovunque, con identici sequestri e tormenti in tutto il territorio della nazione. [...] Chiunque poteva cadere in quell’immensa retata: dirigenti sindacali che lottavano per un semplice aumento di paga; ragazzi che erano membri di centri studenteschi; giornalisti non schierati con la dittatura; psicologi, sociologi, perchè la loro professione era ritenuta sospetta; giovani pacifisti; suore e sacerdoti che avevano portato l’insegnamento di Cristo nei quartieri più miserabili. E gli amici di ognuno di essi, così come gli amici di quegli amici, gente che era stata denunciata per vendetta personale o dai sequestrati sotto tortura.<sup>14</sup>

Prelevati in modo brutale, a norma nella notte, in casa, per la strada, nei luoghi pubblici, da repressori anonimi, spesso mascherati e con documenti falsi, picchiati e violati sotto lo sguardo dei familiari, depredati dei propri beni,<sup>15</sup> dall’arrivo al campo i prigionieri perdevano il nome e si assegnava loro un

<sup>5</sup> Cfr. *supra*.

<sup>6</sup> Sono tre le opere fondamentali di Ernesto Sábato (1911): *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1951), *Abaddón el exterminador* (1975). Disponibili in edizione italiana i romanzi: *Il tunnel*, Torino, Einaudi, 2001; *Su eroi e tombe*, Roma, Editori Riuniti, 1997; *L’angelo dell’abisso*, Milano, Rizzoli, 1977; l’autobiografia: *Prima della fine. Racconto di un secolo*, Torino, Einaudi, 1999; il saggio: *Lo scrittore e i suoi fantasmi*, Roma, Meltemi, 2000.

<sup>7</sup> Cfr. *supra*, nota 3.

<sup>8</sup> CONADEP, *Nunca más...*, p. 7: «La dictadura militar produjo la más grande tragedia de nuestra historia, y la más salvaje. Con la técnica de la desaparición y sus consecuencias, todos los principios éticos que las grandes religiones y las más elevadas filosofías erigieron a lo largo de milenios de sufrimiento y calamidades fueron pisoteados y bárbaramente desconocidos».

<sup>9</sup> *Ibi*, p. 15.

<sup>10</sup> *Ibi*, p. 26.

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 55.

<sup>12</sup> *Ibi*, p. 136.

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 24.

<sup>14</sup> *Ibi*, p. 9: «De la enorme documentación recogida por nosotros se infiere que los derechos humanos fueron violados en forma orgánica y estatal por la represión de las Fuerzas Armadas. Y no violados de manera esporádica sino sistemática, de manera siempre la misma, con similares secuestros e idénticos tormentos en toda la extensión del territorio. [...] Todos caían en la redada: dirigentes sindicales que luchaban por una simple mejora de salario, muchachos que habían sido miembros de un centro estudiantil, periodistas que no eran adictos a la dictadura, psicólogos, sociólogos por pertenecer a profesiones sospechosas, jóvenes pacifistas, monjas y sacerdotes, que habían llevado las enseñanzas de Cristo a barriadas miserables. Y amigos de cualquiera de ellos, y amigos de esos amigos, gente que había sido denunciada por venganza personal y por secuestrados bajo tortura».

<sup>15</sup> Ancora nel *Nunca más* leggiamo: «[...] la violazione dei diritti da parte degli artefici della repressione non si limitò agli attacchi alla libertà e all’integrità fisica delle persone. Vennero lesi anche altri fondamenti della giurisprudenza, come la proprietà e la fiducia

numero al quale dovevano rispondere. Cominciava il processo di *desaparición*, scomparsa, cancellazione dell'identità: i numeri sostituivano nomi e cognomi di persone che erano scomparse dal mondo dei vivi e che ora sarebbero scomparse dentro se stesse, in uno 'svuotamento' che ambiva a non lasciare la minima traccia. Corpi senza identità, morti senza cadaveri né nomi: *desaparecidos*.<sup>16</sup>

I detenuti stavano con gli occhi permanentemente bendati, in un'oscurità atta a fagocitare il senso di perdita di ogni riferimento conosciuto. Potevano dunque venir aggrediti in qualunque momento senza alcuna possibilità di difendersi. Dovevano apprendere un nuovo codice di segnali, odori, rumori, per poter capire l'imminenza del pericolo. Venivano ammanettati o incatenati fra loro, con varianti che dipendevano dalla 'filosofia' del campo, accomunate comunque da dispositivi che limitavano o impedivano la mobilità. In alcuni centri di detenzione, i prigionieri venivano tenuti nudi in permanenza, per evitare fughe. Dovevano restare sdraiati e in silenzio fino alle sessioni di tortura. Il momento più temuto era quello del *traslado*, il 'trasloco', considerato sinonimo di sterminio. Portati in infermeria, ai prescelti veniva fatta un'iniezione narcotica, che stordiva senza uccidere. Li si faceva salire sui camion, per condurli in aeroporto, caricarli su un velivolo in rotta verso il sud, verso il mare, e gettarli vivi nell'oceano: «Il paese è stato disseminato di persone non identificate, sepolte singolarmente o collettivamente, in modo illegale e clandestino. Sono nei cimiteri, nelle discariche, nei fiumi, nei terrapieni e nel mare». <sup>17</sup> Alcuni versi tratti dal lungo e straziante poema di Néstor Perlongher, composto nel 1981 durante un viaggio da Buenos Aires a San Paolo, possono aiutare a comprendere la cartografia di una nazione resa

dalla repressione un luogo di morte ovunque pregnante:

Sotto i cespugli  
nei campi di grano  
sui ponti  
nei canali  
ci sono cadaveri.

Nel fischio di un treno che non si ferma mai  
nella scia di una barca che naufraga  
nella piccola cresta di un'onda che svanisce  
sui moli le fermate gli scivoli i lungomare  
ci sono cadaveri.

Nelle reti dei pescatori  
nelle spiagge disseminate di granchi  
fra i capelli della ragazza  
dal fermaglio sganciato  
ci sono cadaveri [...].<sup>18</sup>

I centri di detenzione erano concepiti come depositi di corpi docili in attesa della morte. Le tecnologie del castigo che vi si praticarono erano caratterizzate da una certa asetticità: lo scopo era quello di ottenere informazioni utili ed insieme di distruggere l'individuo, annullando qualsiasi forma di resistenza per modellare un soggetto nuovo, adeguato alla dinamica del campo: un corpo sottomesso da inserire nella macchina concentrazionaria. Sebbene l'obiettivo finale fosse lo sterminio, per completare il circuito e ottenere l'informazione che alimentava il dispositivo, bisognava trasformare le persone prima di ucciderle. Era una trasformazione che consisteva sostanzialmente nel disumanizzarle e nello svuotarle, 'lavorandole' per mezzo della tortura affinché accettassero i meccanismi del campo e collaborassero con essi. Esisteva dunque un'attività costante e specifica diretta all'annientamento dell'individuo, alla sua

nelle istituzioni, allo scopo di facilitare il trasferimento dei beni simulando transazioni inesistenti. False scritture, falsi documenti, falsi titoli, falsi bilanci servirono a perfezionare, in molti casi, il furto ed il saccheggio. Ci riferiamo ad una serie di delitti avvenuti nel corso della politica ufficiale di *desaparición de personas*, ovvero quelli relativi agli innumerevoli illeciti economici che coinvolsero coloro che governarono nei fatti la repressione» (p. 284).

<sup>16</sup> Non è molta la bibliografia italiana e in italiano sulla *desaparición*. Tra quella da me reperita, rinvio alla lettura di Miguel Bonasso, *Ricordo della morte*, traduzione di Pino Cacucci e Gloria Gorica, Milano, Interno Giallo, 2006; Massimo Carlotto, *Le irregolari. Buenos Aires horror tour*, Roma, e/o, 1998; ENRICO CALAMAI, *Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*, Roma, Editori Riuniti, 2004; CARLO FIGARI, *El Tano. Desaparecidos italiani*, Cagliari, AM&D, 2005 (2ª ed.); GIOVANNI MIGLIOLI (a cura di), *Desaparecidos. La sentenza italiana contro i militari argentini*, Roma, manifestolibri, 2005; CARLA TALLONE E VERA VIGEVANI JARACH (a cura di), *Il silenzio infranto. Il dramma dei desaparecidos italiani in Argentina*, Torino, Silvio Zamorani editore, 2005; HORACIO VERBITSKY, *Il volo*, Milano, Fandango, 2006; ID., *L'isola del silenzio. Il ruolo della Chiesa nella dittatura argentina*, Roma, Fandango, 2006.

<sup>17</sup> *Ibi*, p. 242.

<sup>18</sup> NÉSTOR PERLONGHER, *Cadáveres*, in ID., *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 227: «Bajo las matas / en los pajonales / sobre los puentes / en los canales / hay cadáveres. // En la trilla de un tren que nunca se detiene / en la estela de un barco que naufraga / en una olilla que se desvanece / en los muelles los apeaderos los trampolines los malecones / hay cadáveres. // En las redes de los pescadores / en el tropiezo de los cangreales / en la del pelo que se toma / con un prendedorcito descolgado / hay cadáveres...».

spersonalizzazione. I cappucci che nascondevano in permanenza il volto, i numeri che negavano i nomi, l'accatastamento e deposito delle persone come sacchi, furono forme per trafugare l'umanità al prigioniero. Ne esistettero infinite varianti, di identico potere distruttivo, quali l'umiliazione e l'animalizzazione della persona, modi per negarle condizione umana. Obbligare i prigionieri a mostrarsi e a rimanere nudi di fronte ad estranei; far loro assumere posizioni ridicole o umilianti; farli correre incappucciati o al guinzaglio come cani; farli sprofondare nel terrore e vederli tremare; portarli alla disperazione per la fame, in modo che divorassero il cibo come bestie; far partorire una donna fra gli insulti, sono solo alcune delle pratiche che risultano dalle testimonianze.<sup>19</sup>

La perdita di un orizzonte di senso capace di aiutare a comprendere accadimenti che trovano nella metafora dell'inferno il loro solo possibile sinonimo resterà eredità drammatica dell'Argentina negli anni successivi al *Proceso de reorganización nacional*. Fu con questi termini che si autodefinì la dittatura militare al momento del suo insediamento, manifestando immediatamente la radicalità delle sue intenzioni: reificare i corpi di esseri umani e nazione allo scopo di 'riformare' un'intera identità collettiva, distruggendone la forma anteriore per adeguarla alle esigenze e bisogni del totalitarismo.

La *desaparición*, cioè la morte e sparizione del corpo delle vittime, gettate in mare dagli aerei, polverizzate dagli esplosivi, sotterrate nell'anonimato, è l'evento che fonda la speciale atrocità del testo del potere scritto dalla giunta militare: viene impedito ai vivi di celebrare i propri morti attraverso i riti funebri e la sepoltura atti ad istituire ed eternizzarne la memoria. Il metodo della *desaparición*, scrive Fernando Reati,<sup>20</sup> produce una violazione profonda nei ritmi, nelle strategie, nei modi degli uomini di affrontare il dolore. Tale violazione si articola appunto sulla desacralizzazione del corpo: intenzionalmente mai restituito alla famiglia, per radicare l'angoscia nella disperazione dell'attesa, esso viene sottratto al sepolcro, cioè al luogo deputato per elaborarne il lutto.<sup>21</sup> L'attività della memoria, volta a rendere presente a se stessa ciò che è stato perduto, entra in cor-

tocircuito: al privarla dei suoi oggetti e dei suoi riti, le si vieta di stabilire ponti e mediazioni fra il dolore e la vita. Fu dunque una definitiva e pervicace cultura della morte ciò che la dittatura militare instaurò in Argentina.

Una volta iniziato il processo di democratizzazione, la letteratura si proporrà come strumento forte per riparare il trauma di una realtà svuotata di senso dalla follia repressiva. Per farlo, dovrà tuttavia interrogarsi sulle modalità necessarie alla rappresentazione di una violenza talmente inaudita ed illimitata da aver oltrepassato la soglia del dicibile. Una violenza che pone la parola letteraria di fronte alla domanda finale: come esprimere l'inesprimibile, come dire l'indicibile, come narrare l'inenarrabile? E la letteratura, specie quella degli anni del *Proceso*, sino agli ultimi del XX secolo, di fatto sceglierà modi della rappresentazione che in genere eviteranno il realismo, percepito come un registro di scrittura inadeguato a restituire accadimenti che sono andati al di là di ogni immaginabile realtà. In quanto indicibile, la morte, la sparizione, la violenza, la paura, verranno principalmente affrontati coi linguaggi del simbolico, i soli capaci di interpretare un mondo che ha perso la possibilità di essere compreso attraverso i codici espressivi abituali. Verranno di contro privilegiate strategie originali, fortemente letterarie, cioè allusive, eufemistiche, allegoriche, metaforiche. Intenzionata a contrastare il monologo prodotto dal discorso autoritario, questa letteratura – scrive Francine Masiello<sup>22</sup> – opta per un modello comunicativo fondato sulla pluralità delle versioni del medesimo racconto, sulla loro ambiguità, ovvero sull'estrema difficoltà, quando non impossibilità, di risolvere i conflitti intessuti dal narrato e di dare risposta alla domanda essenziale sul perché della barbarie e del male. In tale atteggiamento va colto il desiderio non certo di tornare ad una scrittura di avanguardia o sperimentale, quanto semmai l'intensità dell'accento che acquista il rifiuto della verità unica come verità dittatoriale. Apertura del senso, ambiguità interpretativa, polisemia, messinscena delle differenze e dell'eterogeneità, sono dunque tra le parole chiave di questa letteratura, specialmente quella scritta fra gli anni '70 e gli anni '90.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Tra i saggi più compiuti sull'universo concentrazionario, rinvio a quello di PILAR CALVEIRO, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, dal quale traggio i miei riferimenti.

<sup>20</sup> FERNANDO REATI, *Nombrar lo innumerable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa, 1992, p. 28.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> FRANCINE MASIELLO, *La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura*, in ID., *Ficción y política: la narrativa argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires / Minneapolis, Alianza / Institute for the Studies of Ideologies and Literatures, 1987, pp. 11-29.

<sup>23</sup> Cfr. ANDRÉS AVELLANEDA, *Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta*, in

Il corpus narrativo in questione è davvero cospicuo: la quantità e l'impegno delle opere certificano l'assunzione di responsabilità, da parte del discorso letterario e dei suoi autori, nel volersi parte attiva nel ripristinare una storia abitabile anche dagli sconfitti e dalle vittime, oltre che dai sopravvissuti. Smantellare i silenzi; impedire l'oblio; indurre la memoria; interrogarsi sulle cause; meditare sulle responsabilità di ognuno, inclusi i militanti, sono stati e sono i principali e necessari propositi della letteratura sul *Proceso*. Tra gli autori di questi ultimi trent'anni, mi limito a citarne alcuni: Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Ricardo Piglia, Juan José Saer, José Pablo Feinman, Alicia Kozamech, Juan Carlos Martini, Luis Gusmán, Daniel Moyano, Osvaldo Soriano, Miguel Bonasso, Liliana Hecker.... Le loro opzioni stilistiche, non facili, poiché lavorano con i simboli, i demòni e gli incubi, poiché sfidano l'inesprimibile e affondano nel trauma, giungono agli autori che oggi, al principio del millennio, continuano a far memoria del *Proceso* come una lezione da tradurre nei linguaggi di lettori gradatamente più distanti dall'esperienza dell'inferno. In modo significativo, i 'nuovissimi' riprendono la strada dei realismi, in sintonia vuoi con le tendenze generali del discorso letterario contemporaneo in America latina, vuoi con la necessità di porgere con una diversa immediatezza e con maggiore impatto emozionale una storia che il tempo può rischiare di congelare in una pratica del ricordo accademica, minoritaria o freddamente istituzionale.

Come ben segnala José Di Marco, fare memoria oggi del *Proceso* implica l'uso politico di questa stessa memoria. L'obiettivo dei racconti non è, infatti, solo quello di indagare su un vergognoso passato, ma anche – e forse soprattutto – di dar conto delle ripercussioni e vigenza di quel passato nel presente. Scritti e pubblicati al principio del nuovo secolo, questi romanzi provengono da un medesimo conte-

sto materiale e simbolico di produzione: la democrazia nel contesto del neoliberalismo o capitalismo selvaggio nella sua versione argentina. Riflettono al contempo gli effetti del *Nunca más* e dei processi ai comandanti della giunta militare, delle leggi dell'*Obediencia debida*<sup>24</sup> e del *Punto final*,<sup>25</sup> oltre che degli indulti promulgati dal governo Menem nell'89 e nel '90.<sup>26</sup> Dunque raccolgono sia tutta la coscienza di quanto accaduto sotto la dittatura, sia lo sgomento per una giustizia non adeguata a questa stessa coscienza.

È difficile dar conto in modo sintetico dello scavo minuzioso, della riflessione attentissima, che questi romanzi propongono nel tentativo, da un lato, di comprendere come una società, quale quella argentina, abbia potuto autorizzare lo sterminio, dall'altro di non produrre giudizi semplici su una realtà, politica, sociale ed umana, che ebbe infinita complessità. Tuttavia, un punto risulta senz'altro in comune alle opere: il ritorno al passato dalla prospettiva del presente, poiché è di norma il presente il tempo nel quale si collocano i narratori e dal quale il passato rievocato mostra tutta la sua persistenza.

Tra le metafore più esplicite nell'esprimere l'idea di un passato che tale ancora non è, colloco senz'altro quella elaborata da Alberto Manguel nel romanzo *El regreso*,<sup>27</sup> storia di Néstor Fabris, ex militante politico in esilio in Italia, il quale fa rientro in Argentina per uno spotalizio dopo tre decenni di assenza. Giocato su un sottile intreccio fantastico, che rievoca con sapienza la lezione di Juan Rulfo e di Julio Cortázar, il testo mostra il protagonista di fronte a una realtà che gradatamente si popola di fantasmi: svoltato qualsiasi angolo, durante la passeggiata per Buenos Aires in cerca dei luoghi a lui familiari, affiorano i volti ed i corpi degli amici rimasti nel paese durante la sua fuga, tutti caduti nella caccia repressiva. Néstor ne apprende le sorti attraverso il loro sommesso conversare, e d'improvviso "con niti-

ADRIANA J. BERGERO/FERNANDO REATI (eds.), *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997, pp. 141-184; JORGELINA CORBATA, *Narrativa de la guerra sucia en Argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1999; FERNANDO REATI, *Nombrar lo innombrable...*

<sup>24</sup> La *Ley de Obediencia Debida* n.° 23.521 venne promulgata il 4 giugno 1984 durante il governo di Raúl Alfonsín. Vi si disponeva che i crimini commessi da membri delle forze armate nel corso della dittatura tali non fossero da considerare, poiché compiuti in obbedienza agli ordini. Ne beneficiarono alcuni dei più sinistri aguzzini, come il tenente Alfredo Ignacio Astiz e il generale Antonio Domingo Bussi. Venne dichiarata nulla nel 2003.

<sup>25</sup> La *Ley de Punto Final* n.° 23.492, promulgata il 24 dicembre 1986, sempre durante il governo di Raúl Alfonsín, disponeva che non venissero puniti i crimini vincolati all'azione politica compiuti fino al 10 dicembre 1983, sanzionando di fatto l'impunità dei militari. Restavano esclusi i casi di sequestro di neonati. Anche questa legge, insieme a quella de *Obediencia Debida*, venne dichiarata nulla dal Parlamento nel 2003, durante il governo di Néstor Kirchner, e incostituzionale dal Consiglio Supremo della Magistratura il 14 giugno 2005.

<sup>26</sup> JOSÉ DI MARCO, *Ficción y memoria en la narrativa argentina actual*, in *Polémicas literarias, críticas y culturales*, V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica literaria, 13-16 de agosto de 2003, Universidad Nacional de la Plata, <http://163.10.30.3/congresos/orbis/Jose%/Di%20Marco.htm>.

<sup>27</sup> Buenos Aires, Emecé, 2005.

dezza fotografica”,<sup>28</sup> li vede, “immacolatamente adolescenti”,<sup>29</sup> a raccontare e mostrare un’Argentina che vuole scomparire e ignorarsi. Un’Argentina che egli stesso ha voluto dimenticare. Condotto dal professor Grossman su un vecchio autobus di linea verso l’antica area del golf club, il protagonista digrada in realtà verso un’atmosfera che è intermezzo tra morte e vita, in una zona sempre più simile alla palude Stigia, dove un’umanità popolosa è radunata: la abitano insieme le vittime e gli aguzzini, ognuna esprimendo colpe o destini, a significare la condizione attuale del paese, nel quale una giustizia per ora incompiuta impone questa sinistra convivenza. Néstor vorrebbe andar via da questa prateria limacciosa, ma non può: all’arrivo in aereoporto ha rifiutato sdegnosamente il rametto di alloro – simbolo di purificazione – che una signora gli porgeva. Solo se e quando avrà ricordato tutto, potrà avvenire la catarsi, ovvero la liberazione dalla colpa e dall’oblio che rende irreali, poiché assenti. Per ora, anch’egli resta fantasma al quale è vietato sottrarsi alla permanenza nello sconfinato cimitero della nazione.

Che il passato continui a fendere e fratturare il presente con la sua potenza sinistra è ben evidente anche nelle opere di Laura Alcoba, Martín Kohan, Elsa Osorio. Le accomuna quello che Italo Moretti, nel saggio dedicato ai figli degli scomparsi, ha descritto come “un delitto tanto osceno da sembrare inverosimile alle persone cui ho anticipato il contenuto di queste pagine”:<sup>30</sup> l’eliminazione delle prigioniere puerpere ed il commercio dei bimbi nati nei campi di concentramento, dati in adozione a militari o famiglie con conoscenze nell’ambiente delle forze armate. La sezione del *Nunca más* dedicato alle donne in gravidanza è capitolo volutamente a parte nell’indice dei tormenti. Lo si introduce con le parole di una testimone, Munú Actis, che lo indica come «uno dei quadri dell’orrore più spaventosi e di maggior crudeltà che un individuo possa pianificare e condurre a termine: il pianto dei neonati mescolato alle grida di tortura».<sup>31</sup> Di questo crimine osceno dà con-

to, con una prosa algebrica, il romanzo di Martín Kohan, *Dos veces junio*.<sup>32</sup> È tra le poche opere nelle quali il punto di vista non corrisponde a quello delle vittime, bensì dei repressori. Protagonista è un militare di leva, messo al servizio del medico che sorveglia la gestione della tortura nei campi di concentramento. Il testo si apre con una domanda agghiacciante: «A che età si può cominciare a torturare un bambino?».<sup>33</sup> L’obiettivo è quello di capire se sia possibile indurre una giovane e coraggiosa militante a dare quelle informazioni che nemmeno sotto tormento ha rilasciato obbligandola ad assistere alle sevizie sul neonato che ha appena partorito in carcere. La domanda fa il giro degli ‘esperti’, medici e militari, che con algide argomentazioni disputano intorno alla questione, sviscerandola col bisturi di pensieri il cui oggetto sono corpi percepiti come vuoti di ogni riferimento alla loro umanità. «Bisogna pensare che il prigioniero è un morto»<sup>34</sup> – arringa il dottor Mesiano, – «poiché in guerra i corpi non sono più di nessuno: sono un puro darsi ad una bandiera ed a una causa, una mera consegna di sé».<sup>35</sup> E prosegue: «quando in guerra si agisce su un corpo, si sta agendo su qualcosa che ormai non appartiene più a nessuno».<sup>36</sup> Il narratore annuisce, sedotto dall’autorità che attribuisce a chi lo comanda ed insieme appiattito dalla viltà che lo induce a tacere sempre, pur di non indurre all’attacco il mostro che governa l’universo concentrazionario. Neanche quando la prigioniera – quella stessa alla quale, dopo la tortura ed in attesa della morte, «quasi non restava corpo dove poter essere uccisa»<sup>37</sup> – gli manderà un sommesso e disperato grido di aiuto, egli avrà una coscienza capace di un atto di minimo altruismo. La allontanerà da sé con fastidio e disprezzo, rifiutando di accoglierne la supplica di sapere della sorte del figlio e dei compagni: «Io non aiuto gli estremisti»,<sup>38</sup> è la risposta del coscritto, mentre Mesiano carica sulla macchina il neonato, per consegnarlo alla sorella senza figli, e autorizza l’uccisione della puerpera.

Ciò che *Dos veces junio* mette in lucido e tristis-

<sup>28</sup> *Ibi*, p. 40.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> MORETTI, *I figli...*, p. XI.

<sup>31</sup> CONADEP, *Nunca más...*, p. 135: «[...] uno de los cuadros del horror más grandes, de mayor crueldad que pueda planificar y llevar a cabo un individuo; el llanto de bebés mezclados con gritos de tortura».

<sup>32</sup> MARTÍN KOHAN, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2008 [1ª ed.: 2002].

<sup>33</sup> *Ibi*, p. 11: «¿A partir de qué edad se puede empesar [sic] a torturar a un niño?».

<sup>34</sup> *Ibi*, p. 115: «Hay que pensar que un prisionero ya es un muerto – decía el doctor Mesiano [...]».

<sup>35</sup> *Ibi*, p. 120: «[...] porque en una guerra los cuerpos ya tampoco son de nadie: son pura entrega, son puro darse a una bandera y a una causa».

<sup>36</sup> *Ibidem*: «cuando en la guerra se acciona sobre un cuerpo, se está accionando sobre algo que ya no pertenece a nadie».

<sup>37</sup> *Ibi*, p. 54: «casi no le quedaba cuerpo donde pudiesen matarla».

<sup>38</sup> *Ibi*, p. 137: «No ayudo a extremistas».

simo risalto è il ruolo nelle dittature della 'gente normale', che si è fatta complice, affondando nell'indifferenza morale e nella codardia. Kohan ha letto Hannah Arendt ed è dalla *La banalità del male* che ha tratto la definitiva lezione della filosofia sul silenzio come delitto, sulla normalità come accettazione passiva del dominante, sulla violenza come evento fondato ed autorizzato da una sola, basilare, carenza: quella dell'empatia verso l'essere umano. Nel giovane militare, tutta una società – silenziosa, normale, violenta – viene rappresentata. Una società che ancora vive ed agisce, come vive ed agisce il protagonista, ora studente di medicina, che non ha alcun ripensamento, né interrogativo, né colpa rispetto al proprio comportamento, salvo di notte, negli incubi puntuali ed irriducibili, nei quali lo assale l'ombra della prostituta alla quale chiedeva, durante il servizio di leva, di simulare lo stupro per giungere al piacere.

Un stile che fa dell'asciuttezza il fulcro di un racconto che non ha altri scopi se non quello morale, evitando perciò ogni abbandono alle seduzioni della forma, caratterizza il romanzo di Kohan così come quelli di Laura Alcoba, *La casa de los conejos*<sup>39</sup>, Elsa Osorio, *A veinte años, Luz*<sup>40</sup> e di María Teresa Andruetto, *La mujer en cuestión*.<sup>41</sup>

L'opera di Alcoba di nuovo prende le mosse da un viaggio in Argentina, dunque verso il passato, come ne *El regreso* di Manguel. Ora la matrice del testo è più espressamente autobiografica. La scrittrice, sin dai dieci anni di età residente a Parigi coi genitori esuli, nel 2003 sente l'urgenza del ricordo come rientro ai luoghi della propria infanzia, per mettere ordine nella propria memoria, e riuscire da qui «non tanto a ricordare, quanto a dimenticare un po'». <sup>42</sup> Attraverso il romanzo la propria storia, giacché non ancora completamente assunta, viene ripresa e ripercorsa. Lo sguardo che la sorveglia e dipana è quello immacolato di una bambina di sette anni, figlia di militanti *montoneros*, la quale racconta il furto di un'infanzia, la sua, operato dalla repressio-

ne. La casa dei conigli, che ispira il titolo, è in realtà l'ingegnoso sistema – un allevamento di conigli, appunto – per mascherare la tipografia clandestina dei militanti, costruita nel giardino di proprietà di Diana Terruggi e Daniel Mariani. Appena dopo la fuga di Laura e di sua madre, lì alloggiate, la casa verrà assalita – il 24 novembre del 1976 – da squadroni dell'esercito, sventrata dalle bombe, che polverizzeranno gli abitanti. Non si troverà il cadavere della bambina appena partorita da Diana. Le testimonianze convergono nel raccontarne il sequestro da parte dei militari, per effettuarne il tragico e consueto commercio.<sup>43</sup> Proprio per cercare la nipote, la nonna – María Isabel Mariani, conosciuta come Chicha – si farà fondatrice dell'associazione "Abuelas de Plaza de Mayo", straordinaria e infaticabile nella ricerca della verità. Di questa storia e di questa ricerca si prende carico il libro della Alcoba. Lo scopo è ben definito: da un lato, rimuovere la spessa coltre di complicità e di silenzi; dall'altro, ricordare che nel simbolo e nella realtà dei bambini sequestrati e adottati, oggi giovani adulti ai quali è stato sottratto il diritto di conoscere l'identità autentica, vive un passato inestinto, radicato in un'attualità dimentica, pavida o indifferente.

Nell'atto di far memoria, dunque, non si contiene altro che un passato tutto presentificato, agito e agente nei vivi, ai quali si dirige il racconto: «Evocherò finalmente tutta quella follia argentina – scrive la Alcoba nelle prime pagine del romanzo – tutti quegli esseri travolti dalla violenza. Mi sono decisa, perché penso spesso ai morti, ma anche perché ora so che non bisogna dimenticare i vivi».<sup>44</sup>

Ne *La casa de los conejos*, il destino falsificato della figlia dei due giovani *desaparecidos* si costituisce in un'assenza che oltrepassa il testo, un'assenza cioè non narrata, ma lasciata come rinvio fantasmatico all'immagine di una società ancora irredenta. Come in uno specchio, in *A veinte años, Luz*, di Elsa Osorio, viene raccontata la storia di una figlia che è invece riuscita a recuperare la propria identità, cioè

<sup>39</sup> LAURA ALCOBA, *La casa de los conejos*, Buenos Aires-Barcelona, Edhasa, 2008 [1ª ed.: Paris, Gallimard, 2007].

<sup>40</sup> ELSA OSORIO, *A veinte años, Luz*, Barcelona, Siruela, 2008 [1ª ed.: 1998]. È il solo dei romanzi citati ad essere disponibile in traduzione italiana (*I vent'anni di Luz*, Parma, Guanda, 2000). Ricordo inoltre che si è resa appena disponibile per il lettore italiano l'edizione di *Sette notti d'insonnia*, Parma, Guanda, 2009, ancora sull'Argentina funestata dalla dittatura.

<sup>41</sup> MARÍA TERESA ANDRUETTO, *La mujer en cuestión*, Córdoba, Alción, 2002. Il romanzo è risultato vincitore del "Premio Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional" nel 2002.

<sup>42</sup> ALCOBA, *La casa...*, p. 12: «no es tanto por recordar como por ver si consigo, de una vez, olvidar un poco».

<sup>43</sup> Sono disponibili in italiano due volumi importanti sulla condizione delle prigioniere nei campi e nelle carceri, ambedue scritti da sopravvissute: MUNÚ ACTIS, CRISTINA ALDINI, LILIANA GARDELLA, MIRIAM LEWIN, ELISA TOKAR, *Le reaparece*, tradotte da Fiamma Lolli, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2005 [ed. or.: *Ese inferno*, Editorial Sudamericana, 2001] e *Memoria del buio. Lettere e diari delle donne argentine imprigionate durante la dittatura. Una testimonianza di resistenza collettiva* (opera collettiva di 112 prigioniere politiche argentine, 1974-1983), prefazione di ITALO MORETTI, Milano, Sperling, 2008.

<sup>44</sup> *Ibidem*: «Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos».



a sapere la verità sui genitori. Il romanzo, oltre a sondare con commozione il dramma interiore, le lacerazioni e dolori provocati dall'incontro con la ferocia del passato, sceglie di intessersi attorno alla tensione del giallo, in modo da mettere in scena il tema della ricerca della verità come motivo centrale della rigenerazione, ancora lontana da compimento, della società argentina.

Il registro del poliziesco, con le ambizioni ermetiche che ne caratterizzano l'edizione contemporanea, viene ulteriormente elaborato nel romanzo di María Teresa Andruetto, *La mujer en cuestión*. Il formato è quello di una relazione, risultato delle ricerche di un anonimo investigatore, incaricato di scoprire la 'verità' su Eva Mondino Freiberg, oggi una donna di circa cinquant'anni, dal passato di ex militante e prigioniera, per alcuni mesi del 1976, in un centro di detenzione. Sulla sua vita pesano ombre e silenzi, contraddizioni, maldicenze. Il punto più oscuro riguarda il figlio che la donna dichiara di aver avuto nel campo di concentramento e del cui destino nessuno ha saputo più nulla. Eva dichiara di essere certa di averlo partorito ma, al tempo stesso, di essere uscita dal carcere come anestetizzata, desiderando unicamente di morire, avendo dimenticato tutto: «le sono rimasti solo dei lampi» di memoria, nei quali si vede abbracciata ad un'altra donna, prigioniera anche lei, mentre cantano insieme una ninnananna»,<sup>45</sup> riferisce il narratore dopo averla ascoltata raccontare la prigionia. Eva la ricorda come un'allucinazione, «un luogo buio dove il giorno e la notte si mescolavano»,<sup>46</sup> nel quale «è vissuta senza calendario, né orologio, né luce del sole». <sup>47</sup> Nonostante ciò, sa che il bambino è nato, e che era un maschio, poi come svanito.

Il romanzo assume la forma di un'indagine dettagliata, corredata da interviste e testimonianze, audiocassette, fotocopie, fotografie. La presunta obiettività che tali materiali ambirebbero a costruire viene in realtà minata internamente dalla loro stessa molteplicità, peraltro indispensabile: le testimonianze sono infatti spesso in contraddizione fra loro e l'effetto che esse producono è solo quello di rendere più distante la verità su Eva e le circostanze della sua

vita. La storia di quell'esistenza di fatto corrisponde alla storia delle utopie degli anni '60 e della violenza dei '70. Eva ne è la sopravvissuta. Attraverso di lei si mostrano le rovine di un progetto generazionale fallito. La lotta per un mondo migliore non ha portato ad altro se non alla decimazione dei suoi affetti (il marito, il figlio, gli amici), in una liturgia del dolore che ha lasciato in Eva una sola evidenza: l'inutilità di queste morti, l'inutilità della sua vita, «ferita per sempre»,<sup>48</sup> senza che nulla di ciò in cui ha creduto sia rimasto. Nemmeno a lei è più possibile credere in qualcosa. Caricata di colpe e di pene, Eva assume un'identità distante da quella originaria, radicalmente trasformata e fratturata dall'esperienza, perdendosi nella solitudine e nel silenzio, nella distanza e nell'indifferenza rispetto a quanto la circonda. Non dirà mai niente, chiusa in un mutismo tombale, in un isolamento inerte. In questo atteggiamento, il simbolo di un sepolcro – nel quale la società argentina viene a specchiarsi – che accoglie traumi e ferite di fatto mai riparati né riparabili.

Anche la nazione di Andruetto, come già quella di Manguel, Kohan ed Alcoba, è spettrale, e le immagini che ricorrono per descriverla sono tutte ascritte al dominio dell'oltretomba, dell'inferno o dell'incubo. Segnalano con forza la permanenza di un passato che pregiudica il presente poiché ancora non detto, poiché rimosso per inerzia e passività, non purificato dalla memoria né dal coraggio della responsabilità.

Se nei romanzi appena citati resta forte la critica alla società argentina, all'insufficienza della sua tensione morale nel farsi carico del male prodotto dai suoi silenzi, omissioni e complicità, all'inadeguatezza della sua attuale reazione civile di fronte alle carenze della giustizia, nelle opere di Cristina Feijóo, *Memorias del río inmóvil*<sup>49</sup> e di María Negroni, *La Anunciación*<sup>50</sup> è più accentuata la riflessione sulle responsabilità dei militanti nel non aver compreso con lucidità la realtà nella quale hanno operato, dunque di aver istigato in una qualche misura l'avvento della reazione repressiva istituzionale come risposta alla lotta dei gruppi rivoluzionari.<sup>51</sup> Ritengo questo aspetto della letteratura, e cultura, argentina, di straordinaria maturità e coscienza. La scrittura, che

<sup>45</sup> ANDRUETTO, *La mujer...*, p. 75: «[...] le han quedado "fogonazos apenas" en los que se ve "abrazada a otra mujer", presa como ella, cantando las dos una canción de cuna».

<sup>46</sup> *Ibi*, p. 73: «[...] un lugar oscuro donde se mezclan a uno los días y las noches».

<sup>47</sup> *Ibidem*: «vivió sin almanaque, ni reloj, ni luz del sol».

<sup>48</sup> *Ibi*, p. 91: «herida para siempre».

<sup>49</sup> Buenos Aires, Clarín-Alfaguara, 2001. Il romanzo ha ottenuto nel 2001 il Premio Clarín de Novela.

<sup>50</sup> Buenos Aires, Emecé-Seix Barral, 2007.

<sup>51</sup> Sugli aspetti storico-politici del tema, rinvio al testo di ROLO DÍEZ, «Vencer o morir». *Lotta armata e terrorismo di stato in Argentina*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

in queste modalità narrative torna gravida di simbolismi, di affondi nei livelli più intimi della mente e del cuore, cerca di spezzare lo sbarramento dell'indicibile pescando nelle acque profonde della poesia. La parola si libera dal bisogno di spiegare e di raccontare, per farsi piuttosto portatrice di una esplorazione individuale in cerca di chi si è e di chi si è stati, offrendo la visione dolente di uomini e donne che portano nel presente la propria umanità densissima, da ascoltare e da accogliere.

Le opere di Negroni e Feijóo rientrano a pieno titolo in quell'insieme narrativo che è stato descritto come afferente ad una 'tipologia della sconfitta' propria della letteratura ispanoamericana contemporanea. Tuttavia, come ben segnala Fernando Reati, non si tratta di scritture nichiliste che stanno a dire della fine della storia e delle ideologie. Esse implicano piuttosto l'assunzione della sconfitta come elemento essenziale nell'elaborazione del lutto per il fallimento dei progetti rivoluzionari.<sup>52</sup> Segnalano da qui la necessità, l'inevitabilità, del passaggio verso altre storie e altre ideologie, ancora im-

precise, ma certe. In questi romanzi comincia a filtrare

l'accettazione e il riconoscimento della sconfitta, il lutto per il fallimento delle utopie, l'esplicitazione del profondo dolore individuale per quanto si è perduto. Tutto ciò è salutare nella misura in cui costituisce la condizione previa per poter integrare la sconfitta nella storia collettiva della nazione, allo scopo di poterla eventualmente eliminare come sintomo traumatico destinato a ricomparire reiteratamente.<sup>53</sup>

Se la memoria individuale è destinata ad esaurirsi e a morire con le persone, se la memoria collettiva viene perciò drammaticamente compromessa dal peso del silenzio e del segreto che la scomparsa dei testimoni implica, appare con tutta chiarezza l'impegno assunto dal discorso letterario in Argentina: la scrittura impedisce questa perdita, vieta le falsificazioni, indica come affrontare la fobia della memoria traumatica.

\* *Università degli Studi di Milano*

<sup>52</sup> FERNANDO REATI, *Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex-presos de la guerra sucia argentina*, in «Chasqui. Revista de literatura latinoamericana», XXXIII, 1, mayo 2004, pp. 2-27: «[...] la aceptación y el reconocimiento de la derrota, el duelo ante el quiebre de las utopías, la explicitación del profundo dolor individual de la pérdida. Todo esto es saludable en la medida en que constituye la precondition necesaria para poder integrar la derrota en la historia colectiva de la nación, a fin de eventualmente eliminarla como síntoma traumático que reaparece una y otra vez».

<sup>53</sup> *Ibi*, p. 23.

# “Nuestras propias cosas malas”: immagine cinematografica, spazio letterario e graphic novel in Argentina

## 1) *Siglo XX, cambalache...*

Sul mercato (il “cambalache” del famoso tango omonimo non è che il mercatino delle pulci) culturale argentino e rioplatense del secolo XX le relazioni (asimmetriche e di potere) tra letteratura, paraletteratura, cinema e fumetto hanno declinato in modo vario il rapporto tra testo e immagine, accompagnando e fotografando con grande precisione un periodo convulso, caratterizzato da:

– la nascita e le trasformazioni dell’industria della comunicazione e di quella dell’intrattenimento e del tempo libero;

– lo stabilizzarsi della koiné linguistica dello spagnolo rioplatense;

– la formazione e il consolidamento di una società urbana di massa (dai dischi e dai film di Gardel alle *tiras* di Mafalda);

– il passaggio della cultura politica argentina dalla diffusione propagandistica di miti e icone di *costumbrismo* nazionalista alla creazione di filtri per modulare/attenuare/addomesticare la ricezione pubblicitaria dei principali formati del pop transnazionale e dei correlati stili di vita e consumo;

– la parabola e le metamorfosi del populismo giustizialista e delle sue strategie di propaganda e costruzione dell’arena pubblica e dell’immagine del leader (da Perón ed Evita fino a Néstor e Cristina Kirchner);

– numerose fasi critiche, segnate da intensi processi di mobilitazione e smobilitazione, spesso accompagnati da drammatici fenomeni di violenza economica, politica e sociale.

Tra i luoghi simbolicamente privilegiati di questa avventurosa vicenda e del rapporto (spesso cannibalico) che l’ha innervata vanno annoverati lo spazio e l’immaginario letterario della nazione, entrambi celebrati da uno pseudo-canone denominato “letteratura argentina”, forgiato a partire dall’Indipendenza

nazionale, ridefinito dalla pamphlettistica unitaria e antirosista al tempo delle guerre federali e delle proscrizioni, stravolto nei suoi equilibri dalla avalancha immigrante nell’ultimo quarto del XIX secolo, riportato in auge e rivisitato attorno al 1910 dalla retorica patriottarda del Centenario dell’indipendenza e finalmente riplasmato, in termini di nazionalizzazione e mobilitazione delle masse, dalle strategie di inclusione dei *descamisados* messe in campo dal movimento peronista e dal suo uso e abuso propagandistico dei media e di tutti i formati della cultura popolare (cinema e fumetto compresi). Ne è derivata un’arena pubblica in prevalenza verbale e discorsiva, ma sovrappopolata di icone e di richiami alle icone. Su questo terreno si sono confrontati a lungo i fautori del cosmopolitismo (la grafica delle riviste d’avanguardia, con illustratori famosi, tra cui una sorella di Borges) e quelli del folclorismo costumbrista (con molte stampe e bozzetti, ma anche con i quadri di pittori come Quinquela Martín). Mentre i primi cercavano l’originalità attraverso la *aemulatio* e la rivisitazione di modelli culturali, prospettici e monumentali europei e/o nordamericani, i secondi inseguivano il mito coloniale dell’insediamento e dell’epopea quotidiana, attraverso la costruzione del mito di un’autorialità neobarbarica e totalmente autoctona, basata sul confronto tra la cultura materiale dei colonizzatori e gli spazi, al tempo stesso marginali e sconfinati, dell’orizzonte americano. Sul mercato culturale e dell’intrattenimento disegnato da questa radicale incomprendimento (e dalle reciproche idealizzazioni) hanno potuto e dovuto innestarsi e trovare spazio e collocazione tanto il cinema quanto il fumetto.

## 2) *Dalla storia patria al cine nacional*

Sbarcato a Buenos Aires all’età di soli otto mesi (nel luglio del 1896) come uno tra i tanti giovanissi-

mi figli “europei” della grande ondata migratoria, il cinema muto (il cinema “infante”) non ha potuto essere un vero contemporaneo dei primi eventi sopra menzionati (Indipendenza, guerre federali e proscrizioni) e dunque ha potuto recuperarli alla causa del proprio narrato soltanto a posteriori, grazie alle celebrazioni, ai costumi e, soprattutto, alla scrittura, letteraria e non. Dalla data del suo arrivo in poi, però, il potenziale di *nation building* e riarticolazione discorsiva correlato alla presenza (al tempo stesso testimoniale, creativa e ricreativa) delle cineprese ha senza dubbio costituito un elemento difficilmente eludibile della nascente arena pubblica argentina, nonché uno degli strumenti di propaganda che più hanno contribuito a definirne i contorni e i meccanismi di controllo, tanto nella Capitale, come nelle Provincias. Non è un caso che il primo filmato argentino di cui si abbia memoria sia “La bandera argentina” di Eugène Py, miniscena nella quale la protagonista si agita al vento sullo sfondo del cielo australe e della Plaza de Mayo, con un decennio di anticipo sulle celebrazioni del Centenario dell’Indipendenza.

Tuttavia, almeno per quanto riguarda la nascita di un vero e proprio cine nacional (cioè di un cinema argentino, girato in Argentina e che parli di cose storicamente e/o miticamente argentine), il vero salto di qualità non si è prodotto con l’avvento e la diffusione del cinema muto, ma con quello della sonorizzazione cinematografica, un detonatore potente che, però, arriva nel paese insieme agli effetti della crisi del 1929 e alle vicende economiche, politiche e sociali della cosiddetta “*década infame*”. I protagonisti assoluti di questo passaggio allontanano momentaneamente il cinema sia dalla scrittura che dal fumetto: sono infatti la musica e la lingua, cioè il tango e uno spagnolo di koiné, straordinariamente ricco di accenti e sfumature, nei decenni precedenti assimilato e fecondato dai migranti, più o meno in parallelo con il loro radicamento e con l’alfabetizzazione dei loro figli, ma con un significativo anticipo rispetto ad entrambe le cose (un anticipo testimoniato, per esempio, dai testi del tango, dove gli italianismi si insediano quando ancora gli italiani vengono descritti come forestieri nostalgici e come uomini del passato, in contrasto e in conflitto con le aspirazioni dei propri discendenti, nati e cresciuti nel nuovo mondo e nella sua lingua). La difficoltà di riprodurre da lontano il caleidoscopico socioletto e la babilonica densità ideomatica di questa pluridiglossia funziona da filtro protezionista, creando condizioni molto favorevoli per la nascita di un fiorente domestic market. Mentre i film di tango (anche grazie al ballo e ai contratti Paramount di Gardel) riescono facilmente a internazionalizzarsi, il resto del cinema

argentino si nazionalizza, anche nei temi e nello star system. Le difficoltà economiche del periodo condizionano in modo pesante la crescita di questo nuovo e promettente settore dell’intrattenimento popolare, facendo oscillare l’imprenditoria della celluloida tra miti pionieristici di libera impresa e ricerca di appoggi e protezioni politiche e statali, di cui proprio i valori del nazionalismo e del folclorismo sono chiamati a farsi garanti. Ne derivano i paradossi solo apparenti di un cinema di finzione dal look quasi documentario, di un prodotto industriale e capitolino che però propone e celebra un ideario e un immaginario di tipo primitivista, nostalgico, antimodernista, ruralista e tellurico. Alla fabbrica e alla confezione di questo mito naturalista e iper-realista (venato di darwinismo e per certi versi equivalente all’ideario antropofagico delle avanguardie brasiliane) partecipano molti intellettuali legati alle élites culturali urbane, interessati per diverse ragioni, sia estetiche che etico-politiche, ad esaltare retoricamente una galleria di figure archetipiche della marginalità, poco importa se ascrivibili al contesto della vita urbana, orillera, provinciana, pampeana, rurale e addirittura a spazi molto più estremi come el desierto o la selva. Il compadrito, la prostituta, il pícaro, il gaucho, il bandito sociale, il pugile, il calciatore, il matto e persino il cavallo e l’animale selvaggio divengono così maschere di un teatro eroico dell’autentico e del primordiale. È il cinema di registi come Mario Soffici, veicolo privilegiato di un immaginario destinato a trovare continuità anche nel populismo postneorealista di cineasti tra loro diversissimi, come Fernando Birri, “Pino” Solanas e Leonardo Favio, per i quali la commedia, il documentario e il melodramma diventano luoghi di un rapporto molto profondo con i linguaggi, le logiche e la memoria della mitologia letteraria nazionale, a più riprese evocata, rivisitata e attualizzata (come accade per esempio in *Los hijos de Fierro*, di Solanas, 1975).

### 3) *Dallo humor gráfico al fumetto eroico e d’avventura*

Un percorso più complementare che davvero parallelo ha contribuito a mettere in luce anche le aspirazioni paraletterarie, narrative e di avventura del fumetto. Nato sulle gazzette del secolo XIX nel segno della caricatura e dell’umorismo grafico, in funzione delle esigenze di satira e demonizzazione dell’avversario proprie della lotta politica ottocentesca, il fumetto argentino esplose come fenomeno sociale e deriva verso il bozzetto e la caricatura dei tipi nazionali ai tempi della grande emigrazione, del tango e degli eroi popolari dello sport (di cui celebra le ge-

sta). Con tassi di alfabetismo non bassi, ma con molta parte della popolazione che non domina bene la lingua, la scelta di una forma di comunicazione supportata da immagini e con relativamente poco testo, scritto quasi esclusivamente con caratteri maiuscoli, presenta evidenti vantaggi pratici. Per tutta questa fase i rapporti con il mondo elitario della scrittura creativa sono garantiti e mediati dal nascente mercato della grafica pubblicitaria, ma anche dalle riviste letterarie e da pubblicazioni di lunghissimo corso come «Caras y Caretas» (1898-1941) o il settimanale per ragazzi «Billiken» (fondato nel 1919 e ancora oggi di larga diffusione, costruito mescolando fumetti e giochi a pagine di promozione cinematografica, musicale e, dalla seconda metà degli anni Cinquanta in poi, anche televisiva). Le relazioni col teatro e il cine nacional si esprimono invece di preferenza attraverso la realizzazione dei bozzetti di scena e soprattutto dei cosiddetti storyboard e dei materiali per i primi film di animazione, legati alle produzioni di Federico Valle, che promuove sia le pionieristiche iniziative dell'italiano Quirino Cristiani, autore nel 1917 di «El Apóstol», considerato il primo film di animazione della storia, e, nel 1931, degli oltre 80' di «Peludópolis», il primo lungometraggio animato sonoro (entrambi i titoli sono di satira di costume contro i radicali e il Presidente Irigoyen), sia i bozzetti umoristici dello scenografo francese Andrés Ducaud, autore, nel 1918, di *Abajo la careta/La república de Jauja* e di *Carmen criolla/Noche de gala en el Colón*, molto simile al celebre poema gaucesco «Fausto» di Estanislao del Campo nei meccanismi di presa in giro della buona società bonaerense che va a teatro. Se queste ed altre analoghe esperienze preparano il terreno per il salto di qualità che porta il fumetto argentino dall'umorismo grafico alla narrativa seriale e di avventura, altri fattori che rendono possibile questa trasformazione, in parallelo con il successo del cinema di intrattenimento e dei suoi generi, rinviano, alle strategie comunicative messe in campo dal populismo e dalla politica di massa dopo la parentesi grigia della década infame (la crisi politico-economica degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta). Nel corso degli anni Quaranta il pubblico femminile impara ad alimentare *fotograficamente* la cinedipendenza del proprio immaginario, consumando riviste illustrate e fotonovelas, ma anche ascoltando radionovelas e confidando le proprie paure e aspirazioni a riviste popolari come «Idilio», che nel 1948 affida alla rifugiata tedesca Grete Stern, molto influenzata da espressionismo e surrealismo, il compito di dare corpo ai «sueños» delle lettrici, trasformandoli in fotomontaggi volti ad «illustrare» le puntate della rubrica «El psicoanálisis te ayudará», curata dall'analista di origine italia-

na Gino Germani, che, rispondendo alle lettere con lo pseudonimo americaneggiante di Richard Rest, cerca un difficile equilibrio tra terapia analitica (di gran moda in Argentina), pedagogia popolare e posta del cuore.

In una società fondamentalmente machista, i sogni e le paure dei maschi devono invece aspettare un altro paio di anni prima di potersi affrancare dai comix importati dagli USA, grazie alle iniziative editoriali intraprese, a partire dal 1950, da un altro gruppo di espatriati, in questo caso provenienti dall'Italia. Si tratta di un dinamico collettivo di disegnatori-autori-imprenditori di cui fanno parte Pratt, Ongaro, Battaglia, Damiani e Faustini. Salgariani convinti e appassionati seguaci del fumetto eroico dagli anni Trenta e Quaranta, questi pionieri del comix d'avventura trapiantano con successo in Argentina l'esperienza della rivista «L'asso di picche», utilizzando l'esotismo romantico, il romanzesco e l'ironia per spostare il fumetto dai territori inestesi e giornalistici del controcanto umoristico a quelli assai più vasti e autonomamente narrativi di una vera e propria paraletteratura, incline alla valorizzazione dell'epica popolare e del canone avventuroso. Con personaggi seriali e fortunate minisaghe, fortemente influenzate, anche nel disegno, dai codici di azione delle inquadrature e dall'estetica dei generi cinematografici (soprattutto piratesco, western, bellico, poliziesco, horror, mystery, fantasy e fantascienza), questi disegnatori e soggettisti aprono una strada che, esasperando e radicalizzando lo spiazzamento e lo spaesamento (sia storico che geografico) dei lettori, punta dritto al graphic novel.

#### 4) *I letterati e il cinema: divisi dal cine nacional*

In Argentina, la realizzazione e la promozione del cine nacional ha avuto con il mondo letterario (soprattutto con quello di Buenos Aires, di gran lunga il principale centro editoriale e culturale del paese) un rapporto articolato, discontinuo e complesso, riprodotto a varie dimensioni e a più livelli, tanto in termini di concorrenza (con reciproche diffidenze e spietate parodie), quanto in termini di collaborazione e di influenza (in entrambe le direzioni).

Proprio come accade nel noto film di Eliseo Subiela *El lado oscuro del corazón*, 1992, molto liberamente ispirato alla vita e ai versi del poeta d'avanguardia Oliverio Girondo ed illuminato dalle presenze poetiche e testimoniali di Mario Benedetti e di Juan Gelman, spesso gli uomini di lettere sono stati rappresentati sullo schermo in modo abbastanza surreale e caricaturale, molto tardoromantico e paraletterario, cioè come *bohémios piantados* privi

di mezzi e pieni di illusioni, fuori posto e *a contrape- lo* rispetto alle esigenze e alle priorità economiche e sociali di un paese permanentemente in costruzione, con un immaginario individuale e collettivo dominato da sogni di prosperità e arricchimento materiale. Da un certo momento in poi, anche molti letterati hanno del resto cominciato a specchiarsi e a riconoscersi nel mito un po' *flaneur* di questa fantasiosa marginalità da suburbio (un ottimo esempio può essere la nascita del tango “colto” e filosofico, da Discépolo a Piazzolla e Ferrer; un altro il racconto semiautobiografico “Diario para un cuento” di Julio Cortázar, portato al cinema nel 1998 da Jana Bokova). Così facendo, questi “autori” si sono chiamati fuori dalla mitologia educativa e scienziata egemone (di chiara derivazione positivista), autocollocandosi intenzionalmente ai margini di un paese-progetto, nato e cresciuto con l'idea e lo spirito della frontiera; un paese di orizzonti vuoti o semivuoti (anche geograficamente), che vorrebbe e dovrebbe essere e sentirsi pragmatico, anche perché governato, tanto storicamente, quanto nei sogni e nei bisogni, da una élite oligarchica decisa a tutto e disposta a quasi tutto, costituita da *terratenientes* e da allevatori, da mercanti e da tecnici, da compagnie multinazionali e da avventurieri della speculazione finanziaria. In un contesto simile, la figura cinematografica dell'intellettuale, del poeta e dell'artista come sognatore spiantato, privo di radici, di mezzi e di interessi corporativi, ha avuto molto in comune con quella dell'immigrato, dalla quale si è distinta però per alcuni tratti fondamentali, come per esempio il perfetto dominio della lingua e della cultura o il fatto di non desiderare una vera integrazione in un progetto di *nation building* nel quale gli scrittori e intellettuali non si sono mai riconosciuti del tutto, limitandosi a prestargli la voce, in qualità di cantori (cioè di motori di quella “trasfigurazione mitica” degli eroi della vita nazionale di cui parlano, per esempio, il saggista Ezequiel Martínez Estrada e il poeta Jorge Luis Borges). Rispetto al modello di machismo rude e violento dei caciques ottocenteschi della “barbarie”, l'uomo di lettere novecentesco rappresentato dal cine nacional si è perciò configurato come un vero e proprio antitipo, un demone non del “campo” (come il gaucho) o del “desierto” (come el indio malo), ma della “ciudad” e della “civilización”, un diavolo canzonettista, damerino e travestito da agnello, un parlatore *letrista* e *avasallador* che conosce il lato femminile del mondo e lo trasforma in arma di seduzione e incantamento, abusando delle parole e del loro potere in modo insinuante e serpentino, con l'abilità e l'esperta leggerezza con cui altri ballano, duellano, cavalcano, lanciano grida di guerra o usano il coltello e le bolas. Il letterato è insomma per il cinema

qualcosa di simile a ciò che il personaggio teatrale di Mefistofele era per il gaucho del poema *Fausto* (1866) di Estanislao del Campo: un pericoloso ingannatore, capace di confondere le piste di verità e finzione, al punto da realizzare ciò che in altre latitudini era toccato in sorte di fare proprio al cinema: trasformare un vaccaro, le sue armi e il suo cavallo (“my rifle, my pony and me”!) in eroi e icone di una vicenda di modernizzazione che, in realtà, aveva letteralmente ingoiato la frontiera di cui quel mito viveva.

Una figura complementare a quella del letterato vero e proprio, cioè una variante centrifuga e ancor più direttamente coinvolta nella costruzione del discorso nazionale è quella dell'educatore che lascia la città per iniziare la sua carriera nei sobborghi o addirittura in provincia (con le varianti dell'insegnante, del prete di frontiera e della maestra normal). Anche nel caso di questi pionieri dell'istruzione nazionale, positivista e laicista l'occhio del cinema argentino ha spesso calcato i toni, creando personaggi in bilico tra trasfigurazione mitica e macchietta, eroi quotidiani della scolarizzazione e della secolarizzazione, animati da un fervore pedagogico quasi missionario ed impegnati a sedurre, in nome e per conto della nazione e dei suoi simboli (su tutti l'inno e la bandiera), non un individuo, ma un territorio e un'intera comunità di frontiera, con la quale questi personaggi si identificano al punto da diventarne a volte apologeti e intransigenti difensori (avendo preso un po' troppo alla lettera le premesse e le promesse di “civilizzazione”, fatte dai vertici del potere oligarchico non per essere mantenute, ma semplicemente per essere diffuse e propagandate in modo strumentale).

Queste strategie di rappresentazione, per quanto stereotipate e romantiche, presuppongono una buona conoscenza del mondo letterario e dei suoi meccanismi, garantita dal fatto che, specie su mercati culturali fluidi come quelli del Río de la Plata, molti uomini di penna, per necessità e/o per curiosità e libera scelta, hanno effettivamente collaborato con l'industria della celluloide, lavorando sia come soggetti e sceneggiatori del cine nacional, sia come mediatori (traduttori e dialoghetti-adattatori) del cinema di importazione, sia come critici cinematografici e come recensori di film per quotidiani e riviste. Il fatto che queste attività si collochino, nella maggior parte dei casi, agli estremi delle carriere letterarie, cioè prima e dopo la fase del successo come scrittori, è tutt'altro che ininfluenza per comprendere portata, natura e spirito del fenomeno. Un po' come succede per i *futbolistas* argentini di maggior talento, che giocano per il Boca o il River solo da giovani e da vecchi, anche i grandi letterati del Cono

Sud, salvo poche eccezioni, hanno insomma militato nelle paraletterarie file del cine nacional quasi unicamente nelle fasi di aurora e occaso delle loro vite di carta. Da giovani hanno sbarcato il lunario sceneggiando soggetti ricavati da opere letterarie di autori più affermati, e da vecchi hanno ceduto i diritti cinematografici delle proprie opere di maggior successo, creando lavoro per la seguente ondata di artigiani della sceneggiatura.

Nei decenni che separano la diffusione del sonoro dalla comparsa della TV e dalla fondazione dell'INCAA (l'Istituto Nazionale di Cinema e Arti Audiovisive, creato nel 1957) i letterati si dividono: da un lato si schierano i detrattori del cinema, dall'altro quanti intuiscono il potenziale artistico e il potere di seduzione propagandistica del nuovo linguaggio. La frattura più profonda ha però tagliato il fronte dei letterati cinefili. I più aristocratici, come per esempio Jorge Luis Borges, hanno celebrato il cinema di importazione e disprezzato le produzioni nazionali, considerando il cinematografo come un veicolo di internazionalizzazione e di apertura a spazi cosmopoliti; sul versante opposto si sono invece schierati tutti coloro che, come per esempio Horacio Quiroga, hanno prestato attenzione e argomenti alla causa popolare del cine nacional e della sua difesa e promozione.

Le strategie di riscrittura usate dai fautori delle due posizioni sono state varie e in parte diverse.

I detrattori del cine nacional hanno privilegiato le recensioni (Borges, prima di perdere la vista, ne scrive e pubblica molte), le metafore (il cinema è l'ovvio modello della diabolica "invenzione" di Morel attorno alla quale ruota l'omonimo romanzo di Bioy Casares, poi trasposto per lo schermo da Emidio Greco) e le narrazioni satiriche e/o allegoriche (due casi esemplari possono essere il racconto "El hijo de su amigo", scritto a quattro mani da Borges e Bioy Casares e firmato con lo pseudonimo di H. Bustos Domecq e il soggetto e la sceneggiatura di un film enigmatico come *Invasión*, 1969, realizzato da Hugo Santiago e frutto della stessa collaborazione).

Quiroga e i suoi epigoni hanno viceversa affidato le loro impressioni a saggi, soggetti, sceneggiature e trattamenti di grande impatto e di solo apparente visceralità, trasfigurando e riversando il reale e la sua violenza (soprattutto quella della natura e degli uomini coinvolti nella lotta per la sopravvivenza) in epopee visionarie di grandioso e quasi conradiano fatalismo.

L'argomento e l'influsso più evidente, frequente e trasversale ha però riguardato, come è ovvio, data la struttura del mercato argentino della comunicazione e dell'intrattenimento, il mondo delle cosiddette traduzioni intersemiotiche, cioè delle trasposi-

zioni per il grande schermo di opere letterarie (in prevalenza narrative, cioè racconti e romanzi). Talvolta si è trattato di opere arrivate allo schermo in virtù di un grande successo in libreria o di un riconosciuto prestigio letterario. Talaltra il successo in libreria è invece stato una conseguenza della trasposizione filmica. In ogni caso il dialogo tra la letteratura (nazionale) e cinema (nazionale) è stato visto e vissuto (un po' da tutti) come un progetto di adattamento per la divulgazione, poco importa se con fini (ri)educativi o di pura cassetta.

Il cine nacional è insomma stato un modo per socializzare al racconto ed ai miti della nazione masse troppo eterogenee e da troppo poco alfabetizzate per poter transitare sistematicamente attraverso la lettura in spagnolo. È un ponte di celluloidi che Buenos Aires, "cabeza de Goliath" della città-nazione, lancia verso i sobborghi e le periferie, verso la provincia, verso la campagna, verso gli spazi sconfinati e vuoti della pampa e del deserto. Questa sincronizzazione è il piedistallo su cui si costruiscono, come un appello, una chiamata e una convocazione, le strategie di mobilitazione e inclusione del populismo, smentite in modo tragico da parallele contromosse di smobilitazione ed esclusione, caratterizzate, in più di un caso, da alte soglie di violenza preventiva, fino al limite tragico rappresentato, negli anni Settanta, dalla destrutturazione e dalla privazione dell'immagine, cioè dall'organizzazione, non letteraria ma paramilitare, repressiva e terroristica, della "desaparición". Nel mondo dello sguardo e della visione, la scomparsa rappresenta infatti il grado supremo della privazione e della negazione.

In un simile scenario, il segno della continuità che i media, con la loro sola esistenza e la loro capillare diffusione, hanno proiettato oltre le vertebrali dicotomie tra città e campagna, civiltà e barbarie, folklore e progresso, non è bastato ad azzerare le più rilevanti differenze, di modo e grado dell'inclusione. Una cosa sono i cinema di città, gomito a gomito coi caffè letterari, i grandi teatri e le *chanchas* del calcio; un'altra sono i cinema di provincia, dove si generano e consumano i sogni romantici e di ricchezza degli adolescenti e delle donne dell'Argentina profonda. Questi sogni sono stati descritti benissimo da Manuel Puig in romanzi come *La traición de Rita Hayworth* e, in modo meno diretto, *El beso de la mujer araña*, portato al cinema con successo dal regista brasiliano Héctor Babenco. Attorno alla luce proiettata, nella memoria individuale e collettiva, da questo universo cinedipendente ronzano come falene ostinate gran parte dei personaggi che vagano per la Provincia nei romanzi e nei racconti (spesso esplicitamente metacinegrafici) di Osvaldo Soriano. Più di recente lo stesso universo di proiezioni del de-

siderio è stato sfruttato anche da altri autori, come Pedro Mairal in un romanzo di iniziazione come *Una noche con Sabrina Love*, trasposto per lo schermo da Alejandro Agresti (già autore di un film "patagonico" significativamente intitolato *L'ultimo cinema del mondo*).

Tanto il cine nacional come l'importazione di cinema di genere dagli USA e dall'Europa hanno dunque contribuito a forgiare e diffondere un immaginario da drive-in, in cui il compito principale del grande schermo è stato quello di sostituirsi all'orizzonte vuoto della prateria, o, se si vuole, di riempirlo e popolarlo con i fantasmi dorati della celluloida. Si tratta di un cinema melodrammatico e sentimentale, in cui il chiuso delle sale dialoga con l'aria aperta e si propone come alternativa ad essa, come fantasia claustrofobica, sociale ed estroversa, destinata a compensare gli squilibri di un immaginario cronicamente minacciato da una più che ragionevole dose di solipsismo e di agorafobia. Date queste premesse sembra ovvio che i rapporti tra letteratura e cinema si siano sviluppati più per reciproca necessità (carenza di soggetti originali da un lato e carenza di lettori dall'altro) che per libera scelta, nel segno della dipendenza commerciale, della diffidenza e dell'incomprensione.

Salvo vicende di collaborazione rese stabili da ragioni biografiche oltre che artistiche (il regista Leopoldo Torre Nilsson e la moglie scrittrice Beatriz Guido, per esempio), solo con l'esilio politico, con il cosiddetto post-boom e con le successive generazioni (dal caso del critico cinematografico Edgardo Cozarinski a quelli, altrettanto eclatanti e paradigmatici, ma assai più noti, di romanzieri come Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia e, soprattutto, Manuel Puig), i cammini del cinema e quelli della letteratura hanno effettivamente cominciato ad intrecciarsi su un piano di sostanziale parità, attraversando e vertebrandolo in modo stabile lo sviluppo di intere carriere, al punto da configurare i due linguaggi come forme e percorsi davvero complementari di *autoría* (basta pensare a romanzieri come Rodrigo Fresán o il citato Pedro Mairal, a scrittori-registi come Martín Reitmann, a cinedocumentaristi come Tristán Bauer e a registi come Eliseo Subiela e Alejandro Agresti). Questa crescente integrazione tra linguaggi ha di recente trovato compiuta espressione grazie a produzioni apertamente sperimentali come *La orilla que se abisma* di Gustavo Fontán, 2008, montaggio di immagini della natura ispirato ai versi del poeta di Entre Ríos Juan Ortiz, nel tentativo di riprodurre attraverso le risorse del linguaggio cinematografico i meccanismi associativi e onirici del linguaggio poetico.

##### 5) *I fantasmi della violenza: il graphic novel tra letteratura, storia e cinema*

Nell'immaginario giovanile argentino degli anni Quaranta e Cinquanta la compresenza sugli schermi di cinema di genere statunitense e cine nacional trova un perfetto equivalente nella coesistenza tra gli eroi di carta dei comix nordamericani e quelli dei fumetti "argentini", nati dalla collaborazione tra sceneggiatori e disegnatori formati alla scuola "italiana" del "Sergento Kirk", dei "Junglemen", di "Ana y Dan" e degli altri personaggi creati dalla fantasia di Hugo Pratt e dei suoi amici. Tra i più assidui collaboratori degli "italianos" spicca lo sceneggiatore Héctor Oesterheld, autore per Pratt dei testi di *Ernie Pike* (un corrispondente di guerra pacifista e molto hemingwayano) e *Ticonderoga*. In tutte queste serie, l'Argentina, il presente e il futuro sono sostituiti dalle rotte dell'esotismo e da costanti proiezioni verso un passato al tempo stesso storico e mitico. La strada verso un graphic novel totalmente nazionalizzato, con eroi argentini e avventure che si svolgono in Argentina, o, quantomeno, in America latina, passa quindi attraverso l'addomesticamento e la progressiva neutralizzazione di questa nota nostalgica, via via rideclinata al presente e al futuro. Ne nascono fumetti di fantascienza celeberrimi (su tutti "El Eternauta", 1957-1959, di Oesterheld e Solano López), vicende fantasy collocate fuori dalla storia, in luoghi e tempi di leggenda (come le storie disegnate da Moebius e sceneggiate da Jodorowski) e molte serie assai più radicalmente storicizzate (per esempio i viaggi nel tempo storico del "Mort Cinder" di Oesterheld ed Alberto Breccia). A partire dagli anni Sessanta tale storicizzazione si accompagna ad una progressiva e sempre più consapevole politicizzazione del fumetto argentino e dei suoi personaggi. I casi più noti di questa coscientizzazione sono ovviamente quelli delle tiras umoristiche, come el gaucho Inodoro Pereyra di Roberto Fontanarrosa e la bambina contestatrice Mafalda (in origine creata da Enrique "Quino" Lavado per la pubblicità degli elettrodomestici!); il fenomeno però è ancor più evidente e radicale nel caso dei fumetti eroici d'avventura. Nel 1968, Héctor Oesterheld ed Enrique ed Alberto Breccia realizzano addirittura un graphic novel biografico-commemorativo dedicato alla vita e alla morte del "Che". Negli anni Settanta, con le desapariciones e l'esilio di molti autori durante il Proceso, questo percorso esplose e porta all'estremo la propria vocazione di interculturalità e controdocumentazione, facendo riemergere, da un profondo che sfiora l'inconscio, la matrice letteraria, gotica e romantica di questo immaginario violento e violentato. Una delle ultime serie sceneggiate da Héctor Oester-



held prima della sua desaparición, “Perramus” (con disegni di Alberto Breccia), deve molto, per atmosfere ossessive e toni cupi, alla narrativa di Ernesto Sábato (in particolare *El túnel* e l’inquietante “Informe de ciegos” di *Sobre héroes y tumbas*) e vede comparire nelle sue tavole, come personaggio e testimone scomodo dei crimini della dittatura, nientemeno che Jorge Luis Borges. Nei decenni successivi, personaggi come l’investigatore Alack Sinner (Muñoz e Sampayo), la mutata Cyber Six (Meglia e Trillo) o l’avventuriero rinascimentale Dago (Wood, Salinas & Gómez) hanno declinato fin troppo bene, rispettivamente al presente, al futuro e al passato, le preoccupazioni di una generazione di autori comprensibilmente ossessionata dal tema del potere e dal desiderio di evidenziarne la vocazione crudele, vampiresca e liberticida.

Non a caso, una delle pubblicazioni chiave per la ricollocazione del fumetto sul mercato culturale argentino degli anni del ritorno alla democrazia, la rivista «Fierro» (1984-1992), sulle cui pagine si alternano e si mescolano intenzionalmente serie a fumetti, adattamenti grafici di testi letterari e note di critica letteraria e cinematografica basate sulla valorizzazione e la riscoperta dei generi, sceglie come provocatorio sottotitolo “historietas para sobrevivientes”. La provocazione non risiede soltanto nel macabro richiamo-omaggio alla memoria di non sopravvissuti, ma anche in un nuovo uso del diminutivo di historia, che tradizionalmente indica in Argentina la narrativa illustrata a fumetti e che sulle pagine di «Fierro» assume invece un valore di proposta estetica ed etico-politica, diventando la chiave di una rilettura abbastanza corrosiva della tradizione nazionale e dei suoi classici, veri e presunti. La fortuna delle “adaptaciones literarias”, cioè dei fumetti ispirati alla letteratura, era cominciata qualche anno prima, quando sulle pagine di «Superhumor» Sanyú aveva pubblicato a puntate la versione grafica di *Triste, solitario y final* di Osvaldo Soriano, ma la serie che meglio illustra questo processo è senza dubbio *Argentina en pedazos*, pubblicazione del 1993, che deve il titolo a quello di una celebre rubrica curata su “Fierro” da Riccardo Piglia. Nella raccolta del 1993 i migliori autori del comix argentino si cimentano direttamente con il corpo discorsivo della letteratura nazionale, reinterpretando, scomponendo e ricomponendo, in poche tavole, l’immaginario storico e letterario della Nazione a partire dalle guerre federali, dalla conquista del deserto e dai racconti orrorifici di Quiroga (Enrique Breccia illustra pamphlet unitari come *El matadero* e testi come *Los dueños de la tierra*, mentre suo padre Alberto si cimenta con *La gallina degollada* e autori come El Tomy illustrano le fantasie cinematografiche di *Boquitas pintadas*

di Manuel Puig). Nel prologo, Piglia sottolinea come la storia argentina sia violenta e come questa violenza appaia narrata in due versioni parallele e antitetiche, letterariamente identificate con quella “trionfale” del *Facundo* di Sarmiento (la logica del progetto e della propaganda) e con quella “paranoica” di *El Matadero* di Echeverría (il pamphlet).

Le tragiche vicende della violenza politica, della desaparición e dell’esilio hanno insomma creato le condizioni per un fecondo e profondo dialogo del fumetto e dei suoi autori tanto con il linguaggio, la tradizione e il significato della letteratura (con notevoli escursioni letterarie da parte di fumettisti come Saccomanno e Fontanarrosa), quanto con le strutture del cinema (la collaborazione tra Fernando “Pino” Solanas e Alberto Breccia per un film come *El viaje*).

Durante il Proceso anche il cinema e la letteratura avevano infatti contato i propri scomparsi (figure come gli scrittori Haroldo Conti e Rodolfo Walsh o i registi Raymundo Gleyzer ed Enrique Juárez) ed avevano avuto modo di conoscere e raccontare le difficoltà dell’esilio e del ritorno in patria (uno dei casi più noti in Italia è quello di Solanas, autore di ben tre film sull’argomento: *Tangos, el exilio de Gardel, Sur* e il già citato *El viaje*). Nel corso degli anni Novanta questa ricostruzione critica del mercato culturale nazionale sembra sul punto di essere travolta dall’assai più convenzionale onda sentimentale-propagandistica del neoperonismo menemista, ma ritrova slancio grazie alla rinascita del cinema documentaristico. Nel quadro di questo fenomeno (destinato a culminare con i videodocumentari legati alle conseguenze della devastante crisi economica del 2001) ha trovato spazio anche un nuovo filone di cinema letterario, legato al desiderio, molto fumettistico e didascalico, di *illustrare*, con opere di diseguale metraggio e ambizione, il rapporto tra la vita e l’opera di alcuni grandi scrittori, argentini (Tristán Bauer realizza nel 1996 *Cortázar* e nel 1998 *Los libros y la noche*, su Borges), legati all’Argentina (Alberto Yacellini realizza nel 2000 *Gombrowicz, la Argentina y yo*) o semplicemente attratti dal cinema e mitizzati negli anni dell’esilio in Francia (Edgardo Cozarinsky aveva realizzato nel 1985 *Jean Cocteau: Autoportrait d’un inconnu*).

I percorsi di cinema, letteratura e fumetto, possono così tornare a convergere in modo significativo, come documentano alcune produzioni editoriali e cinematografiche molto recenti. Possiamo quindi concludere questo breve excursus segnalando tre casi diversamente esemplari:

– la ripubblicazione in volume, nel 2008, di tutte le storie brevi create per «Fierro» da Enrique Breccia, epilli concepiti e realizzati in margine e tra le

maglie dell'epos del registro epico, per illustrare con spaccati che sono vere e proprie inquadrature, pamphlet unitari (su tutti *El matadero*), racconti (propri e altrui), episodi di storia nazionale e leggende metropolitane;

– il noir *La señal*, codiretto, cosceneggiato e interpretato nel 2007 dal noto attore Ricardo Darín, in omaggio all'amico Eduardo Mignogna, scrittore e regista scomparso nel 2006. Il soggetto del film è tratto dall'omonimo detective novel dello stesso Mignogna, ambientato ai tempi dell'agonia di Evita, ed è pieno di riferimenti molto fumettistici alle atmosfere del noir cinematografico americano degli anni Quaranta e Cinquanta (alcol, rivalità tra amici/soci, femmes fatales, etc.);

– il lungometraggio di animazione *Martín Fierro*:

*la película*, realizzato nel 2007, grazie ad un accordo di coproduzione ispano-argentino, da Norman Ruiz e Liliana Romero con la partecipazione di grandi voci del cinema e del teatro e soprattutto di grandi firme del fumetto come Horacio Grindberg, Martín Méndez, Enrique Cortés e soprattutto “el negro” Roberto Fontanarrosa, geniale inventore del più vero figlio dell'eroe di Hernández, il già citato gaucho Inodoro Pereyra, insieme a Mafalda uno dei personaggi-coscienza più pungenti del fumetto argentino e mondiale, nazionalisticamente convinto che: «Nosotros los Argentinos no tenemos que copiar las cosas malas de ajuera. ¡Nosotros tenemos que crear nuestras propias cosas malas!»

\* *Università di Modena e Reggio Emilia*



Didascalìa

# L'emigrante si tinge di giallo: Syria Poletti e il romanzo poliziesco in Argentina

## *Breve excursus di un genere*

Se di per sé il colore giallo allo stato puro stimola dolci sensazioni di luminosità e di allegrezza, predisponendo al buon umore, si mostra però «[...] estremamente sensibile, producendo un'impressione sgradevole quando è sporco»,<sup>1</sup> come ben rileva Goethe nel suo ormai classico studio sui colori. Una definizione questa che è particolarmente calzante per il romanzo giallo argentino – e latino-americano in senso lato –, sempre più tendente al nero, scivolando facilmente nello sgradevole. D'altra parte, per la sua caratteristica mimetica, esso riflette sin dagli esordi la difficile realtà quotidiana, fortemente scossa da problemi di carattere politico, economico e sociale. Da qui la difficoltà di affermarsi come genere letterario, nonostante l'iniziale alto gradimento di opere provenienti dall'Europa e dal Nord America e dirette soprattutto nell'area del Cono Sud – Argentina, Uruguay e Paraguay –, divenuta per le continue richieste di lettori un vero e proprio centro di ricezione del genere.

Un piacere intellettuale che trova piena soddisfazione nella ricerca della 'verità' tanto oggettiva, quanto soggettiva alla quale si giunge grazie alla conoscenza, dove è implicita la comprensione dei moventi, individuata già da Aristotele nella comprensione scientifica. Non è un caso che il prototipo del 'detective' analitico, C. Auguste Dupin, frutto della penna di Poe, ricorra unicamente alla ragione e alla scienza per la soluzione dei delitti. Tecnica questa usata in maniera ancora più acuta, se possibile, sia pure meno fredda, da Sherlock Holmes ideato da Conan Doyle e con sfumature diverse, da un

drappello di personaggi, ugualmente incisivi e sagaci, che rafforzano la fama del romanzo poliziesco, quali Padre Brown sorto dalla fantasia di Gilbert K. Chesterton, Philo Vance di S.S. Van Dine,<sup>2</sup> Hercules Poirot che deve la sua esistenza ad Agatha Christie, per citare alcuni esempi della scuola inglese. In Francia significativi sono l'ispettore Lecoq, ideato da Emile Gaboriau, l'ispettore Maigret di George Simenon ed Arsenio Lupin che deve l'esistenza a Maurice Leblanc. Quest'ultimo unisce metodo scientifico e intuizione allo scopo di sfidare, più che di garantire, l'ordine costituito. Personaggi fittizi che hanno superato in fama gli stessi autori e che hanno contribuito alla creazione e al consolidamento del romanzo-enigma, tutto incentrato sulla natura dei moventi. In esso entra in gioco unicamente il mondo della borghesia agiata nel momento della sua stagnazione e il 'detective' incarna la figura dell'intellettuale critico nei confronti della società cui appartiene, esso stesso passivo e annoiato.

I crimini narrati, le indagini svolte con abilità e sagacia, stimolano in Argentina curiosità ed ammirazione, ma non certo la creazione di uno specifico romanzo giallo. L'ambiente politico dell'intero continente latino-americano, nel negare dimensione estetica all'investigatore, considerato un confidente della polizia, uno spione del tutto privo di capacità intellettuali o del più elementare sistema logico-deduttivo – assolutamente agli antipodi rispetto alla lucidità mentale di Sherlock Holmes –, soffocano ogni interesse da parte degli scrittori locali. Unica eccezione si deve a Manuel S.A. Bedoya (1888-1941), narratore peruviano dalla fervida fantasia, i cui romanzi<sup>3</sup> sono pervasi da una accentuata polemica politica e da

<sup>1</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *La teoria dei colori* (1974), a cura di Renato Troncon, introduzione di Giulio Carlo Argan, Milano, Il Saggiatore, 1991, p. 191.

<sup>2</sup> È lo pseudonimo di William Huntington Wright (1888-1939).

<sup>3</sup> Si ricordano alcuni titoli: *Mach Bull* (1914), *El alma de las brujas* (1921), *La bola de sangre* (1921), *La feria de los venenos* (romanzo strettamente poliziesco), *El faro de los aborcados* (1923), *La bestia roja* (1934), *El tirano bebedidas* (1939).

un forte carattere allusivo. Egli ha creato un personaggio che è una via di mezzo tra Arsenio Lupin e Sherlock Holmes, sensibile alle manifestazioni esoteriche. Da qui il mistero soffuso e palpabile nelle sue opere, anche se il ricorso alla società, quale causa prima della diffusione del crimine sembrerebbe riportare l'indagine sui binari del reale. Di minore importanza sono i successivi investigatori, compresi lo stesso Manuel Luceño, predecessore empirico del 'detective' vero e proprio, nato dalla penna del cileno Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), e Román Calvo il cui spirito inquieto riflette le angosce del suo autore, il politico cileno Alberto Edwards Vives (1874-1932), più noto con lo pseudonimo di J.B.C. o di Miguel de Fuenzalida.

Ancor più negativa è l'acquisizione di una forte carica di critica sociale che si diffonde negli Stati Uniti, in coincidenza con la grave crisi finanziaria del 1929 – e seguendo la tendenza letteraria di Hemingway, Faulkner, Dos Passos, per citare alcuni esempi significativi –, connotando il romanzo poliziesco nord-americano di nuovi risvolti. Nell'evidenziare la violenza di un mondo caotico, senza leggi morali ed etiche, senza un codice univoco di condotta, viene messa in dubbio l'efficacia stessa della ragione attraverso l'inconfondibile stile di Samuel Dashiell Hammett, di Raymond Chandler e di Ros McDonald, tra i maggiori sostenitori dell'*Hard Boiled Novel*.

Si tratta di un romanzo nero,<sup>4</sup> duro, violento e disperato il cui teatro d'azione sono i bassifondi di una metropoli in continua mutazione data la sua incontrollabile crescita, dove la criminalità s'insinua con prepotenza in ogni settore. Pugni, sparatorie, inseguimenti, ricatti, 'pupe disponibili', affermano il trionfo di «una specie di nostalgia della barbarie»,<sup>5</sup> di una realtà sociale situata al di fuori della legalità, retta dalla violenza, dal denaro e dal sesso. I 'duri', antieroi per eccellenza, più che al metodo induttivo-deduttivo, ricorrono al fiuto, all'intuizione e all'azione girovagando nottetempo tra ambienti malfamati e tra bassifondi maleodoranti, con la perenne 'cicca' tra le labbra, da cui escono battute al vetriolo, colorate di un sarcasmo nero come la notte.

Tale modello è difficilmente applicabile all'area latino-americana, non tanto perché i problemi ine-

renti alla città e al suo livello di criminalità siano diversi, ma per l'impossibilità di criticare il sistema sociale, dominato da un regime dittatoriale diffuso, in cui una polizia alquanto convincente e prodiga nel dispensare tortura e morte, reprime sul nascere anche il più timido tentativo di denuncia. Bisognerà attendere gli anni Quaranta, prima che si affermi un romanzo poliziesco dalle caratteristiche ben individuate. Sarà proprio l'Argentina a dare continuità e fisionomia al genere, fissandone leggi e teorie grazie all'impulso di Enrique Anderson Imbert, Leonardo Castellani, Adolfo Pérez Zelaschim, Rodolfo J. Walsh, Adolfo Bioy Casares e soprattutto di Jorge Luis Borges, difensore del romanzo poliziesco come forma letteraria colta. A lui il merito, in qualità di responsabile della collezione 'Séptimo Círculo', di aver diffuso le opere dei maggiori rappresentanti del poliziesco argentino tra le quali si ricordano *Los que aman odian* (1946) di Silvina Ocampo e Bioy Casares e *El estruendo de las rosas* (1948) di Manuel Peyrou.

La predilizione per il carattere fittizio della narrazione, l'inserimento di versioni di altri testi dove prorompono l'umorismo e la parodia nell'allusione politica, modificano il genere orientando il discorso sul concetto di tradizione nella cultura nazionale, ripreso con particolare pregnanza ai giorni nostri in *Crimines imperceptibles* (2003) di Guillermo Martínez. Quest'ultima opera può essere letta come una riscrittura dei testi di Borges anche se racchiude in sé una sostanziale differenza: nel poggiare la propria poetica su una verosimiglianza realista, permette al protagonista di abbandonare la via della pura razionalità per affidarsi all'amore paterno.

Nei racconti contenuti nella *Historia universal de la infamia* (1935), Borges prende ispirazione dai fatti realmente accaduti e riportati dai verbali di polizia, trasfigurandoli attraverso la finzione letteraria, aliena da ogni forma di realismo. Essenzialmente improntati sul giallo classico, d'enigma per intenderci, essi presentano in chiave parodica processi d'invenzione articolati e una complessa catena di relazioni in cui è evidente la critica ideologica e politica. La conoscenza dell'assassino, mai risolutiva, innesca passioni molteplici – fondamentale peso è dato al denaro e all'eroticismo – e inverte sovente una delle

<sup>4</sup> Tale definizione appare soltanto nel 1945, quando Marcel Duhamel denomina 'serie nera', la raccolta poliziesca della casa editrice Gallimard. In Italia, più che al nero il romanzo poliziesco è associato al giallo, tanto da divenirne sinonimo. Il primo ad adottare per tale tipologia di romanzi la copertina di un colore luminoso, in grado di attirare l'attenzione del lettore, è Arnoldo Mondadori la cui scelta viene immediatamente sottolineata dal critico Leonardo Sinigalli, il quale su «L'Italia letteraria» dell'1 dicembre 1929, intitola *Romanzi gialli* una sua recensione ai primi quattro volumi della serie mondadoriana. Cfr. LORIS RAMBELLI, *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti Editore, 1979, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibi*, p. 138.

regole basiche del romanzo poliziesco secondo la quale ad essere colpevoli non sono i sospettati, ma le persone apparentemente innocenti. Non solo; viene elusa anche, come afferma Silvestri,<sup>6</sup> la retorica del 'fair playing',<sup>7</sup> dimostrando che il poliziesco non è (perché non può esserlo) una sfida tra il 'detective' e il lettore come si riteneva. Nell'abbracciare la tesi di Van Dine che per primo si discosta da un comune pensare, Borges offre le medesime opportunità ad entrambi: detective e il lettore sono in grado di risolvere il caso. Ne è un esempio il racconto *Hombre de la esquina rosada*, in cui l'autore raccoglie la confessione di un narratore-assassino, diventandone suo complice nel delitto.

Di fondamentale importanza è la sua collaborazione con Adolfo Bioy Casares, il creatore di Morel (1940), brillante personaggio dalla fantasia scientifica più audace delle stesse applicazioni logiche del racconto poliziesco. Sotto gli pseudonimi di H. Busto Domecq e Suárez Linch, tratti dai rispettivi antenati, Borges e Bioy Casares – a partire da *Un modelo para la muerte* (1946) – connotano il racconto poliziesco di forti tinte parodiche e di una crescente politicizzazione per la costante allusione satirica a personaggi e a situazioni della società contemporanea. Tuttavia, attraverso il ricorso a un linguaggio denso di procedimenti emblematici, di nomi propri e toponimi riconoscibili, il lettore è introdotto in atmosfere d'incubo, in immagini appartenenti al sogno. L'effetto di estraneità è reso dalle impercettibili modifiche degli elementi reali.

Racconto poliziesco e fantastico, elementi simbolici e sfumature morali soggettive, rigore nella costruzione del 'plot', incrocio di storie parallele, ambiguità del testo dovuta alle frequenti omissioni, sono i tratti distintivi del poliziesco instaurato da Borges e diffuso grazie alla diretta collaborazione della casa editrice Emecé che, nella specifica collana di opere fantastiche e poliziesche, ha segnato il successo di narratori quali l'argentino Adolfo Bioy Casares (1914), la cilena Marta Brunet (1901-1967), l'uruguayano Enrique Amorim (1900-1960), la cui opera *El asesino desvelado* (1955) è divenuta ormai un classico. Dopo questa data, quasi tutti gli scrittori si misurano con il genere poliziesco/fantastico almeno una volta nella loro carriera letteraria, proprio per-

ché in esso si riflette criticamente la società del momento e perché il sempre più vasto pubblico di lettori dimostra un interesse crescente per tale tipo di avventure.

Parallelamente, il proliferare eterogeneo di approcci molteplici, nell'evidenziare il debito culturale nei confronti dell'*Hard Boiled Novel*, rivitalizza gli elementi basiche del poliziesco – il confronto dei testimoni, le classiche trappole per scoprire il colpevole e l'interpretazione degli indizi materiali –. Ciò trova riscontro soprattutto nell'opera di Ricardo Piglia (1940): pur esulando dal racconto poliziesco vero e proprio, essa si regge su ciò che Marcelo Casarin<sup>8</sup> definisce 'pesquisa', ovvero su quel procedimento che consiste nello scoprire e mostrare gli aspetti di ciò che è celato o anche ben visibile per poi spiegarli dettagliatamente.

Riviste come «Vea y lea» e «Leoplán», nella decade degli anni Cinquanta saranno di fondamentale importanza per la diffusione di brevi racconti polizieschi scritti tra gli altri da Pérez Zelaschi, Rodolfo Walsh, Syria Poletti, Alfred J. Grassi,<sup>9</sup> aprendo il varco a un proliferare di ulteriori riviste specializzate, tra cui spicca «Serie Negra» (1969) creata da Ricardo Piglia.

Accanto ad esse, nella decade degli anni Sessanta, si intensifica anche la pubblicazione di romanzi-racconti gialli che inseriscono ulteriori modifiche estetiche dovute essenzialmente alla mescolanza di realismo proprio del romanzo poliziesco, di realismo magico e di reale meraviglioso. Ciò produce un linguaggio del tutto nuovo in grado di scardinare strutture e ideologie per presentare la società in modo originale ben visibile nei romanzi di: Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Julio César Galtero, Juan Carlos Martelli, Pablo Urbanyi, Mempo Giardinelli per citare alcuni esempi. Opere come *Operación masacre* (1957) e *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) di Rodolfo Walsh (1927-1977), inoltre, ruotano sul concetto di legge per la tutela dei crimini commessi da politici e sull'invenzione di trame rette sulle differenze sociali, unica causa dei delitti.

Concetto questo che emergerà con maggior uniformità negli anni Settanta e Ottanta, epoca di sanguinose dittature. Il poliziesco diviene sempre più 'duro' e 'nero' per evidenziare la drammaticità di

<sup>6</sup> LAURA SILVESTRI, *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, Collana di Letterature iberiche e iberoamericane, 54, Roma, Bulzoni, 2000, p. 30.

<sup>7</sup> Si tratta di una delle regole cui devono attenersi i membri del 'Detection Club' – creato a Londra nel 1928 e presieduto da Gilbert K. Chesterton –. Per essere ammessi, essi devono giurare, tra l'altro, di costruire romanzi basati sul gioco limpido in cui il criminale non deve mai essere il 'detective' e tantomeno il narratore.

<sup>8</sup> MARCELO CASARIN, *La escritura de Ricardo Piglia*, in «Anales de la literatura hispanoamericana», *El enigma, el crimen, la pesquisa: variaciones, reinenciones y simulacros en torno al relato policial en Hispanoamérica*, 36 (2007), pp. 103-109.

<sup>9</sup> Cfr. JORGE B. RIVERA, *El relato policial en la Argentina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1986, p. 13.

problemi politici, di corruzione, di droga, di prostituzione, di criminalità organizzata, di guerriglia, estesi a tutto il territorio latino-americano come conseguenza dei governi militari. La maggior parte degli autori del periodo, figli del '68, sono militanti di sinistra delusi e riflettono le proprie frustrazione nella figura di un 'detective' dalle comuni caratteristiche: individuo solitario, refrattario ad ogni forma di autorità il quale si muove con disinvoltura in ambienti marginali seguendo un proprio codice deontologico per risolvere i delitti. Nei titoli stessi dei romanzi è evidente l'allusione al fallimento: *Triste, solitario y final* (1973) di Osvaldo Soriano (1943-1997), *Últimos días de la víctima* (1979) di José Pablo Feinmann (1943), *Manual de perdedores 1 y 2* (1985 e 1987) di Juan Sasturain (1945), limitando la citazione all'Argentina, sono alquanto eloquenti.

Al crimine si sostituisce il sequestro e a delinquere sono ora la polizia e l'esercito, invertendo i riferimenti dei valori etici e morali dello stato sociale. La narrazione, come evidenziano Martín Escribà e Sánchez Zapatero,<sup>10</sup> acquista sempre più un taglio giornalistico, sulla scia delle avventure narrate dal giallista spagnolo Manuel Vázquez Montalbán. Le indagini del 'detective' Pepe Carvalho sono particolarmente apprezzate in Argentina poiché cadenzano la cronaca di un paese, che, oppresso da oltre quarant'anni di dittatura, raggiunge alla fine la democrazia.

Su questa linea, ma con caratteristiche proprie della particolare realtà sociale argentina pregna di ogni genere di conflittualità – soprattutto politica –, si snodano le storie narrate da Manuel Puig in *The Buenos Aires Affair* (1979) e da Luisa Valenzuela in *Novelas negras con argentinos* (1990), mentre il concetto di colpa e di castigo determina la trama di *Luna caliente* (1983) e di *Qué solos se quedan los muertos* (1985), entrambi scritti da Mempo Giardinelli. Lo scrittore, avvezzo alla sperimentazione – si è misurato, infatti, con ogni genere letterario –, è uno tra i maggiori teorici del poliziesco, insieme al cubano Leonardo Padura e al messicano Paco Ignacio Taibo II,<sup>11</sup> inventore del celeberrimo Héctor Belascoarán Shayne fortemente deluso dal siste-

ma giuridico. Nel suo saggio *El género negro: ensayos sobre literatura policial*, egli ha tracciato le linee fondamentali del giallo latino-americano, commistione di azione e di enigma, elementi tipici di ogni narrazione, ma qui rinvigoriti dal linguaggio brutale e scarno e da un certo determinismo sociale. Juan José Saer (1937-2005), da parte sua recupera la narrazione metafinzionale riproponendo in *La pesquisa* (1980) la trama del *Candado de oro*, primo racconto poliziesco argentino pubblicato dallo scrittore Paul Groussac nel 1884.

Durante la decade degli anni Novanta, segnata dal ritorno al giallo classico, sorge il neo-poliziesco dove più della risoluzione del crimine importa il contesto sociale in cui accadono i fatti, gli intrighi politici, facilmente riconoscibili dai lettori. Il tutto è descritto con un linguaggio quotidiano che sovente scivola nell'irriverenza per denunciare senza mezzi termini la violenza imperante nella società contemporanea, scatenando giochi immaginativi.

Da questo momento in poi, sino ai giorni nostri, è sempre presente l'intersecazione di personaggi reali e fittizi, di testi che riflettono sull'artificio del linguaggio o che propongono nuove teorie del giallo, o dove l'autore si cela sotto processi di scrittura lasciando al lettore il compito di scoprire la sua identità come in una vera e propria indagine poliziesca. Non si tratta soltanto di romanzi polizieschi 'tout court', ma di una forma letteraria ben più ampia, aperta a sperimentazioni e a contaminazioni molteplici, tipiche dell'era postmoderna. Basti pensare allo stretto rapporto che esiste tra letteratura, cinema e televisione; non è un caso se le avventure di un 'detective' più o meno convenzionale passano dalle pagine di un libro, non necessariamente poliziesco, al grande o piccolo schermo ampliandone la risonanza. I romanzi di Antonio Masetto o di Juan Sasturain per rimanere in ambito argentino sono un esempio significativo di trasformazione di linguaggio che, nonostante la trappola dell'estrema mobilità delle singole trasposizioni, diviene mimetico.

Oltre alla proliferazione di dibattiti, di congressi, di tavole rotonde e di riviste specialistiche in grado di mantenere sempre desta l'attenzione del lettore,<sup>12</sup>

<sup>10</sup> ÀLEZ MARTÍN ESCRIBÀ E JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO, *Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II*, in «Anales de la literatura hispanoamericana», 36 (2007), pp. 49-58.

<sup>11</sup> Tre volte vincitore del premio Hammer, creato dall'Asociación Internacional de Escritores Policiacos, Paco Ignacio Taibo II è infaticabile promotore di iniziative editoriali. A lui si deve, oltre alla 'Semana negra' che si tiene ogni anno a Jijón (Spagna), la pubblicazione in Spagna nella collana 'Etiqueta negra' della casa editrice Jucar in cui figurano tutti i classici nord-americani proibiti durante la dittatura.

<sup>12</sup> Tra le riviste specialistiche, si ricordano: «Protesis» ([www.protesis.pasadizo.com](http://www.protesis.pasadizo.com)) e «L.H.Confidencial» ([www.generenegre.net](http://www.generenegre.net)). Si segnala, inoltre la Bóbila, la biblioteca pubblica di L'Hospitalet (Barcelona), che comprende un migliaio di romanzi, trecento films, libri di consultazione, fumetti, ecc. (Cfr. ROSA MORA, *Los autores españoles polemizan en Gijón sobre la novela policiaca*, [www.elpais.es](http://www.elpais.es), viernes, 14 de julio de 2002).

è proprio la fusione tra cinema e romanzo poliziesco a decretare il successo di un genere entrato ormai a pieno diritto nella storia della letteratura, uscendo definitivamente dalla sprezzante situazione di sottogenere letterario, di para letteratura o di mera manifestazione popolare.

### *Syria Poletti un detective suis generis*

Come si inserisce Syria Poletti<sup>13</sup> nel panorama letterario argentino? È la stessa scrittrice di origine italiana a dare una risposta con parole che non lasciano dubbi, sul suo sentirsi argentina a tutti gli effetti:

[...] sono argentina, non solamente perché qui pensai, scrissi e pubblicai i miei libri, ma anche perché uno, in quanto scrittore, appartiene all'area nel cui idioma si esprime. Lo strumento con cui io mi esprimo è la lingua

degli argentini, con tutto il substrato culturale che ciò implica, per tanto sono figlia del paese, perché la lingua è come il sangue di un paese. Gli altri idiomi che vivono in me – italiano e friulano – sono eredità che mi lasciarono i miei avi. E le eredità servono se se ne fa buon uso.<sup>14</sup>

Inoltre, la sua particolare predilezione per il mistero, la capacità di indagare i fatti, riflettendo su indizi apparentemente insignificanti, concatenando avvenimenti per spostare poi l'attenzione sull'individuo e sulla società, ha impresso all'intera opera il marchio dell'indagine di tipo poliziesco. Una vera e propria 'detection' nel significato del termine latino 'detergere', ovvero scoprire attraverso le strutture logiche del pensiero la verità delle cose, anche se spesso risulta difficile definire romanzo o racconto giallo la sua narrazione, in quanto sovente esce dallo schema tipico del genere e addirittura viene meno il corpo del reato. È quanto accade nel primo romanzo *Gente conmigo* (1961), che ruota intorno a una

<sup>13</sup> Nata a Pieve di Cadore nel 1917, all'età di sei anni, dopo la partenza del padre per l'America, Syria Poletti si trasferisce a Sacile, dove rimane ospite della nonna materna per tutto il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza. Mentre più avanti la famiglia (madre, due sorelle e un fratello) si ricongiungerà in Argentina, nella provincia di Entre Ríos, la ragazzina è costretta a rimanere in Italia per curare una malformazione ossea congenita. Ottenuto il diploma magistrale a Venezia, in seguito alla morte della nonna, essa decide d'imbarcarsi per l'Argentina, dove arriva nel 1946 dopo un avventuroso viaggio in una nave stracolma di emigranti. A Rosario; per poter vivere, essa insegna lingua italiana e contemporaneamente si iscrive alla facoltà di Lettere, presso l'Università di Córdoba. L'anno successivo, ottenuto il diploma di laurea, si stabilisce a Buenos Aires, dove inizia a collaborare, con interventi di carattere letterario, educativo e artistico, a vari giornali, tra cui «La Nación», diretta da Eduardo Mallea, «Clarín», «La Prensa», a riviste quali «Historium», «El Hogar», «Vea y lea», «Sur», «Para Ti». L'intensa attività giornalistica/saggistica è orientata alla diffusione della letteratura ispano-americana e italiana anche attraverso trasmissioni radiofoniche. È redattrice bilingue in SIRA (Servicio Internacional de Radiodifusión Argentina al Exterior (1950-1955); capo redattore a RAE (Radiodifusión Argentina all'Estero (1955-1965); responsabile – dal 1960 – di numerosi cicli didattici presso LRA (Radio Nacional) e LS1 (Radio Municipal). Molteplici sono i riconoscimenti ottenuti per la sua opera – tradotta in tutte le lingue –, orientata su due precisi filoni narrativi: racconti e romanzi per adulti e opere per ragazzi. Si segnalano: il Premio Internacional Losada (1962), il Premio Kraft de Cuentos Infantiles (1954) e il Premio KONEX de Platino (1984), assegnatole come migliore scrittore nazionale per la letteratura infantile. Nel 1991 muore a Buenos Aires. L'autrice stessa suddivide la sua produzione narrativa in opere per adulti: 1961 *Gente conmigo*, romanzo imperniato sulla drammatica condizione dell'emigrante italiano in Argentina e sulla solitudine dell'artista, 1964 *Línea de fuego*, comprende tredici racconti altamente poetici, sempre incentrati sul problema/emigrazione e sulla solitudine dell'artista (trad. it. di Catalina Paravati, *La linea del fuoco*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 2007); 1969 *Historias en rojo*, sette racconti polizieschi, sempre imperniati sul dramma dell'emigrazione; 1972 *Extraño Oficio*, romanzo metanarrativo che analizza l'alienazione dell'artista e della donna, costretti alla solitudine; 1977 *Taller de imaginaria*, comprende tre racconti, alcuni componimenti tratti da *Línea de fuego* e da *Extraño Oficio*, oltre ad una serie di interviste rilasciate dall'autrice; opere per tutte le età: 1981 *Amor de alas*, racconto allegorico, filosofico-poetico; 1984 *La gente*, antologia; 1989 *...y llegarán buenos aires*, una raccolta di racconti, di fiabe e di scritti vari; opere per ragazzi: *Reportajes supersónicos* (1972), *El juguete misterioso* (1977), *El misterio de las valijas verdes* (1978), *Marionetas de aserrín* (1980), *El rey que prohibió los globos* (1982), *Inambú busca novio* (1983, trad. it. di Emanuela Turchet, *Un fidanzato per Inambú*, con illustrazioni di Agnese Baruzzi, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2007), *Enanito Siete* (1984), *El monito bambín* (1985), *Aleli y el payaso Bum Bum* (1985), *¡Buen Día, Salud!* (1987), *La siete hermanas* (1987), *100 Cuentos de Syria Poletti* (1987), *Las hadas hacen dedos* (1988, trad. it. di Gianpaola Facchin *Anche le fate fanno l'autostop*, con illustrazioni di Marta Dal Prato, Reggio Calabria, Falzea, 2005), *Por el arcoiris en zapatillas* (1989), *Viaje en el tiempo* (1991), *El terror de la selva* (1991). Cfr. SILVANA SERAFIN, *Syria Poletti: biografía di una passione*, in *Contributo friulano alla letteratura argentina*, a cura di Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 11-24.

<sup>14</sup> EUGENIO CASTELLI, *Para una evaluación crítica de la novelística de Syria Poletti. Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica – Siglo XX*, Actas del Simposio Internacional de Literatura, San José de Costa Rica (9-13 julio de 1984) EDUCA, 1985, p. 245: «[...] soy argentina, no solamente porque aquí gesté, escribí y publiqué mis libros, sino porque uno, como escritor, pertenece al área en cuyo idioma se expresa. El instrumento con que yo me expreso es el idioma de los argentinos, con todo el substratum cultural que ello implica, por lo tanto soy hija del país, porque el idioma es como la sangre de un país. Los otros idiomas que me habitan – italiano y friulano – son herencias que me dejaron mis mayores. Y las herencias sirven si se hace buen uso de ellas». Lo stesso articolo è stato pubblicato anche in «Káñina – revista de Artes y Letras», Universidad de Costa Rica (9, 2, julio-diciembre de 1985, pp. 51-56).

storia di migrazione, di miseria e di sofferenza. In controtendenza con il periodo aperto alle sperimentazioni linguistiche del realismo magico, lo sguardo si fissa sull'emigrante condizionato da problemi ancorati alla realtà di emarginazione, di truffe e di raggiri.

La figura stessa del 'detective' esula da qualsiasi parametro classico. Si tratta di una donna, Nora Candiani, non particolarmente di bell'aspetto, ma estraneamente intelligente che funge da *alter ego* della scrittrice. Di professione traduttrice del tribunale per gli immigranti – soprattutto italiani –, essa viene incriminata e rinchiusa in carcere per avere falsificato dei documenti ufficiali. Nella solitudine della cella, inizia a riflettere, ricercando indizi nella memoria e attraverso le pagine di quaderni/diari in cui ha annotato le proprie riflessioni; ciò ha il potere di consolarla dalla disperazione. Nell'evocare il passato, Nora esalta la funzione costruttiva e semiotica della ripetizione che conduce alla scoperta del colpevole. Se il bisogno di spiegazione è in questo modo soddisfatto, non altrettanto appagata è la necessità di trovare le prove della propria innocenza. I quaderni/diario sono, pertanto, elemento fondamentale per la sua indagine e fungono da ricorso strutturale per unire le trame secondarie all'argomento centrale, nell'evidente intenzione ermeneutica di ripercorrere gli avvenimenti passati, allo scopo di porli al servizio della consapevolezza. Vengono privilegiati, in sostanza, tutti quei segni che possono valere da indizi di una segreta progettualità o che costituiscono un legame nella catena del significante.

Evidente è il tentativo di risalire all'origine dell'accusa, priva di una spiegazione razionale, ricorrendo alla capacità logica, mettendo sotto la lente d'ingrandimento tutte le persone con cui essa è venuta a contatto nel corso del suo lavoro. Sono poveri immigrati che vivono all'interno della città di Buenos Aires, luogo in cui il dramma dello straniero si compie con totale angoscia. I loro problemi, affrontati quotidianamente, presentano, infatti, sfaccettature complesse e contraddittorie, incidendo pesantemente sulla nuova società incapace di risolvere la situazione da un punto di vista innovativo.

Altrettanto particolari sono i 'detectives' di *Historias en rojo* (1969). Nel microcosmo di disperazione e di dolore ripreso con rinnovato vigore in questa collezione di racconti, i protagonisti della 'detection' sono dei bambini; ciò è un'ulteriore devia-

zione rispetto alla norma dell'investigatore con la lente in mano alla maniera di Sherlock Holmes o con la sigaretta tra le labbra e l'impermeabile sgualcido alla maniera di Marlow. D'altra parte, da educatrice e scritte di racconti per l'infanzia, Poletti ha sempre ribadito la necessità di non nascondere la realtà ai bambini, senza soffocarne l'immaginazione.<sup>15</sup>

Insospettiti esecutori di crimini, donne e bambini, sezionati nei sentimenti, compiono azioni delittuose con lucida determinazione o sotto l'impeto di passioni universali – e quindi difficilmente condannabili del tutto –. A quest'ultima categoria appartengono i racconti *Estampa antigua*, *El hombre de las vasijas de barro* e *Las vírgenes prudentes*, felice connubio di amore e di morte intesa come proiezione simbolica del desiderio. Il tutto è preceduto da una particolare atmosfera preta di presagi funesti e gravida di tensione, che a volte sfocia nella logica evoluzione tragica dei fatti e altre ancora sconvolge, come un fulmine a ciel sereno, l'apparente tranquillità del momento.

Anche il 'teatro del delitto' si allontana dalla città o dalla stanza chiusa; ora sono le Dolomiti di *Pisadas de caballo* e *Estampa antigua*, ora lo spettrale scenario di una salina – *Rojo en la salina* – ora piccoli borghi rurali della pampa argentina come Villaguay. Un villaggio desolato e polveroso, di povera gente, abitato per la maggior parte da emigranti che, nonostante la desolante tranquillità del luogo, sono sconvolti da situazioni incontrollabili talmente forti e devastanti da minarne l'equilibrio interiore, facendo emergere la brutalità dell'individuo in balia della cattiva sorte. Ne è un esempio pregnante la vicenda di *Mala suerte*, uno dei sette racconti compresi nelle *Historias en rojo*, ambientato proprio a Villaguay. Gli immigranti, segnati dalla 'mala suerte' per l'appunto, per inserirsi all'interno di un ambiente ostile devono superare molteplici difficoltà economiche e mille ostacoli, resi ancor più difficili dai complicati rapporti che legano i membri di una stessa famiglia.

Rancori covati a lungo e risalenti al periodo vissuto nella patria lontana abbandonata subito dopo la seconda guerra mondiale, stanno alla base anche dei racconti *A largo plazo*, *Pisadas de caballo* e *Rojo en la salina* in cui le frustrazioni e le umiliazioni sono sempre più devastanti. In essi, viene messo in discussione un ulteriore concetto del giallo tradizionale, incentrato sulla punizione del colpevole. Difficil-

<sup>15</sup> Si legga in proposito la seguente dichiarazione «[...] los chicos aman también la realidad, la verdad humana, el humor. Y necesitan la emoción de la poesía. Necesitan saber que, ante el futuro, cuentan con un arma que mueve las montañas: la creación, el anhelo de crear cosas bellas». SYRIA POLETTI, *La fuente mágica*, in ID., *Marionetas de aserrín*, Buenos Aires, Editorial Crea S.A., 1980, ill., p. 42.



mente la legge applica il suo diritto con il castigo per cui l'unica conseguenza del crimine è un silenzio impenetrabile e il conseguente senso di colpa che tormenta gli assassini improvvisati e mai recidivi, sempre mossi da esasperazione a una difficile scelta che inevitabilmente ha ripercussioni dolorose. Essi, infatti, osserva Turchet, attuano una forma di ribellione implosiva, che non porta alcun sollievo liberatorio; l'angoscia poliziesca evolve in angoscia esistenziale ed i personaggi diventano simboli dell'umano destino.<sup>16</sup>

Poletti ha il merito di aver introdotto lo scavo psicologico concentrando l'attenzione soprattutto sul movente e sulle implicazioni psicologiche, sull'avidità, sulla paura, sul sesso; poco importa se il colpevole viene punito o se il crimine è risolto o se vi sia addirittura il delitto come in *Estampa antigua, El hombre de las vasijas de barro* e *Las vírgenes prudentes* – ulteriori racconti di *Historias en rojo* –, dove a morire è solo il desiderio.

L'intera raccolta può essere classificata, parafrasando Pietropaoli, come un «romanzo con tracce di giallo»<sup>17</sup> dove viene messa a nudo l'essenza epistemica, trasgredendo gran parte delle venti regole del romanzo giallo delineate da Van Dine.<sup>18</sup> La narrazione rimane sospesa, la verità sussurrata, il finale appena abbozzato, lasciando al lettore la soluzione o la non soluzione del caso<sup>19</sup> che, tutto sommato, diviene marginale nell'evoluzione del 'plot'. L'indagine condotta dalle istituzioni risulta assolutamente inutile, ribadendo la mancanza di fiducia dei cittadini nei confronti di una polizia inetta, corrotta e inefficiente, lasciando ai membri della famiglia o della comunità il compito di comprendere le motivazioni che hanno prodotto l'atto criminoso. In tal senso la 'detection' è superata dalla necessità di 'sapere' e sovente porta alla rottura dei rapporti familiari lasciando nel lettore un malessere diffuso.

Ciò che conta è individuare il percorso che va dall'ignoranza alla conoscenza e l'indagine ha lo scopo di scoprire l'importanza di certi valori all'interno di una quantità di problematiche minori, del tutto

irrilevanti, spostando l'attenzione sulla società e in particolare sull'emigrante. Per aggravare la situazione della sua alienazione, Syria Poletti lo trasforma in donna o in bambina dotate di aggressività, di forza di volontà, di spirito indomito, di intelligenza lucida ed analitica, operando in tal modo un lento riscatto della figura femminile, che si impone come soggetto attivo della storia. In fondo, tutte le protagoniste sono proiezione della concezione vitale dell'autrice che si rifugia nelle diverse personalità come via di trasformazione ontica, per costruirsi di volta in volta in un continuo farsi e rifarsi. Esse custodiscono parte della sua essenza e del suo pensiero, perché essa riesce ad estrapolare le vibrazioni più intime, le pulsioni celate nel fondo di ogni soggettività. Nora, Rosita, Wanda, Carmelina, Francesca, più o meno audaci, innamorate o sole, pragmatiche o sognatrici, dominatrici o vittime, trasmettono un messaggio di speranza nel futuro, che proprio nella diversità, vede possibile la sua realizzazione.

Nell'esperienza di vita, drammatica e piena di dolore segnata da privazioni economiche ed affettive, da umiliazioni, in fragile equilibrio tra l'aspirazione a condividere sentimenti e la loro mortificazione, è implicita l'analisi sociale che vede nell'immigrazione, nel dramma di una comunità 'dannata', una tensione emozionale, una difficoltà di adattamento, vissuta in prima persona dall'autrice, nella sua duplice veste di emigrante e di donna. Tuttavia, proprio in terra 'straniera' essa ha potuto risvegliare la sua anima addormentata, ripercorrendo l'itinerario platonico del sapere che perviene all'essenza delle cose, attraverso esperienze discriminanti, servendosi del mezzo più idoneo, ovvero del romanzo giallo, affrontato però in chiave parodistica.

...e l'indagine prosegue su sentieri sempre più confusi

A partire proprio dall'opera di Syria Poletti, il genere, pertanto, incontra in Argentina – così pure in Messico, Cuba, Colombia – rinnovato interesse, in-

<sup>16</sup> Cfr. EMANUELA TURCHET, *Historias en rojo di Syria Poletti: compenetrazione di mistero umano e letterario*, in *Friuli versus Hispano-america*, a cura di Silvana Serafin, Venezia, Mazzanti Editori, 2006, pp. 67-90.

<sup>17</sup> ANTONIO PIETROPAOLI, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1986, p. 191.

<sup>18</sup> Sono rispettate la prima e la quarta regola, riguardanti la plausibilità della situazione originale e della conclusione, insieme all'autentico valore come storia: ciò evita l'artificialità della costruzione e l'elaborazione eccessiva di certe "messe in scena", tipiche delle storie a circolo chiuso. Viene, inoltre rispettata anche la terza regola che prevede il realismo per quanto riguarda personaggi, ambiente e atmosfera. Cfr. S. S. VAN DINE, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, (1928), in *Il punto sul romanzo romanzesco*, a cura di Giuseppe Petronio, Bari, Laterza, 1985, pp. 105-110.

<sup>19</sup> Cfr. MARA DONAT, *El género policíaco en Syria Poletti: un estilo y un lenguaje propios*, in *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, a cura di Silvana Serafin, Collana CNR, Studi di letteratura ispano-americana-Biblioteca della ricerca-15, Roma, Bulzoni, 2005, p. 55 (pp. 47-62).

tegrando agli elementi costitutivi,<sup>20</sup> quelli della critica sociale, dove non trovano spazio finali messianici, vittorie della ragione o storie a lieto fine. Gli scrittori, ponendosi dal punto di vista delle vittime, trovano spunti fecondi nelle città, e come nel caso di Syria Poletti anche nei centri rurali, accomunati dalla medesima criminalità, sempre più 'globale', e dall'insoddisfazione dell'intera società ispano-americana analizzata negli aspetti della pragmatica e dell'esperienza. Il tema dell'emigrazione acquista nuove sfumature, proprio per essere alla base di un genere, come quello poliziesco, per l'appunto, in cui è implicita la parodia in polemica aperta contro il sistema vigente e, in misura meno evidente, contro il genere stesso. Da qui il carattere di testimonianza letteraria e di denuncia sociale, in grado di smascherare le ipocrisie dei politici, attraverso la figura di un 'detective' anticonformista – nelle opere di Syria Poletti come già evidenziato si tratta di donne, di bambine e di emigranti – sovente irriverente, allergico al sistema e coinvolto in prima persona nel caso da risolvere, per cui contamina con la passione il meccanismo razionale.

La critica sociale/politica si depura via via degli elementi moralizzatori, ad esclusivo beneficio della tecnica letteraria sempre più raffinata e tesa al recupero del discorso realista. In tal senso, il romanzo poliziesco, che affronta il problema della morte strettamente connessa all'elemento sociologico-criminale, nel romanzo del nuovo millennio è considerato la forma narrativa più idonea a sviluppare il verosimile.

La 'detection', oltre a rivelare l'assassino e i moventi che hanno condotto a delinquere, costituisce senza dubbio l'elemento narrativo per eccellenza. Infatti, la sua struttura classica è propria di ogni tipo di narrativa, dove vengono evidenziati i ruoli dell' 'intreccio' – ovvero l'ordine con cui gli eventi affiorano all'interno del discorso –, della 'fabula' – essa coincide con l'ordine cronologico e logico degli eventi costitutivi la narrazione – e della dinamica er-

meneutica che acquisisce fondamentale importanza nell'assimilazione di valori e di contraddizioni caratterizzanti una società in continua evoluzione.

Tuttavia, le indagini avanzano e, sia pure tra mille difficoltà, tra indizi fuorvianti, tra occultamento e svelamento, giungono alla verità del testo. Grazie alla conoscenza, il lettore entra in un sistema di energie e di tensioni interne, di desideri e di resistenze, captando lo stretto rapporto fra dinamiche letterarie e dinamiche della psiche. In questo caso il giallo ritorna ad essere il colore più prossimo alla luce... della verità e della conoscenza. Non è importante la tecnica che viene utilizzata: qualsiasi mezzo è valido, purché in grado di commuovere e di comunicare.<sup>21</sup>

Come il 'detective' sfida l'assassino, la letteratura instaura un gioco dialettico tra invenzione e 'ripetizione',<sup>22</sup> fra tradizione e innovazione allargando il raggio d'azione dell'inchiesta verso un discorso parallelo sulla metodologia ermeneutica. Il fatto di inquinare le prove per ostacolare la soluzione dell'enigma esteso al contesto socio-esistenziale rende estremamente problematico il risultato della 'detection'. Dato che la finalità delle indagini non concerne l'accertamento dei fatti, ma la necessità di chiarire il loro concatenarsi spazio-temporale, essa nel rinunciare a uno dei suoi elementi chiave, entra nella zona ambigua del non-narrato.

La lingua sovente, duttile, ricca e mobile, si appropria di ogni materia trasformandola in modo tale da rendere la 'suspence' particolarmente gravida di emozioni tutte racchiuse nell'esperienza di dolore e di miseria esistenziale dell'essere nel suo ontologico migrare, dove alla verità del crimine viene anteposta la verità umana dei personaggi, distribuendo il mistero attraverso sentieri che si biforcano all'infinito. Pertanto, usando le parole di Chesterton, possiamo affermare che «il romanzo poliziesco, è dunque il romanzo stesso dell'uomo, e si fonda sul fatto che la moralità è la più tenebrosa e audace delle congiure».<sup>23</sup>

Com'è evidente da queste riflessioni, il poliziesco

<sup>20</sup> Gli elementi del giallo classico possono essere riassunti in: ritrovamento del cadavere, ispezione della scena del crimine, confronto detective privato/polizia a tutto vantaggio del primo, elaborazione di un'ipotesi che occupa il 'corpus' centrale dell'inchiesta, orientata alla scoperta di un prima e di un dopo, smascheramento del colpevole astuto per lo meno quanto il 'detective' che segue le sue tracce 'entrando' nella logica del rivale e ristabilimento dell'ordine.

<sup>21</sup> Le seguenti parole di Syria Poletti lo testimoniano: «Es decir toda técnica me parece interesante siempre y cuando respete ese cimiento fundamental de dar una verdad, de iluminar, de ser una chispa que ilumine una verdad humana», JULIO ARDILES GRAY, *El cuento y su técnica*, Intervista a Syria Poletti, «La Opinión», 1977, p. VIII.

<sup>22</sup> Riporto in proposito quanto scrive Brooks: «[...] La ripetizione (Robbe-Grillet insegna) è uno di quei pochi fattori testuali che permettono al lettore di individuare disegni coerenti, e di conseguenza almeno l'inizio di un significato, percependo così come funzioni la modificazione, come l'idea di ripetizione sia collegata a quella di variazione, come un'intera opera narrativa possa insomma venire costruita sulle impercettibili varianti presenti nella ripetizione», PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 330.

<sup>23</sup> GILBERT KEITH CHESTERTON, *A Defence of Detective Story*, in «The Defendant», 1901, riportato in *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di Renzo Cremante e Loris Rambelli, Parma, Pratiche, 1990, p. 14.

argentino lontano dal seguire una via omogenea e lineare, nel tentativo di comprendere le tensioni della società contemporanea, è aperto a sperimentazioni e a forme eterogenee e dinamiche – fedeli alla realtà turbolenta di ogni giorno,– che lo rendono particolarmente vivace e sempre più latino-americano. La quantità e qualità di scrittori entrati nella storia della letteratura dei rispettivi paesi e la cui originalità è apprezzata anche in ambito internazionale – Amir

Valle, Raúl Argemí, Carlos Balmaceda, Dante Liano, Lorenzo Lunar per citare alcuni esempi –, confermano l'efficacia di un genere in continua evoluzione e dal sicuro carattere letterario, verosimigliante nel mascherare l'invenzione a tal punto che non è più possibile separare la realtà dell'esperienza da quella della finzione letteraria.

*\* Università di Udine*

---

Giovanna Belfiore \*

# L'alluvione zoologica. Italiani in Argentina tra Otto e Novecento (1870-1914)

L'immigrazione italiana in Argentina è stata un fenomeno di grande intensità, articolato nel tempo e diversificato in quanto a provenienza regionale e sociale e luoghi di insediamento. L'ondata emigratoria italiana conosce il suo periodo di maggior incidenza negli anni 1870-1914; l'imponente flusso di migranti provenienti dalla penisola è stato definito 'un'alluvione zoologica'. Per capire l'importanza e la portata dell'immigrazione di massa in Argentina, meta privilegiata dell'esodo italiano, bisogna risalire alle cause storiche, sociali ed economiche che hanno spinto milioni di persone a lasciare il proprio paese attratti dalla possibilità di realizzare in una terra promessa, i propri sogni e le proprie speranze.

Negli anni 1830-40 giungono a Buenos Aires i primi italiani: sono liguri, soprattutto genovesi, che risiedono nel quartiere portuale della Boca e che, grazie ad un fitto rapporto di scambi commerciali e all'avvio di una carriera rilevante nelle professioni liberali o nell'amministrazione statale, riescono ad integrarsi nella società, ad accumulare capitali, a raggiungere una posizione sociale prossima a quella dell'élite dirigente argentina. È però a partire dagli anni '50 che i padri fondatori della patria, riconosciuti nelle figure di Domingo Faustino Sarmiento e Juan Bautista Alberdi, si fanno promotori del progetto liberale volto a popolare il territorio 'deserto', sintetizzandolo con il motto: *governare è popolare*. Di fatto la giovane nazione argentina, tanto ricca di terre quanto povera di braccia in grado di renderle produttive, necessita di forza lavoro e di capitali stranieri per innescare la trasformazione economico-sociale necessaria a diventare un paese moderno, industria-

lizzato e ricco grazie all'esportazione di prodotti cerealicoli e di allevamento.

L'immigrante, strumento essenziale per cambiare la composizione e la distribuzione della popolazione nel paese, è un elemento così fortemente atteso e desiderato da diventare oggetto di specifica menzione della Costituzione del 1853. L'articolo n. 25 dichiara in proposito:

Il governo federale incoraggerà l'immigrazione europea e non potrà ridurre, limitare nè gravare con alcuna imposta l'entrata nel territorio argentino degli stranieri che abbiano come obiettivo lavorare la terra, migliorare l'industria ed insegnare le scienze e le arti.<sup>1</sup>

Si può quindi parlare di un vero e proprio programma di 'ingegneria demografica' o di un 'trapianto culturale'. È un progetto che attribuisce al nuovo arrivato il compito di popolare un territorio immenso e disabitato portando con sé la civilizzazione, ovvero l'abitudine al lavoro, all'industria, al risparmio e al consumo moderno; costumi che si sarebbero diffusi tra la popolazione nativa, ritenuta incapace di sviluppare simili attitudini.

Il protagonista del progetto sarmientino e alberdiano è identificato nell'immigrante proveniente dall'Europa del nord, di cultura anglosassone, colto, di religione protestante, cresciuto in un paese libero e civile ma soprattutto industrializzato. Un 'immigrante teorizzato'<sup>2</sup> capace di portare avanti il processo di modernizzazione provocando un cambiamento radicale della società. Le popolazioni dell'Europa del sud, spagnoli ed italiani, sono invece considerate inadatte a questo progetto di modernizzazione per-

<sup>1</sup> JUAN BAUTISTA ALBERDI, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), versión digitalizada de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de la Edición de Francisco Cruz, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, p. 172.

<sup>2</sup> Cfr. VANNI BLENGINO, *La Babele nella "Pampa". L'emigrante italiano nell'immaginario argentino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 32.

ché provenienti da paesi le cui strutture economiche sono ritenute arretrate e basate sull'agricoltura. Lo stesso Alberdi sostiene che

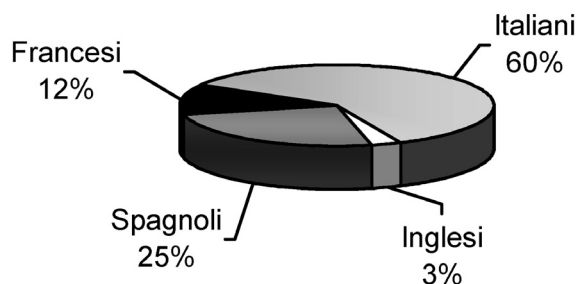
Tutto ciò che è civilizzato è europeo, per lo meno in origine, ma non tutto ciò che è europeo è civilizzato. Popolare significa avvelenare un paese se lo si popola con i rifiuti dell'Europa arretrata o meno colta.<sup>3</sup>

Contrariamente alle aspettative della classe dirigente, dal 1870 il flusso immigratorio di maggiore portata è proprio quello degli italiani. L'italiano è di fatto colui che approda in Argentina con maggior frequenza, è 'l'immigrante reale'. Il numero dei nuovi arrivati nel porto di Buenos Aires ci permette di parlare di un'immigrazione italiana di massa:

Immigrazione totale e percentuale italiana (1871-1914)<sup>4</sup>

Anni	Immigrazione	% di italiani
1871-1875	148.400	55,8
1876-1880	112.100	61,8
1881-1885	255.100	71,6
1886-1890	591.300	53,0
1891-1895	236.200	67,8
1896-1900	412.000	64,2
1901-1905	466.000	54,0
1906-1910	1.238.000	40,9
1911-1914	966.500	29,9

Censimento degli immigrati secondo la nazionalità, anno 1895:<sup>5</sup>



All'epoca del primo censimento del 1869, l'Argentina conta 1.800.000 abitanti in un territorio di 2.780.403 km<sup>2</sup>, con una densità dello 0,6% per km<sup>2</sup>; cifra irrisoria se pensiamo che il censimento italiano del 1861 registra circa 22.000.000 di persone distribuite su una superficie pari a 1/9 di quella argentina. Negli anni successivi l'apporto immigratorio provoca una significativa crescita della popolazione argentina: nel 1895 gli abitanti sfiorano i 4 milioni, nel 1914 la cifra è quasi raddoppiata. Una vera e propria 'rivoluzione demografica', dove la componente immigratoria diventa protagonista della trasformazione sociale ed economica del paese.

Per quanto riguarda l'Italia spicca il fatto che l'emigrazione cresce senza sosta, incentivata dalle promettenti opportunità che si presentano all'estero ma anche a causa della sovrappopolazione, di un sistema produttivo rurale e degli effetti di una crisi agraria che dapprima interessa le regioni del Nord e successivamente diviene una depressione dell'Italia nel suo complesso alla fine degli anni '80. Le regioni più interessate dall'esodo di massa sono il Piemonte, la Liguria, la Lombardia, il Friuli e il Veneto, mentre dalla fine dell'Ottocento le proporzioni fanno segnare una prevalenza di un'emigrazione meridionale (in particolare Campania, Calabria e Sicilia).

Percentuale dell'immigrazione italiana in Argentina per area di origine, 1876-1914<sup>6</sup>

area di origine	1876-1895	1896-1914
Italia nordoccidentale	47,2%	28,1%
Italia nordorientale	14,2%	6,2%
Italia centrale	12,9%	20,5 %
Italia meridionale e insulare	25,7%	45,2%
n° totale	590.125	1.197.029

La diversificazione regionale si riflette nella distribuzione geografica degli immigrati: quelli del Nord si dirigono principalmente verso la pampa. In questo ambiente rurale si distinguono per la capacità di resistere e di sostenere pesanti carichi di la-

<sup>3</sup> JUAN BAUTISTA ALBERDI, *Bases y puntos de partida*, cit., p. 7.

<sup>4</sup> Fonte: V. VÁZQUEZ PRESEDO, "The role of Italian Migration in the Development of the Argentine Economy 1875-1914", in «Economia Internazionale», n. 3-4, 1971, p. 614. Dati riportati da EUGENIA SCARZANELLA, *Italiani d'Argentina. Storie di contadini, industriali e missionari italiani in Argentina, 1850-1912*, Venezia, Marsilio Editori, 1983, p. 8.

<sup>5</sup> Fonte: J. PANETTIERI, *Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Macchi, 1970, p. 26.

Bisogna però ricordare che non tutti i nuovi arrivati rimangono in Argentina; fino al 1900 approssimativamente la percentuale di ritorno corrisponde a circa un terzo dell'immigrazione. Si tratta in questo caso di immigrazione "golondrina" (in spagnolo "rondine") cioè che interessa i lavoratori stagionali che una volta terminato il loro compito rientrano in patria.

<sup>6</sup> Fonte: Direzione generale della statistica, *Statistica della emigrazione italiana*, Roma, 1877 e successivi, in Fernando Devoto e Gianfausto Rosoli (a cura di), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1985, p. 147.

voro. Accumulare una piccola ricchezza significa poter acquistare la terra che si lavora, possibilità che raramente si presenta visto che le terre messe a disposizione dei coloni sono già di proprietà dei grandi latifondisti, il ceto oligarchico.<sup>7</sup>

Per questa ragione gli immigrati italiani vengono definiti 'colonizzatori di seconda categoria', 'esponenti di un latifondismo straccione'.<sup>8</sup> Nonostante il loro ruolo nella cosiddetta 'rivoluzione della pampa',<sup>9</sup> perché con il loro lavoro contribuiscono all'impennata delle esportazioni di cereali, continuano a vivere in condizioni di miseria. La loro situazione desta l'attenzione dei connazionali: il rapporto redatto nel 1905 da Umberto Tomezzoli, inviato del Commissariato per l'emigrazione, presenta un quadro negativo della politica agricola dei governi argentini che pregiudica i coloni stranieri a vantaggio del latifondo e dei grandi proprietari. Giungono anche le segnalazioni di sacerdoti salesiani che riferiscono che nel 1912 i contadini continuano a vivere «in tuguri simili a spelonche dove in Italia non si sarebbero messi neppure gli animali». <sup>10</sup> Del 1912 è anche il primo sciopero delle campagne che vede protagonisti i coloni italiani che chiedono migliori condizioni di contratto e affitto.

Diversa è la situazione degli italiani (provenienti soprattutto dalle regioni meridionali) che si stabiliscono a Rosario, Córdoba e nella capitale in cerca di rapide opportunità di ascesa sociale. Alla fine degli anni '80 gli italiani di Buenos Aires costituiscono il gruppo etnico più numeroso: tra il 1887 e il 1895 sono il 60 per cento della popolazione straniera residente, nel 1904 il 53 per cento, nel 1909 il 49 per cento, nel 1914 il 41 per cento.<sup>11</sup> In ambito urbano gli italiani sono la collettività più numerosa e quella più intraprendente. In un'epoca in cui a Buenos Aires la mobilità sociale è molto diffusa grazie ai nuovi servizi, ai commerci e all'industria, gli italiani diventano protagonisti della crescita demografica e urbanistica della capitale. I nuovi arrivati svolgono ogni

sorta di attività, anche le più umili; si tratta di una classe proletaria che lavora nell'edilizia privata e pubblica e in officine e fabbriche, che vive in condizioni di grande indigenza (di solito aggravata dalla forzata e severa economia dei consumi) ammassata nei *conventillos*.<sup>12</sup> Dapprima operai o piccoli artigiani, grazie al lavoro e al risparmio, riescono talvolta ad accumulare un capitale che permette loro l'avviamento di una propria attività industriale. Sorge così il gruppo degli industriali italiani, esempio di grande determinazione nel realizzare il sogno di 'hacer la Mérica!'. Nel 1906 gli italiani sono proprietari del 56,6 per cento degli stabilimenti meccanici, del 46,3 per cento dei cappellifici, cotonifici, maglierie, del 57 per cento delle industrie alimentari e del 78,6 per cento del settore dell'edilizia.<sup>13</sup> La maggior parte dei capitani d'industria è di origine settentrionale (Lombardia, Liguria, Piemonte). Molto spesso la classe operaia italiana, che ha come datore di lavoro un connazionale, acquisisce una coscienza di classe, dà vita alle prime organizzazioni sindacali, fa proprie le dottrine socialiste e anarchiche, promuove proteste e scioperi a tal punto che l'agitazione operaia è associata alla presenza italiana in Argentina.

Insieme a contadini e operai arrivano anche i sacerdoti, in particolare i Salesiani la cui attività missionaria riguarda l'assistenza religiosa dei connazionali e la difesa della cultura italiana.

Preservare l'italianità fuori dalla patria d'origine è anche una delle funzioni principali delle associazioni di mutuo soccorso fondate a cominciare dagli anni '60, tra cui le più importanti sono "Unione e Benevolenza", "Unione e Fratellanza", "La Nazionale Italiana", "Unione Operai Italiani", "Unione Meridionale" (se ne contano in tutto circa 300). Influenzate dagli ideali diffusi dagli esuli garibaldini e mazziniani, le associazioni assicurano agli immigrati assistenza e spazi di socialità e di incontro. Forniscono forme di protezione sociale che facilitano l'inserimento nella società argentina, contribuiscono a

<sup>7</sup> Sembra che i proprietari terrieri scopano solo con l'arrivo degli immigrati l'alto valore della terra che continua a crescere in ragione del lavoro di questi ultimi. Ludovico Incisa di Camerana ricorda che grazie alla vocazione cerealicola dei coloni italiani le terre coltivate passano da 95.000 ettari nel 1865 a 5.000.000 di ettari nel 1895 e che per questa ragione il loro valore cresce del 1000% ogni dieci anni. Cfr. LUDOVICO INCISA DI CAMERANA, *L'Argentina, gli italiani, l'Italia. Un altro destino*, Como, SPAI, 1998, p. 314.

<sup>8</sup> Cfr. E. SCARZANELLA, *Italiani d'Argentina*, cit., p. 138.

<sup>9</sup> Cfr. JAMES R. SCOBIE, *Revolution on the Pampas. A social History of Argentine Wheat 1860-1910*, Austin, University of Texas Press, 1964.

<sup>10</sup> Cfr. FERNANDO DEVOTO, *Storia degli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli Editore, 2007, pp. 272-274.

<sup>11</sup> Fonte: EUGENIA SCARZANELLA, *Italiani malagente. Immigrazione, criminalità, razzismo in Argentina, 1890-1940*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 36.

<sup>12</sup> Sono i grandi caseggiati dove dal 1880 vive un quarto della popolazione di Buenos Aires, composta per la maggior parte da italiani e spagnoli, ammassata in stanze che funzionano allo stesso tempo da camera da letto, cucina, sala da pranzo, salotto e officina. Alla fine del secolo XIX se ne contano nella capitale più di 2000 in grado di ospitare 100.000 inquilini.

<sup>13</sup> Cfr. EUGENIA SCARZANELLA, *Italiani d'Argentina*, cit., p. 33.

creare un sentimento di italianità che molti immigrati hanno perso o forse non hanno mai avuto finché erano in Italia. Si cerca quindi di promuovere il senso di appartenenza con la celebrazione delle feste patriottiche (per esempio il 20 settembre) per riunire la collettività ed esaltare l'immagine della nazione italiana, della patria lontana. «Un baluardo prezioso di patriottismo contro la legge fatale dell'assorbimento nella società ospite», così definisce le società di mutuo soccorso un viaggiatore italiano della fine del secolo.<sup>14</sup>

Il modo più efficace per conservare il patrimonio culturale italiano tra gli immigrati e soprattutto tra i loro figli è l'istruzione. Le società di mutuo soccorso creano scuole in cui educare 'italianamente' i figli degli immigrati insegnando la lingua, la storia e la cultura italiana. L'impatto di tale questione nella società è confermato dalla polemica anti-italiana promossa da Sarmiento in occasione del primo Congresso Pedagogico Italiano (1881)<sup>15</sup> che vede contrapposti da una parte la classe intellettuale italiana che sostiene la necessità di educare italianamente le nuove generazioni, e dall'altra Sarmiento che identifica in queste strutture un ostacolo alle sue teorie integrazioniste e usa toni particolarmente aggressivi: «queste scuole non sono soltanto un ostacolo alla formazione dello Stato, ma un crimine che la legge deve sanzionare».<sup>16</sup>

La reazione di Sarmiento riflette il timore della classe dirigente: perdere l'unità linguistica significa perdere la propria identità politica e culturale, il senso di appartenenza nazionale. Gli immigrati non possono costituire solamente un fattore demografico e produttivo perpetuando la loro condizione di stranieri ma devono contribuire al progresso della nazione diventando veri cittadini argentini. Per combattere gli effetti di 'extranjerización' del paese si attuano politiche in grado di 'argentinar' la società prodotta del 'crisol de razas' (crogiolo di razze). Il modo più efficace per integrare e incorporare i nuovi argentini è quello di imporre per legge il servizio militare e l'educazione pubblica obbligatoria per tutti. A scuola i figli degli immigrati imparano a leggere e scrivere nella lingua nazionale, a conoscere la storia e la geografia del paese, a rispettare e sentire

come propri i simboli argentini. Si cerca così di limitare la continuità di diffusione della lingua e della cultura originaria trasmessa dalla famiglia. L'obiettivo è riuscire ad integrare le nuove generazioni che, una volta appresi i nuovi contenuti culturali, possono indirettamente influenzare l'intero nucleo familiare.

Se da un lato la classe politica cerca di arginare la diffusione della lingua italiana, dall'altro questa si prende la sua rivincita trionfando nel teatro popolare, a dimostrazione del fatto che, diversamente dal gruppo dirigente, l'argentino comune percepisce la lingua dell'immigrante come un elemento comico e divertente che lo caratterizza. Nel teatro breve, il *sainete*, che si ispira alle tematiche tipiche della vita nella metropoli e del contesto immigratorio, l'italiano è il personaggio più ricorrente identificato dalla particolare componente linguistica e dal suo comportamento spesso inadeguato. Il *sainete* si appropria del lessico composito e ibrido dell'immigrante (*cocoliche*) per portare sulla scena la caricatura di un personaggio ironico, buffo e passibile di derisione. Allo stesso tempo l'introduzione di questa lingua, che genera un idioma sintesi tra i due mondi culturali, è indice di un primo tentativo di assimilazione ed inserimento dell'immigrante nella società argentina. All'evoluzione del genere verso il *grotesco criollo* corrisponde un'evoluzione del soggetto immigrante protagonista: la sua lingua, non più semplice nota di colore locale, rispecchia la difficoltà di comunicazione che lo contraddistingue nella distanza che ancora lo separa dall'abitante nativo. Si tratta di un genere tragicomico che nella rappresentazione del faticoso processo di acculturazione e di adattamento linguistico da parte dell'immigrante registra la compresenza di una componente umoristica, nelle parole e nei gesti, e di una tragica. Il personaggio dell'italiano sulla scena non è più caricatura ma testimonianza della sua quasi pervasiva presenza nella costruzione della nuova patria comune. In questi autentici affreschi della società argentina dell'epoca la rinnovata interpretazione del personaggio si rivela come un 'rifiuto del tono pagliaccesco e della caricatura smaccata' equivalenti a 'dichiarazioni di rispetto e di simpatia nei confronti dell'immigrazione'.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Cfr. F. DEVOTO, *Storia degli italiani in Argentina*, cit., p. 180.

<sup>15</sup> Sulla polemica di D.F.Sarmiento contro le velleità pedagogiche ed imperialiste degli italiani in Argentina cfr. VANNI BLENGINO, *Una polemica anti-italiana di Sarmiento*, Estratto da *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, 1974; PAOLA MANZIOLI, "Sarmiento e la questione italiana: una polemica con i giornalisti italiani (1881-1889)", in *La riscoperta delle Americhe: lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina, 1870-1970*, a cura di Vanni Blengino, Emilio Franzina, Adolfo Pepe, Milano, Nicola Teti Editore, 1993, pp. 355-377.

<sup>16</sup> DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO, *Condición del extranjero en America*, in *Obras Completas*, vol. XXXVI, Buenos Aires, Editorial Luz del día, 1953, p. 378.

<sup>17</sup> V. BLENGINO, *La Babele nella "Pampa"*, cit., p. 143.

L'immigrazione di massa in Argentina segna anche la comparsa della stampa, portavoce della collettività italiana. I giornali dell'epoca mettono in luce i rapporti esistenti tra la comunità e il paese ospitante, pubblicano dati relativi all'esperienza politica e socio-economica, riflettono l'evoluzione del processo di assimilazione degli immigrati poiché manifestano un'opinione italiana rispetto al contesto che li accoglie. Numerose pubblicazioni testimoniano che gli italiani emigrati in Argentina non sono solo operai e contadini analfabeti ma anche intellettuali. Tra i periodici più noti si segnalano «La Nazione Italiana» (1868), «L'Operaio Italiano» (1872), «La Patria» (1876), «La Patria degli Italiani» (1894). Molte testate difendono gli interessi della piccola borghesia italiana o la causa degli operai coinvolti negli scioperi. A fine Ottocento non mancano periodici dalla forte impronta ideologica quali «Il Pugnale», «Vendetta», «Anarchia».

All'inizio del Novecento, la sempre più alta concentrazione degli italiani nell'area del Río de la Plata, sommata al numero dei loro discendenti, determina un cambio di rotta da parte dell'élite argentina. Ciò è dovuto a una molteplicità di fattori quali: le agitazioni dei lavoratori associate alle nuove ideologie anarchiche e socialiste importate dagli stranieri, la comparsa di una nuova classe argentino-immigratoria formata dai nuovi ricchi (i cosiddetti *parvenues*) che cercano di occupare gli stessi spazi e di acquisire i privilegi della classe oligarchica nativa, infine la confusione babelica di lingue e nazionalità presenti a Buenos Aires.

Le reazioni contro 'gli invasori' assumono diverse forme. Sicuramente si riscontra la nascita di un sentimento nazionalista che rinnega l'apporto immigratorio come fondamento dell'Argentina moderna, e

che porta a esaltare la tradizione nazionale e la tipica figura sociale argentina, il *gaucho*, contrapposto al *gringo*, l'immigrante italiano. La massa immigratoria non viene più percepita come agente di civilizzazione chiamato a trasmettere l'abitudine al lavoro, all'industria, al consumo, ma come elemento di disordine sociale poiché diffonde idee rivoluzionarie e presenta difficoltà di assimilazione. L'antitesi sarmientina *civilización-barbarie* che fin da principio sostiene l'intero processo immigratorio lascia spazio alla nuova opposizione *élite-massa*. Una nuova componente 'barbara', un nuovo 'altro' con cui la élite non si identifica e da cui cerca di isolarsi.

Per arginare le ondate di scioperi e movimenti operai, lo stato promulga nel 1902 la Ley de Residencia cui fa seguito la Ley de Defensa Social nel 1910. Queste leggi autorizzano a espellere senza provvedimento giudiziario gli immigrati considerati pericolosi in ragione del loro comportamento o delle loro idee politiche, in modo da limitare la diffusione e la propaganda di nuove ideologie. Questo atteggiamento di una parte della popolazione nativa originaria nei confronti del fenomeno immigratorio italiano trova il suo apice negli anni del Centenario dell'indipendenza argentina (1910). L'intenzione è quella di cercare di eliminare le tracce di italianità nei figli degli immigrati i quali in realtà si stanno integrando rapidamente nella società argentina e abbandonano gradualmente i modelli culturali originari.

Nel 1914, con lo scoppio della prima guerra mondiale che provoca una drastica contrazione dell'emigrazione italiana finisce l'epoca di immigrazione di massa. Riprenderà intorno agli anni Venti ma significativamente ridotta nei numeri.

\* *Università di Venezia*



---

Ernesto R Milani \*

# Appunti per una storia dell'emigrazione italiana in Argentina

Nell'immaginario italiano l'Argentina è un paese vastissimo dove la popolazione è dedita soprattutto all'agricoltura e all'allevamento del bestiame. Le vicende del racconto *Dagli Appennini alle Ande* tratte da *Cuore* e la cronaca della partenza da Genova e della traversata via mare descritta in *Sull'Oceano* da Edmondo De Amicis hanno aggiunto un sapore sentimentale e drammatico all'esperienza migratoria italiana. Emigrazione caratterizzata dal tango del quartiere a prevalenza genovese della Boca, tuttora riscontrabile, spesso confinata in un angolo di ricordi e di occasioni mancate. Ritratto riduttivo e per niente realistico.

In questi ultimi anni a ricordare la Grande migrazione verso l'Argentina, il Brasile e il mondo in generale ci ha pensato l'enorme richiesta di passaporti italiani da parte dei discendenti degli emigrati. Secondo la legge italiana i discendenti maschili in linea diretta hanno diritto alla cittadinanza (dal 1 gennaio 1948 estesa anche alle donne). L'entità di questo fenomeno legato alla situazione economica in Sudamerica e alla possibilità di poter espatriare senza grosse difficoltà verso gli Stati Uniti e verso la comunità europea, soprattutto la Spagna, e magari anche l'Italia ha contribuito a creare un ingorgo impressionante presso le autorità consolari preposte all'espletamento delle pratiche, cui si è pure aggiunta la possibilità per i cittadini con passaporto italiano di votare all'estero per le elezioni italiane. Tutto questo ha generato molte difficoltà, ma ha comunque contribuito a rivedere la storia dell'emigrazione italiana, nel nostro caso, quella in Argentina.

La presenza italiana in Argentina risale alle prime scoperte, ma quando viene dichiarata formalmente l'indipendenza dalla Spagna il 9 luglio 1816, la presenza italiana, o meglio di soggetti dei vari stati precedenti l'unità d'Italia, è irrilevante. Si tratta per lo più di liguri, quindi cittadini del regno di Sardegna che seguendo la tradizione trovano impiego come marinai e soprattutto nelle attività mercantili. Esattamente come avevano fatto nei vari porti del Mediterraneo e come stavano già facendo nei vari porti

marittimi, fluviali e lacuali del Nord America, facilmente collegati con i porti di Genova e Livorno.

L'Argentina è un Paese con una estensione che equivale a più di sette volte quella italiana. La popolazione al momento della rivoluzione del 25 maggio 1810, che diede l'avvio all'indipendenza dalla Spagna, era di circa 700.000 persone che abitavano prevalentemente in aree urbane. Oggi le stime ufficiali quantificano la popolazione in quaranta milioni di persone con una densità territoriale di poco superiore a quattordici abitanti per chilometro quadrato, la quale continua a prediligere gli agglomerati urbani. L'origine etnica degli argentini è al 75-80% europea, soprattutto spagnola ed italiana. Italiana che cominciò proprio con i primi marinai liguri ed anche con i gesuiti, che furono attivi soprattutto nella provincia di Misiones al confine con il Brasile e il Paraguay dai primi del 1600 fino al 1773. Esiste poi una componente tedesca, francese, inglese, irlandese. Ci sono ancora piccole comunità di nativi e di afro-americani.

Quando i primi gruppi di liguri approdarono in Argentina intorno al 1830, la popolazione era concentrata soprattutto nell'area di Buenos Aires e provincia colonizzata da spagnoli arrivati direttamente dall'Europa, mentre la zona a nordovest era stata popolata da spagnoli provenienti dal Perù (Salta, Santiago del Estero) e quella ad ovest da spagnoli del Cile (Mendoza, San Luis).

Gli spagnoli, a differenza degli Anglosassoni in Nord America, preferirono lo sviluppo urbano a quello agricolo con il conseguente risultato che le ampie distese del Chaco, della Pampa e della Patagonia furono letteralmente trascurate.

Ai primi liguri impiegati nel settore marittimo si aggiunsero gli esuli delle continue guerre per l'unità d'Italia, carbonari, mazziniani, garibaldini, e persone con diverse esperienze ed aspettative soprattutto dal Piemonte, dalla Lombardia e dalla Campania facilitati ed invogliati dalla vicinanza dei porti da cui partivano le prime navi per il Sudamerica. Il Paese stava nascendo, aveva bisogno di tutto e di tutti. La cultu-

ra e le tradizioni spagnole erano simili a quelle italiane e favorivano il processo di acculturazione.

I dati riguardanti la popolazione illustrano le fasi di popolamento dell'Argentina:

1869	1.737.000	di cui 14% stranieri
1895	3.955.000	di cui 34% stranieri
1914	7.885.000	di cui 43% stranieri

Dai giorni dell'indipendenza il Paese aveva aggiunto poco meno di un milione di persone in un cinquantennio. L'immigrazione lo stava adesso nettamente cambiando.

In nessun'altra nazione al mondo gli italiani sono riusciti ad affermarsi come è successo in Argentina, al di là di alcune avversioni iniziali e delle varie altalene economiche del Paese che ha visto spesso, anche in tempi recenti, sanguinosi antagonismi e lotte intestine.

Significativo, ad esempio, il caso di Rosario dove i liguri si affermarono dapprima nel trasporto fluviale e da lì si diramarono in imprese artigianali, industriali e commerciali sostenuti dalle loro forti associazioni. Il loro successo fu tale che, per almeno trent'anni, controllarono tutti i settori della vita della città.

La svolta che diede impulso alla grande crescita dell'economia argentina tra il 1880 e il 1914 si ebbe a partire dalla caduta del generale Juan Manuel Rosas il 3 febbraio 1852. Furono introdotte parecchie riforme in campo legale che favorirono gli investimenti, soprattutto da parte degli stranieri e dei privati, che furono garantite da una maggior intesa politica e dal rinnovato clima di sicurezza. Inoltre, la creazione di una rete ferroviaria efficiente, cui contribuirono anche ingegneri italiani quali Giuseppe Telfener, rese più adeguati le comunicazioni e il trasporto dei prodotti agricoli. I capitali stranieri e l'arrivo di nuovi immigrati permisero la conversione delle terre solitamente utilizzate per l'allevamento a quello più produttivo di cereali.

L'Argentina si preparò quindi a ricevere i futuri coloni con leggi ad hoc e con l'istituzione del centro di accoglienza Hotel des Inmigrantes per facilitare le pratiche all'arrivo e l'indirizzo degli immigrati verso le loro destinazioni finali. Le leggi erano rivolte specialmente alla colonizzazione agricola delle aree da dove erano stati espulsi i nativi, in particolare le province di Santa Fe ed Entre Rios, dove arrivarono parecchi immigrati piemontesi.

La Grande emigrazione cominciò a partire dal 1870 allorché l'Italia intera fu percorsa dal fremito dell'espatrio indotto o spontaneo che spopolò campagne e paesi. Le destinazioni furono il Brasile, il Nordamerica e l'Argentina. Emigrazione spesso temporanea, addirittura soltanto per raccogliere qualche soldo durante il raccolto (cosecha) per poi

tornare ai propri campi in Italia al cambio della stagione.

In Italia la cultura era intensiva, mentre in Argentina le distese erano immense e la conoscenza del suolo da parte degli immigrati italiani alquanto scarsa. Le distanze erano enormi, fatto che vanificava la presenza di una discreta rete ferroviaria. I coloni erano soprattutto del nord, piemontesi e lombardi che non sempre arrivavano con un piano preciso com'erano soliti fare, ad esempio, i tedeschi o gli svizzeri. Il successo in campo agricolo, vedi ortofrutticoltura nella provincia del Rio Negro oppure vitivinicoltura nella regione di Mendoza arriverà più tardi.

L'anno 1885 segnala un forte tendenza migratoria che diminuì in seguito alla crisi economica del 1890 quando una depressione non meno acuta di altre precipitò a causa dell'insolvenza della banca inglese Baring Brothers, salvata dall'intervento della Banca d'Inghilterra, che evitò una depressione ancor più marcata.

Le forze trainanti dell'economia argentina dalla seconda metà del 19° secolo in poi furono l'introduzione di macchinari agricoli moderni e il suo inserimento nell'economia mondiale. Gli investimenti, soprattutto inglesi, proiettarono l'Argentina nel futuro grazie al nuovo impulso dato alle ferrovie ed ai porti, anche se il dibattito sulla proprietà locale creò parecchio malumore.

L'economia argentina aumentò fino al 1929 grazie soprattutto alle esportazioni di prodotti agricoli quali carne e cereali, mentre lo sviluppo dell'industria locale fu danneggiato dall'importazione di manufatti di scarso valore. Sempre nel 1929 l'Argentina figurava addirittura al 4° posto come prodotto interno lordo. Il crollo di Wall Street, la Grande depressione e il colpo militare del 1930, che destituì Yrigoyen con Uriburu in un clima di lotte politiche e di economia stagnante, furono l'inizio del declino.

L'emigrazione italiana continuò costante fino alla Prima guerra mondiale, pur cambiando le regioni italiane di provenienza, con la punta massima di 107.000 nel 1907. Ci fu un rallentamento in seguito alla Prima guerra mondiale, ma tra il 1920 e il 1930 altri 368.000 italiani arrivarono in Argentina.

L'emigrazione italiana riprese dopo la Seconda guerra mondiale grazie ad accordi tra i due Paesi ed altre 400.000 persone varcarono l'Atlantico. Questa volta la maggior parte degli emigranti veniva dal sud. Il Nord dell'Italia si stava lentamente riprendendo dalle ferite del conflitto mondiale e l'Argentina non offriva più la speranza. Il declino dell'Argentina avviene in concomitanza con la nazionalizzazione di imprese a capitale statunitense ed inglese e con il crollo del prezzo delle derrate alimentari.

Ai problemi di natura economica si aggiunsero quelli legati alla politica. Dittature militari e colpi di stato che coinvolsero molte figure di origine italiana danneggiando grandemente il Paese fino alla infausta dittatura militare del 1976-1983 e alla più recente crisi economica.

In definitiva, le regioni italiane che tra il 1876 e il 1925 hanno mandato più emigranti in Argentina sono le seguenti:

- |              |         |
|--------------|---------|
| 1. Piemonte  | 353.000 |
| 2. Calabria  | 288.000 |
| 3. Sicilia   | 242.000 |
| 4. Lombardia | 223.000 |
| 5. Marche    | 176.000 |
| 6. Campania  | 164.000 |
| 7. Triveneto | 153.000 |

Le statistiche arrotondate indicano la provenienza che fino al 1900 è soprattutto dalle regioni dell'Italia Settentrionale.

Sia l'emigrazione dal Triveneto sia quella ligure sono diminuite costantemente. Le Marche primeggiano nell'Italia Centrale. Calabria e Sicilia mantengono livelli alti di fronte al decrescere di Puglia e Campania.

#### *Capi di stato argentini con ascendenti italiani.*

L'importanza di un gruppo di immigrati è pari al successo raggiunto nel Paese di elezione. Di solito è facile affermarsi nell'industria, nelle arti, nello sport, mentre il riconoscimento a livello politico richiede capacità che un immigrato non possiede. È tuttavia interessante notare come i figli degli immigrati di prima generazione italiani siano riusciti ad emergere addirittura come capi di stato. Questo a partire dagli albori della nazione argentina. Santiago Derqui, di origine genovese, fu presidente dal 5 febbraio 1860 al 5 novembre 1861. Carlos Enrique José Pellegrini Bevans, di sangue lombardo, resse il Paese dal 6 agosto 1890 al 12 ottobre 1892. Ci vollero altre decine d'anni perché gli italiani, molto presenti nell'apparato militare, tornassero a reggere le sorti dell'Argentina. Il mitico colonnello Juan Domingo Perón ebbe il potere dal 4 giugno 1946 al 21 settembre 1955, quando fu deposto. Gli furono attribuite radici sarde.

Il generale Eduardo A. Lonardi fu in carica dal 23 settembre 1955 al 13 novembre 1955. A partire da Arturo Frondizi eletto il 1 maggio 1958 e deposto il 29 marzo 1962 seguirono diversi presidenti di origine italiana fino al 1970.

Il dott. José María Guido fu presidente dal 29 marzo 1962 al 12 ottobre 1963, mentre il dott. Arturo Umberto Illia Francesconi dal 12 ottobre 1963 al

28 giugno 1966. Figlio di emigrati da San Pietro di Samolaco, Sondrio, emigrati nel 1866 a Pergamino, una città a nord di Buenos Aires, dove nacque nel 1900, si laureò in medicina ed entrò in politica nel 1930. Anti-peronista ed eletto soltanto con il 25% dei voti non riuscì a contrastare i problemi creati dai seguaci di Perón e a fronteggiare i problemi di un'economia in crisi. Cancellò i contratti petroliferi con le compagnie straniere che gli valse sì grande popolarità, ma che contribuì a distruggere l'autonomia argentina nel settore energetico. Dopo la vittoria dei peronisti nelle elezioni del 1966 i militari lo deposero e lo sostituirono con un altro figlio di lombardi, il generale Juan Onganía.

Juan Carlos Onganía era nato nel 1914 a Marcos Paz una cittadina ad una cinquantina di chilometri a sudovest di Buenos Aires. Il padre era originario di Perledo, un incantevole paese che domina il lago di Como, in provincia di Lecco. Fu presidente dal 29 giugno 1966 all'8 giugno 1970. Dal 1963 al 1965 fu comandante in capo dell'esercito e nel 1962 capeggiò una rivolta che spazzò via l'ala dell'estrema destra. Durante la sua presidenza furono aboliti i partiti, dissolto il congresso ed assunse sia il potere legislativo che esecutivo. Integrò le forze armate nel governo, ma le sue misure autoritarie gli crearono una forte opposizione. La sua posizione fu minata da un'inflazione galoppante e da continue manifestazioni di protesta da parte degli studenti e dei sindacati. Nel giugno del 1970 la giunta militare capeggiata da Pedro Alberto José Gnani, di lontane origini piemontesi, lo destituì. Nel carosello della politica argentina entrò anche Hector José Cámpora, di estrazione genovese, che fece da battistrada con Raúl Lastiri al ritorno di Jan Domingo Perón che rientrato dall'esilio spagnolo, governò dal 1973 fino alla sua morte avvenuta l'anno dopo, quando gli successe la moglie Isabelita che non riuscì a ripetere la popolarità della prima moglie, la popolarissima Evita. Fu deposta nel 1976 da un colpo di stato della giunta militare, nella quale compaiono molti cognomi di origine italiana (Videla, Massera, Agosti, Viola, Galtieri Castelli, Bignone).

Se molti sono i presidenti di origine italiana, la lista dei ministri è altrettanto lunga, per non parlare poi del numero di persone attive nel mondo sindacale e dei sindaci delle grandi città.

#### *I Lombardi d'Argentina*

Le statistiche indicano che tra il 1876 e il 1915 il maggior numero di emigrati lombardi proveniva dalle provincie di Milano, 47.743 e dalla provincia

di Pavia, 80.963. Ecco il quadro generale in valori assoluti:

Bergamo	5.434
Brescia	10.026
Como	34.805
Cremona	7.131
Mantova	6.194
Milano	47.743
Sondrio	15.342
Pavia	80.963
Totale	207.638

I dati non combaciano tra di loro per difetto a causa del diverso sistema di computazione. Tuttavia è importante stabilire le provincie di provenienza, Mantova e Cremona ebbero una maggior emigrazione verso il Brasile. Como comprendeva anche Lecco e la fascia nord della provincia di Milano ora sotto Varese. Pavia e il nord contiguo alla provincia di Milano furono più esposti alla propaganda degli armatori liguri di Genova.

I lombardi d'Argentina si divisero tra contadini e soprattutto persone che si dedicarono ad attività commerciali. Scorrere le pagine dei giornali argentini ed italiani di fine Ottocento e primo Novecento significa imbattersi continuamente in personalità lombarde che hanno lasciato il segno in tutti i campi.

Pur senza una tradizione marinara, i lombardi furono presenti durante le prime scoperte del Nuovo mondo. Mi piace citare Antonio Pigafetta o meglio Antonio Lombardo che lasciò un dettagliato resoconto della spedizione attorno al mondo di Fernao de Magalhaes (1519-1522).

Agli avventurieri veri e propri sono da aggiungere i religiosi avventurosi soprattutto gesuiti. Gli elenchi censuari di questi pionieri danno poche notizie, ma indicano lo stato della colonia spagnola tra il 1700 e il 1800.

Antonio Ripario di Cremona, gesuita che dà notizie sui nativi del Chaco (1639).

Ferdinando Brambilla di Cassano d'Adda, pittore paesaggista al servizio della Spagna che dipinse Buenos Aires durante la spedizione Malaspina attorno al mondo (1789-1794).

Luigi Genera, di Milano, nel 1804 possedeva 5.000 pesos, 6 schiavi ed una casa. Risiedeva a Buenos Aires.

La tradizione militare che vede spesso gli italiani in prima fila comincia ai primi anni del 1800 quando le alterne vicende belliche costringono molti soldati alla via dell'esilio. La provincia di Buenos Aires esigeva che tutti gli stranieri formassero delle legioni in

armi pronte al combattimento. Già nel 1806-07 le legioni italiane combatterono contro gli invasori inglesi. Fu l'inizio delle battaglie che anni più tardi avrebbero coinvolto anche Garibaldi. La legione italiana di Buenos Aires guidata dal colonnello Olivieri, composta da almeno 300 fuorusciti, difese la città di Buenos Aires durante l'assedio del 1852-53. Olivieri, era un carbonaro che partecipò alle cinque Giornate di Milano nel 1848 e alla difesa di Venezia nel 1849. Era un mazziniano convinto. E a Buenos Aires non era solo.

Federico Felonico, nato a Milano nel 1832, partecipò alle Cinque Giornate di Milano (18-22 marzo 1848). Fece parte della spedizione di Luciano Manara in Trentino, si arruolò nell'esercito piemontese e fece parte dei Lancieri di Novara combattendo contro gli austriaci. Partecipò alla difesa di Buenos Aires sotto il comando di Olivieri e morì in combattimento il 30 maggio 1853.

Filippo Caronti nacque a Como nel 1813. Studente di ingegneria, partecipò alle lotte contro la dominazione austriaca. Condannato a morte per i fatti del 1848, fuggì in Argentina a Rio de la Plata. Dopo la morte del colonnello Olivieri si trasferì a Bahía Blanca dove in qualità di commissario di guerra ebbe l'incarico di costruire munizioni per l'artiglieria e riparare armi. Sua la costruzione del primo molo di Bahía Blanca. Si devono sempre a Caronti le prime scuole miste, la prima chiesa cattolica e il primo cimitero. I suoi studi precorsero la meteorologia argentina. Fondò la biblioteca intitolata a Bernardino Rivadavia, il primo presidente argentino e la Società Italiana di Mutuo Soccorso. Morì nel 1883.

Tornando alle occupazioni civili, si può citare Tommaso Ambrosetti, nato a Morbegno, Sondrio, nel 1834, arrivò a Rio de la Plata nel 1863. Fece l'importatore di velluto e pizzi. Fondò il "Circolo Italiano" e la "Camera di Commercio Italiana" di Buenos Aires.

Paolo Mantegazza nacque a Monza nel 1831. Si laureò in medicina a Pavia e si trasferì nel 1854 a Buenos Aires. Oltre a praticare la medicina, viaggiò a lungo per studiare usi e costumi nonché flora e fauna del Paese. Rientrò in Italia nel 1858 e pubblicò le sue osservazioni in un volume dal titolo *Sulla America Meridionale e Lettere Mediche*. Ritornò in Argentina nel 1861 e vi rimase per altri due anni. Questo viaggio diede origine a *Il Rio de la Plata e Tenerife* pubblicato nel 1867. Fondatore, a Firenze, del Museo di Antropologia e di Etnografia, fu scrittore popolare e prolifico – ebbe una corrispondenza anche con Darwin –: la sua bibliografia conta più di 1400 titoli. Morì a San Terenzio, La Spezia, nel 1910.

Pietro Vassena (Pedro Vassena) nacque a Sala al

Barro, Lecco nel 1846. Giunse a Buenos Aires nel 1859 (alcuni dicono nel 1865) e cominciò a lavorare da semplice fabbro. Dopo aver lavorato per l'officina meccanica di Silvestro Zamboni, un novarese di Domodossola arrivato in Argentina nel 1856 che aveva creato un impero industriale, decise di mettersi in proprio. In pochi anni avviò quella che sarebbe diventata una delle più importanti aziende metallurgiche argentine suddivisa in tre stabilimenti: fonderia, torneria meccanica e fonderia. Il primo produceva attrezzi agricoli e materiale da costruzione, il secondo realizzava la costruzione di macchine impastatrici oltre che impiantare e riparare macchinari di qualsiasi tipo. Ma il fiore all'occhiello di Vassena era la fonderia di ferro e bronzo che durante la Prima guerra mondiale produceva tutta la gamma degli articoli in ferro del Paese. La produzione occupava oltre 5.000 addetti tra dipendenti interni ed esterni e la fabbrica si estendeva su una superficie di oltre 100.000 metri quadri. Le opere compiute dall'azienda di Vassena furono innumerevoli. Tra le più significative: il grandioso Mercado de Abasto (Mercati Generali) nel quartiere di Almagro di Buenos Aires, l'imponente tettoia del mercato ortofrutticolo di Bahía Blanca, le condutture del gas della città di Tucumán, le installazioni per la distilleria Griffer di Villa Elisa e per La Rosario di Rosario, l'armatura del ponte sul Rio de la Valle a Catamarca.

Numerosi furono i riconoscimenti internazionali conferiti all'azienda di Pietro Vassena tra cui quelli dell'Esposizione di Torino del 1898 e di Milano del 1906.

Il rapporto di Vassena con il paese natale fu molto stretto nonostante la lontananza. Tornato dopo oltre quaranta anni, in occasione dell'Esposizione di Milano del 1906, Vassena costruì una villa imponente, che donò alla figlia Clelia andata sposa ad Antonio Ronchetti, un industriale serico della zona. Villa che è stata venduta al comune di Galbiate dall'erede Ernesto Ronchetti per valorizzarne la valenza storico-artistica.

Insignito del cavalierato al lavoro dal governo italiano, Pietro Vassena morì a Buenos Aires nel 1916.

Antonio Rezzonico nacque Como nel 1856. Emigrò a Buenos Aires nel 1869. Fece l'apprendistato nella fabbrica Soldini e cambiando spesso luogo di lavoro riuscì a diventare caporeparto. A questo punto decise di mettersi in proprio concentrandosi su una macchina per la produzione di catene di filo d'acciaio che gli valse un premio alla fiera di Buenos Aires del 1898-99. Divenne socio di Manuel Pegasano e fondò uno dei più moderni stabilimenti metallurgici dell'Argentina diviso in tre settori: costruzione di macchinari, fonderia e produzione di bulloni, viti e chiodi. Nel 1900 entrò in società con Otto-

nello e Cia. E nel 1922 si associò al gruppo lussemburghese "Arber Terres Rouges". Nel 1925 assieme agli eredi Vassena fondò la Tamet (Talleres Metalurgicos San Martin).

Federico Rostoni di Vanzaghella, Milano, arrivò a Buenos Aires nel 1867 appena undicenne. Lavorò nella fabbrica di cucine economiche di Ennelino Cayol fino a 18 anni allorché si mise in proprio a fabbricare le famosissime cucine Rostoni che furono adottate da scuole, ristoranti, case private ed anche dalle ferrovie che le utilizzarono nei vagoni ristoranti. Ebbero pure un grande successo nelle cucine degli alberghi sia di Buenos Aires sia delle località di Mar del Plata, Necochea e Tandil.

Giacomo Mezzera nacque a Menaggio, Como. Nel 1873 assunse la direzione della distilleria fondata dal padre nel 1867. Si specializzò nella produzione dell'aceto da tavola che introdusse per primo con successo in Argentina. Fu pure distributore di vino e riuscì ad ottenere dal famoso uomo politico Bartolomeo Mitre l'autorizzazione ad usare il suo nome ed il suo ritratto per una nuova marca di vini.

Eugenio Mattaldi nacque a Milano nel 1834. Arrivò in Argentina nel 1843 con la famiglia. Nel 1867 aprì una delle prime sellerie per la produzione di articoli in cuoio per cavalli e carri che rivaleggiò con altre simili in tutto il mondo. Nel 1884 fondò la Camera di Commercio di Italiana di Buenos Aires. Stabilì la sua residenza a Bella Vista (Buenos Aires) dove avviò pure una distilleria di alcool che battezzò La Rural. Bella Vista gli ha dedicato un quartiere. Morì nel 1918.

Alberto Grimoldi regge le sorti dell'azienda calzaturiera fondata dal suo antenato Tommaso nel 1866 ed ampliata dal figlio Alberto. Tra gli alti e bassi dell'economia mondiale ed argentina che hanno caratterizzato la sua vita, il calzaturificio Grimoldi continua a portare lo stesso nome e soprattutto ad affrontare le sfide dei nuovi mercati restando proprietà della famiglia.

La storia della famiglia Bonomi di Gallarate inizia con l'emigrazione di Giosuè nel 1836 in Uruguay e si estende all'Argentina dove Gerolamo Bonomi approda nel 1886 per sviluppare la rete commerciale dell'azienda di famiglia ottenendo un grande successo con la vendita dell'aperitivo Monte Cudine.

Nel 1907 Gerolamo Bonomi lasciò la direzione del suo negozio in via Belgrano 2280 al figlio Alfredo che seguì le orme paterne. Il benessere raggiunto da Gerolamo era dimostrato, tra altre, dalla proprietà della cuadra (isolato di circa 16.900 mq. di superficie), dove sorgeva il negozio e della villa adibita a residenza estiva della famiglia situata a General Rodriguez.

Tra i prodotti commercializzati da Bonomi lo

champagne Duc de Rovigo, oltre allo zafferano in capsule metalliche che aveva infine conquistato una scettica Argentina.

I Bonomi investirono la loro capacità imprenditoriale in attività bancarie e finanziarie come il Nuovo Banco Italiano e la compagnia di assicurazioni Columbia. Fecero pure costruire il teatro Marconi, al posto del vecchio teatro Doria, dove dettero spettacolo con compagnie operistiche e di prosa nazionali dandogli un grande carattere di italianità.

Gerolamo Bonomi acquistò pure un'isola sul Paraná Mini dove fece edificare una scuola che donò poi al governo. Nel 1920 sottoscrisse il 6o prestito italiano di guerra con la somma di un milione di lire e più tardi il prestito littorio. Fu decorato con il titolo di cavaliere del re d'Italia tuttora trasmesso agli eredi maschi.

Gerolamo morì nel 1936.

L'azienda continuò l'attività sotto la direzione di Alfredo Geronimo Bonomi che legò la pubblicità dell'azienda allo sport sponsorizzando con il marchio Monte Cudine il pilota argentino di origine italiana Manuel Fangio. Monte Cudine ebbe pure una scuderia di cavalli da corsa.

L'attività in Argentina cessò nel 1977.

Enrico Dell'Acqua. Industriale tessile nato a Busto Arsizio, Varese nel 1851 e morto a Milano nel 1910. Il suo nome e la sua attività sono legati alla sua straordinaria idea di esportare i prodotti tessili di cotone prima nel mercato interno del sud dell'Italia e quindi, dopo averne valutato i rischi, in Sudamerica, prima in Argentina e poi in Brasile e altri Paesi. Nel 1887 partì per uno dei tanti viaggi in Argentina e cominciò ad affrontare le case produttrici straniere riuscendo a diventare fornitore dei grossisti di manufatti tessili, scavalcando lo strapotere delle case importatrici specialmente inglesi, facendo leva direttamente sul consumatore attraverso una rete capillare di rappresentanti che illustravano e promuovevano il prodotto italiano. Il successo di Dell'Acqua alla fine fu notevole. La sua opera di pioniere dell'export italiano fu immortalata da Luigi Einaudi, futuro presidente italiano, nel suo volume *Il Principe Mercante*.

Francesco Bisighini nacque a Carbonara Po nel 1868 e vi morì nel 1953. Ha lasciato in eredità al suo paese natale la sontuosa villa che costruì al suo ritorno dall'Argentina ai primi del '900 con i proventi derivati dalla sua attività di costruttore edile. Mentre si sa poco su come abbia potuto accumulare così tanta fortuna in così poco tempo, ci ha tuttavia lasciato un immenso patrimonio composto dai disegni, planimetrie e fotografie delle opere firmate dalla sua impresa che illustrano la sua genialità e il suo lavoro a Buenos Aires.

Agostino Rocca nacque a Milano nel 1895. Stu-

diò all'Accademia militare di Torino. Durante la Prima guerra mondiale si arruolò volontario nei Bombardieri e negli Arditi. Nel 1921 si laureò in ingegneria industriale al Politecnico di Milano. Nel 1933 entrò a far parte dell'Iri – Istituto per la ricostruzione industriale – con l'incarico di ispettore del Comitato per la siderurgia bellica speciale. Nello stesso anno divenne amministratore delegato della Dalmine. Dal 1938 fu direttore generale della Finsider, finanziaria dell'Iri. Entrò anche a far parte della Corporazione della siderurgia e metallurgia. Nel 1943 rifiutò la tessera del Partito fascista repubblicano e il Ministero dell'industria. Fra la fine del 1943 e il 1944 fu colpito da vari mandati d'arresto e rimosso dalle sue cariche. Dopo aver chiarito i suoi controversi rapporti con il Fascismo e fondato la Compagnia Tecnica Internazionale, Techint, lasciò l'Italia alla volta dell'America Latina nel febbraio del 1946. In Argentina firmò i primi contratti di forniture di macchinari e progetti per impianti industriali. Fra gli altri, il progetto per la fornitura di tubi e il montaggio del gasdotto del Sud, che si snoda dalla Patagonia a Buenos Aires. Nello stesso anno presentò al governo argentino il piano per la realizzazione di uno stabilimento di tubi senza saldatura a Campana, a nord di Buenos Aires, che condusse alla nascita, nel 1954, dei laminatoi della Dalmine-Safta e, nel 1962, dell'acciaieria della Siderca.

Tra il 1946 e il 1947, in Messico, entrato in contatto con Bruno Pagliai e con il presidente della repubblica Miguel Alemán, coordinò il progetto di installare a Veracruz una fabbrica di tubi da destinare alla fiorente industria petrolifera nazionale. Nel 1952 nacque la S.A. Tubos de Acero de Messico – Tamsa. Nel 1947 costituì in Argentina la Compañía Tecnica Internacional. Dal 1948, a partire dal Brasile, nacquero altre affiliate Techint in America Latina, Nord e Centro America. Sempre in Argentina avviò varie iniziative industriali, la Cometarsa, la Elna ecc. Dalla metà degli anni Cinquanta lavorò al progetto per realizzare a Ensenada, a sud di Buenos Aires, un impianto a ciclo integrale che alimenti i laminatoi per prodotti piani dell'impresa statale Somisa. Con molte difficoltà fonda un nuovo gruppo siderurgico, da cui si dimetterà nel 1975. Muore a 83 anni, il 17 febbraio 1978, a Buenos Aires.

#### *Pavesi nella Pampa "Gringa"*

I pavesi rappresentarono il gruppo più numeroso degli emigrati lombardi in Argentina. Le pagine ufficiali della storia parlano poco di loro. A Rafaela, nella provincia agricola di Santa Fe, tra i tanti lombardi emergono diversi pavesi.

Felice Giorgi, nato a Broni, era di professione meccanico. Viene citato in merito ad una scissione tra italiani. Su richiesta esplicita del Commendator Faustino Ripamonti, partecipò nel 1927 assieme a Ruggero Moroni e Carlo Vismara alla Commissione Interinale di Unità fra la Società Italiana “Vittorio Emanuele II” e la “Figli d’Italia” sotto la presidenza di Giuseppe Nidasio. Nel 1940 avviò una fabbrica per la produzione di pezzi per l’industria del latte.

Carlo Monaschi nacque a Casatisma. Nel 1906 fondò e divenne Presidente della “Lega Commerciale e Industriale Agricola” che divenne poi “Società Rurale di Rafaela.” Il 24 ottobre 1907 organizzò la prima fiera agricola. Nel 1913 fu questore di polizia e poi membro del primo consiglio comunale. Fondò e divenne presidente del “Club Ciclistico Rafaelino”.

Francesco Malvisini di Mede fondò nel 1885 un importante magazzino per lo stoccaggio dei prodotti cerealicoli, commercio che fu il primo a fungere da Banca per gli agricoltori.

A Mede Carlo ed Ercole Remotti sono ricordati per essere i figli di Luigi, capo magazzino presso il caseificio Mangiarotti. Convinti dal padre ad emigrare in Argentina per fare fortuna, partirono nel 1905. Lavorarono in un caseificio che fallì dopo pochi anni e che decisero di acquistare. Ercole entrò in società con altri italiani, comprò altri caseifici minori e molti appezzamenti di terra. Mentre Carlo si dedicò al suo deposito di formaggio di Buenos Aires, il fratello Ercole continuò la sua attività che spaziò in diversi settori e lo portò nel 1930 alla costituzione

della propria azienda, la Remotti che continua ad essere leader nel settore caseario nella città di Emilio V. Bunge, a circa 300 chilometri a nordovest di Buenos Aires. L’azienda è gestita dai figli di Ercole, Aldo, Carlos e Nelly e dà lavoro a novanta dipendenti. Il loro marchio più conosciuto è il Melincue. A Mede, Ercole Remotti è ricordato come il miliardario d’Argentina, uno dei pochi pavesi che fece davvero fortuna.

Maria Lanza. Nata nel 1897 è ricordata come mondina e tagliariso stagionale. Grande lavoratrice, intraprendente e piena di vitalità. Dotata di straordinaria bellezza, aveva un portamento da far invidia alle modelle e naturalmente non passa inosservata ai molti ragazzi del suo rione. Qualcuno che già l’aveva presa di mira emigrò in Argentina, ma il pensiero per quella splendida ragazza rimasta a Mede lo esasperava al punto da mettere in imbarazzo il postino per le continue lettere d’amore che arrivavano giornalmente. Dopo tante insistenze e tante belle promesse, Maria decise di partire per l’Argentina, augurandosi che tutto fosse vero. Si imbarcò a Genova il 4 marzo 1923 sul vapore Lombardo, e dopo quaranta giorni giunse nella città di Rio Grande nella Terra del Fuoco, dove finalmente incontrò il suo spasimante postale che era poi figlio di un conoscente abitante poco distante dalla sua casa natale. Insieme iniziarono una nuova vita, il lavoro dava buoni frutti e come dice la favola : Vissero felici e contenti rimanendo per sempre a Rio Grande. Non sono più tornati in Italia.

\* *Associazione dei Mantovani nel Mondo*



Didascalia

---

Furio Biagini \*

# Tangele. Piccola storia di ebrei e di tango

## L'incontro con Buenos Aires

A est il Rio de la Plata, a ovest la strada verso la pampa, al nord la ricchezza, al sud le ciminiere di Avellaneda. In mezzo, Buenos Aires. La città più colta ed europea del continente latino americano. Un mosaico costruito da muratori italiani, camerieri galleggi, come sono chiamati gli spagnoli, negozianti ebrei e turchi, lavandai giapponesi, conciatori russi, lattai baschi, inglesi arrivati con le ferrovie, tedeschi giunti prima con l'industria siderurgica e poi con la sconfitta del nazismo.<sup>1</sup> Un microcosmo descritto mirabilmente da un proverbio popolare: «Gli uomini discendono dalle scimmie, i messicani dagli atzechi, i peruviani dagli incas, ma gli argentini dalle navi». Dal suo porto, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, entrarono milioni di persone che venivano a «cercare l'America» o a trovare pace spirituale. Con loro entrarono le lingue che, rimescolate in cortili, vicoli e strade, diedero vita a un nuovo linguaggio, il *lunfardo*, in parte *argot* carcerario, in parte codice della malavita, in parte semplice fusione delle voci che si sentivano a ogni angolo. Parallelamente si produsse una migrazione interna: l'uomo della pampa, il *gaucho*, cercando nuovi orizzonti, si installò nella grande città. In un processo doloroso di sradicamento e di adattamento, si fusero le differenti identità fino a raggiungere una integrazione con il creolo che dette come risultato il *porteño*, così sono chiamati gli abitanti di Buenos Aires, del XX secolo.

Da quel varco sull'oceano giunsero anche gli ebrei che si stabilirono a el Once (Undici in castigliano), un quartiere che, situato «tra Balvanera e Abasto», non ha confini precisi e non esiste sulle cartine della città, dove tra profumi di dolce al mie-

le, melodie orientali, librerie con la *Torah* in vetrina e negozi *kasher* ricostruirono la loro vita perduta.<sup>2</sup> Da allora l'Argentina è rimasta la casa di circa 300.000 ebrei, ancora oggi la più grande concentrazione del Sud America.<sup>3</sup> La maggioranza è composta ormai da gente nata nel paese che, come i loro confratelli degli Stati Uniti, è principalmente monolingue, tutti parlano lo spagnolo più che il ladino o lo *yiddish*, ed è completamente secolarizzata. La loro presenza risale ai primi decenni del 1600 quando, dopo l'espulsione dalla Spagna nel 1492, alcuni cripto giudei, insediatisi in Brasile per sfuggire all'Inquisizione, raggiunsero l'Argentina dove finirono per integrarsi al resto della popolazione. Quando il paese conquistò l'indipendenza dalla Spagna nel 1816, i governi succedutesi alla guida della nazione sostennero politiche che promuovevano la libertà di immigrazione. Questa atmosfera di tolleranza incoraggiò piccoli gruppi di ebrei tedeschi, inglesi e alsaziani a stabilirsi sul Rio de la Plata e, verso la metà dell'800, un migliaio di loro abitava ancora in varie città del paese cercando di conservare la propria identità. Nel 1860 a Buenos Aires fu registrato il primo matrimonio ebraico mentre per raggiungere un *minyan*, il quorum di dieci ebrei maschi adulti di età superiore ai 13 anni, che costituisce il numero minimo affinché sia possibile compiere un atto pubblico di culto e leggere la *Torah*, fu necessario aspettare ancora qualche anno. Da questo primo gruppo di fedeli nacque, il 27 settembre 1897, la Congregación Israelita de Buenos Aires, più tardi denominata de la Republica Argentina, comunemente conosciuta come Tempio Libertad perché situata al n. 761 di Calle Libertad.<sup>4</sup>

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del No-

<sup>1</sup> ROLO DIEZ, *Struggente Buenos Aires dei poeti*, «La Repubblica delle donne», n. 29, 10 dicembre 1996.

<sup>2</sup> Sul *barrio* Once si veda l'interessante volume: FRANCESCA BELLINO, *Il prefisso di Dio. Storie e labirinti di Once, Buenos Aires*, Castel Gandolfo (Roma), Infinito, 2008.

<sup>3</sup> DORIS BENSIMON, *Gli ebrei verso il 2000. La diaspora e Israele*, Genova, Ecig, 1995, pp. 48-49.

<sup>4</sup> VICTOR A. MIRELMAN, *En busqueda de una identidad. Los inmigrantes judíos en Buenos Aires 1890-1930*, Buenos Aires, Editorial Milá, 1988.



vecento, incoraggiati da una politica che promuoveva la colonizzazione delle sterminate pianure della *pampa*, una terza ondata di immigranti, che fuggivano dalla povertà e dai pogrom della Russia zarista e degli altri stati dell'Europa orientale, raggiunse il paese. Il 14 agosto 1889, giunsero a bordo del vapore S.S. Wesen i primi 824 ebrei russi che si installarono in Entre Rios, una provincia a nord-est di Buenos Aires, su delle terre precedentemente acquistate dove fondarono una colonia agricola chiamata Moiseville e divennero *gaucho*. In questa impresa gli ebrei di Moiseville furono aiutati da uno degli uomini più ricchi del mondo il barone Maurice de Hirsch. Pensando che l'Argentina fosse una nuova Terra promessa dove gli ebrei avrebbero potuto tornare a dedicarsi all'agricoltura e all'artigianato, de Hirsch fondava, l'11 settembre 1891, la Jewish Colonization Association, che iniziò le sue attività con un patrimonio fondiario di circa 600.000 ettari di terra.<sup>5</sup>

Tra il 1906 e il 1912, l'emigrazione ebraica aumentò al ritmo di 13.000 unità all'anno. Nel 1920, più di 150.000 ebrei vivevano ormai in Argentina. Sebbene la maggioranza di loro fosse ashkenazita, tutti indipendentemente dalla provenienza chiamati *Rusos*, «russi», consistente era anche la presenza dei sefarditi provenienti dal Marocco e dall'impero ottomano, generalmente soprannominati *Turcos*, «turchi». In seguito alla rivoluzione russa dell'ottobre 1917, i sentimenti nazionalistici, xenofobi e anticomunisti delle classi agiate si legarono al diffuso antisemitismo presente nel paese e l'odio per lo straniero si concentrò in particolare contro gli ebrei, tutti indistintamente considerati pericolosi sovversivi. La crescente ostilità non impedì agli ebrei di inserirsi pienamente in molti settori della società argentina, salvo che nella politica e nelle forze armate, per la loro lunga tradizione di antisemitismo, e divennero contadini, commercianti, artigiani, bottegai. Grazie alla loro imprenditorialità svolsero un ruolo importante nello sviluppo dell'industria tessile, chimica, elettronica e automobilistica. Anche nel campo finanziario il loro apporto fu significativo, basti pensare che sia il Banco Mercantil sia il Banco Comercial furono fondati da ebrei.

## Il tango tra periferie, bordelli e fango

Il paese, che dal 1880 aveva iniziato a crescere prodigiosamente, si era integrato nel mercato mondiale come produttore di materie prime e commerciava con il resto del mondo, con gli Stati Uniti e con l'Europa importando non soltanto merci e manufatti, ma anche influenze e mode culturali come gli ultimi gusti musicali e i nuovi passi di danza. Il valzer arrivò agli inizi del diciannovesimo secolo, seguito alcuni anni più tardi dalla mazurka, dalla polka e dallo *schottisch*, *chotis* in spagnolo. Alla metà del secolo si diffuse la *habanera*, il ritmo ispano-cubano che sarà reso famoso dalla *Carmen* di Georges Bizet e dalle opere di Alexis Emmanuel Chabrier, Camille Saint Saëns, Claude Debussy e Maurice Ravel.<sup>6</sup> Queste danze, specialmente la *habanera* e la polka, sembrano aver giocato un ruolo particolare nello sviluppo della milonga, popolare dal 1870 tra gli abitanti di Buenos Aires. La milonga era originariamente uno stile musicale, dai versi improvvisati eseguiti con un semplice accompagnamento di chitarra, tipica dei *payador*, i menestrelli dell'universo *gaucho* della pampa. Sebbene le informazioni sulla sua evoluzione siano scarse, sembra che in città questi ritmi acquisissero nuove tonalità. Comunemente si pensa che la milonga sia stata la forma embrionale del tango prima che questo nome diventasse di uso comune.<sup>7</sup> Sfortunatamente non esiste in proposito alcuna precisa documentazione e anche dal punto di vista semantico regna la massima confusione. Sicuramente, il tango nacque durante la movimentata urbanizzazione del paese, quando Buenos Aires acquisì una nuova identità metropolitana e le effimere culture delle periferie riflettevano i contrasti e le tensioni tra nativi e immigrati, tra città e campagna.<sup>8</sup> Una delle figure tipiche di quell'epoca di profonde trasformazioni fu il *comprade*, un tipo semi urbano con radici nella *pampa*, che spesso trovava lavoro come mandriano, macellaio o scaricatore. Alcuni hanno visto i *comprade* come *gaucho* sradicati spinti ai margini della città dal contrarsi del loro naturale habitat a causa dello sviluppo delle ferrovie, della agricoltura e dei recinti di filo spinato. Il libero, nomade mondo dei *gaucho* era sparito più o meno attorno al 1880, ma il *comprade* ne interiorizzava alcuni valori:

<sup>5</sup> *50 años de colonización judía en la Argentina*, Buenos Aires, DAIA, 1939; LEONARDO SENKMAN, *La colonización judía. Gente y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editorial de America Latina, 1984.

<sup>6</sup> *L'amour est un oiseau rebelle* dalla *Carmen* di Georges Bizet (1875); *Terzo movimento della Rapsodia spagnola* di Maurice Ravel (1895); Claude Debussy indica come *Mouvement de Habanera* il secondo pezzo *Soirée dans Grenade* contenuto nell'opera *Estampes* per pianoforte.

<sup>7</sup> HORATIO SALAS, *Il tango*, Milano, Garzanti, 1992, p. 19.

<sup>8</sup> SIMON COLLIER, *The Popular Roots of the Argentine Tango*, «History Workshop», n. 34, Autumn 1992, pp. 92-100.

orgoglio, indipendenza, ostentato machismo e una certa propensione a regolare le questioni d'onore con il coltello. Più numerosi dei *comprade* erano i giovanotti delle periferie povere che cercavano di imitarli ed erano conosciuti col termine, talvolta spregiativo, di *compradito*, bulli ben descritti dalla letteratura del tempo e facilmente identificati dai loro contemporanei dal caratteristico abbigliamento: cappello floscio, fazzoletto di seta annodato al collo, coltello discretamente infilato nella cintura, scarpe con i tacchi alti. Non necessariamente erano delinquenti, ma i sobborghi cittadini erano spesso un rifugio per i criminali in genere. In tali zone, in realtà, abitava un miscuglio di popolazione marginale, sebbene ci fossero luoghi dove, negli anni, intraprendenti operai e artigiani costruirono le proprie case e i propri laboratori per fuggire dal caos dei *conventillo*, i quartieri proletari cittadini. Un mondo di uomini dove la prostituzione era talmente diffusa che Buenos Aires divenne il centro principale del traffico delle bianche organizzato dai francesi, dagli italiani e dagli ebrei.<sup>9</sup> Nei bordelli, nelle periferie, nel fango vicino al ruscello Maldonado, vide la luce la musica, il ballo e la canzone di Buenos Aires. La città porto che aveva già mescolato popoli e lingue, mischiò balli e canti e inventò il suo ritmo: il tango. Ben presto, dai sobborghi al centro, il tango si impose.<sup>10</sup>

Come il resto della popolazione, anche gli ebrei furono attirati da questo ballo canzone, che

non è stato solo un mezzo di evasione e una modalità di espressione per i *porteño*, ma è stato soprattutto una lingua, frutto dell'ibridazione di più idiomi, usata dagli immigrati per integrarsi nella società argentina.<sup>11</sup>

Il tango, come scrive Francesca Bellino, citando Rosalba Campra,

è una creazione che mette insieme tanti registri in un discorso eterogeneo, un discorso pluri-linguistico che mescola tutto, *castellano*, *lunfardo*, dialetti dell'immigrazio-

ne, *yiddish*, diventando così l'espressione dell'eterogeneità della società *porteña*. Parole e frasi di tango fanno parte non solo della memoria collettiva della nazione ma anche del linguaggio comune di tutti i giorni, usato senza bisogno di virgolette.<sup>12</sup>

Poco si è scritto sul contributo ebraico al tango eppure già dalla fine dell'800 numerosi musicisti di grandi orchestre erano ebrei.<sup>13</sup> Per loro suonare insieme ad artisti argentini rappresentava un passo verso l'integrazione in un ambiente sociale ancora estraneo. Come ricorda Julio Nudler la ragione che avvicinò gli ebrei al tango

risiede proprio nei valori culturali che predominano nel tango, fatto più di *bohemia* che ambizione, più libertà che rigore, più romanticismo e distacco che competenza e rancore.<sup>14</sup>

Il mondo del tango spesso diventò proprio il rifugio contro l'intolleranza. Due grandi artisti come Osvaldo Pugliese e Santiago Antonii Velaz nel 1956 dedicarono a questo tema il brano *Judía*, un manifesto contro il pregiudizio e l'antisemitismo: «Cosa ci importa di questo mondo/delle sue religioni e delle sue classi/se il nostro amore è tanto profondo/nessuno, niente, ci potrà separare». <sup>15</sup> Tuttavia, nonostante il grande talento musicale solo in pochi casi gli ebrei vi assunsero funzioni di primo piano. I più entrarono a far parte di orchestre come strumentisti piuttosto che come cantanti, in modo che il pubblico non potesse identificarli. Solo gli studiosi o gli intenditori conoscevano la composizione dei complessi e l'origine dei singoli componenti: naturalmente quando ciò era possibile, poiché difficilmente le trasmissioni radiofoniche o le etichette dei dischi riportavano la formazione dei vari gruppi musicali. Il grande pubblico identificava solo il direttore e i cantanti, proprio quei ruoli in cui raramente appariva un ebreo. Per contro, la massa orchestrale offriva un riparo e nessuna possibilità di individuazione. Si deve anche ricordare che la maggioranza

<sup>9</sup> Sulla prostituzione e il coinvolgimento di alcuni settori della comunità ebraica si veda tra le tante opere: EDWARD J. BRISTOW, *Prostitution and Prejudice. The Jewish Fight against White Slavery 1870-1939*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

<sup>10</sup> JOSÉ S. TALLÓN, *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires, Istituto del libro argentino, 1964; ANDRÉS CARRETERO, *El compradito y el tango*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999. Bisogna ricordare che il tango ha radici anche a Montevideo, l'altra capitale sul Río de la Plata. Essersi affermato su entrambi i lati del grande estuario ne spiega il parallelo sviluppo.

<sup>11</sup> FRANCESCA BELLINO, *Il prefisso di Dio...*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Sul contributo ebraico al tango si veda: JULIO NUDLER, *Tango judío. Del ghetto a la milonga*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998; JOSÉ JUDOVSKI, *El tango. Una historia con judíos*, Buenos Aires, Fundación IWO, 1998; ANA E. WEINSTEIN, ROBERTO NASATSKY, MIRYAM E. GOVER DE NASATSKY, *Trayectorias musicales judeo-argentinas*, Buenos Aires, Editorial Milá, AMIA, 1998; FURIO BIAGINI, *Il ballo proibito. Storie di ebrei e di tango*, Firenze, Le Lettere, 2004.

<sup>14</sup> JULIO NUDLER, *Tango judío...*, p. 15.

<sup>15</sup> «Qué nos importa de ese mundo/su religiones y sus clases/si nuestro amor es tan profundo/que nadie, nada, nunca nos podrá separar».

degli ebrei era fatta di violinisti, e che il violino ben difficilmente era lo strumento di chi dirigeva, compito, questo, che spettava generalmente al pianista o al suonatore di *bandoneon*. Se, per questi motivi, il contributo degli ebrei restò in generale limitato all'esecuzione della musica, è vero anche che nel corso degli anni emerse una quantità impressionante di eccellenti e virtuosi strumentisti. Non mancarono, inoltre, parolieri raffinati che scrissero testi di grande successo, illustri direttori, arrangiatori musicali, compositori e popolari cantanti. Molti di questi artisti suonarono nelle band più rinomate e nelle più celebri orchestre, non solo eseguendo il tango, ma anche il *klezmer*, la tipica musica ebraica, per soddisfare i gusti e le esigenze delle varie comunità sparse per il paese. Altri giunsero al tango per via indiretta: i dischi, i programmi radio, il teatro, il ballo come passione e terapia. Fondamentale il lavoro di Max Glücksmann, pioniere del cinema nazionale argentino, della industria discografica e dei concorsi di tango, responsabile delle incisioni e delle tournée dell'immortale Carlos Gardel. Non possiamo dimenticare, inoltre, Julio Korn che pubblicò la rivista «La Canción», che diverrà «La Canción Moderna» e, infine, «Radiolandia»; i fratelli Luis, Elias e Oscar Rubinstein, che fondarono l'Editorial Select e la Primera Academia Argentina de Intérpretes; Enrique Lebediger con la sua Editorial Fermata a cui si associò il poliedrico Ben Molar, all'anagrafe Moisés Smolarchik Brenner. Il tango, dunque, come prova dell'integrazione, ma anche come rifugio contro l'intolleranza, molte volte al prezzo di rinunciare al proprio vero nome. Il cantante Carlos Aguirre si chiamava in realtà José Goldfinger mentre Rosita Montemar, celebre cantante ai tempi di Libertad Lamarque, era Rosita Spruk e sotto lo pseudonimo di Julio Jorge Nelson si nascondeva il musicologo Isaac Rofosky. Pochi sanno che il poliedrico cantante e compositore Chico Navarro è in verità Bernardo Mitnik e che il cantante Guillermo Galvé si chiamava Mercos Piker.<sup>16</sup>

Dalla Polonia, dalla Russia, dalla Bessarabia, dalla Moldavia la migrazione ebraica allargò l'orizzonte musicale del tango con personalità della statura del violinista Simon Bajour, del direttore e virtuoso del violino Raul Kaplun, del compositore Alberto Soiffer, del bandoneonista Israel Spitalnik e, fra gli altri, del pianista Jaime Gosis. Spesso non si incon-

trano tra i musicisti ebrei grandi innovatori né idoli popolari, però è impensabile una storia organica del tango senza ricordare strumentisti in grado di suonare generi differenti come Leopoldo Lalo Schriffin o Simon Blech, che vissero l'esperienza del tango come una tappa da superare. Anche il jazz argentino si nutrì di *tanguero* ebrei del calibro di Bernardo Stalman, uno dei primi violinisti di «musica americana» di Buenos Aires – suonò con René Cospito a partire dal 1925 – e Noè Scolnik, rinomato trombettista all'epoca delle grandi orchestre. Anche se gli pseudonimi contribuirono a occultare l'enorme contributo ebraico al tango, non v'è dubbio che l'apporto degli ebrei trasmise alla produzione musicale argentina un'impronta cosmopolita.

Questo legame rimasto nascosto ha alimentato anche le sorgenti della musica contemporanea, il cosiddetto «tanto giovane». Un movimento lontano dalle grandi masse senza un futuro assicurato che si manifesta nella metà degli anni Ottanta del secolo scorso come riflesso del rinato interesse per il tango diffuso in Europa e negli Stati Uniti dal cinema e dal moderno music-hall. Una musica non necessariamente di avanguardia, anche se è fortemente attratta dalle sonorità di Astor Piazzolla, che recupera gli stili del passato e riesuma il repertorio tradizionale. Molti dei suoi giovani musicisti ebrei sono nati nel paese da genitori ormai integrati ciò che spiega la differenza sostanziale con le generazioni precedenti. Il violino non è più lo strumento predominante, ma al massimo una opzione in più, al pari del piano, della chitarra o del basso. Tuttavia, è raro incontrare compositori e parolieri che esprimano idee contemporanee attraverso nuovi testi, i più raccontano la modernità arrangiando i mai dimenticati classici. Anche questa rilettura mostra la vitalità del tango e il suo costante rifiuto di ogni massificazione musicale che mira a imporre prodotti ordinari e globalizzati.

### Da Buenos Aires all'Europa

Tra il 1920 e il 1930 il tango si imponeva in tutta Europa diventando uno dei balli più popolari. La moda si impossessava del fenomeno creando il tètango, il colore tango, i vestiti tango. Il suo straordinario successo spiega il motivo per cui questa musi-

<sup>16</sup> Lo stesso fenomeno si riscontra anche tra gli italiani, anch'essi determinanti nell'evoluzione del tango, che abbandonavano i cognomi «poco chic» della Penisola per adottare degli pseudonimi. In proposito si vedano le opere di Meri Lao, la massima esperta italiana di tango, di cui citiamo le principali: MERI LAO, *Voglia di Tango. Storia e rito, personaggi e testi, fortuna e revival*, Milano, SugarCo, 1986; MERI LAO, *Tempo di tango*, Milano, Bompiani, 1988; MERI LAO, *I tanghi di Tango*, Milano, Editori del Grifo, 1990; MERI LAO, *Todo tango. Cronache di una lunga convivenza*, Milano, Bompiani, 2004.

ca si diffondesse anche nei quartieri ebraici di tutto il vecchio continente e, successivamente, se ne trovarono tracce anche all'interno dell'universo concentrazionario nazista. In proposito è opportuno notare, come sostiene Lloica Czackis, che in quest'ultimo caso il tango ha svolto un duplice ruolo sia come mezzo di espressione dei prigionieri ebrei, il tango *yiddish*, sia come macabro strumento di organizzazione della vita quotidiana dei campi di concentramento da parte dei loro aguzzini, il tango della morte.<sup>17</sup>

Dopo il successo ottenuto in Occidente, negli anni tra le due guerre mondiali il tango raggiungeva i paesi dell'Europa dell'est. Tuttavia, contrariamente a quanto avvenuto in Francia o in Germania, frequentemente visitati dalle orchestre tipiche argentine, in Polonia, Russia, paesi baltici, Romania, il tango si diffuse solamente attraverso i dischi, la radio e i giornali. Ciò spiega il carattere particolare che questa musica assunse in quei luoghi e il suo naturale differenziarsi dallo stile sudamericano. Soprattutto la Polonia, indipendente dopo il trattato di Varsavia del 1919, divenne una delle capitali europee del tango grazie anche ai suoi molti musicisti ebrei ormai del tutto assimilati e integrati nella cultura dominante.<sup>18</sup> La vita nelle grandi città aveva aperto il tradizionale mondo ebraico alla modernità e molti furono affascinati da questo ballo canzone come il violinista Paul Godwin, i direttori d'orchestra Henryk e Artur Gold, i compositori Zygmund Bialostocki, Oskar Strock e Jerzy Peterburski. È a quel tempo che gli ebrei europei iniziarono a scrivere i loro «*yiddish tango*» come *Ikh ganve in der nakht* (Rubo nella notte) o *Tsi darf es azoy zayn?* (Deve essere questa la strada?) con parole di Moshe Broderson e musiche di Dovid Beygelman. Il flautista Pablo Goldstein, ricordando quanto gli ebrei nella diaspora fossero attirati dalla malinconica qualità di questa musica, che evocava il senso di dislocazione e di sradicamento sperimentato dagli immigranti e dai ceti popolari ur-

bani tra i quali era nata, aggiungeva: «Noi abbiamo provato gli stessi sentimenti per 2000 anni».<sup>19</sup>

Con lo scoppio della seconda guerra mondiale e l'internamento degli ebrei nei ghetti e nei campi di concentramento, nuove canzoni furono scritte per descrivere il dramma di quella esperienza o per esprimere la speranza di una imminente libertà.<sup>20</sup> La maggioranza di queste musiche, che sono un testamento importante della capacità creativa di un popolo per dimostrare la sua resistenza, la sua fantasia e la sua ricchezza di risorse anche in condizioni estreme, sono andate perdute come sconosciuti sono rimasti molti dei loro autori. Solo alcune furono raccolte e pubblicate nel 1948 da Schmerke Kaczerginsky, poeta, scrittore e combattente ebreo polacco, nel libro *Lider fun di ghetos un lagern*.<sup>21</sup> In tutte emerge un desiderio di vivere, di conservare la dignità umana e tramandare i valori della cultura tradizionale ebraica. Il repertorio è vario e si compone di ninnananne, canti di lavoro, canti satirici e ballate, canzoni di eroismo e di odio per il nemico. I testi descrivono i quartieri sovraffollati, la penuria dei generi alimentari, i soprusi e il degrado morale cui erano costretti i prigionieri. Molte di queste composizioni sono originali sia nella musica sia nel testo come ad esempio *Friling* (Primavera), forse una delle canzoni *yiddish* più conosciute al mondo, scritta dallo stesso Kaczerginsky per la morte della moglie Barbara nel ghetto di Vilna e musicata come un tango da Abraham Brudno. Altre sono arrangiamenti di pezzi di successo nel periodo tra le due guerre come *Shpil zhe mir a tango oyf yiddish* (Cantami un tango anche in *yiddish*), scritto nel ghetto di Kvnno da Reuven Tsarfat, col titolo *Shpil zhe mir a lidele oif yiddish* (Cantami una piccola canzone in *yiddish*), o *Papiroesn* (Sigarette) di Herman Yablokoff, del New York Yiddish Theater,<sup>22</sup> che fu riadattato col titolo *Es iz geven a zumer-tog* (Era un giorno d'estate) da Rikle Glezer, una bambina di 12 anni. Quando scrisse quel testo, il 6 dicembre 1941, una parte degli ebrei del ghetto di Vilna fu prelevata e inviata al campo di

<sup>17</sup> Il tema della danza macabra non fu una invenzione nazionalsocialista, ma era già presente nello spirito del tango fin dagli inizi della sua storia. *El tango de la muerte* è il titolo di un film di José Agustín Ferreyra girato nel 1917. Si tratta del primo di una serie di film popolari centrati sulla tematica del tango, i personaggi convenzionali di periferia, la ragazza buona che si perde, il seduttore, il malfattore.

<sup>18</sup> JERZY PLACZKIEWICZ, *Tango in Poland, 1913-1919*, in <http://www.todotango.com>.

<sup>19</sup> ALEXANDER GELFAND, *Tango: Not Jewish, But Not 100% Not Jewish*, in «Forward», 10 giugno 2005, consultabile anche su <http://www.forward.com/articles/3651>.

<sup>20</sup> LLOICA CZACKIS, *El tango en idish y su contexto histórico, Recreando la Cultura Judeoargentina. 2. Literatura y Artes Plásticas, tomo II*, Buenos Aires, Editorial Milá, 2004, pp. 29-41.

<sup>21</sup> SCHMERKE KACZERGINSKY, *Lider fun di ghetos un lagern: tekste un melodies gesamt* (in *yiddish: Canzoni dei ghetti e dei campi di concentramento*), New York, CYCO – Bicher Farlag, 1948.

<sup>22</sup> NAHMA SANDROW, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theater*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1996.

sterminio di Ponar, ubicato a dieci chilometri dalla città, dove fu sterminata. Anche *Der tango fun Oshvientshim* (Il tango di Auschwitz) è un rifacimento di *Niewolnicze tango* (Tango degli schiavi), canzone polacca tradotta in *yiddish* da un anonimo autore e dallo stesso Kacerginsky. Questi brani sopravvissuti alla Shoah, che ci spiegano la realtà dell'universo concentrazionario meglio di qualsiasi altra pagina di un libro di storia, ci raccontano ciò che per noi è l'incomprensibile, l'inesplicabile malvagità umana. Ma anche nelle peggiori circostanze, nel dolore e nella nostalgia restava l'ebraica speranza in un futuro migliore: «Il filo spinato ci minaccia, ma la libertà ci chiama» cantavano gli internati di Auschwitz.

### Conclusioni

Risultato della fusione di diverse culture, con nessuna delle quali può identificarsi, il tango propone ancora oggi la sua modernità. Nato nei caffè e nei locali notturni di Buenos Aires e di Montevideo dal contributo di differenti culture, il tango è uno

straordinario mix di musica, poesia e ballo che Jorge Louis Borges definì «el espejo de nuestra anima», uno specchio della nostra anima. Nell'intreccio che ha generato questa forma espressiva, anche gli ebrei hanno contribuito con il loro apporto a renderlo universale. Come scrivono Ernesto Sábato e Horatio Salas,

dalle sue incerte origini in sordidi ritrovi periferici, nell'arco di un secolo il tango si è innalzato fino a diventare sinonimo del paese che gli diede i natali. È stato il riflesso e il prodotto di una società strutturata sull'ibridazione. Dall'incrocio di ritmi natii con altri di importazione è nata la musica di Buenos Aires; dal miscuglio di creoli, italiani, spagnoli ed ebrei, è nato l'uomo argentino, la cui espressione musicale è stata ed è il tango. Le sue crisi, le regressioni, le euforia e i fallimenti sono gli stessi che ha sofferto l'Argentina.

Il tango *yiddish* non è che un episodio di questa meravigliosa storia.

\* *Università del Salento*



Didascalìa

---

Giorgio Colombo

# Due artisti tra Argentina e Italia

## Tomás Maldonado

Un ... argentino a Milano. I puntini si riferiscono alla domanda: chi è Tomás Maldonado? Non per un'unica risposta, ma per troppe risposte. Ecco gli interrogativi che si pone Silvana Annichiarico nella introduzione alla mostra che la Triennale di Milano gli ha dedicato da febbraio ad aprile di quest'anno: "Un artista? Uno scienziato? Un designer? Un filosofo? Un semiologo? Un intellettuale tecnico? Un docente? Un fondatore di scuole? Un teorico? Un viaggiatore? Un *grand gourmand* (della vita oltre che della cucina...)?<sup>1</sup>

Certamente Maldonado appartiene a più culture e almeno ai tre paesi dove è vissuto, l'Argentina, la Germania e l'Italia. Ma forse si potrebbe meglio dire che Maldonado appartiene alla cultura della modernità, cioè a quell'insieme di pratiche e teorie che si sono sviluppate nei paesi occidentali dalla rivoluzione industriale in poi.

Comincio con alcuni dati biografici.

Nasce a Buenos Aires nel 1922, dove dal 1939 al 1941 frequenta l'Academia Nacional de Bellas Artes, con un vivo interesse per il movimento olandese di De Stijl, il Costruttivismo russo, il Suprematismo di Malevic e il Bauhaus. Gli anni quaranta, a causa delle persecuzioni e delle guerre, rappresentano la conoscenza diretta di alcuni esponenti delle avanguardie europee, emigrati nelle Americhe. "Per i giovani intellettuali, il contatto con questi uomini era una fonte inesauribile di stimoli di ogni genere".<sup>2</sup>

Nel 1946 scrive, per conto del gruppo *Arte Concreto Invención*, il *Manifiesto invencionista*. E "*invencionista*" è anche il fratello Edgar Bayley (assume il cognome di famiglia di origine irlandese), poeta, teorico, uomo di teatro e direttore di due riviste decisive per la letteratura argentina, "Poesia Buenos Aires" (1950-1960) e "Zona de la Poesia Americana" (1953-1954).

"Nel 1948, afferma Maldonado, finisce la nostra *splendid isolation*, poiché si cominciava a viaggiare... Io vengo in Europa a quella data. In Italia trovo Max Huber, Bruno Munari, Piero Dorazio, Achille Perilli, Gianni Dova, Gillo Dorfles. A Zurigo, stabilisco contatti con i principali esponenti del concretismo svizzero: Max Bill, Richard P. Lohse, Camille Graeser e Verena Loewensberg. A Parigi, con Georges Vantongerloo. Di ritorno a Buenos Aires, la mia attività artistica, e non solo la mia, comincia a risentire dell'influenza soprattutto dei concretisti svizzeri, di Vantongerloo e, per via indiretta, di Vordemberge-Gildewart".<sup>3</sup> A questi nuovi interessi è connessa la direzione, dal 1951, di *nueva visión*, una rivista di arte, architettura, disegno industriale e grafica.

Il suo impegno sociale non si interrompe anche dopo l'allontanamento, nel 1948, dal partito comunista.

Il geometrismo delle sue prime opere si sviluppa in sintonia con il movimento d'Arte Concreta ('concreto' contro 'astratto'), e trova una conferma internazionale con l'esposizione collettiva presso la Galleria Viau nel 1952, anno di un omaggio a Schönberg, di cui cura la comunicazione grafica.

Nel 1954 si trasferisce in Germania per insegnare alla Scuola Superiore di Design di Ulm, l'HFG (Hochschule für Gestaltung), fondata da Max Bill, il quale si era proposto di continuare, con gli opportuni aggiornamenti, la lezione del Bauhaus. Il suo impegno didattico rivolto al disegno industriale e alla comunicazione visiva lo distolgono dalla pittura, che riprenderà nel 2000. Entrata in crisi la scuola di Ulm, continua il suo insegnamento all'Università di Princeton, USA, e infine, nel 1969 si trasferisce in Italia, dove, nei nuovi corsi al DAMS dell'Università di Bologna, inizia la sua nuova riflessione sulla progettazione ambientale. Nel 1977 assume la direzione di 'Casabella', la rivista che poteva vantare i nomi di Persico, Pagano e Rogers. Nominato docente alla Facoltà di architettura del Politecnico di Mi-

<sup>1</sup> TOMÁS MALDONADO, Milano, Skira, 2009, p. 10.

<sup>2</sup> La citaz. è tratta da un'importante intervista, curata da Giacinto Di Pietrantonio, apparsa su "Flash Art" 151, nell'estate del 1989 e ripubblicata in *Reale e Virtuale*, Milano, Feltrinelli, 1992. Me ne servirò anche in seguito.

<sup>3</sup> Intervista cit., in *Reale e Virtuale*, Feltrinelli, p. 151.

lano nel 1984, nel '92 inaugura un corso di laurea in disegno industriale.

Tralasciando i numerosi premi e onorificenze che lo hanno accompagnato nel suo ricco percorso, mi limito a ricordare i Dottorati Honoris Causa all'Università di La Plata, di Cordoba e di Buenos Aires.

Provo ora ad accennare ad alcuni aspetti che mi pare emergano da un'attività così intensa e così varia. L'artista in quanto portatore di progetti innovativi non si limita ad un'attività ristretta ad un circolo di amici, colleghi e specialisti, per esempio al mondo dell'arte (gallerie, critici ecc.), ma deve incidere nelle abitudini sociali e, quando può, nelle scelte politiche. La sua giovanile iscrizione al partito comunista non era stata casuale.

La ricerca artistica è calata in un ambiente determinato, tiene conto di una pluralità di discipline e di procedure. Ogni progetto segue un metodo, obbedisce a delle regole, raggiunge o fallisce il risultato previsto. E ciò che Maldonado intende per "razionalità critica".<sup>4</sup> Nonostante la sua diffidenza verso "le teorie formulate dagli artisti" sulle proprie opere, la riflessione sul processo creativo diventa una componente necessaria al processo stesso, e il processo, alla fine, coincide con il risultato, è incorporato nel risultato, la forma finale. Di qui la consistente produzione di testi, aggiornamenti ed estese bibliografie. Di qui l'ampiezza multidisciplinare, contro lo specialismo. Di qui la sua vocazione didattica, dove i corsi e le lezioni non sono soltanto la fiducia di trasmettere ai giovani la propria esperienza (v. il dono alla Biblioteca del Progetto della Triennale di circa 1700 volumi), ma rappresentano la forma dialogica, socratica, nella quale i problemi si affrontano, si sviluppano, si sciolgono. L'interlocutore non interviene a cose fatte, ma è sempre parte del problema.

Un altro punto, la pratica pittorica. Sappiamo che si sviluppa dal 1945 al 1954, s'interrompe e riprende poi dopo il 2000, continuando sino ad oggi.

Nonostante le differenze tra i due momenti, Maldonado rimane fedele ad una pittura *non rappresentativa*. Secondo il giovanile Manifesto del '46, quella rappresentativa è un'arte illusionista, illusione di spazio, illusione d'espressione, illusione di realtà, illusione di movimento. La vecchia, "preistorica" arte rappresentativa adopera tecniche complesse e desuete per riferirsi a qualcosa d'altro da sé, a qualcosa

di esterno, la realtà spazio-temporale. L'arte nuova è quella *concreta*, tutta presente a se stessa, un insieme sinottico, un segno 'iconico', per dirla coi semiologi, che designa solo se stesso, autoreferenziale: si riferisce a ciò che è lì, davanti agli occhi.<sup>5</sup> Forme geometriche, colori netti, niente sfumato e indeterminazione; non strutture discorsive ma percettive, così come noi intercettiamo nella vita quotidiana, e poi organizziamo con gesti e osservazioni. Già nel '49 aveva scritto: "L'artista del futuro, come noi lo immaginiamo, dovrà raggiungere nuovi orizzonti di creazione, avvicinandosi all'universo della produzione industriale di oggetti di serie, degli oggetti d'uso quotidiano e popolare che costituiscono, in ultima istanza, la realtà più immediata dell'uomo moderno". Insomma, secondo il rapporto arte-vita, la pratica artistica incontra l'oggetto d'uso e si trasforma in disegno industriale. "Avevo voluto un'avanguardia che trasformasse l'intera realtà – ricorda Maldonado nel '74 – ed ero costretto ad accontentarmi di un'avanguardia meramente artistica... È così che sono passato da una pratica ad un'altra, dalla produzione di immagini alla produzione di oggetti".<sup>6</sup>

Ma lo sviluppo non è così lineare. Maldonado ritiene, a posteriori – siamo nell'89 –, di aver fatto un "errore di valutazione": credere che "il disegno industriale fosse sostitutivo dell'arte e il disegnatore industriale dell'artista. Confesso che nei miei primi anni in Germania, è stato precisamente questo stesso errore di valutazione che mi ha portato a credere che lo sbocco logico del tipo di arte da me praticato fosse il disegno industriale".<sup>7</sup> Un errore poi non così grave se la nuova impresa didattica si dimostrava "la cosa più importante", mentre "il resto era secondario". E nel 'resto' rientrava tranquillamente anche la pratica artistica, con la quale rimane comunque in contiguità. Entrambi i settori infatti obbediscono ad un unico orientamento metodologico, quella 'razionalità critica' presente, in Maldonado, sin dagli inizi, tesa a "rendere comunicanti i diversi vasi del sapere [...] Una razionalità sociale... che sarà anche necessariamente scientifica e tecnologica. È l'unico modo, almeno l'unico plausibile, di superare le patologie della modernità senza abbandonare il campo della modernità stessa".

Se c'è un orizzonte comune all'attività artistica e al disegno industriale, questo significa escludere

<sup>4</sup> TOMÁS MALDONADO, *Avanguardia e razionalità*, Milano, Feltrinelli, 1974.

<sup>5</sup> Il tema della rappresentazione e delle tecniche che la producono verrà ampiamente sviluppato nella prima parte di *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, 1992.

<sup>6</sup> TOMÁS MALDONADO, *Avanguardia e razionalità*, op. cit., p. XVII. La citaz. precedente è riportata in *Ibd.*, p. 16.

<sup>7</sup> Intervista cit. *Reale e Virtuale*, op. cit., p. 153, 154, 155. L'argomento era anche stato affrontato ne *Il futuro della modernità*, 1987.

quelle operazioni che non si inseriscono in questo orizzonte, l'orizzonte fondante della modernità critica, e solo in seguito introdurre le opportune distinzioni.

Anche se l'inclusione o l'esclusione nella modernità critica non è (non può essere) un atteggiamento rigido, Maldonado esclude da questa modernità ogni forma di postmodernismo e "di pensiero claudicante", "decostruzionista" o "debole", e ogni forma di estremismo solo apparentemente forte, tanto più violento quanto più metabolizzato dalla società tardo-capitalistica. La citazione che segue è tratta da un testo, *Tarda-cultura e tardo-capitalismo*, del 1973, ed è opportuno tener presente la data per capire certe forzature del testo. Scrive Maldonado: "Le correnti dell'attivismo artistico (negli anni '50 l'*Action Painting*, negli anni '60 la *Direct Art*, la *Body-Art* e l'*Erotic Action*, ed anche, per un certo verso, la *Land-Art*) testimoniano, con brutale incisività, il grado di immiserimento intellettuale raggiunto dalla società borghese; prodotti (e sottoprodotti) della vecchia ideologia vitalistico-espressionista. Nata come classe che proclamava la vita, la borghesia ha finito per soffocarla. Ora tollera solo un'esaltazione "artistica" della vita. Dove, per "vita", si intende esclusivamente l'espressione, il gesto, il comportamento, e soprattutto un'ostilità viscerale nei confronti di qualsiasi tentativo di *articolare razionalmente* (sottolineatura mia) l'espressione, il gesto, il comportamento".<sup>8</sup>

Ma questa condanna non è né totale né definitiva. In un precedente intervento del 1963, "Oggetti di disegno e oggetti d'arte", Maldonado prende in considerazione i neodadaisti che espongono in una mostra a New York del '62. Usano "la vecchia tecnica del "ready made" di Duchamp con due intenzioni opposte, "un'intenzione satirica, rivolta contro i prodotti della nostra civiltà", oppure, al contrario, l'intenzione di fare, di questi stessi prodotti, un'apologia. I primi mettono a nudo "l'assurdità e la volgarità dei prodotti di un certo tipo di disegno industriale", i secondi, gli artisti *pop*, ne fanno l'apologia, tentando "di recuperare culturalmente certi oggetti e simboli" che sono al quotidiano servizio della manipolazione sociale. Se le preferenze di Maldonado vanno per i primi, la sua critica decisa è rivolta contro un terzo tipo di oggetti d'uso trasformati dagli artisti, quegli oggetti re-inventati secondo un criterio prettamente "artistico": grandi figure come Picasso,

Ernst, M. Ray, Giacometti, Arp ecc. si cimentano in sedie di bronzo neobarocche, orologi neo-Arcimboldo, armadi in forma di albero ecc. Né oggetti d'arte né oggetti di consumo: il vero industrial design è un'altra cosa.<sup>9</sup>

Fatte queste precisazioni, il mondo dell'arte e il mondo degli oggetti d'uso appartengono, anche se parenti nel condominio della modernità, a due campi differenti. "Non credo, afferma Maldonado, che un oggetto d'uso, anche se esteticamente ben riuscito, possa assumere la funzione culturale di un'opera d'arte. Non è vero che il destino storico degli oggetti d'arte debba sbocciare negli oggetti tecnici destinati all'uso, ed annullarsi in essi. [...] Tale supposizione si basa sull'idea, diffusa soprattutto negli anni venti, che la varietà delle attività culturali umane ereditate dal passato debba essere sottoposta ad una drastica riduzione a poche forme fondamentali di attività culturale, capaci di sintetizzare i contenuti delle varie forme tradizionali... Il disegno industriale non sarebbe altro che un esempio di "synthèse des arts". A mio parere invece, lo sviluppo futuro non sarà orientato alla riduzione, al progressivo impoverimento delle forme di attività culturale, ma al contrario ad un loro progressivo arricchimento. Il disegno industriale non diventerà sicuramente un surrogato dell'arte, così come non ci sarà nessun surrogato né della letteratura né della filosofia".<sup>10</sup>

Una ricollocazione della pratica artistica come autonomo campo di "problematizzazione permanente del patrimonio di rappresentazioni e di esperienze", risolve quella ambiguità che aveva accompagnato, ai tempi della Scuola di Ulm, l'entusiasmo per il disegno industriale come guida privilegiata delle attività visive.

Ogni attività ha il suo posto, la sua funzione.

Maldonado aveva iniziato con il *Manifesto inventivista*. L'invenzione, la creatività è necessaria all'uomo per affrontare i problemi, le difficoltà, le incertezze dell'ambiente fisico e sociale. La modernità critica non ha confini di paesi. Invenzione e creatività intervengono, per mezzo delle diverse discipline, a interrompere la ripetizione, lo stereotipo, la passività del conformismo, a proporre vie d'uscita, alternative nuove: "innovazione permanente". Invenzione, innovazione, termini che si abbinano a "libertà". Maldonado prende in prestito una definizione di Joseph Beuys: gli artisti sono "gli scienziati della libertà". "Il ruolo dello scienziato della libertà, o sempli-

<sup>8</sup> Ora in *Avanguardia e razionalità*, op. cit., pp. 249-253.

<sup>9</sup> La mostra di riferimento è "L'objet", Palais du Louvre, 1962. Il testo "oggetti di disegno e oggetti d'arte" è riportato in *Avanguardia e razionalità*, op. cit., pp. 142-152.

<sup>10</sup> *Avanguardia e razionalità*, "Disegno e arte - dialettica di un'alternativa", 1964, pp. 176-178.



cemente dell'artista, sarebbe, per dirla in breve, quello del trasgressore nei confronti dell'ordine simbolico stabilito, il ruolo di chi deve fornire stimoli che contribuiscano a garantire la dinamica comunicativa della società, contrastando la tendenza, oggi riscontrabile dovunque, al suo anchilosamento".<sup>11</sup>

Libertà è la possibilità del cambiamento, la condizione del progetto, la speranza fattiva di un futuro comune.

Questa è la lezione 'concreta' di Maldonado..

Tomás Maldonado, un argentino a Milano, un artista del mondo.

### Lucio Fontana

Vorrei cominciare con le parole di Maldonado sull'amicizia argentina con Fontana. Mi riferisco all'intervista apparsa su *Flash Art* dell'89, di cui mi sono già servito (v. nota p. ...). "...Devo dire che ho avuto, tra il 1945 e il 1947, stretti rapporti di amicizia con Fontana, anche se in quegli anni le nostre idee sull'arte, per la verità, non corrispondevano, anzi erano assolutamente contrapposte. Io facevo parte del movimento d'arte concreta, un movimento d'avanguardia che postulava un'arte di rigorosa osservanza non figurativa... [che] voleva essere soprattutto l'elemento portante di un programma di rinnovamento della cultura, della vita quotidiana e della società nel suo complesso. Così ingenui eravamo allora.... Fontana rappresentava una tendenza senza dubbio conservatrice o comunque non d'avanguardia nell'ambito dell'arte argentina. Egli era lo scultore figurativo che aveva raccolto il maggior numero di premi e distinzioni nei saloni ufficiali.... Io credo che egli cercasse di adeguarsi, certamente con un tocco italiano che risaliva a Rosso e a Martini, ai gusti della borghesia argentina dell'epoca, che aveva costellato tutti i giardini della città di Buenos Aires con opere dei "grandi" della scultura francese: Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol. Nonostante tutto ciò, i giovani esponenti dell'avanguardia, e io tra loro, avevamo stima e simpatia per Fontana.

Alla domanda del "come spiegare questo atteggiamento, apparentemente contraddittorio", Maldonado risponde: "...Noi sapevamo della sua militanza nelle file dell'astrattismo europeo degli anni trenta. A noi era infatti ben nota, seppur ovviamente solo tramite pubblicazioni, l'opera di Fontana astrattista. Eravamo in possesso, per esempio, del bollettino della Galleria Il Milione relativo alla mostra di Fon-

tana del 1935. Anche del catalogo della prima mostra collettiva d'arte astratta italiana a Torino nello stesso anno [nello studio di Felice Casorati ed Enrico Paulucci] ... Era per noi dunque difficile capire il suo clamoroso voltafaccia. Molti di noi davano giudizi assai pesanti sul suo "tradimento"; si parlava di opportunismo, di cinismo, e peggio ancora... Io cercavo una interpretazione forse più sofisticata, ma non per questo più vicina alla verità: mi divertiva insomma l'idea di un artista d'avanguardia che simula di essere un grande artista reazionario, vince tutti i premi più prestigiosi del paese e poi si toglie clamorosamente la maschera, e dice: vi ho preso tutti in giro, non sono quello che avete creduto, ma tutto il contrario. La mia tesi (un po' dadaista) non convinceva nessuno. Neppure lo stesso Fontana.... I nostri incontri con lui finivano di solito in litigate furibonde, e non sempre controllabili. Non ci risparmiavamo a vicenda i più odiosi, feroci insulti. Noi lo accusavamo di coltivare un repellente accademismo, egli contrattaccava chiamandoci sclerotici neoclassici per la natura geometrica della nostra pittura. Fontana era un problema per noi, ma anche noi per lui. Ci stimolavamo, credo, reciprocamente. Il suo rapporto con noi era molto complesso. Ci voleva bene, cercava spesso un contatto, ma in fondo non ci poteva sopportare. Voleva sempre dimostrarci che, tutto sommato, egli era più avanti, più d'avanguardia di noi. Il che non era facilmente dimostrabile, tenendo conto della sua scultura in quel momento. A lui non piaceva inoltre la nostra posizione politica di sinistra, che considerava superata, e noi gli rispondevamo per le rime definendolo un uomo di destra camuffato...

La storia relativa al *Manifesto bianco* è appunto un esempio di questo ambiguo rapporto tra noi. Fontana, che insegnava in una scuola privata d'arte – la scuola "Altamira" –, fa scrivere ai suoi allievi un manifesto che, secondo lui, doveva essere molto più avanzato di quello che noi avevamo reso pubblico qualche mese prima: il *Manifesto invenzionista*. Nel suo testo Fontana, come è noto, lancia lo *spazialismo*. Il che era, di nuovo, qualcosa di paradossale, giacché la sua scultura era lontana anni luce da ogni possibile forma di spazialismo....

Ho visto di recente la grande mostra retrospettiva di Fontana al Beaubourg, e mi ha molto colpito. Ritengo che la sua opera, con tutte le riserve che si possono fare su un periodo o su un altro, costituisce nel suo insieme uno dei momenti più alti della sperimentazione artistica contemporanea".

<sup>11</sup> TOMÁS MALDONADO, *Reale e virtuale*, cit., p. 114-115.

Nel 1946, all'epoca dei due "Manifesti", Fontana aveva 47 anni, alle spalle una vicenda artistica complessa, certo non lineare, e guardava al futuro "spazialista" con grande determinazione. Lì avrebbe giocato le sue carte. Lo stimolo e insieme l'incomprensione con questi ventenni saputelli dell'avanguardia era comprensibile.

Vengo allora ad alcune note biografiche.

Lucio Fontana nasce a Rosario di Santa Fé, nel 1899 da Luigi, architetto e scultore, nato a Varese ed emigrato in Argentina nel 1891, e da Lucia Bottini, nata a Rosario da famiglia di origine italo-svizzera. La città conta 110.000 abitanti: la metà sono stranieri e un quarto italiani. Il padre dirige una grande impresa, specializzata in sculture commemorative e funerarie. Divisosi nel 1905 dalla moglie e risposato, accompagna il figlio Lucio in Italia, lasciandolo presso dei parenti a Camabbio, presso Varese, dove consegue la licenza tecnica. Allo scoppio della guerra, Lucio si arruola come volontario. Il congelamento al braccio sinistro sul Carso gli varrà una medaglia d'argento e una leggera infermità permanente. Ritorna nel 1922 in Argentina e lavora come scultore di successo nell'impresa paterna, sempre a Rosario. Nel 1927 è di nuovo in Italia, a Milano, dove frequenta, sotto la guida di Adolfo Wildt, l'Accademia di Brera, e diventa amico di Fausto Melotti e, con lui, degli architetti razionalisti. Lavora con progetti per concorsi e sculture su commissione, in particolare funerarie, sia in Italia che in Argentina.

Negli anni '30 espone alla Galleria del Milione di Milano tavolette graffite e leggeri cementi policromi astratti. A Torino firma una esposizione con Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani, Soldati, Veronesi, Bogliardi, De Amicis, D'Errico. Sono gli stessi amici del Milione. Ne accenna Maldonado, ne scrissero Persico, Sinisgalli, Carrieri. Non si interrompe però la produzione figurativa, anche di grandi dimensioni, con l'utilizzo di varie materie, terracotta, gesso, bronzo, mosaico, ceramica (Albissola, Sèvres). Partecipa alle mostre sindacali fasciste. Aderisce al movimento "Abstraction-Création" e lavora a Parigi per l'Esposizione Internazionale, Padiglione Italia, del 1937. Per commissioni importanti pubbliche e private, collabora con numerosi architetti, da Piacentini ai BBPR a Zanuso. Allo scoppio della guerra, nel 1940, torna in Argentina, dove vive tra Rosario e Buenos Aires, e qui, all'insegnamento di "modellato" presso la 'Escuela Nacional de Bellas Artes M. Belgrano', una istituzione molto ufficiale e ben frequentata, aggiunge una iniziativa del tutto diversa, una 'Escuela libre de artes plasticas. Altamira'. È finanziata da Gonzalo Losada, un esiliato spagnolo. Vi si incontrano anche i giovani dell'avanguardia.

Sono gli studenti di questa scuola che firmano, tra ottobre e novembre del 1946, il *Manifiesto Blanco*. L'avventura 'spaziale' di Fontana era cominciata. L'anno dopo parte per l'Italia. Doveva essere un breve periodo. Sarà lungo, a Milano – «qualcosa di meraviglioso ... un immenso cantiere in costruzione...» – nel mondo, e poi, infine, a Camabbio, nella vecchia casa di famiglia restaurata. È lì, quasi a chiudere con uno dei suoi cerchi irregolari l'esuberanza delle forme e degli squarci, lì dove aveva trascorso l'infanzia, e che nel settembre del 1968 lo colse la morte.

Anche se lo *Spazialismo*, e i buchi, e i tagli faranno di Fontana una icona dell'avanguardia internazionale, l'artista non smise mai di esercitarsi in nervosi bozzetti figurativi in terracotta o in ceramica colorata, e persino gli ultimi "Teatrini" strizzano l'occhio al racconto. Voglio dire che non ci fu mai una scelta assoluta, esclusiva, un impianto teorico così rigoroso che segnasse paletti invalicabili. Anche le esperienze più determinanti e di maggior successo erano accompagnate da quel sorriso ironico, sotto i baffi, come dire: la realtà è più ampia e imprevedibile di qualsiasi gesto che pur la esprime. È questa disponibilità non era forzatura, profetismo, capelli lunghi, sregolatezza. Al contrario: gesti educati, rispetto dell'interlocutore, eleganza inappuntabile, barba e capelli ben tagliati, giacca e cravatta sempre. Questa cortesia Fontana la esercitava anche verso se stesso, nella accettazione della propria pluralità. Occorreva riconoscere la differenza dei tempi, dei luoghi, delle funzioni, e collocarvi, accettandola, il ritratto, il monumento, la porta del Duomo, accanto ai più innovativi "concetti spaziali". Dico accanto, perché l'artista continua a produrre sculture e immagini 'roccocò' negli anni in cui sta rompendo, coi buchi, il piano della tela. Cosa che forse oggi, con un complessivo sguardo al gran padre Picasso, stupisce un po' meno.

Arrivando ora alla *Manifiesto blanco* (che Fontana non firma, anche se fa firmare ai suoi studenti, e in seguito, gli altri Manifesti spaziali – salvo quello che legge alla IX Triennale del '51 – sono tutti firmati come gruppo), sorprende che la critica italiana non lo abbia collocato nell'ambiente argentino e, in particolare, in connessione al *Manifiesto invencionista*.

Maldonado ritiene che il *Manifiesto blanco* sia stata una "scherzosa provocazione contro il nostro gruppo, e interviene su "Revista de Arquitectura", febbraio 1947, a precisare le differenze e i limiti del Manifesto di Fontana, e cioè, in poche parole, il difetto di privilegiare la massa, il volume sulla spazialità come direzionalità. La non-figurazione radicale, propria del concretismo invencionista, abolendo

il contorno delle figure da imitare, la scena della rappresentazione, apriva la strada giusta. I risultati ultimi della scienza parlano di spazialità e temporalità nelle cose, non di cose in uno spazio e in un tempo.

Forse questa spazialità, intesa come energia e “direzionalità” Fontana l’affronterà negli straordinari ambienti, a partire da quello a luce nera nella Galleria del Naviglio, Milano 1949, alle traiettorie di neon alla Triennale del 1951, ad alcuni soffitti “spaziali” sempre degli anni ’50.

Ma alcune espressioni del *Manifiesto blanco* già indicavano una posizione molto lontana dal concretismo argentino. Per esempio: “Un’arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell’essere e una sintesi del momento storico. La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo di sovrapporre la ragione e negare la funzione del subcosciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile”. Nell’uomo il libero sviluppo di tutte le sue facoltà, di tutte le sue componenti, coscienti e inconse, “è una condizione fondamentale nella creazione e nell’interpretazione della nuova arte”.

Questo appello al fondo emotivo, incanalato sì dalla ragione, ma senza il quale la ragione è sterile, dimostra l’esigenza di un “nuovo incontro con la natura”, “materia in movimento [che] manifesta la sua esistenza totale ed eterna, svolgendosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutarsi i diversi stati dell’esistenza”. Pensando a quello che sarà il successivo “Spazialismo”, si possono oggi seguire agevolmente le tappe di questo movimento: una energia che va dalla elettricità cerebrale allo sforzo muscolare alle onde elettromagnetiche, dal gesto del punteruolo o della lama sulla tela, al solco sulla creta o sul bronzo alle particelle subatomiche del tubo catodico. Perciò se il punteruolo e la lama infrangono, fi-

sicamente e concettualmente, i confini e le barriere, se le onde radio o TV infrangono ogni lontananza, la manipolazione della terra-creta, la sua fessurazione sessuale, le grandi “Nature”, sono ancora una manifestazione di quel movimento, di quella energia, di quella vita naturale invocata così vivacemente nel *Manifiesto blanco*. Insomma, la più avanzata tecnologia non contraddice ma anzi prolunga, invero l’impulso vitale originario. La materia, le varie forme della materializzazione possono scomparire. Anzi, scompariranno. Rimane il gesto-energia.

Mi fermo qui. Tralascio il progressivo successo internazionale degli ultimi vent’anni, la ben nota vicenda del Fontana spazialista e giocoliere di mille variazioni su quei “concetti spaziali” che, nella loro semplice definizione, uniscono l’aspetto mentale, la dimensione concettuale, con il gesto fisico, “naturale”. Due aspetti già ben presenti nel Manifesto argentino del ’46. Ma anche qui bisogna far attenzione. Forse Maldonado esagerava nel parlare di “scherzosa provocazione”, ma Fontana non firma da solo i suoi Manifesti, come se volesse condividere con altri quella responsabilità, per lasciarsi aperta sempre qualche scappatoia e ripensamento, qualche via impreveduta, estranea alla sicurezza troppo assertiva del Manifesto. C’è sempre qualcosa d’altro da scoprire.

L’oggetto artistico è finito, limitato, perituro. Solo il movimento, l’energia è eterna e infinita. “L’opera d’arte non è eterna, nel tempo esiste l’uomo e la sua creazione, finito l’uomo continua l’infinito”.

P.S. Il *Manifiesto blanco*, gli altri 4 Manifesti del Movimento spaziale e la conferenza alla IX Triennale di Milano, si trovano in quasi tutti i cataloghi delle mostre di Fontana. Le mie citazioni si riferiscono al catalogo della mostra tenuta nel 1970 alla Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino.

# La letteratura argentina e l'editoria italiana: prospettive recenti

Nella storia della presenza della letteratura ispanoamericana in Italia il ruolo dell'Argentina è stato sempre di primo piano, tanto che si può affermare che tutti gli scrittori più importanti di quel paese sono stati tradotti da noi nel corso degli ultimi sessant'anni, ed alcuni, come Borges, Cortázar o Puig hanno anche conosciuto un certo successo di pubblico e sono diventati presenze stabili nei cataloghi editoriali italiani: una tale posizione di primo piano si conferma anche in anni recenti, tanto che una ricognizione sulle traduzioni del quinquennio 2004-2008 ci conferma che il numero degli autori argentini tradotti è il più alto tra quelli ispanoamericani (56) e, pur con le inevitabili assenze, mostra con una discreta ampiezza la ricchezza della proposta letteraria argentina dell'ultima decade.

In questa breve rassegna cercheremo di dare conto delle iniziative più significative, rimandando, per gli ulteriori approfondimenti che i lettori volessero intraprendere, alla lista completa delle traduzioni che si trova in allegato all'articolo.

Per iniziare il nostro percorso non possiamo che partire dai "classici" ed inevitabilmente dal "classico" argentino per eccellenza, Jorge Luis Borges, e risulta d'obbligo segnalare la prosecuzione del progetto della traduzione delle sue opere complete in Adelphi, un progetto che, passando dai testi più famosi ad opere meno note (come *La misura della mia speranza*), o comunque mancanti dal mercato italiano da molti anni (*Discussione*) ha permesso una scoperta del vasto continente borgesiano, ben più ampia dell'immagine un po' stereotipata che si era venuta costruendo negli anni settanta-ottanta. Di particolare pregio si rivelano poi le traduzioni de *L'oro delle tigri* e de *La moneta di ferro*, che ripropongono una poesia più tarda, passata abbastanza sotto silenzio al momento della prima apparizione in Italia. Einaudi pubblica inoltre degli inediti, le lezioni sulla letteratura inglese tenute all'Università di Buenos Aires nel 1966, con il titolo de *La biblioteca inglese*, che arricchiscono il quadro del Borges critico letterario, già presente con altri titoli nel progetto Adelphi.

Sul versante degli altri grandi protagonisti della narrativa ispanoamericana degli anni sessanta, si deve riconoscere che alcuni di loro sono entrati definitivamente nel canone editoriale-letterario, sia attraverso l'inerzia delle ristampe che per la riscoperta di opere minori. Una tale posizione si può apprezzare, ad esempio per l'area rioplatense, soprattutto con Julio Cortázar, del quale vengono finalmente pubblicati i racconti nelle raccolte separate: può sembrare infatti strano, ma alcune importanti singole raccolte, come *Fine del gioco*, *Tutti i fuochi il fuoco* e *Le armi segrete* erano disponibili in italiano solo nella edizione dei racconti completi della Einaudi/Pléiade di modo che quando la stessa Einaudi ha provveduto a colmare questo vuoto pubblicandole separatamente in edizione economica, ha reso così accessibile ad un pubblico più ampio la ricchezza della narrativa breve di Cortázar. Se poi consideriamo che finalmente approda all'edizione tascabile anche *Il gioco del mondo*, dobbiamo riconoscere che oggi il lettore italiano ha a disposizione gran parte della sua opera, per apprezzarne a dovere tutto il valore. Vengono poi riscoperti e tradotti anche alcuni libri considerati minori, affascinanti raccolte miscellanee come *Ultimo Round* e *Il giro del giorno in ottanta mondi*, entrambe pubblicate dall'editore Alet, e troviamo anche due titoli, *Vita di Edgar Allan Poe* e *Del racconto e dintorni* (Guanda, 2009) che rivelano la qualità del Cortázar critico letterario, nota in Italia fino ad oggi solo agli specialisti.

Accanto a un nome ormai così consolidato si trova anche qualche sorpresa inattesa, quasi l'accenno di un recupero e di una riscoperta di quel vasto continente del cosiddetto *post-boom*, di autori che si impongono nella seconda metà degli anni settanta e agli inizi degli anni ottanta, ma la cui presenza viene oscurata dagli "effetti secondari" del *boom*: troviamo allora i nomi di Adolfo Bioy Casares, di Juan José Saer, di Héctor Tizón. Sono recuperi importanti, iniziati in alcuni casi anche negli anni precedenti, ma purtroppo nessuno di essi incide davvero sulla ricezione della letteratura argenti-

na, anche perché spesso il recupero avviene in forma confusa, disperso su vari editori, e non sempre attraverso una scelta oculata dei titoli o una effettiva diffusione dei libri: di Bioy Casares troviamo allora una selezione di racconti in Einaudi (*Un leone nel parco di Palermo*) ed un'altra in Cavallo di Ferro (*L'eroe delle donne*, 2009), editore che sembra essere comunque quello maggiormente impegnato nel recupero di questo autore, con la pubblicazione anche di due suoi romanzi. Di Saer vengono invece proposti due libri, *L'indagine* e *Luogo*: se il primo è una curiosa variazione sul tema del romanzo poliziesco, il secondo non rappresenta forse al meglio la produzione di uno scrittore altrove molto più apprezzato, e del quale varrebbe la pena forse di recuperare *L'arcano*, introvabile da anni nelle edizioni Giunti. La notevole riscoperta di Héctor Tizón, scrittore schivo e lontano dai circoli letterari alla moda, è dovuta tutta alla casa editrice Gorée, editore toscano che negli ultimi anni si è distinto per le proposte fuori dai canoni esclusivamente commerciali e per voler fornire un'immagine della letteratura ispanoamericana svincolata da stereotipi ormai logori.

Nell'ambito dei grandi scrittori del passato dobbiamo però lamentare anche la scomparsa dalle librerie italiane di alcuni nomi importanti, come ad esempio Horacio Quiroga, Roberto Arlt od Ernesto Sábato, travolti dal collasso degli Editori Riuniti, mentre altri autori, quali Haroldo Conti o David Moyano (solo per ricordare alcuni nomi tra tanti) rimangono di fatto sconosciuti al pubblico italiano. Per il prossimo anno si annuncia peraltro la prima traduzione italiana integrale di *Adán Buenosayres* di Macedonio Fernández presso la Vallecchi di Firenze, impresa meritoria cui si deve augurare la migliore fortuna.

Al passare invece a nomi e proposte più recenti, possiamo osservare alcuni cammini collegati a generi consolidati, accanto a itinerari assolutamente individuali e impossibili da classificare in griglie precostituite.

Un caso particolare è ad esempio quello del romanzo poliziesco, di grande diffusione in Italia negli ultimi anni: il giallo argentino, come del resto quello ispanoamericano, sembra muoversi verso alcune direzioni precise. La prima è un segno di continuità nei confronti del recente passato e procede sulla scia del successo dei romanzi di Paco Ignacio Taibo II: romanzi con uno stesso detective come protagonista, di ambientazione urbana, con una

decisa inclinazione all'analisi sociale, quando non alla denuncia vera e propria, tutti legati al grande filone nato dal Pepe Carvalho di Vázquez Montalbán. Dall'Argentina viene uno di questi detective solitari, il detective Etchenik, protagonista di una serie scritta da Juan Sasturain, e di cui viene pubblicato in Italia *Il manuale dei perdenti*, dall'editore Le Lettere, senza peraltro un grande riscontro di pubblico.

In realtà il titolo più rappresentativo si richiama ad un'altra direzione possibile, quella del "noir" come palinsesto per narrare storie di violenza urbana, dove la ricerca del "colpevole" risulta del tutto secondaria, dato che alla fine è il contesto della metropoli postmoderna a risultare il vero responsabile e su questo piano si situa uno dei titoli più interessanti che arrivano dall'Argentina, quel *Soldi bruciati* di Ricardo Piglia, stampato da Guanda nel 2000 e ristampato in Feltrinelli nel 2008.

Una ulteriore proposta risulta essere quella del romanzo "noir" con un retroterra "intellettuale", costruito tra professori, università spesso inventate e personaggi storici usati come materiale intertestuale: qui l'autore più interessante è l'argentino Pablo de Santis, del quale la Sellerio propone ben tre titoli, prima che *L'enigma di Parigi* approdi nel prestigioso catalogo Mondadori.<sup>1</sup> Al suo nome possiamo collegare quello di Guillermo Martínez, autore di un titolo che è stato un vero best-seller nel suo paese e in altre aree, tanto da diventare anche un film con produzione e cast internazionali, tradotto in italiano come *La serie di Oxford* che qui da noi non ha conosciuto un uguale successo, forse travolto dalla saturazione del genere "alla Dan Brown" in cui era stato inserito e dal quale peraltro rimane sostanzialmente lontano.

Nel campo invece del "romanzo al femminile", altro genere di grande risonanza presso il pubblico italiano (e sulla cui consistenza dal punto di vista letterario molti dubbi sono stati espressi), dall'Argentina arrivano nomi che si distinguono nel privilegiare il tema del recupero della memoria, e varrà la pena ricordare qui i nomi di Elsa Osorio, di Luisa Valenzuela e di una voce più giovane (e forse di una qualità meno significativa) come quella di Eugenia Almeida. Di Elsa Osorio aveva favorevolmente impressionato *I vent'anni di Luz*, che riappare in edizione economica nel 2007, insieme al nuovo *Lezione di Tango*, che probabilmente non convince tanto come il primo, ma conferma una solida vena narrativa. Luisa Valenzuela è di sicuro un nome più valido e

<sup>1</sup> Di lui si deve anche ricordare una apprezzabilissima attività di autore per ragazzi, testimoniata dalla pubblicazione di tre suoi titoli, l'ultimo dei quali è un gradevolissimo giallo per ragazzi, *Il giallo delle pagine mischiate* (Nuove Edizioni Romane, 2009).

una vena ironica amara e sottile rende notevoli i suoi romanzi e racconti, tutti proposti da Gorée (oltre a un titolo, *Noir con argentini*, pubblicato da Perosini nel 2002), che risultano di gradevole e non banale lettura. In tutti questi casi il punto di vista femminile si ricollega a quello più generale del riscatto di una memoria relativa al controverso periodo delle dittature militari degli anni settanta-ottanta, cui accenneremo più avanti e che invece solo tangenzialmente viene affrontato da un'autrice pubblicata da Einaudi, Carla Guelfenbein, mentre scompare dall'orizzonte di un romanzo più recente, *Le vedove del giovedì*, di Claudia Piñeiro, a metà tra il "noir" e il "rosa", ben accolto dal pubblico, ma non troppo valutato dalla critica.

Dicevamo dunque dell'importanza del tema della memoria: un gruppo di titoli abbastanza significativo cerca di indagare gli anni della dittatura (e non solo) e lo fa da diversi punti di vista: oltre a quella già ricordata di Héctor Tizón, emerge con forza dal nostro panorama quella di Antonio Dal Masetto, autore già pubblicato in anni precedenti, ma che negli ultimi anni si impone, pur nella consueta dispersione editoriale, con titoli legati all'immaginario paese di Bosque, sua creazione e luogo dalla grande capacità evocativa. Altre voci che è possibile ricollegare a questo tema sono quelle di Rolo Díez, con un romanzo, *Foglie nel vento*, sospeso tra il ricordo e il poliziesco, di Rafael Flores, che spazia dagli anni della dittatura (*Otumba*) alla figura di Carlos Gardel, di Miguel Bonasso, che parte dalla sua esperienza personale per rivisitare la forma della scrittura testimoniale (*Diario di un clandestino*). Una memoria multiple è invece al centro del più recente romanzo tradotto di Mempo Giardinelli, autore peraltro abbastanza conosciuto in Italia, *Visite fuori orario*, in cui varie memorie femminili si accumulano intorno a un corpo morente. Di lui vengono anche riproposti, in versione tascabile, anche i suoi due titoli migliori, *Finale di romanzo in Patagonia* e *La rivoluzione in bicicletta*.

Una particolare versione del recupero della memoria è quella del romanzo storico, genere di grande rilievo in Argentina e in tutto il continente, ma che non incontra altrettanto riscontro nelle traduzioni, probabilmente a causa della scarsa conoscenza in Italia del retroterra storico di quelle narrazioni. Non è dunque un caso che troviamo qui solo il romanzo di Federico Andahazi, non ambientato in America, e l'avventura di uno strano arcangelo catapultato, spesso suo malgrado, negli eventi storici più rilevanti della storia argentina, narrato in *Gli anni dell'arcangelo* di Rosalba Campa. In questo campo si deve però ad esempio lamentare la scomparsa, davvero prematura, dal catalogo Einaudi del bel ro-

manzo di Sylvia Iparraguirre, *Terra del Fuoco*, a testimonianza del difficile rapporto del pubblico italiano con la storia americana.

Al di là di questi generi letterari più riconoscibili sono numerosi gli autori che sfuggono a una rigida suddivisione per proporre una scrittura variegata, oscillante tra molte suggestioni possibili, ad immagine di un continente che ormai sfugge a qualsiasi semplificazione.

D'altra parte se osserviamo anche un recente progetto antologico che vuole presentare, a partire dal Río de la Plata, la nuova generazione degli scrittori, scopriamo un titolo come quello di *Disgregación Terminal*, che bene esprime la nozione di separazione, di dispersione, di un territorio le cui dimensioni si sono a tal punto allargate da renderne difficile, se non impossibile, una ricognizione completa e aggiornata.

Non possiamo dunque qui che limitarci a rapide osservazioni, a qualche indicazione veloce, segnalando quelli che a nostro avviso sono i nomi più interessanti apparsi in Italia negli ultimi anni, e che varrebbe la pena seguire nel prossimo futuro.

Uno scrittore non certamente giovane, ma che è stato scoperto dall'editoria italiana solo recentemente è Cesar Aira: di lui era stato tradotto, molti anni fa, *Emma la prigioniera* (Bollati, 1991) un notevole romanzo storico ambientato nel diciannovesimo secolo e dopo un lungo periodo di oblio sono apparsi in Feltrinelli due romanzi brevi, *Come diventai monaca* e *Il mago*, opere della più recente produzione dello scrittore, che si caratterizza proprio per la brevità, con storie rapide e fulminanti, ambientazioni inusuali e una particolare passione per trame sorprendenti destinate a spiazzare il lettore.

Tra le nuove generazioni si segnala il nome di Alan Pauls, scrittore e critico letterario di grande fama nel suo paese e di cui la stessa Feltrinelli propone *Il passato* (premio Herralde 2003) un romanzo di non facile lettura e che richiama molteplici evocazioni intertestuali, con una trama complessa ma a suo modo affascinante. Proprio quest'anno poi la casa editrice Fazi ha pubblicato *Storia del pianto*, che di nuovo indaga il tema della memoria degli anni della dittatura, ma questa volta con un'ironia che non avevamo ancora osservato, almeno nelle traduzioni italiane. Nel 2004 la Sellerio aveva invece fatto conoscere una scrittrice come Anna Kazumi Stahl, che riunisce nelle sue origini tutta la varietà delle componenti etniche dell'Argentina: le sue radici giapponesi, centroeuropee e statunitensi si riflettono nei suoi testi in una costellazione di grande suggestione.

Altri due autori molto noti in patria e che iniziano ad essere conosciuti anche in Italia sono Juan

Forn, di cui viene pubblicato *Tutte bugie*, romanzo ambientato nella città immaginaria (ultima di una serie prestigiosa) di Pampa del Mar, e Rodrigo Fresán, del quale la Mondadori propone *I giardini di Kensington*, la cui tematica, qui invece tutta europea, testimonia la recente volontà di alcuni tra i più giovani scrittori ispanoamericani di uscire dalle frontiere continentali per affrontare temi e storie più universali.

Uno scrittore del quale vengono pubblicati ben due romanzi, entrambi dalla casa editrice Nuova Frontiera, è Raúl Argemí, autore radicato a Barcellona da molti anni e che ricorda, con i dovuti distinguo, la scrittura, le tematiche e l'ironia di Osvaldo Soriano.

Infine dovremo ricordare il nome di José Pablo Feinmann, del quale viene ristampato *Il cadavere impossibile* e pubblicati due titoli nuovi, *Il giorno della madre* e *L'ombra di Heidegger*, che confermano la capacità di questo autore di muoversi tra generi e forme narrative anche molto diverse tra loro.

Nel campo del racconto breve, genere dalla splendida tradizione nel Río de la Plata ma che per consolidata opinione non trova dalle nostre parti un adeguato favore di pubblico, bisogna segnalare come in questi ultimi anni sia riuscito a disegnarsi un piccolo spazio nelle traduzioni italiane, soprattutto grazie ad autori rioplatensi, come Raúl Brasca, maestro del microracconto, come Angelica Gorodischer, scrittrice dalla prestigiosa traiettoria in patria ma del tutto sconosciuta in Italia e come Marcelo Birmajer, autore di un intrigante e ironica raccolta, *Storie di uomini sposati*, mentre più recentemente è uscito *Storia di una donna* (Cavallo di Ferro, 2009).

L'area della poesia, che rispetto a tutto il continente ha mostrato molta vitalità, tanto che risultano ben 27 gli autori tradotti, con 35 titoli proposti (numeri che per un genere notoriamente "povero" come quello poetico non sono pochi), per quanto riguarda l'Argentina si segnala solamente per la presenza di due grandi nomi, Juan Gelman, già noto in Italia, anche a causa del lungo esilio vissuto in parte a Roma, e Alejandra Pizarnik, tradotta invece per la prima volta in volumi indipendenti: purtroppo la scarsa diffusione del genere non permette la dovuta conoscenza di questi come di altri poeti la cui scrittura dimostra il livello eccelso raggiunto dalla poesia ispanoamericana nel ventesimo secolo.

Al contrario della poesia, la saggistica rivela un panorama variegato ma contraddittorio: tra i diversi nomi ne troviamo alcuni di notevole qualità, come quelli di Beatriz Sarlo, Fernando Devoto e Ricardo Piglia, mentre da segnalare con interesse è l'impegno della casa editrice Irradiaciones nel pubblicare le opere di Héctor A. Murena e la proposta della traduzio-

ne del viaggio in Europa di Alberdi; per il resto il panorama è occupato da saggistica politica, spesso anch'essa legata al tema della memoria e che altrettanto spesso dimostra di non essere particolarmente originale e di grande spessore.

## ARGENTINA

Autori tradotti nel quinquennio 2004-2008

AIRA, CÉSAR, *Come diventai monaca*, Milano, Feltrinelli, 2007.

AIRA, CÉSAR, *Il mago*, Milano, Feltrinelli, 2006.

ALMEIDA, EUGENIA, *La sovversiva*, Parma, Guanda, 2007.

ANDAHAZI, FEDERICO, *La città degli eretici*, Milano, Frassinelli, 2007.

ARGEMI, RAÚL, *Penultimo nome di battaglia*, Roma, Nuova Frontiera, 2006.

ARGEMI, RAÚL, *Patagonia ciuf ciuf*, Roma, Nuova Frontiera, 2008.

BECERRA, ÁNGELA, *Il penultimo sogno*, Milano, Corbaccio, 2007.

BELGRANO RAWLSON, EDUARDO, *Radio Miami*, Roma, Nuova Frontiera, 2007.

BIOY CASARES, ADOLFO, *Diario della guerra del maiale*, Roma, Cavallo di Ferro, 2007.

BIOY CASARES, ADOLFO, *Un leone nel parco di Palermo. Racconti 1948-1962*, Torino, Einaudi, 2005.

BIRMAJER, MARCELO, *Storie di uomini sposati*, Milano, Mondadori, 2006.

BONASSO, MIGUEL, *Diario di un clandestino*, Milano, Marco Tropea, 2006.

BORGES, JORGE LUIS, *Io, poeta di Buenos Aires*, Roma, Datanews, 2006.

BORGES, JORGE LUIS, *Discussione*, Milano, Adelphi, 2004.

BORGES, JORGE LUIS, *Libro di sabbia*, Milano, Adelphi, 2004.

BORGES, JORGE LUIS, *L'oro delle tigri*, Milano, Adelphi, 2004.

BORGES, JORGE LUIS, *Testamento poetico letterario*, Firenze, Giunti, 2004.

BORGES, JORGE LUIS, *Prologhi*, Milano, Adelphi, 2005.

BORGES, JORGE LUIS, *Il libro degli esseri immaginari*, Milano, Adelphi, 2006.

BORGES, JORGE LUIS, *La biblioteca inglese. Lezioni sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 2006.

BORGES, JORGE LUIS, *La misura della mia speranza*, Milano, Adelphi, 2007.

BORGES, JORGE LUIS, *Una vita di poesia*, Milano, Spirali, 2007.

BORGES, JORGE LUIS, *La moneta di ferro*, Milano, Adelphi, 2008.

BRASCA, RAÚL, *L'edonista e altri racconti*, Reggio Calabria, Falzea, 2007.

CAMPRA, ROSALBA, *Gli anni dell'arcangelo*, Viterbo, Il Filo, 2007.

CAPARRÓS, MARTÍN, *Il ladro del sorriso*, Milano, Ponte

- alle Grazie, 2006.
- COPI, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005.
- CORTÁZAR, JULIO, *Vita di Edgar Allan Poe*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- CORTÁZAR, JULIO, *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2005.
- CORTÁZAR, JULIO, *Fantomas contro i vampiri multinazionali*, Roma, Derive e Approdi, 2006.
- CORTÁZAR, JULIO, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Padova, Alet, 2006.
- CORTÁZAR, JULIO, *Divertimento*, Roma, Voland, 2007.
- CORTÁZAR, JULIO, *Silvalandia*, Roma, Vertigo, 2007.
- CORTÁZAR, JULIO, *Ultimo round*, Padova, Alet, 2007.
- CORTÁZAR, JULIO, *Le armi segrete*, Torino, Einaudi, 2008.
- DAL MASETTO, ANTONIO, *Bosque*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- DAL MASETTO, ANTONIO, *È sempre difficile tornare a casa*, Torino, Einaudi, 2004.
- DAL MASETTO, ANTONIO, *Dialogo a due voci*, Milano, Effigie, 2004 (con Nicola Fantini).
- DE SANTIS, PABLO, *Il calligrafo di Voltaire*, Palermo, Sellerio, 2004.
- DE SANTIS, PABLO, *L'inventore di giochi*, Milano, Salani, 2006.
- DE SANTIS, PABLO, *L'enigma di Parigi*, Milano, Mondadori, 2008.
- DI BENEDETTO, ANTONIO, *L'uomo del silenzio*, Milano, Rizzoli, 2006.
- DÍEZ, ROLO, *Foglie nel vento*, Milano, Marco Tropea, 2006.
- FEINMANN, JOSÉ PABLO, *Il giorno della madre*, Milano, Baldini & Castoldi Dalai, 2005.
- FEINMANN, JOSÉ PABLO, *L'ombra di Heidegger*, Milano, Neri Pozza, 2007.
- FERNÁNDEZ MORENO, INÉS, *L'ultima volta che ho ucciso mia madre*, Roma, Avagliano, 2007.
- FLORES, RAFAEL, *Otumba*, Milano, Vienneperre, 2006.
- FLORES, RAFAEL, *Tango senza fine*, Milano, Vienneperre, 2007.
- FORN, JUAN, *Tutte bugie*, Firenze, Giunti, 2008.
- FRESÁN, RODRIGO, *I giardini di Kensington*, Milano, Mondadori, 2006.
- GELMAN, JUAN, *Doveri dell'esilio*, Novara, Interlinea, 2006.
- GELMAN, JUAN, *Nel rovescio del mondo*, Novara, Interlinea, 2005.
- GELMAN, JUAN, *Valer la pena*, Parma, Guanda, 2007.
- GIARDINELLI, MEMPO, *Visite fuori orario*, Parma, Guanda, 2008.
- GOLDEMBERG, ISAAC, *Il nome del padre*, Milano, Firenze, Giuntina, 2004.
- GORODISCHER, ANGÉLICA, *Come svoltare nella vita*, Roma, Socrates, 2008.
- GOSZI, NICOLÁS, *Noctiluca*, Venezia, Sinopia, 2005.
- GUELFENBEIN, CARLA, *La donna della mia vita*, Torino, Einaudi, 2008.
- GUERRIERO, LEILA, *Suicidi in capo al mondo*, Milano, Marcos y Marcos, 2007.
- IPARRAGUIRRE, SYLVIA, *Luna Park*, Milano, Crocetti, 2004.
- KAZUMI STAHL, ANNA, *Fiori di un solo giorno*, Palermo, Sellerio, 2004.
- LINDMAN, JORGE, *Racconti di tango, d'amore e di milonga*, Milano, Sigillo 2004.
- MARTÍNEZ, GUILLERMO, *La serie di Oxford*, Milano, Mondadori, 2004.
- OLIVEROS, ALEJANDRO, *Poesie*, Roma, Ponte Sisto, 2008.
- OSORIO, ELSA, *Lezione di tango*, Parma, Guanda, 2006.
- PARISI, ALEJANDRO, *Delivery. Coca a domicilio*, Roma, E/O, 2007.
- PASZKOWSKI, DIEGO, *Tesi su un omicidio*, Roma, Fanucci, 2004.
- PAULS, ALAN, *Il passato*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- PINEIRO, CLAUDIA, *Le vedove del giovedì*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- PIZARNIK, ALEJANDRA, *La figlia dell'insonnia*, Milano, Crocetti, 2004.
- PIZARNIK, ALEJANDRA, *La contessa sanguinaria*, Roma, Playground, 2004.
- POSSE, ABEL, *Diari di Praga*, Nuoro, Ilisso, 2005.
- SAER, JUAN JOSÉ, *Luogo*, Roma, Nottetempo, 2007.
- SAER, JUAN JOSÉ, *L'indagine*, Torino, Einaudi, 2007.
- SASTURAIN, JUAN, *Il manuale dei perdenti*, Firenze, Le Lettere, 2006.
- SORIANO, OSVALDO, *I racconti degli anni felici, 1974-1996*, Torino, Einaudi, 2007.
- TIZÓN, HÉCTOR, *Cantare del profeta e del bandito*, Monticiano (Siena), Goree, 2005.
- TIZÓN, HÉCTOR, *La casa e il vento*, Monticiano (Siena), Goree, 2006.
- TIZÓN, HÉCTOR, *Il vecchio soldato*, Monticiano (Siena), Goree, 2006.
- VALENZUELA, LUISA, *Realtà nazionale vista dal letto*, Monticiano (Siena), Goree, 2006.
- VALENZUELA, LUISA, *Qui accadono cose strane*, Monticiano (Siena), Goree, 2008.

## SAGGISTICA

- AA.VV., *Memoria del buio. Lettere e diari delle donne argentine imprigionate durante la dittatura. una testimonianza di resistenza collettiva*, Milano Sperling & Kupfer, 2008.
- ALBERDI, JUAN BAUTISTA, *Itinerario romantico. Viaggio di un americano in Europa e negli Stati Uniti (1843-1858)*, Troina (Enna), Città Aperta, 2008.
- DEVOTO, FERNANDO, *Storia degli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli, 2007.
- DÍEZ, ROLO, *"Vencer o morir". Lotta armata e terrorismo di stato in Argentina*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- HELMAN, ALFREDO, *Il militante*, Roma, Clandestine, 2005.
- HELMAN, ALFREDO, *Il Peronismo 1945-55*, Roma, Clandestine, 2005.
- MURENA, HÉCTOR A., *Homo atomicus*, Roma, Irradiazioni, 2006.
- MURENA, HÉCTOR A., *Il peccato originale dell'America*, Roma, Irradiazioni, 2007.



MURENA, HÉCTOR A., *La metáfora e il sacro*, Roma, Irradiazioni, 2008.

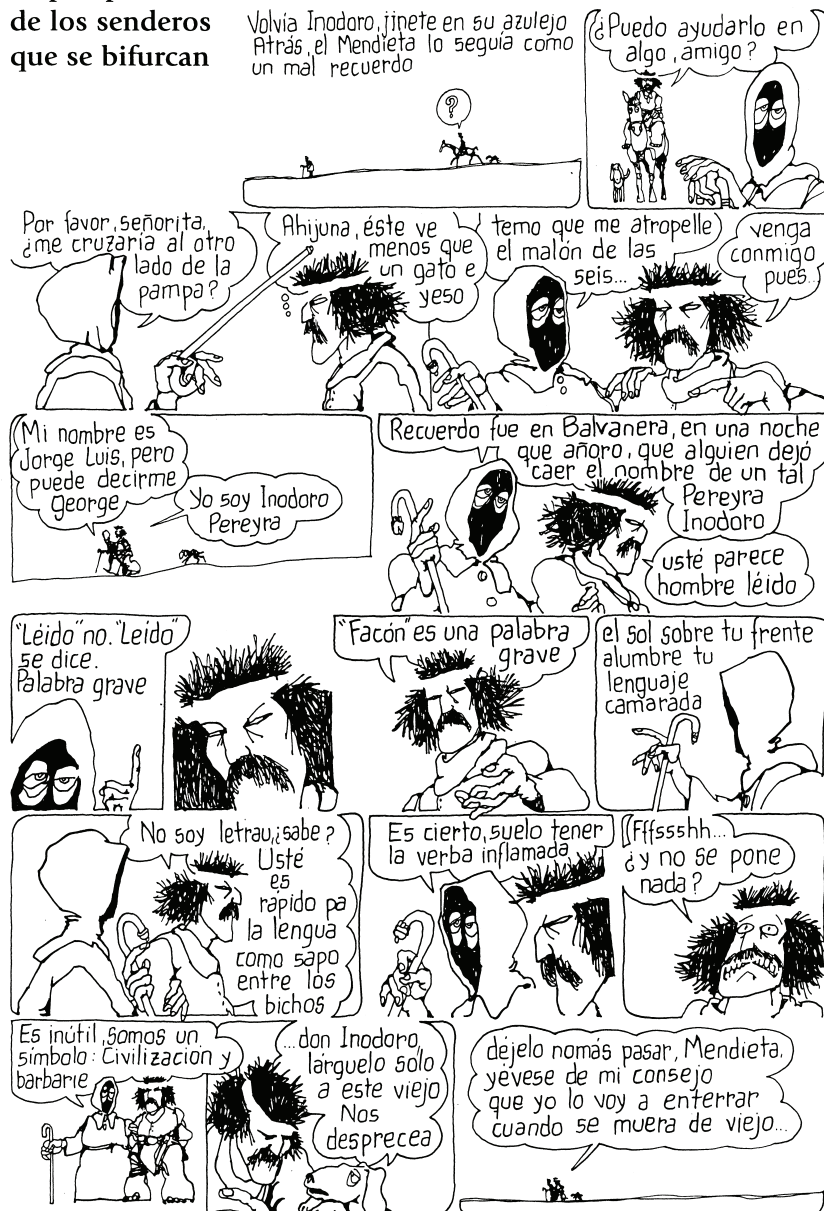
PIGLIA, RICARDO, *L'ultimo lettore*, Milano, Feltrinelli, 2007.

SARLO, BEATRIZ, *Una modernità periférica*, Macerata, Quodlibet, 2005.

VERBITSKY, HORACIO, *L'isola del silenzio. il ruolo della chiesa nella dittatura argentina*, Roma, Fandango, 2006.

\* Università «La Sapienza» di Roma

**La pampa  
de los senderos  
que se bifurcan**



Didascalía.

# Cronologia argentina

*A partire dall'11.000 a. C. il territorio compreso tra le piane subtropicali del Gran Chaco e le lande desolate della Terra del Fuoco, tra la catena montuosa delle Ande e l'Oceano Atlantico, ha visto transitare popolazioni amerindie perlopiù nomadi dedite alla caccia. Solo verso l'inizio dell'era volgare alcuni gruppi stanziali delle Ande occidentali iniziarono a sviluppare l'agricoltura basata sul mais e i primi stili ceramici (Ciénega, Condorhuasi, Aguada, Candelaria, Diaguitas, Huarpes e Sanavirones). Nel 1480 la parte nord-occidentale del territorio argentino venne inglobata dagli Inca nella regione del Collasuyu, mentre nella rimanente area settentrionale i Guaraní diedero vita ad una civiltà essenzialmente agricola. Le zone della Pampa e della Patagonia furono attraversate da popolazioni nomadi fino al XVII secolo, ovvero fino a quando i Mapuche le unificarono sotto il loro controllo. In questo scenario autoctono intervennero gli spagnoli nel 1516 e nell'arco di quattro secoli contribuirono alla quasi totale estinzione delle antiche popolazioni indigene.*

- **23.000-16.000 a. C.:** primi insediamenti preistorici nella Pampa e in Patagonia.
- **VII millennio a. C.:** stazioni preistoriche importanti (Córdoba, Misiones) collegate a gruppi di cacciatori, di origine settentrionale, che usavano punte a foglia.
- **1 d.C.:** diverse civiltà basate sul mais si stanziano nella regione delle Ande occidentali.
- **1480:** l'Impero Inca, sotto il regno dell'imperatore Pachacutec, conquista l'odierna parte nord-occidentale dell'Argentina. Nell'area nord-orientale i Guaraní sviluppano una cultura basata sulla yucca e la patata dolce.
- **1515-1516:** il navigatore Juan Díaz de Solís giunge presso il Río de la Plata, lo denomina *Mar Dulce* e rivendica il territorio circostante alla corona di Spagna. Ma l'esperienza si conclude tragicamente. Il condottiero e la maggior parte dei membri del suo equipaggio vengono attaccati nell'attuale località di Punta Gorda (Uruguay) da una tribù cannibale, probabilmente di etnia *guaraní* o *charrúa*. I sopravvissuti rientrano in Spagna (settembre

1516), tranne il mozzo Francisco del Puerto che convive per dieci anni con la tribù.

- **1526:** il navigatore italiano Sebastiano Caboto, anch'egli al servizio della Spagna, esplora l'estuario e quindi le regioni interne, spingendosi fino al fiume Paraná.
- **1527:** viene fondato da Caboto il primo insediamento spagnolo, il forte di Sancti Spíritus, vicino all'attuale città di Santa Fe.
- **1536:** il 2 febbraio viene fondata per la prima volta la città di Buenos Aires dallo spagnolo Pedro de Mendoza, col nome di Ciudad del Espíritu Santo y Puerto Santa María del Buen Ayre. La città è così battezzata in onore del santuario di Nostra Signora di Bonaria di Cagliari in Sardegna.
- **1544:** con il nome di *Terra Argentea* l'Argentina compare ufficialmente sulle carte geografiche, il nome nasce dalla leggenda della *Sierra de la Plata* (montagna d'argento), secondo la quale si credeva vi fossero tesori d'argento nelle regioni interne del Sudamerica, dato l'uso di oggetti d'argento presso le popolazioni locali. La fonte dell'argento esisteva davvero e si trovava nell'area dove viene fondata Potosí (Bolivia) nel 1546.
- **1553:** viene fondata la città di Santiago del Estero. Assieme a Córdoba e Buenos Aires costituisce le basi della colonia che s'impone nella parte settentrionale del territorio argentino, soggetto all'autorità della corona spagnola (la *Gobernación del Río de la Plata*).
- **1573:** fondazione della città di Córdoba della Nuova Andalusia (ad opera di Jerónimo Luis de Cabrera) e Santa Fe (ad opera di Juan de Garay).
- **1580:** seconda e definitiva fondazione di Buenos Aires col nome di Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de Nuestra Señora de los Buenos Aires. Buenos Aires diventa capitale della colonia che ivi sorge, dipendente del Vicerame spagnolo del Perù.
- **1617:** il territorio conquistato dagli spagnoli viene ordinato in provincia autonoma del Río de la Plata nell'ambito del Vicerame del Perù (*Virreinato del Perù*).
- **1776:** durante il regno di Carlo III di Spagna, inizia lo sviluppo economico di Buenos Aires, capita-

- le politica ed economica dell' appena costituito Vicerame spagnolo del Río de la Plata (*Virreinato del Río de la Plata*, il cui primo *virrey* è Pedro de Ceballos), comprendente anche i territori degli attuali Paraguay, Uruguay e Bolivia.
- **1796:** il blocco della flotta inglese nel Río de la Plata arresta momentaneamente i rapporti economici con la Spagna.
  - **1806-1807:** invasioni dell'Impero britannico nel Río de la Plata. Entrambe respinte dalla popolazione creola.
  - **1810:** il 25 maggio, dopo la conferma delle voci circa la detronizzazione di re Ferdinando VII da parte di Napoleone, i cittadini di Buenos Aires con Manuel Belgrano in testa, sotto la guida della municipalità (*cabildo*) sfruttano la situazione a proprio vantaggio, *Revolución de Mayo*, e creano un giunta rivoluzionaria provvisoria, *Primera Junta*, alla quale si aggiungono il 18 dicembre i deputati delle regioni interne, formando così la *Junta Grande*.
  - **1811:** il Paraguay si proclama indipendente e in Uruguay si forma un movimento separatista.
  - **1816:** il 9 luglio 1816, nella città di San Miguel de Tucumán, il Congresso dei deputati di Buenos Aires e delle altre province argentine dichiara l'indipendenza dalla Spagna. La nuova formazione statale viene denominata "Province Unite del Sudamerica", in seguito rinominata "Province Unite del Río de la Plata".
  - **1817:** José de San Martín attraversa le Ande per liberare Cile e Perù e difendere l'indipendenza argentina, sconfiggendo le armate spagnole.
  - **1819:** 11 maggio, prima costituzione delle "Province Unite del Río de la Plata", modellata sull'esempio inglese.
  - **1820-1861:** conflitto tra centralisti e federalisti (*Unitarios* e *Federales*), le cui conseguenze sono guerre civili sanguinose tra Buenos Aires e le province. I federalisti delle zone interne (proprietari terrieri di tendenza conservatrice sostenuti dai *gauchos* e dalla classe lavoratrice rurale) richiedevano a gran voce l'autonomia provinciale, mentre i centralisti (borghesia mercantile e marittima liberale) della capitale appoggiavano il potere centrale di Buenos Aires.
  - **1825:** occupazione luso-brasiliana delle province nord-orientali argentine.
  - **1825-1828:** guerra contro l'Impero del Brasile.
  - **1828:** indipendenza delle province nord-orientali o della *Banda Oriental*, a seguito degli accordi di pace col Brasile. Nasce così lo Stato Orientale dell'Uruguay (*Estado Oriental del Uruguay*).
  - **1820-1852:** ad eccezione di un breve intervallo tra il 1825 e il 1827, manca un governo nazionale. Le province assumono il pieno controllo governativo limitato ai loro territori, tranne per la rappresentanza della politica estera, assunta dal governo di Buenos Aires a carico di Manuel de Rosas, sedicente federalista.
  - **1829:** la legislatura di Buenos Aires proclamò Juan Manuel de Rosas governatore di Buenos Aires l'8 dicembre, con il titolo di *Restaurador de las Leyes e Instituciones de la Provincia de Buenos Aires* ("Restauratore delle Leggi e Istituzioni della Provincia di Buenos Aires") e nello stesso atto gli vennero concesse facoltà straordinarie. Dal 1829 al 1832 e dal 1835 al 1852 Rosas impone al paese una dittatura spietata, fortemente accentratrice, a dispetto dell'ideologia federalista sempre professata.
  - **1852:** Rosas è sconfitto nella battaglia di Caseros dall'Esercito Grande, un'alleanza tra le province di Entre Ríos e Corrientes, le truppe rosse (*tropas coloradas*) dell'Uruguay e altre del Brasile, capitanata da Justo José de Urquiza, governatore di Entre Ríos, presidente provvisorio.
  - **1853:** viene istituita l'unità nazionale, di regime federale, e promulgata la costituzione. Buenos Aires non accetta la costituzione e si separa dalla Confederazione Argentina. La capitale viene quindi stabilita nella città di Paraná.
  - **1859:** la Confederazione sconfigge Buenos Aires nella battaglia di Cepeda, ma non avviene alcuna riunificazione del paese.
  - **1861:** nella battaglia di Pavón, le province confederate si arrendono innanzi alle truppe di Buenos Aires, al comando di Bartolomé Mitre. Si pone fine all'esistenza di due stati separati e Mitre assume la presidenza della nazione unificata.
  - **1865-1870:** sanguinoso conflitto della *Triple Alianza* (Argentina, Brasile, Uruguay) contro il Paraguay, detta anche *Guerra del Paraguay*, a seguito della quale l'Argentina conferma il possesso del Chaco centrale, rinunciando al Chaco boreale.
  - **1867:** scoppia una epidemia di colera a Buenos Aires.
  - **1868-1874:** presidenza di Domingo Faustino Sarmiento.
  - **1870:** inizia la costruzione della rete ferroviaria. Assassinio di Urquiza nel palazzo di San José.
  - **1871:** epidemia di febbre gialla.
  - **1874-1880:** presidenza di Nicolás Avellaneda. Inizia un periodo di crisi economica.
  - **1876:** legge sull'immigrazione e la colonizzazione.
  - **1877:** l'Argentina inizia ad esportare le sue produzioni agricole in Europa. La ricchezza derivata da queste esportazioni fa dell'Argentina, negli anni '20 del 1900, uno dei paesi economicamente più floridi e meta ambita dalla popolazione migrante.

- Tra la metà dell'800 e gli inizi del '900 la popolazione decuplica, passando da 800.000 a 8 milioni di abitanti, prevalentemente di origine italiana e spagnola.
- **1878:** Julio Argentino Roca presenta il suo programma per la *Conquista del Desierto*, campagna militare per strappare la Pampa e la Patagonia al controllo delle popolazioni indigene (*mapuche, tehuelche e ranquel*), continuando la campagna iniziata nel 1875 da Adolfo Alsina (ministro della guerra del governo di Avellaneda) che, diversamente da Roca, non aveva intenzioni genocide. La stima finale dei morti è variabile: dai 14.000 ai 55.000 nativi, alcuni parlano addirittura di 100.000. I sopravvissuti sono confinati in riserve, sottratti alle loro famiglie e culture.
  - **1880-1886:** presidenza di Julio A. Roca.
  - **1886-1890:** presidenza di Miguel Juárez Celman.
  - **1890-1892:** Carlos Pellegrini succede a M. Juárez Celman.
  - **1891:** nascita del partito liberal-democratico di centro-sinistra denominato *Unión Cívica Radical* (UCR).
  - **1892-1895:** presidenza di Luis Sáenz Peña.
  - **1895-1898:** José E. Uriburu ultima la presidenza di L. Sáenz Peña.
  - **1896:** nascita del *Partido Socialista* (PS).
  - **1898-1904:** seconda presidenza di Julio A. Roca.
  - **1904-1906:** presidenza di Manuel Quintana.
  - **1906-1910:** José Figueroa Alcorta succede a M. Quintana.
  - **1910:** centenario della Rivoluzione di Maggio.
  - **1910-1914:** presidenza di Roque Sáenz Peña.
  - **1912:** viene approvata la Legge Sáenz Peña. L'Argentina è il primo paese sudamericano ad adottare il suffragio universale maschile, eliminando le limitazioni in base alla ricchezza e all'alfabetizzazione.
  - **1914-1916:** Victorino de la Plaza ultima la presidenza di R. Sáenz Peña.
  - **1914-1918:** l'Argentina si mantiene neutrale durante la Prima Guerra Mondiale.
  - **1916-1922:** presidenza del radicale Hipólito Irigoyen.
  - **1919:** dal 7 al 14 gennaio, *Semana Trágica*. Una serie di scioperi e proteste di operai, per ottenere migliori condizioni lavorative, vengono sedati dalla polizia con una violenta repressione: 9 morti e una trentina di feriti. Questo fa scattare scontri tra operai e poliziotti. Successivamente la *Liga Patriótica Argentina*, un gruppo paramilitare proveniente dalle classi abbienti, inizia a perseguire e uccidere dirigenti operai, anarchici ed ebrei. La settimana tragica si conclude con un bilancio di 700 morti e 4000 feriti.
  - **1922-1928:** presidenza del radicale Marcelo T. De Alvear.
  - **1926:** sorge la *Confederación Obrera* (COA).
  - **1928-1930:** seconda presidenza di Irigoyen.
  - **1929:** crisi economica.
  - **1930:** 6 settembre, colpo di stato da parte di José Félix Uriburu, conservatore. Si ispira al regime fascista italiano.
  - **1930:** il COA si fonde con la *Unión Sindical Argentina* (USA) formando la *Confederación General del Trabajo* (CGT).
  - **1930-1932:** dittatura di Uriburu. Inizio della *década infame*: nel contesto mondiale della Gran Depressione, della Guerra Civile Spagnola (1936-1939) e della Seconda Guerra Mondiale (1939-1945), l'Argentina vive un momento caratterizzato da frodi elettorali sistematiche, repressione degli oppositori, proscrizione dell'*Unión Cívica Radical* e corruzione generalizzata. In questo clima difficile, l'Argentina stringe il Patto Roca-Runciman con il Regno Unito, che garantisce l'esportazione di carne in cambio di importanti concessioni economiche agli inglesi, come i mezzi di trasporto pubblico della città di Buenos Aires. Al tempo stesso, trovandosi in uno stato di isolamento commerciale da parte delle grandi potenze mondiali, cresce lo sviluppo industriale interno.
  - **1932:** sale al governo Agustín P. Justo.
  - **1938-1942:** governo di Roberto M. Ortiz.
  - **1939-1945:** Seconda Guerra Mondiale. L'Argentina rimane neutrale per quasi tutta la durata della guerra e si unisce alle Forze Alleate il 27 marzo del 1945.
  - **1942:** Ramón S. Castillo ultima il governo di R. Ortiz.
  - **1943:** giugno, nuovo golpe militare del GOU (*Grupo de Oficiales Unidos*). Pedro P. Ramírez prende il governo e nomina, nel novembre dello stesso anno, Juan Domingo Perón sottosegretario alla guerra, ministro del lavoro e dello stato sociale.
  - **1944:** il generale Edelmiro Farrell assume il governo. Juan Domingo Perón viene nominato segretario alla guerra. Si rompono le relazioni diplomatiche con l'Asse (Germania nazista, Regno d'Italia, Impero giapponese).
  - **1945:** 2 ottobre, Perón sposa l'attrice Eva Duarte. La seconda moglie di Perón diventa in breve tempo famosa e molto amata. Aiuta il marito a sostenere il sindacato e i gruppi femminili.
  - **1945:** 9 ottobre, costretto alle dimissioni dai suoi oppositori, Perón viene arrestato. Grandi manifestazioni di massa, organizzate dal sindacato CGT, costringono il governo al rilascio di Perón. Il 17 ottobre una imponente concentrazione popolare

- in Plaza de Mayo segna l'inizio del peronismo. Si dichiara guerra all'Asse.
- **1946:** 24 febbraio, con il 56% dei voti Juan Domingo Perón è eletto presidente.
  - **1946-1952:** presidenza di Juan D. Perón. Nel 1947 annuncia il primo piano quinquennale per dare impulso all'industrializzazione del paese. La sua ideologia confusamente egualitaria, detta *peronismo*, porta avanti un esperimento di governo autoritario sostenuto dai lavoratori urbani (*descamisados*) e dal sindacato ed ebbe come sbocco istituzionale la costituzione del Partito Giustizialista (*Partido Justicialista*), molto influente tra i partiti politici argentini.
  - **1947:** diritto di voto per le donne.
  - **1949:** si promulga una nuova costituzione, nella quale si prevede la rielezione del presidente.
  - **1952:** 26 luglio, muore Eva Perón.
  - **1952-1955:** seconda presidenza di Juan D. Perón.
  - **1953:** secondo piano quinquennale.
  - **1955:** settembre, *Revolución Libertadora*. Un colpo di stato militare organizzato da Pedro E. Aramburu, i problemi economici, una dilagante corruzione e i conflitti con la Chiesa cattolica contribuiscono alla destituzione di Perón, che si reca in esilio in Paraguay ed infine a Madrid.
  - **1956:** si reprimono fuochi peronisti. Il Partito Giustizialista viene proscritto. Un'assemblea costituente torna alla costituzione del 1853.
  - **1958-1962:** Arturo Frondizi vince le elezioni con l'aiuto del peronismo.
  - **1962:** A. Frondizi deve rinunciare al suo mandato. Lo sostituisce José María Guido.
  - **1963-1966:** presidenza del radicale Arturo U. Illia.
  - **1966:** colpo di stato da parte del generale Juan Carlos Onganía che destituisce il presidente Illia. Inizia così la dittatura autodenominata *Revolución Argentina*. Il 29 luglio la polizia federale argentina sgombera le università occupate da professori, studenti e laureati che difendevano i principi della riforma universitaria, per l'autonomia universitaria dal potere politico, e il cogoverno tripartito di studenti, docenti e laureati. La repressione, nota come *Noche de los bastones largos*, è piuttosto violenta, specialmente nelle facoltà di Scienze Naturali, Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires. Vennero imprigionate 400 persone e distrutti laboratori e biblioteche universitarie.
  - **1970:** Onganía è sostituito alla presidenza dal generale Levingston.
  - **1971:** defenestrazione di Levingston, presidenza di Alejandro A. Lanusse fino al 1973.
  - **1973:** Lanusse ammette la costituzione di nuovi partiti e indice nuove elezioni. Il peronista Héctor José Cámpora assume la presidenza e poi cede il potere a Juan D. Perón.
  - **1974:** Perón muore (1 luglio). Gli succede la sua terza moglie Isabel Martínez de Perón, che però si dimostra debole. Durante il suo governo continui sono gli scontri tra gruppi di destra e sinistra.
  - **1976:** 24 marzo, una giunta militare realizza un nuovo golpe, destituendo il governo democraticamente eletto di María Estela (Isabel) Martínez de Perón.
  - **1976-1981:** il generale dell'esercito Jorge Rafael Videla assume la presidenza. Inizia così, sotto la denominazione di *Proceso de Reorganización Nacional*, la dittatura militare che governa di fatto l'Argentina tra il 1976 e 1983. La giunta militare, oltre che da Videla, è guidata anche da Emilio E. Massera (capo di stato maggiore della marina militare) e Orlando R. Agosti (comandante generale dell'aeronautica). La giunta assume il governo in un clima di violenza e disordini crescente, caratterizzato da scontri tra fazioni armate di sinistra e della destra peronista, e l'azione violenta di organizzazioni di guerriglia urbana come i *montoneros* e le ERP (di tendenza marxista). I militari iniziano una forte azione repressiva contro le organizzazioni della guerriglia armata e i loro diretti oppositori, contando sull'appoggio degli Stati Uniti (*Guerra Sucia*). Migliaia di oppositori e di sospetti vengono detenuti in centri clandestini, eliminati senza processo e letteralmente fatti sparire in fosse comuni o gettati in mare da aerei delle forze armate. Le organizzazioni per i diritti umani stimano una quantità di 30.000 persone scomparse, noti come *desaparecidos*.
  - **1976:** 16 settembre, *Noche de los lápices* (notte delle matite spezzate). Si iniziano una serie di sequestri di studenti (10 in totale) delle scuole superiori nella città di La Plata, come esempio dell'azione repressiva del *Proceso*.
  - **1977:** la Commissione argentina dei Diritti Umani denuncia il regime di Videla innanzi all'ONU.
  - **1977:** 30 aprile, prima manifestazione di resistenza non violenta di madri di *desaparecidos* in *Plaza de Mayo*, davanti alla *Casa Rosada*. Chiedono al presidente *de facto* Jorge Videla di sapere dove si trovano i loro figli. Nasce così l'associazione *Madres de Plaza de Mayo*, che inizia a riunirsi ogni giovedì, nella stessa piazza, per eseguire una marcia circolare intorno alla piramide centrale. Nel dicembre dello stesso anno sequestrano tre madri fondatrici dell'associazione e alcuni attivisti dei diritti umani, ma il movimento non si lascia intimorire e continua la sua manifestazione non violenta. Negli anni l'associazione ha fatto luce su molti casi di persone scomparse.

- **1981:** Videla viene deposto per mano di Roberto Viola, a cui a sua volta succede il generale Leopoldo Galtieri.
- **1982:** il 2 aprile l'Argentina invade le isole britanniche Falkland o Islas Malvinas. La guerra per il possesso delle isole, da subito disastrosa, è vinta dall'Inghilterra. Galtieri che aveva promosso l'azione militare per aumentare la sua popolarità si dimette ed è sostituito da Reynaldo Benito Bignone, che non gode di buona fama.
- **1983:** si convocano nuove elezioni. Il radicale Raúl Alfonsín è eletto presidente.
- **1983-1989:** il nuovo presidente, Raúl Alfonsín, avvia una commissione d'inchiesta sulle atrocità commesse dai regimi militari (CONADEP, *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*), abroga il decreto Bignone di amnistia per i responsabili degli eccessi repressivi e deferisce alla corte marziale molti alti ufficiali, tra cui tutti i presidenti succedutisi dal 1976 al 1983 (processo dei generali). Successivamente, a causa dell'inflazione e del malcontento crescenti, si verificano *levantamientos* (sollevazioni) dei *milicos* o *bichos verdes* (i militari), i quali minacciano di ritornare al potere per risolvere meglio le difficoltà del paese. Alfonsín, costretto da queste pressioni economiche e politiche, emana le discusse leggi di *Obediencia Debida* e *Punto Final* che scagionavano i militari da ogni crimine commesso durante la dittatura.
- **1984-85:** Trattato di Pace e Amicizia argentino-cileno (*Tratado de Paz y Amistad*) che pone fine alle rivendicazioni territoriali sul Canale del Beagle, iniziate nel 1856 e riemerse nel 1971 (*Conflicto del Beagle*). Vengono stabiliti i confini dei due paesi dal Canale del Beagle a Capo Horn.
- **1985:** si presenta il Piano Australe come soluzione all'inflazione.
- **1989:** vittoria del peronista Carlos Saúl Menem che assume il governo del paese con 5 mesi di anticipo nel mezzo di violente proteste sociali.
- **1989-1995:** il nuovo presidente gode di un largo consenso popolare, dovuto al rivitalizzarsi del populismo. Adotta misure economiche di emergenza con vari interventi di privatizzazione e deregolamentazione delle aziende pubbliche, tagli alle spese sociali e puntando anche sull'arrivo di capitali stranieri. Menem si dimostra aperto ai "suggerimenti" del FMI e degli Usa, e si lancia in una politica neoliberista. L'obiettivo è privatizzare il più possibile per eliminare la spesa pubblica, al fine di estinguere il debito estero.
- **1991:** indulto per le Forze Armate. Creazione del *Mercado Común del Sur* (Mercosur), unione doganale tra Argentina, Brasile, Paraguay, Uruguay, in vigore ufficialmente solo dal 1995. Nei primi anni '90 l'Argentina sembra uscire dalla crisi perenne. Menem istituisce la parità peso argentino-dollaro statunitense (*Ley de Convertibilidad del Austral*). L'effetto immediato è quello della cancellazione dell'inflazione che vale a Menem la rielezione, solo dopo una modifica costituzionale nel 1994 che riduce il mandato presidenziale da 6 a 4 anni.
- **1995-1999:** Menem è eletto nuovamente presidente. Ma i costi del risanamento economico, ovvero la svendita a capitali stranieri di infrastrutture pubbliche, portano a un forte aumento della disoccupazione e della povertà, a seguito di licenziamenti facili, taglio dei sussidi economici e della spesa sociale. Cresce la divaricazione tra i redditi delle fasce più ricche e di quelle più povere della popolazione, cancellando la classe media.
- **1997:** successo dei partiti di centro-sinistra alle elezioni legislative parziali.
- **1998:** Menem deve affrontare la questione dei *desaparecidos*, per nuove rivelazioni sulle atrocità commesse durante la dittatura militare. Nel giugno del '98 fa arrestare Videla e nel novembre dello stesso anno l'ammiraglio Massera.
- **1999-2001:** elezione di Fernando De La Rúa, impegnatosi nella lotta alla corruzione e nella ripresa dei processi contro numerosi esponenti della dittatura militare. Ben presto però la crisi economica spinge De la Rúa a chiamare l'ex ministro menemista Cavallo e tanti altri convinti sostenitori del neoliberismo. Nel 2000 il debito estero argentino sfiora i 148 miliardi di dollari USA, dopo una impennata verticale sin dai primi anni '90. L'economia interna è da oltre un decennio in preoccupante crisi degenerativa, tant'è che Standard & Poor's (società che realizza ricerche finanziarie e analisi su titoli azionari e obbligazioni) declassava il *rating* dell'Argentina dal 1998. Washington e il FMI elargiscono un nuovo prestito miliardario, mentre le imprese transnazionali iniziano a spostare i loro investimenti altrove e ritirare i loro capitali dalle banche argentine. Le quotazioni della maggioranza dei titoli obbligazionari emessi crollano. I mercati finanziari scontano i prezzi delle obbligazioni argentine (*tango bonds*) per l'eventualità di una crisi. Quando nel dicembre 2001 il Paese dichiara ufficialmente lo stato di insolvenza, è la crisi anche per migliaia di risparmiatori da tutto il mondo che avevano investito in titoli argentini.
- **2001:** 2 dicembre, per arrestare la fuga di capitali, Cavallo annuncia in tv il nuovo piano economico che introduce limitazioni nel ritiro dei depositi bancari (*corralito*). All'inizio il provvedimento di 90 giorni permette il ritiro di 250 pesos a settimana, fatta eccezione per gli assegni. La reazione è

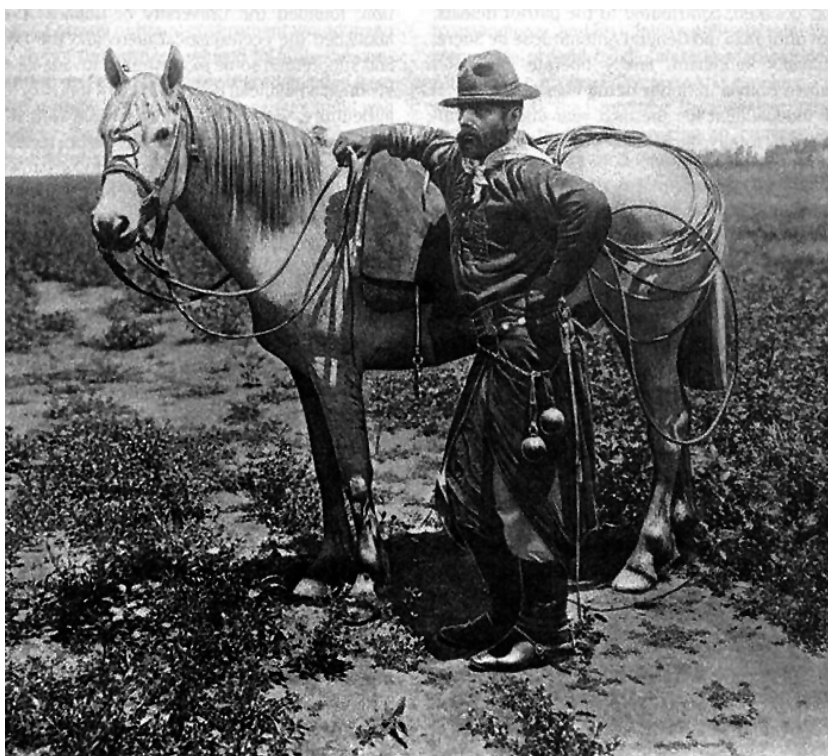
immediata: in difficoltà per la situazione di enorme crisi economica la popolazione inizia violente proteste, assalti ai supermercati, rivolte di piazza (appartenenti alla classe media diffondono una forma di protesta che consiste in manifestazioni cadenzate da colpi costanti su padelle e pentole, *cacerolazos*; nelle periferie si verificano invece lotte animate ed auto-organizzate da proletari disoccupati, *piqueteros*, i quali a più riprese picchettano e bloccano le grandi arterie che collegano le periferie a Buenos Aires). La crisi economica si traduce subito in crisi politica. Si verifica quello che è passato alla storia come l'*argentino*: viene decretato lo stato d'assedio che porta alle dimissioni ben 3 presidenti nel giro di una settimana, De la Rúa, Puerta, Saá. Successivamente si dimette anche Camacho (*acefalia presidencial*).

- **2002:** 2 gennaio, viene eletto da un'assemblea legislativa Eduardo Duhalde, nel mezzo di continue proteste di piazza. Le sue misure di governo sono: svalutazione della moneta, fine della legge della convertibilità (equiparazione peso-dollaro), conversione in *pesos* di tutti i depositi in valuta estera e distribuzione di piani sociali per attenuare la recessione.
- **2002:** 26 giugno, massacro di Avellaneda. La polizia federale reprime nei pressi della stazione ferro-

viaria di Avellaneda una protesta di *piqueteros*. Muoiono due giovani attivisti e sono feriti 33 manifestanti. Duhalde anticipa di 6 mesi le elezioni presidenziali.

- **2003:** 25 maggio, viene eletto presidente Néstor Kirchner, del *Frente para la Victoria*, un partito formatosi dalla scissione del *Partido Justicialista*. Durante la sua presidenza si nazionalizzano alcune imprese private e si registra un aumento considerevole del PBI (PIL), oltre a una riduzione della disoccupazione, specie grazie alla riattivazione del settore agricolo e agroindustriale, industriale ed edile, riducendo i sussidi e piani sociali creati nel 2002. Rientra l'inflazione.
- **2007:** il 28 ottobre, vince le elezioni presidenziali Cristina Fernández del *Frente para la Victoria*, prima donna ad essere eletta presidentessa nel paese argentino. È la moglie di Kirchner, al quale succede ufficialmente il 10 dicembre 2007. Durante il suo governo si verificano enormi scioperi nel settore agricolo per protestare contro le tassazioni applicate per l'esportazione di soia e girasole. Affronta la crisi economica del 2008 con una serie di misure, promuovendo l'industria automobilistica e dando credito a lavoratori e imprese.

\* Università Ca' Foscari di Venezia



---



---

# III

Gli autori  
selezionati



# José Pablo Feinmann



## Biografia

Nato a Buenos Aires nel 1943, si è laureato in filosofia nel 1969. Oltre a costituire un'autentica passione, la filosofia gli è stata necessaria poiché, come egli stesso ebbe a dire, poteva

fornire la materia a una scrittura incontenibile fin dalla giovane età. Nel 1973, dopo aver costituito un gruppo di pensiero all'Università di Buenos Aires (UBA), fonda anche il *Centro de Estudios del Pensamiento Latinoamericano* presso il Dipartimento di Filosofia.

L'esordio narrativo avviene con la pubblicazione nel 1978 del romanzo *Últimos días de la víctima*, con il quale rompe il clima di terrore e l'isolamento che lo avevano completamente paralizzato nel biennio precedente. Da allora la sua produzione si è diversificata, passando dalla narrativa alla saggistica, dalla drammaturgia alla sceneggiatura, affermandolo sia come scrittore di fama che come filosofo e sceneggiatore. I suoi studi sulla storia del peronismo, altra passione giovanile, sono assai noti e oggetto di dibattito tra gli storici. Fortunato è anche l'esito dell'adattamento cinematografico di alcune sue opere. Ha ottenuto importanti premi e riconoscimenti, non ultimo il premio Konex di platino nel 2001, come miglior sceneggiatore argentino degli anni Novanta, e le sue opere sono state tradotte in molte lingue, tra cui italiano, francese, tedesco e olandese.

Fin dai primi anni '70 lavora come professore universitario e collabora con diversi organi di stampa. Attualmente scrive per *Página/12* di attualità politica, letteratura e cinema e conduce i programmi televisivi "Filosofía aquí y ahora" (canal Encuentro) e "Cine como texto" (Canal 7).

## L'opera

L'opera di Feinmann è senza dubbio un esempio di solido eclettismo. Ciò che spesso prende avvio da esperienze autobiografiche viene corroborato da riflessioni e spunti provenienti da diversi campi, filosofia, storia, musica, psicanalisi, cinema, per diventare altro, ma soprattutto per sfuggire a un territorio unico e delimitato, passando da con-

cetti teorici a digressioni romanzesche, come in *La astucia de la razón* (1990). La fusione di storia e finzione che spesso si ritrova nei suoi romanzi nasce dalla concezione che Feinmann ha della storia: «Nuestra historia surge enmascarada, surge como ficción», pensiero che viene esplicitato in due pregevoli saggi: *Filosofía y Nación* (1982) e *La sangre derramada* (1998). La relazione tra i saperi deve essere dinamica, perché solo così si garantisce una visione libera, lontana dai percorsi ufficiali. Oltre a questo concetto, che è cifra della sua produzione, specie quella saggistica, si possono individuare nella sua narrativa altre tendenze estetiche. Il genere *noir* accomuna i romanzi *Últimos días de la víctima* (1979), *Ni el tiro del final* (1982), *El cadáver imposible* (1992); *El ejército de ceniza* (1986) e *El mandato* (2000) si collocano invece nel genere del romanzo storico. *Los crímenes de Van Gogh* (1994) nasce come poliziesco ma le intenzioni parodiche lo avvicinano a un romanzo di critica della politica argentina degli anni '90.

In Italia sono stati pubblicati *Il giorno della madre* (*La crítica de las armas*), Baldini e Castoldi, 2005; *Il cadavere impossibile* (*El cadáver imposible*), Marcos y Marcos, 2004; *Amaro ma non troppo* (*Ni el tiro del final*), Giunti, 1999; *Nero Tango*, Marcos y Marcos, 1999 (coautore Pino Ninfa); *Cinebrivido* (*Los Crímenes de Van Gogh*), Marcos y Marcos, 1998; *L'esercito di cenere* (*El ejército de ceniza*), Giunti, 1995; *L'ombra di Heidegger* (*La sombra de Heidegger*), Neri Pozza, 2007.

## Bibliografia

### Saggi

*El peronismo y la primacía de la política*, Buenos Aires, Editorial Cimarón, 1974.

*Filosofía y nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*, Madrid/ Buenos Aires/ México, Editorial Legasa, 1982.

*Estudios sobre el peronismo. Historia, método, proyecto*, Madrid/ Buenos Aires/ México, Editorial Legasa, 1983, 1984.

*El mito del eterno fracaso*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1984.

*La creación de lo posible*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1986.

*López Rega, la cara oscura de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

*Ignotos y famosos. Política, posmodernidad y farándula en la nueva Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1994.

*La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Ariel, 1998, 1999.

*Pasiones de celuloide. Ensayos y variedades sobre cine*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000.

*Escritos imprudentes. Argentina, el horizonte y el abismo*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.

*La historia desbocada*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2004.

*Escritos Imprudentes II. Argentina, América Latina y el imperio global*, Buenos Aires, Norma, 2005.

*El cine por asalto*, Buenos Aires, Planeta, 2006.

*La filosofía y el barro de la historia*, Buenos Aires, Planeta, 2008.

### Romanzi

*Últimos días de la víctima*, Buenos Aires, Espasa Calpe/ Seix Barral, 1979, 1996; Buenos Aires, Legasa, 1983.

*Ni el tiro del final*, Buenos Aires, Editorial Pomaire, 1981, 1984.

*El ejército de ceniza*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994.

*La astucia de la razón*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.

*El cadáver imposible*, Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 1992.

*Los crímenes de Van Gogh*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1994.

*El mandato*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000.

*La crítica de las armas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.

*La sombra de Heidegger*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

*Timote. Secuestro y muerte del General Aramburu*, Buenos Aires, Planeta, 2009.

### Teatro

*Dos destinos sudamericanos. Cuestiones con Ernesto Che Guevara* (opera teatrale in un atto). *Eva Perón* (sceneggiatura), Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1999.

*Sabor a Freud*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.

### Sceneggiature

*Últimos días de la víctima*, 1982, regista: Adolfo Aristarain.

*En retirada*, 1984, regista: Juan Carlos Desanzo.

*Luna caliente*, 1986, regista: Roberto Denis.

*Tango Bar*, 1988, regista: Marcos Zurinaga.

*Matar es morir un poco*, 1988, regista: Héctor Olivera (in inglese: *Two to tango*).

*Play murder for me*, 1990, regista: Héctor Olivera (in spagnolo: *Negra medianoche*).

*Cuerpos perdidos*, 1990, regista: Eduardo de Gregorio.

*Al filo de la ley*, 1991, regista: Juan Carlos Desanzo.

*Facundo, la sombra del tigre*, 1995, regista: Nicolás Sarquis.

*Eva Perón*, 1996, regista: Juan Carlos Desanzo.

*Love walked in*, 1998, regista: Juan José Campanella (in spagnolo: *Ni el tiro del final*).

*Ángel, la diva y yo*, 1999, regista: Pablo Nisenson.

*El Visitante*, 2000, regista: Javier Olivera.

*El amor y el espanto*, 2000, regista: Juan Carlos Desanzo.

*Juancito*, 2003, regista: Héctor Olivera.

## Mempo Giardinelli



### Biografia

Nato nel 1947 a Resistencia (Chaco), nell'Argentina nord-orientale, si trasferisce a Buenos Aires nel 1969. Otto anni più tardi la sua militanza politica lo costringe all'esilio. Si rifugia quindi in Messico fino al

1984, dove scrive il romanzo che segna il suo debutto letterario, *La revolución en bicicleta* (1980), storia di un esule paraguayano e del suo inesaudibile desiderio rivoluzionario. Nel paese centroamericano scrive inoltre *El cielo con las manos*, (1981), *Luna caliente* (1983) e i racconti di *Vidas ejemplares* (1982). Restaurata la democrazia, decide di tornare in Argentina, dove fonda e dirige la rivista letteraria «Puro cuento» (1986-1992). Autore di romanzi, saggi e racconti, collabora con diversi quotidiani e riviste e si dedica alla docenza universitaria. Nel 2006 l'Università di Poitiers gli conferisce il Dottorato *Honoris Causa*.

Le sue opere, tradotte in venti lingue, hanno ottenuto importanti riconoscimenti: il “Premio Nacional de Literatura” per *Luna caliente*, nel 1983, il “Premio Rómulo Gallegos” per *Santo Oficio de la Memoria*, nel 1991 e il “Premio Grandes Viajeros” per *Final de Novela en Patagonia*, nel 2000. È spesso invitato come giurato a prestigiosi premi letterari e come ospite speciale nelle più famose Fiere Internazionali del Libro. Ma il suo impegno non si limita alle lettere. Nel 1996 dona la sua biblioteca personale di 10.000 volumi per la creazione di una fondazione, con sede nel Chaco, atta a promuovere la lettura. Fa inoltre parte del Consiglio d'Amministrazione della fondazione Poder Ciudadano, di Transparency International Argentina, e dal 2005 al 2007 è membro del Consiglio della Commissione Provinciale della Memoria della Provincia di Buenos Aires.

### L'opera

Nella narrativa di Mempo Giardinelli ricorrenti sono gli elementi autobiografici, in particolare l'esilio e la città di Resistencia, autentico luogo dell'anima. I protagonisti delle sue opere, persone semplici e dalla grande umanità, vivono la nostalgia per la patria lontana e la frustrazione per sogni irrealizzabili (*La revolución en bicicleta*, 1980; *El cielo con las manos*, 1981). Disillusione e sofferenza innanzi a una realtà incomprensibile (*Imposible equilibrio*, 1995) li spingono al recupero della memoria familiare, che diventa un modo per appropriarsi della stessa storia nazionale (*Santo oficio de la memoria*, 1991). L'accusa ai governi militari (*Qué solos se quedan los muertos*, 1985) e il rimando esplicito o velato alle vicende argentine degli ultimi tre decenni del '900 sembrano inevitabili. Nei romanzi *noir* (*Luna caliente*, 1983; *Cuestiones interiores*, 2003), queste azioni si aggiungono a un'irrefrenabile attrazione dei personaggi verso situazioni proibite, che li inducono a commettere crimini di cui non sempre si sentono colpevoli (*El décimo infierno*, 1997).

La prosa di Giardinelli è raramente prolissa; pur presentando talvolta un'abbondante sovrapposizione di generi discorsivi (*Final de Novela en Patagonia*, 2000; *Visitas después de hora*, 2004), mantiene costante la tensione narrativa. Oltre ai romanzi, la ricca produzione dell'autore annovera numerosi racconti e acuti saggi, quali *El Género Negro. Ensayo sobre novela policia* (1984), *El País de las Maravillas. Los argentinos en el Fin del Milenio* (1998).

In Italia sono stati tradotti *Luna calda* (*Luna caliente*), (Guanda, 1999), *Impossibile equilibrio* (*Im-*

*posible equilibrio*), Baldini & Castoldi, 1998), *Il decimo inferno* (*El décimo infierno*), Guanda, 2000); *Finale di romanzo in Patagonia* (*Final de novela en Patagonia*), Guanda, 2001); *Visite fuori orario* (*Visitas después de hora*), Guanda, 2008).

### Bibliografia

#### Romanzi

*La revolución en bicicleta*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1980.

*El cielo con las manos*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1981; Buenos Aires, Editorial Bruguera, 1985.

*Luna caliente*, México, Editorial Oasis, 1983.

*Qué solos se quedan los muertos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.

*Santo Oficio de la Memoria*, Cali, Grupo Editorial Norma, 1991.

*Imposible equilibrio*, Barcelona, Editorial Planeta, 1995.

*El décimo infierno*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1999.

*Final de novela en Patagonia*, Barcelona, Ediciones B, 2000.

*Cuestiones interiores*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.

*Visitas después de hora*, Barcelona, Ediciones B, 2004.

#### Racconti

*Vidas ejemplares*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1982.

*Cuentos. Antología Personal*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

*Carlitos Dancing Bar*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1992.

*El castigo de Dios*, Buenos Aires, Tesis, 1993.

*Cuentos Completos*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, 1999.

*Gente rara*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2005.

*Estación Coghlan y otros cuentos*, Buenos Aires, Ediciones B, 2005.

#### Saggi

*El Género Negro. Ensayo sobre novela policia*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

*Así se escribe un cuento. Ensayos y entrevistas*, Buenos Aires, Beas Ediciones, 1992.

*El País de las Maravillas. Los argentinos en el Fin del Milenio*, Buenos Aires, Planeta, 1998.

*Diatriba por la Patria. Apuntes sobre la disolución de la Argentina*, Barcelona, Ediciones B, 2002.

*México: El exilio que hemos vivido* (con Jorge Luis Bernetti), Buenos Aires, Prometeo, 2003.

*El país y sus intelectuales. Historia de un desencuentro*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2004.

*Volver a leer. Propuestas para ser un país de lectores*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

#### Letteratura infantile

*Luli la viajera*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.

*Luli, una gatita de ciudad*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

*Cuentos con mi papá*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

*Celeste y la dinosauria en el jardín*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

*El Cheruwichá*, Buenos Aires, Continente, 2007.

## Elsa Osorio



### Biografia

Nata a Buenos Aires nel 1952, si laurea in lettere nel 1974. Negli anni della dittatura è una militante di sinistra e pur non partecipando alla lotta armata, vive in un clima di costante angoscia per il timore di perquisizioni. Il primo libro di racconti, *Ritos*

*Privados*, pubblicato nel 1982 da Losada, rievoca l'ambiente oppressivo di quegli anni e già rivela il talento della scrittrice che ottiene il "Premio Nacional de Literatura" l'anno successivo. Nel 1989 esce la sua seconda raccolta di racconti, *Reina mugre*, edita da Punto Sur.

Autrice di diverse sceneggiature televisive e cinematografiche, si trasferisce a Madrid nel 1993, dove insegna lettere e tiene corsi di narrativa e comunicazione. Da sempre molto attiva contro i crimini della dittatura, nel 1998 aderisce all'Associazione dei Diritti Umani per promuovere i processi sul genocidio argentino. Nello stesso anno dà alle stampe *A veinte años, Luz*, storia di una ragazza che scopre di essere cresciuta con i carnefici morali di sua madre, una *desaparecida*. Il romanzo viene pubblicato in Spagna da Alba Editorial, dopo il rifiuto di molte case editrici. Tradotto in quindici lingue, vende in Europa più di mezzo milione di copie. Riceve il Premio "Amnesty International" ed è finalista al "Premio Fémina" in Francia. Nel 2004 in occasione del Giorno Internazionale del Libro, il sindaco Walter Veltroni regala una copia de *I vent'anni di Luz* ai giovani romani alla presenza della scrittrice.

Le ricerche per l'appassionante argomento del suo ultimo romanzo, il tango, la riportano a vivere nella città natale dopo dodici anni trascorsi a Madrid. Esce quindi, nel 2006, *Cielo de tango*, che conferma il suo successo internazionale.

I romanzi di Elsa Osorio sono attualmente tradotti e pubblicati in venti lingue.

### L'opera

L'autrice sa coniugare nelle opere drammi e passioni del suo paese con sorprendente maestria. Traccia fondamentale della sua scrittura è infatti la versatilità, sia dal punto di vista tematico, che stilistico.

Il racconto, che l'accompagna sin dal suo esordio letterario, si converte nel mezzo per comunicare l'indicibile in tempi di censura (*Ritos Privados*, 1982), grazie al ricorso dell'allegoria e di elementi fantastici, e per esprimere la sintonia con la realtà che la circonda, in tempi più recenti (*Callejón con salida*, 2009). Anche il romanzo di Elsa Osorio è proteiforme ed originale. Può avvicinarsi ai generi della letteratura popolare per rivelarsi poi un intenso e toccante romanzo corale, in cui le voci si alternano ad agili passi di danza (*Cielo de tango*, 2006), o appropriarsi di una sapiente fusione di prospettive, tempi e scenari per riportare la luce su verità ingombranti (*A veinte años, Luz*, 1998). Il filo conduttore è sempre la storia argentina: quella delle proteste operaie, dell'alluvione migratoria, del peronismo, della recente dittatura, del crollo finanziario e dei figli dei *desaparecidos*. I protagonisti, seppur fittizi, sono sempre al centro di una *quête* esistenziale che conduce alla riconciliazione col passato, poiché, come recita il titolo della sua ultima raccolta di racconti, *Callejón con salida*, c'è sempre una via d'uscita: consiste nel trionfo della vita e della verità.

La sua eclettica produzione comprende anche la biografia fittizia *Beatriz Guido: Mentir la verdad* (1992), la parodia di manuali di psicologia d'auto-aiuto *Cómo tenerlo todo* (1993), con lo pseudonimo di Bárbara Lagrand, e il saggio *Las malas lenguas* (1994).

In Italia ha pubblicato *I vent'anni di Luz (A veinte años, Luz)*, Guanda, 2000, e *Lezione di tango (Cielo de tango)*, Guanda, 2006, romanzo vincitore del Premio Letterario Giuseppe Acerbi (2009).

### Bibliografia

*Ritos Privados* (Racconti), Buenos Aires, Losada, 1982.

*Reina Mugre* (Racconti), Buenos Aires, Punto Sur, 1989

*Beatriz Guido: Mentir la verdad* (Romanzo), Buenos Aires, Planeta, 1992.

*Cómo tenerlo todo* (Romanzo), Buenos Aires, Planeta, 1993.

*Las malas lenguas* (Saggio), Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

*A veinte años, Luz* (Romanzo), Barcelona, Alba, 1998.

*Cielo de Tango* (Romanzo), Buenos Aires, Planeta, 2006; Madrid, Siruela, 2006.

*Callejón con salida* (Racconti), Buenos Aires, Planeta, 2009.

## Luisa Valenzuela



### Biografia

Figlia di una nota scrittrice argentina e di un medico, nasce a Buenos Aires nel 1938. Comincia a collaborare con la rivista «Crisis» e con il quotidiano «La Nación» già dall'età di diciassette anni. Nel 1959 si trasferisce a Parigi, dove scrive il suo primo romanzo *Hay que sonreír* (1966), nato dal fascino verso i sobborghi di Buenos Aires, i bar di marinai, il mondo delle prostitute. Nel 1969 ottiene la borsa Fulbright dall'Università dello Iowa e scrive *El gato eficaz* (1972). Tra il 1972 e il 1974 vive tra Messico, Parigi, Barcellona, città che fa da sfondo al suo terzo romanzo *Como en la guerra* (1977). Il suo vagabondare si arresta momentaneamente nel 1979. A partire da questa data Luisa Valenzuela vive negli Stati Uniti, dove prende avvio la sua vera carriera di scrittrice, alternata ad altre attività, quali la ricerca, la docenza, il giornalismo e l'impegno per la difesa dei diritti umani. Numerosi sono i riconoscimenti ricevuti e le collaborazioni con importanti istituzioni (*New York Institute for the Humanities*, *Fund for Free Expression*, *Freedom to Write Committee* del *PEN American Center*). Nel 1983 ottiene la

borsa Guggenheim e dopo dieci anni di residenza negli Stati Uniti, ritorna a Buenos Aires, dove termina i suoi romanzi *Realidad nacional desde la cama* (1990), concepito inizialmente come testo teatrale, e *Novela negra con argentinos* (1990).

Verso la fine del 2001, la *Casa de las Américas* (L'Avana) le dedica la "Semana de Autor(a)" (settimana d'autore), e nell'agosto 2002 il MALBA (*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*) organizza delle giornate-seminario destinate allo studio della sua produzione.

Molto conosciuta negli Stati Uniti, la sua opera si trova interamente tradotta in inglese. Alcuni dei suoi libri sono pubblicati anche in portoghese, italiano, olandese, tedesco, giapponese e serbo.

Molto conosciuta negli Stati Uniti, la sua opera si trova interamente tradotta in inglese. Alcuni dei suoi libri sono pubblicati anche in portoghese, italiano, olandese, tedesco, giapponese e serbo.

### L'opera

Da *Hay que sonreír* (1966) a *Novela negra con argentinos* (1990), passando per *Realidad nacional desde la cama* (1990), Luisa Valenzuela fa del doppio legame tra sensualità e politica, tra esilio e repressione, l'oggetto principe delle sue esplorazioni narrative, sia dalla prospettiva dell'inconscio individuale che collettivo. La sua scrittura piena di maschere, di elementi fantastici e mitici, vicina alla parodia, al grottesco e talvolta all'iperrealismo letterario, vuole essere un esercizio di totale libertà, così come uno strumento di ripulsa nei confronti della tortura, del silenzio e della censura politica che hanno caratteriz-

zato gli anni del *Proceso de Reorganización Nacional*. Tutto ciò emerge dai romanzi *Cola de lagartija* (1983), *Como en la guerra* (1977), dai libri di racconti e microracconti *Cambio de armas* (1982), *Aquí pasan cosas raras* (1976) e *Simetría* (1993), e trova una spiegazione nei saggi *Peligrosas Palabras* (2001), *Escritura y Secreto* (2002) e *Los deseos oscuros y los otros* (2002). Scrivere diventa infatti il modo per interrogare sé stessa e il mondo circostante, un mondo complesso, talvolta ostile e terribile; rappresenta uno strumento per recuperare ciò che si rimuove, un'arma per sondare territori sconosciuti che si rivelano gradualmente e forse mai del tutto. È proprio per l'irraggiungibilità delle verità assolute, resa anche dall'uso di parole che inventano e scompongono il linguaggio e la sintassi, che l'autrice ha scelto la letteratura. Come lei stessa ironicamente afferma, se avesse delle certezze si dedicherebbe «alla religione, alla politica o all'arbitraggio calcistico».

In Italia ha pubblicato *Noir con argentini* (*Novela negra con argentinos*), Pierluigi Perosini Editore, 2003) e *Realtà nazionale vista dal letto* (*Realidad nacional desde lo cama*), Edizione Gorée, 2006).

### Premi e borse di studio

1965 Kraft Award per l'attività giornalistica  
 1966 Premio dell'Instituto Nacional de Cinematografía alla sceneggiatura di *Clara*, dal romanzo *Hay que sonreír*  
 1969 Borsa Fulbright per partecipare all'International Writers Program dell'Università dello Iowa  
 1972 Borsa del Fondo Nacional de las Artes per ricerche a New York  
 1981/82 Membro dell'Institute for the Humanities della New York University  
 1983 Borsa Guggenheim  
 1985 Distinguished Writer in Residence alla New York University  
 Dottoressa Honoris Causa dell'Università di Knox, Illinois  
 1997 Medaglia Machado de Assis della Academia Brasileira de Letras  
 2004 Premio Astralba dell'Università di Puerto Rico

### Bibliografia

#### Romanzi

*Hay que sonreír*, Buenos Aires, Editorial Americalee, 1966.

*El gato eficaz*, México, Ediciones Joaquín Mortíz, 1972.

*Como en la guerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

*Cola de lagartija*, Buenos Aires, Editorial Bruguera, 1983.

*Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, 1993.

*Novela negra con argentinos*, Barcelona, Ed. Plaza y Janés, 1990.

*La Travesía*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2001.

#### Racconti

*Los heréticos*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1967.

*Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975, 1991.

*Libro que no muerde*, México, Difusión Cultural, UNAM, 1980.

*Cambio de armas*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1982.

*Donde viven las águilas*, Buenos Aires, Editorial Celta, 1983.

*Simetrías*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1993.

*Antología personal*, Buenos Aires, Ediciones Desde la Gente, 1998.

*Cuentos completos y uno más*, México/Buenos Aires, Alfaguara, 1999, 2001.

*El placer rebelde. Antología general*, prologo e selezione di Guillermo Saavedra, Buenos Aires/México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

BREVS. *Microrrelatos completos hasta hoy*, Córdoba (Arg.), Editorial Alción, 2004.

*Acerca de Dios (o aleja)*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 2007.

*Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*, edizione di Francisca Noguero Jimenez, Palencia, Menscuarto Ediciones, 2008.

*Tres por cinco*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

#### Saggi

*Peligrosas Palabras*, Buenos Aires, Editorial Temas, 2001.

*Escritura y Secreto*, México, Editorial Ariel, 2002.

*Los deseos oscuros y los otros (cuadernos de New York)*, Buenos Aires, Norma, 2002.

Schede a cura di Elisa Carolina Vian



---

# Motivazione del voto all'opera

## *Finale di romanzo in Patagonia* di Mempo Giardinelli

La scelta dell'opera di Mempo Giardinelli *Finale di romanzo in Patagonia* è dovuta, oltre che al valore dello scritto in sé, al fatto che in questo Premio Letterario è necessario fare proprio lo spirito della manifestazione: non dimentichiamo che essa è nata da un libro di viaggi, quello a Capo Nord di Giuseppe Acerbi.

La geografia è infatti la sua base e la sua terra che gli dà origine è unica: in essa vi sono le razze umane più diverse con le loro idee esistenziali, più intime, che si incrociano, convivono e si scontrano.

Il condizionare il viaggio all'uso dell'automobile rende ancor più vicina a noi questa impresa.

L'autore chiama lo spirito dell'opera "*poetica del viaggio*": attraverso questo immenso territorio tutti i

lati della vita emergono, tutte le situazioni si realizzano. Da zone coltivate si va a spazi deserti con cordigliere montane a tentativi di presenza moderna su strade spaventose ma essenziali.

Giardinelli fa attraversare al lettore questo mondo ancora tanto misterioso e lo rende partecipe di quest'esperienza.

Riteniamo quindi di vedere in questo romanzo un valore non solo letterario: questo tipo di opera è da ricordare perché sostiene l'esigenza di vita degli uomini.

GIOVANNI ACERBI  
*Presidente della Giuria*

## *Lezione di Tango* di Elsa Osorio

La storia dell'Argentina del '900 vista attraverso gli occhi del tango. Con queste parole è possibile riassumere il romanzo di Elsa Osorio *Lezione di tango* (titolo originale *Cielo de Tango*), dove il tango non è solamente segno e metafora di un Paese che vive nell'ipocrisia, socialmente diviso in grandi latifondisti, affaristi, politici e militari da un lato, e il proletariato dall'altro, ma è un luogo ideale dove si trovano coloro che lo hanno amato, in cui il fascino sensuale della musica e del ballo appiana le differenze e unisce idealmente un popolo per troppo tempo lacerato da profonde divisioni.

La vicenda inizia con un incontro in una *milonga* nel quartiere latino di Parigi. Siamo nel 2000: i protagonisti sono Ana, giovane sociologa figlia di esuli argentini, e Luis, regista e documentarista argentino giunto in Francia alla ricerca dell'ispirazione da tempo perduta. Lei sta ballando con eleganza e sensualità e lui non riesce a toglierle gli occhi di dosso, vor-

rebbe avere il coraggio di invitarla ma teme di non essere all'altezza. Prende coraggio e...

*«Hernán, Asunción» strilla eccitata Carlota nel suo paradiso di Tango. «Juan, Mercedes, Rosa, venite tutti, guardate lì, a Le Latina. I pronipoti di Hernán e Asunción stanno ballando insieme. Non è incredibile?» (p. 17).*

Dal cielo del Tango i bisnonni di Ana e Luis si emozionano nel vedere i loro pronipoti ballare insieme. Da questo casuale incontro si dipana una storia che ripercorre tutto il ventesimo secolo attraverso le vicende delle due famiglie che si intrecciano intorno ad un filo conduttore: il tango. Il bisnonno di Ana, Hernán Lasalle, ballava insieme ad Asunción, figlia della domestica della ricca famiglia di lui e bisnonna di Luis.

Lezione di Tango è un romanzo fortemente legato a Buenos Aires: l'autrice ne descrive le atmosfere, dai *conventillos*, edifici composti da diverse camere

affacciate ad un patio interno, con servizi in comune, dove si incontrano le esperienze esistenziali più disparate, e nel cui interno si usava ballare il tango, ai lupanari; dalle grandi case padronali, ai quartieri come Palermo, che proprio nelle prime decadi del '900 raggiungeva il suo massimo splendore. Ne descrive la società, dagli immigrati che cercano dignitosamente di costruirsi un futuro, ai *compadritos*, piccoli delinquenti che approfittano del grande fermento che muove la città per vivere di espedienti, al movimento operaio che cerca condizioni di vita migliore attraverso la rivendicazione sindacale, e dai grandi proprietari terrieri che si mescolano ad affaristi di varia natura per fare affari di ogni tipo, alla classe politica corrotta ed immorale, agli arrampicatori sociali. Al tempo stesso è un romanzo fortemente legato alla tradizione latinoamericana: si evidenzia il forte debito nella formula di saga familiare descritta nell'arco di un secolo, nel realismo magico inserito attraverso questo paradiso ideale, Tango, dove coloro che hanno amato questo ballo e la sua musica vivono una eterna serenità, quella che la travagliata storia argentina, ma ancor più il pregiudizio e l'ipocrisia, hanno impedito di vivere nei giorni terreni.

È interessante notare come il romanzo inizi con una catafora, ricorso stilistico ampiamente utilizzato nel romanzo latinoamericano contemporaneo:

Non c'è segreto che le sue gambe non sappiano decifrare, con la mano sapiente di Pascal sulla vita. Adesso lui chiede un *voleo*, e Ana, con gli occhi ancora chiusi, ha l'assoluta consapevolezza della propria gamba, sottile e sensuale, rivelata dallo spacco del vestito nero, del proprio piede che volteggiava in aria, appena un istante con eleganza, per poi riappoggiarsi sul parquet. (p.13)

La logica discorsiva vorrebbe che innanzitutto debba apparire l'elemento referenzialmente autonomo, ovvero Ana il referente del primo paragrafo, e a seguire l'elemento forico, in questo caso il possessivo *sue* riferito alle gambe della giovane donna. Questo ricorso contribuisce a dare al lettore la sensazione di introdursi in un contesto già conosciuto, precedente al testo stesso. Elsa Osorio sembra voler lanciare il lettore in questa *milonga* parigina con ancora maggior forza non citando, fino al secondo paragrafo, il nome del ballo, ma solo una sua figura, rinvigorendo, con questa ulteriore strategia, l'effetto cataforico. Come è stato spesso segnalato, la catafora in senso stretto non esiste: affinché funzioni c'è bisogno che il lettore sia in grado di identificare l'antecedente non espresso, la ballerina di tango, in questo caso, facendo riferimento al suggerimento che viene dal titolo del romanzo. Questo tipo di movimento in avanti creato dalla catafora produce generalmente la

sensazione di un discorso che non inizia in quel preciso momento, e contribuisce a fissare l'attenzione del lettore su una specifica immagine che, come si vedrà in seguito, ricopre un'importanza notevole nell'economia del romanzo. Si tenga anche presente che il tempo è un elemento fondamentale del romanzo: si divide in un presente in cui Ana e Luis si incontrano e riscoprono le loro origini, e un tempo passato diviso in quattro momenti, che corrispondono a periodi ben definiti: Albori, La vecchia guardia, Transizione e Gli anni d'oro. La scansione coincide con l'evoluzione politica e sociale del Paese. Del resto, si avverte nel romanzo una sorta di parallelismo tra la crescita politico-sociale argentina e l'evoluzione del tango, fatto evidenziato dal periodo in cui si svolge l'intreccio riferito al passato: dall'ultima decade del XVIII secolo fino al 1930 anno del primo colpo di Stato militare. Tranne un breve accenno ad alcuni episodi della vita del padre di Ana, ovvero la militanza come avvocato di prigionieri politici e la detenzione, gli anni più bui della storia argentina non vengono mai citati. Anzi, l'autrice sembra voler deliberatamente lasciar cadere nell'oblio quel periodo. La catafora ottiene anche l'effetto di dare sin da subito una sensazione di tempo al futuro: *Lezione di Tango* non inizia in *media res* come potrebbe apparire ad una prima lettura, bensì esattamente con l'immagine di quelle gambe che ballano, dall'incontro di Ana e Luis, dalla loro attrazione e dalla voglia di fare un film sulla storia delle loro famiglie, sul tango e sull'Argentina. Il tempo passato diventa, allora, la ricostruzione che attraverso la finzione cinematografica i due fanno della storia argentina. Il passare dal presente narrativo al passato altro non è che il loro progetto che prende corpo, le loro ricerche che fanno scoprire aspetti delle vite dei protagonisti del loro film che si fonde con il romanzo stesso. Nel cielo del Tango vivono i protagonisti, che sono al tempo stesso spettatori, del film/romanzo. Si prendano ad esempio questi passaggi che mettono in luce questo processo:

Chissà come e perché, Ana ha accettato la proposta di Luis. Collaborerà con lui al film che era nato lì, nel Café de Flore, dalla loro chiacchierata. Te ne rendi conto, Ana?, con una strana luce negli occhi, non ti immagini neanche da quanti anni non mi sentivo così pieno di entusiasmo. Ci pensi? La tua famiglia e la mia, ai due estremi della scala sociale, che ballano un tango da più di un secolo, con diverse figure e stili, e tanto di *cortes* e *quebradas*, inviti e provocazioni, e tutte le loro cicatrici... Dobbiamo farlo insieme. (p. 77)

ed il timore di Carlota, uno dei personaggi che rivive la propria esistenza nel cielo del Tango, di non essere tra i protagonisti del film/romanzo:

«Allora ci saremo proprio tutti nel film di Luisito: *Hernán, Asunción, Juan, Mercedes, io.*»

«Io no» dice Carlota, addolorata. «Non appartenevo a nessuna delle due famiglie.»

«Forse sì, invece. Se si documentano un po' sulla vita di mio padre» la incoraggia Mercedes, «ti troveranno.» (p. 77)

Luis che decide come deve iniziare il film, da quale momento iniziare la ricostruzione di quel periodo:

E adesso il momento cruciale, per decidere come iniziare la storia. Da che punto partire? Dagli avi? Dal personaggio centrale, negli anni venti? O dai contemporanei, loro due, lui e Ana?

Le gambe di una giovane donna che balla il tango. Sì, il film inizierà mostrando Ana che balla a Le Latina. In un'altra scena, la donna guarda una vecchia foto, la studia, in preda a sensazioni contraddittorie. È il suo bisnonno, Hernán Lasalle, una persona della sua famiglia rimasta nel paese dell'oblio, perché questo è, per Ana, l'Argentina. (pp. 79-80)

immagine che coincide con l'inizio del romanzo, quindi con l'immagine messa in evidenza con la caftora, e rimanda ad un altro passaggio:

Appena riceve la mail di Luis con la foto di Hernán Lasalle, Ana la stampa [...]. La sensazione di addentrarsi in un territorio proibito non l'abbandona neanche adesso che è tornata a casa, una foto, stampata, sul tavolo, e l'altra sullo schermo del computer, gli occhi avidi di Ana che vanno dall'una all'altra. Lo stesso sorriso di suo padre, identico, e uno sguardo che sembra interrogarla. Si sorprende a parlargli: sono la tua pronipote, Ana Lasalle, anch'io ballo il tango e vivo a Parigi. (p. 187)

e l'idea della struttura del film coincide con la struttura del romanzo:

Luis afferma che il vero protagonista del suo film non sarà Juan, e neanche Asunción, o Hernán, o il suonatore di organetto napoletano, o il *compadrito*, o la *milonguera* che pure ci sarà, bensì il tango, la trama di tutte queste complicate relazioni, l'abbraccio delle diversità. (p. 83).

Nell'epilogo si percepisce nella sua interezza la tragedia che sta avvolgendo l'Argentina. Ana raggiunge Luis a Buenos Aires, per girare insieme il film. Trova una città sconvolta dalle manifestazioni di quanti sono caduti nella trappola del *corralito*, lavoratori, pensionati, gente che si è ritrovata da un giorno all'altro a soffrire la fame. Ana sente per la prima volta una totale appartenenza a questi luoghi

a lungo volutamente dimenticati, si unisce alle manifestazioni, è costretta a fuggire dalle cariche della polizia, si perde nella folla impazzita, e vive intensamente l'amore ed il dolore per quella terra che avrebbe dovuto essere sua. Per la prima volta percepisce la dignità di un popolo oltraggiato da settantuno anni di dittature sempre più sanguinarie, di corruzione e malgoverno. È un popolo che non ha dimenticato e non vuole dimenticare il proprio passato, un popolo che nella disperazione della fame trova ancora la forza e la volontà di indignarsi per l'ulteriore amnistia concessa, proprio in quelle ore, ai responsabili dei crimini contro l'umanità degli anni della dittatura. Improvvisamente scompare la necessità di nascondere il passato: l'oblio in cui era avvolto lascia spazio alla voglia di sapere e di denunciare, di gridare al mondo e all'intera classe politica connivente la verità. Ana, perduta tra la folla, sporca di sangue dei feriti e di polvere, maleodorante di gas lacrimogeni, ritrova in questo momento la propria identità. E quando al termine di una giornata di angoscia, Luis riesce a ritrovare Ana, i due si abbracciano, si riconoscono e si innamorano. E nel soggiorno della casa di Luis, mentre suona forte il tango *Corajuda*, con il rumore amico delle pentole battute dai manifestanti che entra dalla finestra... «Non c'è segreto che le sue gambe non sappiano decifrare, con la mano sapiente di Luis sulla vita. Adesso è lui che le chiede un *voleo*, e Ana, con gli occhi ancora chiusi [...]. Ah, che impareggiabile piacere ballare il tango con l'uomo che ama.» (p. 415)

Con *Lezione di tango*, Elsa Osorio riesce pienamente nell'intento di raccontare la storia argentina del XX secolo in forma leggera, addirittura evitando di soffermare l'attenzione sugli anni che dal 1930 in poi hanno portato il Paese al disastro sociale ed economico. La difficile situazione argentina affonda le sue radici in tempi lontani: l'autrice ne ripercorre le tappe attraverso le storie della selva di personaggi che popolano il romanzo, attraverso le sensazioni di coloro che hanno vissuto gli anni dello splendore argentino e la lenta e inesorabile decadenza, alcuni senza mai accorgersi di quanto stesse avvenendo come Hernán Lasalle, altri percependo nella sua interezza il rischio che stavano correndo, come Juan Montes e Rosa, altri ancora protagonisti assoluti del declino morale ed economico del Paese, come Vicente Ponce ed il figlio di Hernán, César.

ANTONIO CASTORINA  
Università di Roma Tre

## *Finale di romanzo in Patagonia* di Mempo Giardinelli

«Con una 4×4, un sacco di soldi e tempo da perdere, chiunque sarebbe in grado di attraversare la Patagonia», scrive Mempo Giardinelli nel suo *Finale di romanzo*; ma un conto è attraversarla la Patagonia, un conto è lasciarla nella nostra mente. Questo risultato Giardinelli lo ottiene partendo con un ben preciso limite di spesa, una Ford Fiesta di due anni – ribattezzata “la Rossa” – e un piano di viaggio lasciato molto aperto agli imprevisti, «così come veniva».

“La Rossa”, con a bordo Giardinelli e il suo amico Fernando, dell’Università della Virginia, dovrà affrontare quel «grande vuoto ancestrale» che è la Patagonia: quattromila chilometri fino a Rio Gallegos e altrettanti per risalire verso Nord lungo la Ruta 40, «quella lunga pista sterrata e piena di sassi. La strada più difficile di tutta l’Argentina, la vera traversata del deserto».

Lascio volentieri ai lettori di *Finale di romanzo* di perdersi nel vuoto della Patagonia, e nel lavoro instancabile della mente dell’autore che nonostante abbia deciso di partire senza «tanti riferimenti letterari e cinematografici» che avrebbero potuto avere un effetto controproducente, non riesce a fare a meno di tutta una ricca trama di riferimenti colti. Per gli argentini, del resto, quel Sud è «la terra letteraria per antonomasia». Ciò che, invece vorrei segnalare, è l’elemento che ha determinato la mia segnalazione di preferenza: gli uomini e le donne di Patagonia che, nelle pagine di Giardinelli, acquistano un valore letterario veramente notevole.

Da oggi sarà difficile per me lasciare fuori da un personale Dizionario dei personaggi letterari il “Cieco di Rio Gallegos” che sperduto in quell’immenso

spazio sente, come tutta la gente incontrata nel grande vuoto del Sud, una impellente necessità di raccontarsi. Incontrato a Rio Gallegos, il “Cieco” viene da una estancia distante duecento chilometri ed è aspettato a Buenos Aires, migliaia di chilometri a Nord, per un’operazione. È lì, a Rio Gallegos, da due giorni in attesa di un camionista che dovrebbe fargli il favore di accompagnarlo. «Quell’uomo si vergogna della sua situazione. Non della cecità, ma del suo essere totalmente indifeso».

Ecco, la Patagonia è terra di isolati, di indifesi, di dimenticati, oppressi dal senso della sconfitta nella vita, dalla certezza di essere passati invano, di rotolare verso il nulla e l’oblio. È tutta gente che nell’immensità dello spazio del Sud – «pietre, vento, nulla» – sa che «soltanto gli idioti e le celebrità della televisione credono di essere immortali».

Non è lo splendore di una delle meraviglie del mondo – il ghiacciaio del Perito Moreno – a dare forza a *Finale di romanzo*, ma tutti i dimenticati, gli indifesi, da “Il solitario di Tres Cerros” all’“Eroina della penisola”, dallo straordinario argentino di ritorno di “Quarantacinque anni non sono niente” fino all’esponente della nostalgia reazionaria – un farmaco per darsi un senso? – del “Penultimo nazista alla fine del mondo”.

Chiudo dando ancora una volta la parola a Giardinelli: «la memoria del viaggio sarà potente e nitida grazie al ricordo della gente più che ai paesaggi ammirati».

GIOVANNI CIPRIANO  
*Liceo Bagatta, Desenzano del Garda*

## *Realtà nazionale vista dal letto* di Luisa Valenzuela

Una camera con un gran letto, sul quale è sdraiata una signora. Ai lati, a sinistra “la solita pesante tenda, che nascondeva una presunta porta a vetri”, dall’altra parte un maxischermo televisivo. Anche se accadono un mucchio di cose la scena non cam-

bia. È una scena fissa di teatro, e proprio l’artificialità teatrale, o filmica, permette (ma l’immaginazione deve metterci del suo) tutti i passaggi, le sostituzioni, le apparizioni che caratterizzano la vicenda. La signora protagonista ha molti dubbi, non solo di stare

in mezzo ad un palcoscenico, ma anche di assistere forse a un film di Spielberg o di Walt Disney.

Non è un dramma, ma piuttosto una farsa. L'“amoroso”, il medico plurimo, tassista, psicanalista, colonnello scalcagnato... dichiara nel finale, con autorità: “Sono venuto a mettere fine a questa farsa”.

Altro aspetto: i personaggi, pur costruiti con pezzi realistici, non sono realistici. Hanno piuttosto i tratti del burattino: sono schematici, facilmente riconoscibili (i buoni e i cattivi, i prepotenti e le vittime), hanno la fatua evidenza della pubblicità e la voglia del travestimento, “come bambini che giocano alla guerra”. La loro ambiguità e inafferrabilità è voluta: la cameriera María diventa una spia dei militari, il soldatino Lucho uno spaventapasseri, il volgare tassista un medico in camice bianco e un esperto amatore.

La trama è semplice. Una signora, fuggita dall'Argentina a causa del *golpe* militare, torna dopo dieci anni e viene ospitata in un monocale di un club “protetto ed esclusivo”. La serve la cameriera María. La penombra e le preoccupazioni la invitano a un lungo sonno, a molti sogni e a risvegli mai completi. Una specie di perenne dormiveglia. Sotto il lenzuolo si sente più sicura. Dalla finestra entrano ed escono figure e gruppi. Il soldatino Lucho, per esempio, sempre in colpa, sempre in fuga, o i militari, che si esercitano fuori, in un campo da golf diventato campo di addestramento. Tra questi il maggiore Vento, stupido e crudele, che fa della camera della signora il suo ufficio. Punisce Lucho, il disertore, e arringa “la truppetta” che si prepara all'attacco finale, truccandosi e dipingendosi goffamente. Fuori li aspettano i loro finti carri armati, una specie di parco giochi, le macchinine del golf. Ma figure, o meglio pezzi di figure, come le mani, spuntano anche da sotto il letto, e rubano quanto rimane della colazione. Sono gli affamati della baraccopoli che cresce dietro la recinzione del campo.

Ai mali della signora provvede il medico trasformista, che risolve i palpeggiamenti tecnici in un accoppiamento amoroso.

La televisione trasmette le immagini dei militari, ridicolmente truccati, e Vento che inneggia ai valori minacciati della Patria. Guerra civile? Marcia sulla capitale? paventa lo speaker. Si temono scontri tra il popolo e le truppe ribelli. Fuori, nel chiasso di baraccopoli, la gente in confusione festeggia cuocendo le carni di un vecchio cavallo abbattuto. La recinzione è scomparsa. I militari, ma non Vento, il loro capo, sfondano lo schermo TV e, abbandonate le armi nella stanza, escono dalla finestra e vanno di corsa ad unirsi, “fumo di grigliata”, alla festa dei poveracci. Ritourneranno tutti insieme a ballare con la signora e il dottore.

“Il club ormai è nostro”... “E il paese? chiede lei, la gran realista”.

Infine una dedica: “a R. W., in memoria”.

Il club, ormai nostro, svanisce. Lo sguardo si allarga al “paese” L'interrogativo pone uno stop alla farsa. Queste ultime righe cambiano il registro complessivo del racconto che, dicevo, è una farsa grottesca e schematica, un teatro dei pupi, per dirla alla siciliana, dove i militari sono i soldatini dei giochi infantili e la stanza è il luogo fiabesco delle meraviglie, dei sogni e degli incubi. Le figure volano entrando e uscendo dalla finestra o dallo schermo TV, si nascondono sotto il letto e sgusciano tra le lenzuola. Ma il finale cambia tono. ‘Il paese’ non è più la baraccopoli della fiaba che confina col campo da golf-campo di addestramento dei militari. La signora, fin dall'inizio cullata nel suo dormiveglia, si è svegliata, è diventata ‘realista’. Il suo pensiero va allo scrittore Rodolfo Walsh, autore di racconti connessi alla violenza del potere e di inchieste brucianti sulla responsabilità dei militari e della burocrazia sindacale nei fatti di sangue del '56 e del '66. Nel '77 aveva distribuito una lettera aperta denunciando le illegalità della Giunta militare. “Scompare” il 25 marzo 1977. La sua casa è distrutta, i suoi scritti bruciati. Non sarà né il primo, né l'ultimo.

Perciò, a chi non l'avesse capito subito, Vento, il capo vanaglorioso, imprigionato nello schermo TV, e il suo branco di soldati, sono la rappresentazione stralunata di una realtà terribile, che c'è stata e potrebbe tornare. La festa di tutti, il ballo è il segno di una mescolanza precaria, che può spaccarsi in ogni momento lasciando il posto alle contrapposizioni omicide. Ma i due piani, quello della fiaba grottesca e quello della realtà, non sono contigui. Pur con qualche inciso di realtà – la signora che torna dopo dieci anni di esilio, la sua volontà di vedere e sapere, sempre frustrata dalla cameriera, l'inflazione impazzita – la fiaba prosegue il suo corso, lasciando intravedere appena, da quegli incisi, che c'è dell'altro da capire. I segnali, disposti qui e là, possono essere colti soltanto da chi già sappia qualcosa del contesto, della storia recente del paese. Alla fine l'autrice indica la direzione da prendere: di chi è il paese? il paese può essere proprietà di qualcuno? E allora vai a vedere chi era R-odolfo W-alsh. Cioè: entra nel contesto.

Dunque “Realtà nazionale vista dal letto” (*Realidad nacional desde la cama*) è uno dei vari modi per dar senso alla “Realtà”, al livello di realtà. Rispetto ai modi di Walsh, inchiesta o intreccio storico-romanzato, qui ci troviamo di fronte ad un uso figurato del linguaggio, una specie di linguaggio 2, metaforico, che allontana, pur mantenendolo, il riferimento al linguaggio 1, quello realistico, quello

che descrive i militari in carne e ossa. Quanto è più grande la distanza tra i due linguaggi, tra il metaforico e il realistico, tanto più ci coglie la sorpresa. Qui la distanza è giocata nella cornice teatrale, nello spazio scenico sul quale si muove l'astrazione marionettistica dei personaggi. Entrambi le distanze, teatro e marionetta, permettono i più spericolati voli della fantasia. Ma occorrono anche quei segnali che indirizzino la comprensione ulteriore del testo verso il linguaggio 1. Un tira e molla che fornisce alla scrittura la sua capacità creativa, la sua capacità di stupirci.

C'è un ulteriore modo nel quale due realtà linguistiche s'incontrano e scontrano. Si tratta dell'umorismo grottesco del testo, che si realizza con la congiunzione di due aspetti diversi in un'unica scena. Qualcosa come il motto di spirito "tendenzioso", che, per attutire l'aspetto aggressivo oppure osceno, lo lascia appena trapelare, incrociandolo con qualcosa che non c'entra affatto. Condensazione con forma

sostitutiva, per dirla con Freud. Vento, il terribile maggiore, arringa i militari nella stanza da letto. I militari, ben conciatati per l'attacco, si lanciano affamati sul cibo approntato dai loro poveri nemici. Il grande letto, che pure accoglie il sonno e gli amplessi amorosi, è il luogo di mille passaggi e trasformazioni, mani che arraffano, persone in fuga, pedana del tango.

La mia preferenza è connessa a questa particolarità della Valenzuela: l'aver spinto il pedale della metafora sino al rischio di perdere il riferimento al livello 1, la violenza del potere militare. La ragione del finale sta nella volontà di evitare tale rischio. Ma proprio attraverso questa spinta metaforica, nella sua divaricazione, che allontana la scrittura dalle scontate ovvietà, l'autrice arriva a scardinare la supponenza del potere e a esprimerne con divertita leggerezza la sua ridicola pochezza.

GIORGIO COLOMBO

### *Finale di romanzo in Patagonia* di Mempo Giardinelli

Di fronte a un'opera di letteratura argentina un lettore europeo, che non abbia una conoscenza diretta della realtà argentina, si sente disorientato a tutti gli effetti. Un paese immenso di una lunghezza di quasi 3.250 km e superficie di 2,8 milioni km<sup>2</sup>: le dimensioni di un continente. Sono conosciuti almeno alcuni aspetti della cultura popolare di questo paese: il famoso tango, diffuso nell'Europa e come termine nelle lingue europee negli anni venti; il periodo di Eva Perón (morta nel 1952), personaggio mitico, immortalato in diversi modi, specialmente nel musical "Evita", che dal 1976 ha fatto il giro del mondo. Si conoscono alcuni aspetti di una economia romantizzata: *los gauchos*, e naturalmente anche del mondo reale dell'economia: esportazione di carne, pelli e lana, e recentemente anche di vino. Alcune città europee possono vantarsi dei loro ristoranti argentini con bistecche più grandi che a Firenze. Insomma le conoscenze sono piuttosto superficiali.

Ciò che colpisce il lettore delle quattro opere scelte per il voto è la presenza in Argentina di un periodo di politica violenta nelle sue diverse manifestazioni: c'è un trauma psichico che non trova soluzio-

ne, malgrado un ritorno alla vita normale. Questo è un fenomeno che non conosciamo in tutta la sua estensione. Conosciamo ciò che è giunto fino ai nostri sensi filtrato tramite i media nazionali. Un periodo di dittature militari (in quasi tutto il continente) con tutte le relative conseguenze disastrose, anche economiche; un ritorno alla democrazia con processi giudiziari – in modo speciale in Argentina – con eventuale punizione dei responsabili. Comunque, le quattro opere scelte per il voto testimoniano che non tutto è stato superato.

L'Argentina fu considerata nel passato il paese forse più europeo del continente, con uno sviluppo sociale ed economico superiore agli altri stati dell'America latina, dove le rivoluzioni dei militari erano la realtà quotidiana, al punto di essere derisi nei testi popolari di quasi tutte le letterature europee, anche nei testi di intrattenimento. I testi esaminati testimoniano che i problemi non sono stati risolti fino in fondo.

*Finale di romanzo in Patagonia* di Mempo Giardinelli analizza la realtà argentina sotto un'angolazione particolare, scrutando il paese dal suo lato più esotico, la Patagonia, regione meno sviluppata

economicamente, spopolata, sconosciuta o poco conosciuta anche per la maggioranza degli argentini. È una scoperta anche per lo scrittore, originario di Resistencia, nella provincia di Chaco, alla frontiera nord del paese.

Il libro di Mempo Giardinelli è un diario di viaggio, che conduce il lettore dall'estremo Nord dell'Argentina quasi fino all'estremo Sud, e cioè alle sponde dello stretto di Magellano, in compagnia di un amico madrilenno, professore di letteratura spagnola negli Stati Uniti. Il terzo partecipante alla spedizione è la piccola macchina Ford Fiesta-98, che malgrado le sue capacità limitate sopporta a meraviglia gli strapazzi del viaggio, perché strapazzi ce ne sono. Il viaggio ebbe luogo dieci anni orsono.

Il libro di Giardinelli non è un diario di viaggio ordinario, con un contenuto che caratterizza d'abitudine questo tipo di testi. Certo, è un tesoro di informazioni di diversa natura, dalla condizione delle strade fino alle informazioni sulla qualità dei ristoranti, ma inoltre è un tesoro di tutte le informazioni possibili sul paese e sulle vicende dei protagonisti. È un'esposizione della subcoscienza dell'autore, con tutti i rapporti con la letteratura argentina e anche mondiale.

Inoltre, l'autore inizia questo viaggio, non solo per vivere una «avventura sognata per tutta la vita», per conoscere questo vasto territorio deserto che è la Patagonia, che costituisce la fine del mondo in questa direzione, ma anche per trovare uno sviluppo per il suo nuovo romanzo che si trova in un punto morto, dove i protagonisti sono due personaggi di una sua opera precedente *Impossibile equilibrio* (1995), Victorio e Clelia, in fuga dalla polizia puntando verso sud, in una macchina rubata.

Il viaggio dell'autore nella Ford Fiesta rossa procede di giorno in giorno da una località all'altra con molta logica, intrecciato di materiale di diversa natura, persone incontrate in diverse località, reminiscenze letterarie cominciando dal periodo della scoperta dell'Argentina, riflessioni sullo stato della politica e dell'economia argentina, digressioni.

Alla fine dei capitoli il lettore trova spesso il tema di Victorio e Clelia sviluppato ulteriormente, adattato alle condizioni delle località attraversate. Un punto cruciale è il finale del romanzo, che si risolve in due varianti. Nella prima i protagonisti si precipitano nel mare dall'alto del Cabo Vírgenes, il punto più a Sud del continente americano, che guarda verso lo stretto di Magellano, inseguiti dai gendarmi. Comunque, questa bozza di finale non piace all'autore. Nell'altra versione i protagonisti riescono ad arrivare in Cile e si rifanno una vita. Tornano in Argentina in vacanza dopo molti anni – Victorio ha passato i settanta, è ancora piuttosto vigoroso, mentre Clelia è splendida nel pieno dei suoi quaranta. Facendo l'amore tranquillamente in un hotel di Río Gallegos o El Calafate Victorio si spegne nelle braccia di Clelia. La cerimonia di cremazione ha luogo a Resistencia e le ceneri di Victorio sono sparse nelle acque del Paraná.

Lo stile dell'autore è pungente. Molte affermazioni sono formulate come sentenze. «Il tango è disperazione e tradimento allo stato puro. [...] Il tango non avrebbe potuto essere che un tipico prodotto argentino.»

Il libro di Giardinelli è molto ricco in contenuto e costituisce per il lettore, anche europeo, un'esperienza interessante dell'Argentina. Molti dettagli rimangono probabilmente oscuri in conseguenza di un'esperienza diversa della vita, della storia e della cultura. La visione dell'autore è per molti aspetti positiva per quanto riguarda le possibilità di progresso dell'economia, e specialmente del turismo – la Patagonia non è unicamente una steppa deserta, ci sono anche laghi, ghiacciai, curiosità geologiche e paleontologiche, siti interessanti ecc. Comunque la visione dell'autore è in generale distopica. Anche l'autore lo riconosce: «So quale sarà l'accusa che riceverà questo libro: il pessimismo del suo autore che, in molti punti, sembra voler trovare il pelo nell'uovo, eccetera...».

LAURI LINDGREN  
*Università di Turku (Finlandia)*

## *Lezione di tango* di Elsa Osorio

Con il romanzo *Lezione di tango* la Osorio si propone di raccontare la storia del celebre ballo non tanto con un genere letterario di tipo saggistico ma attraverso la voce di protagonisti presi dal vivo, e coinvolti in una vicenda corale che si svolge idealmente nel corso del '900 argentino.

Con una apertura al realismo magico caro alla letteratura latino-americana, l'autrice fa spesso parlare il tango in prima persona come voce narrante che coinvolge tutto e tutti fino a diventare un "ballo metafora" della società che l'ha prodotto.

Si tratta naturalmente di una danza che rivendica l'espressione del sentimento proprio delle libere manifestazioni collettive in cui prevale lo spirito dionisiaco rispetto alla norma formale della esecuzione apollinea.

Siamo perciò di fronte all'elemento particolare di una cultura, che non lo ha mai considerato a se stante ma come parte di un tutto organico secondo la visione integrale dell'antropologia culturale.

Infatti dalla storia dell'umanità sappiamo come il gesto, il moto e la danza del corpo sono stati i mezzi universali con i quali l'uomo ha espresso i suoi sentimenti profondi a iniziare dalle concezioni filosofico-religiose fino alle realizzazioni dell'arte preistorica e di livello etnologico.

In India si crede che il dio Shiva creò il mondo danzando per spiegare l'armonia e i ritmi dell'universo, mentre nella Bibbia si descrive la Sapienza divina che danza nel cosmo, all'alba della creazione.

I graffiti cromatici e le incisioni rupestri del periodo neolitico ci mostrano danze per ottenere i frutti della caccia, della fertilità e del lavoro in cui si esprime lo stupore sovrumano di fronte ai fenomeni straordinari dell'esistenza.

Nell'opera in esame si parla del tango in rapporto continuo con la storia e la società dell'Argentina (in particolare Buenos Aires) e nella funzione di filo conduttore per ricreare le memorie di individui, di famiglie e di un popolo. Nata alla fine dell'Ottocento nei quartieri popolari di Buenos Aires, quando la città ospitava un'alluvione di emigranti, questa danza diventa il linguaggio fisico che consente alla gente di comunicare nella babele etnica e linguistica che si era creata. Tali le origini di una manifestazione musicale e fisica che fonde in un corpo a corpo uomini e donne di origine, età e classi sociali diverse fino a rappresentare l'abbraccio delle componenti costitutive del tessuto etnico del popolo argentino.

L'efficacia di questa immagine induce Elsa Osorio a ritenere che la vera ricchezza culturale della grande nazione sud-americana consista nella convivenza armonica delle sue presenze umane, per cui lo sforzo di valorizzare le diversità dovrebbe prevalere sulla ricerca astratta dell'identità nazionale.

Così le note e le movenze del tango con le sue trasformazioni diventano l'eco di quanto avviene nel paese: negli ultimi anni dell'Ottocento prevale la sua carica sensuale, con gli inizi del Novecento si manifesta come musica di travolgente allegria per assumere tonalità cupe ogni volta che la società passa dalle prime lotte sindacali al peronismo, dagli anni bui della dittatura militare al crollo finanziario del 2001.

In genere il tango diventa sempre più sofisticato con l'intervento di musicisti di professione, promotori di modalità che hanno poco a che vedere con il suo carattere delle origini, quando i giovani studenti argentini lo introducono negli ambienti alla moda di Parigi. È qui che con il favore di interpreti colti, attratti dalla miscela di esotismo e di trasgressione che tale ballo comporta, dove vengono codificate le varie figure e si incomincia ad ammetterlo nei ritrovi dell'alta società, liberandolo dall'ipoteca di un giudizio estetico e morale piuttosto negativo. Sull'onda di questo singolare fenomeno acculturativo il tango ritorna in patria nobilitato e reinterpretato dagli ambienti europei e le famiglie della buona società bonarense finiranno per accettarlo ed ammetterlo nell'educazione delle loro figlie. Ne sono esempio la ricercatrice Ana e il regista Luis che rappresentano i due interlocutori odierni del romanzo chiamati, per motivi diversi, a ripercorrere insieme le vicende delle rispettive famiglie legate da lontani vincoli parentali e dal culto della danza, circostanze che stimoleranno la loro creatività professionale e costituiranno l'inizio del loro amore.

Particolare rilievo assume nel corso degli avvenimenti descritti l'idea che l'evoluzione del tango proceda di pari passo con la liberazione della donna, la realtà umana più disponibile ad accogliere i segnali di autonomia rispetto a un mondo imputato troppo spesso per atteggiamenti di ipocrisia e falsità anti-femminile. Anche il sospetto di machismo legato alla natura di questa danza sembra venir meno se pensato alla luce della parità dei ruoli maschili e femminili nel rapporto esistenziale dell'amore e nella fisicità complementare dei sessi.



In conclusione mi pare che il pregio maggiore dell'opera debba consistere nell'aver evidenziato la funzione di interprete svolta dal tango nella storia dell'Argentina e della sua cultura oltre al merito di averlo sottratto dalla esclusiva dimensione ludica e frivola del divertimento.

In tempi di interculturalità le scienze dell'uomo, sul modello di quanto è avvenuto per una danza, suggeriscono di raccogliere tutti gli apporti esterni alla nostra tradizione, magari affacciandoci ai generi "minori" per aprirci a scoperte che possono diventare "maggiori". Siamo informati da qualche tempo di

concerti mixer tra tango e jazz che propongono variazioni su temi della musica argentina (la musica di un pensiero triste che si balla) ben diverse dalle loro semplificazioni nostrane del ballo "liscio". Ci è di esempio in questo viaggio a ritroso nel mondo della danza l'esperienza degli emigranti italiani che sbarcarono in Argentina alla ricerca della fortuna e si trovarono ad aggiungere quel pizzico di sapore in più al tango, grazie al loro estro creativo.

DON MARCO LUNGH

*Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia*

### *Finale di romanzo in Patagonia* di Mempo Giardinelli

Difficile catalogare questo libro. Da un lato è un libro di viaggio, il diario di una scorribanda nel sud del mondo, in quella specie di ultima Tule che è, o che era, la Patagonia, in compagnia di un professore universitario madrilenno, su una piccola Ford Fiesta rossa: un incontro con la pampa e il deserto e le creature più o meno singolari che il destino ha portato a vivere in quel mondo lontano forse più nell'immaginario che nella realtà.

Da questo punto di vista nulla di estremamente nuovo, dopo lo stracitato Chatwin e tutta la letteratura che si spreca sull'argomento, divenuto ormai una sorta di luogo comune o di must della letteratura di viaggio. L'autore non manca di riferirvisi, con rimandi colti o eruditi che spaziano dalla Araucana a da testi cinquecenteschi via via fino ai giorni nostri. Sarebbe inutile farne un elenco, vuoi perché Giardinelli mostra di non tenerli in fondo in gran conto, preferendo affidarsi alle sue preferenze personali, e soprattutto badando bene a non farsi condizionare: lo sguardo vuole essere libero da ogni sovrapposizione culturale, la scoperta e l'incontro devono rimanere spontanei.

A questa trama di fondo, lo snodarsi dell'itinerario del viaggio, si aggiunge però un secondo livello di scrittura, che è la trama di un romanzo incompiuto che cerca il proprio finale, l'ispirazione per concludersi, proprio negli immensi spazi della Patagonia.

Seguiamo così, di tappa in tappa, sia gli incontri reali del protagonista, dal mitico Gaucho Gil, sorta di eroe o santo pagano venerato dagli argentini, agli scorci di più o meno disadornate periferie, agli incroci

con grandi camion carichi di lana o di carne, alle ghost towns abbandonate da una ricchezza mineraria o petrolifera che si è trasferita altrove, ai "déracinés" che abitano queste pianure di pietra, color giallo e ocra, dove regna il Nulla, come la maestrina della penisola di Valdes o il proprietario di un ristorante di Comodoro, il marinaio di Puerto San Julian, il cieco di Rio Gallegos o qualche nostalgico del nazismo.

L'infinito delle strade, che non finiscono mai, neppure in mare, tra i nandù o i guanachi al pascolo, si intreccia con le vicende di un uomo e una donna braccati e in fuga, anche loro, dalla civiltà, verso un improbabile altrove, e cioè i protagonisti del romanzo che cerca una chiusa.

La Ruta 5 prosegue, via via, fino ai grandi ghiacciai, lungo la Cordigliera, per strade più impervie o altre rute famose, accompagnata da improbabili sogni allegorici, da ricordi di infanzia, da strani incontri, da paesaggi fantastici e interrogativi sul senso della letteratura, e anche da terribili racconti di violenza e di stupidità, in una sorta di crescendo drammatico che sempre più si fa angoscioso interrogativo sul significato stesso della vita.

Appare allora più chiaro lo scopo del viaggio, metafora della vita, impossibile fuga dal mondo, ricerca drammatica di un altrove pacificato, dove la bellezza del paesaggio si concilia infine con il lato positivo della vita, i suoi valori più nobili, depurata di ogni scoria: mentre il romanzo intravede una probabile fine tragica, col suicidio dei giovani amanti braccati, la scrittura esalta la poesia come "armonico

caos dell'universo" e l'autore rischia di ritrovarsi al punto di partenza.

«La Patagonia è meravigliosa, ma questi territori vuoti, queste immensità perfette che ci restituiscono sempre alla vera dimensione della nostra piccolezza, della brevità della vita, della nostra infinitesimale importanza, sono anche soffocanti» scrive Giardinelli: «il viaggio libera veramente? O non finisce di riconsegnarci al nostro destino?».

L'autore non vuole trarre conclusioni affrettate, ma ripensa a un finale meno tragico per il suo ro-

manzo, e così come per il suo viaggio, conclude con una nota di speranza: «È stato magnifico, ne è valsa la pena».

Così diciamo anche noi: un libro interessante e singolare, forse un po' disorganico, ma che crediamo valga la pena di segnalare come espressione di un impegno profondo e sentito e di una sicura qualità letteraria, frutto di una vera ispirazione.

CAMILLO MARAZZA  
*Università di Brescia*

### *Lezione di Tango* di Elsa Osorio

L'opera che scelgo e della quale vorrei parlare è *Lezione di Tango* di Elsa Osorio che in questo suo romanzo descrive la saga di una potente famiglia borghese di Buenos Aires dall'inizio del Novecento fino ai nostri giorni.

Ciò che unisce o divide i vari personaggi, fa loro cercare la propria verità in maniera trasgressiva, o al contrario, li rende intolleranti e ipocriti, è l'onnipresente musica del tango che, nata nei bassifondi, ebbe

la forza dirompente di far piazza pulita di molte convenzioni, abolendo molte distinzioni di classe.

Tutto questo in un momento di grandissimi cambiamenti, in cui l'Argentina, da agraria si stava trasformando in industriale e, di conseguenza, si stava anche avvicinando al socialismo e al sindacalismo.

GIULIA NICCOLAI  
*Poetessa*

### *Finale di romanzo in Patagonia* di Mempo Giardinelli

Il romanzo di Mempo Giardinelli, *Finale di romanzo in Patagonia*, già dal titolo provoca curiosità e attesa, perché non è possibile non ricordare immediatamente che altri scrittori prima di lui hanno dedicato vasta attenzione letteraria alla Patagonia, e in particolare al tema del viaggio in Patagonia – tra loro: Francisco Coloane, del quale sono troppi i titoli per ricordarli (in Italia è pubblicato da Guanda), che dà alle stampe il primo libro, *Capo Horn (Cabo de Hornos)* già nel 1941; Bruce Chatwin, con il suo notissimo *In Patagonia*, del 1977 (in Italia pubblica-

to da Adelphi); e Luis Sepúlveda, soprattutto con il suo *Patagonia Express*, del 1995, titolo breve al posto del lungo titolo originale, *Al andar se hace el camino se hace el camino al andar* (Sepúlveda è pubblicato da Guanda, come Coloane e Giardinelli). E non è possibile, inoltre, trascurare il ricordo, più lontano, di Jules Verne con il suo avventuroso *Les enfants du capitaine Grant*, e quello di Emilio Salgari, almeno per i suoi indimenticabili *Al Polo Australe in velocipede* e la *Stella dell'Araucania*; per tacere, poi, della spedizione scientifica di Charles Darwin

con la sua 'H.M.S. Beagle', e, con un ardito balzo in avanti, dell'ultrafamoso e fortunato film *Butch Cassidy and the Sundance Kid*.

Come si può, allora, immaginare di poter scrivere ancora sulla Patagonia senza ricalcare i percorsi di altre opere e di altri scrittori, oltretutto scrittori molto conosciuti? Giardinelli ha trovato più di una soluzione. La sua prima buona scelta è stata quella di non nascondere affatto il rapporto con gli scrittori contemporanei, che lo hanno preceduto, ma, anzi, di enfatizzare la posizione successiva del suo contributo alla letteratura sulla Patagonia, di farne un percorso proprio, ulteriore e complementare alle opere altrui, senza trascurare, però, le loro tracce, anche quanto al privilegiare una struttura rapsodica. La seconda buona scelta è stata quella di aver adottato un uso costante dell'ironia, in più di una variante, dal francamente comico, al mascherato, al corrosivo, e di averla mescolata con altrettanto variate emozioni e com-passioni. Poi c'è il trascorrere del tempo, e i segnali del tempo trascorso, che conferiscono una qualità di aggiornamento alla narrazione del viaggio di Giardinelli e del suo amico accademico Fernando Operé. Non ultimo aspetto, naturalmente, è il sovrapporsi al viaggio di un romanzo *in fieri*, per il quale si deve trovare un finale. Meno privilegiato da Giardinelli, invece, è il tema dell'avventura, che ha più rilievo in Sepúlveda (cilenio e in realtà cosmopolita); non ci sono, poi, le note di favola che trappuntano il narrato di Sepúlveda; e in sordina rimane anche il tema della maturazione attraverso il viaggio. La critica del potere e della società argentina nel suo complesso è una linea guida molto importante e marcata. È difficile contare quante volte si incontri la parola "indolenza" nel libro, quante volte si incontrino forme devastanti di povertà evitabile, certamente più delle volte in cui si incontra la corruzione, che pure non è certo trascurata. Ma si incontra anche molta bellezza, rappresentata con un emozionante senso umano del bello, ancora più accorato per il contrasto con le condizioni del territorio e lo spreco. Tutti questi aspetti sono decisamente parte della originalità e del valore della scrittura di Giardinelli.

Quanto al senso del bello, la prima impressione di chi legge *Finale di romanzo in Patagonia*, fin dalle prime righe della prima pagina, è una grandiosa immagine di luce vasta e aperta. Il senso dell'apertura, dell'inizio di un immenso spazio, e della luminosità stessa, è dato da quella precoce immediata indicazione di "una mattina". Poi il "sole", e ancora luce in movimento sul "fiume" e, alla fine del paragrafo, il "viaggio", del quale poche righe prima la "rabona" è stata ironico e tenero araldo. Un esordio bellissimo, rappresentazione realistica e metaletteraria della

pluralità di significati del viaggio. L'abilità evocativa di Giardinelli è un pregio che percorre tutto il libro, non solo per i paesaggi naturali, non banalizzati, ma anche per i più difficili paesaggi urbanizzati, per gli interni, e comunque per tutti i segni della presenza umana.

Nonostante la sua bellezza, l'inizio del libro non svela subito la stratigrafia del lavoro del suo autore. La struttura stratigrafica si manifesta poco a poco, snodandosi proprio come la Ruta 40 con le sue ramificazioni stradali, che le si aggiungono di volta in volta, ma non la escludono mai. Il progetto di Giardinelli è ambizioso proprio in questa volontà di stratificazione e nella ricerca di una scrittura che simultaneamente si ramifichi e mantenga una sua unità infrangibile. C'è un desiderio quasi enciclopedico di dire molto, se non di dire tutto sul paese, di rappresentarlo nel tempo e nello spazio, per spiegarlo e per deprecare dal suo futuro un destino di permanente decadenza. È questa capacità stratigrafica che differenzia Giardinelli dalla scrittura rapsodica di chi lo ha preceduto, soprattutto nel caso di Chatwin. Non deve essere stato facile, infatti, fare degli strati parti integranti del narrato, limare all'osso l'impressione di eterogeneità che tante informazioni potevano dare. Giardinelli si dimostra un maestro dell'incastro e della lima.

Prima di tutto c'è la macroscopica sovrapposizione dei due strati principali, o meglio dei due strati più visibili: il viaggio dei due amici sulla Rossa e *l'Impossibile equilibrio*, il romanzo delle vicende di Clelia e Victorio. Dalla biografia di Mempo Giardinelli sappiamo che in realtà il romanzo *Impossibile equilibrio*, che è veramente un suo romanzo, è stato pubblicato nel 1995, mentre *Final de novela en Patagonia* è stato pubblicato nel 2000; il punto è che al romanzo manca un finale appagante. Chi già conosce *l'Impossibile equilibrio* coglie subito, oltre alla feroce critica politica e sociale, le note di parodia, lo humour mordente (i discorsi della *tertulia* al bar), i dettagli erotico-popolari, e gli elementi surreali della storia di Clelia e Victorio (ippopotami compresi), altrimenti, per capire il gioco e il morso ci vuole qualche pagina in più. Ma l'idea di base della sovrapposizione è perseguita davvero con abilità e misura. Il viaggio tempera la *flamboyance* del quasi *feuilleton*, quasi copione cinematografico di consumo – come per esempio nella descrizione dell'amplesso assimilato al tango – mentre la fuga degli amanti è un contrappunto dialettico ben orchestrato dell'impegno intellettuale del diario di viaggio. Il procedimento poteva fare incappare la scrittura in ben più di una forzatura, mentre è un notevole merito di Giardinelli quello di essere riuscito a muoversi al largo di quegli inciampi. Anzi, la narrazione procede con ri-

marchevole fluidità e naturalezza, come appunto un cammino necessario sul piano reale e su quello variamente metaforico.

Nel ricercare una definizione di *Finale di romanzo in Patagonia* si è parlato di Postmoderno, il che è ambiguo e vuol dire tutto e niente, muovendo dalla sovrabbondanza di immagini e stili, alla presenza dei *media*, alla frammentarietà, alla promiscuità degli elementi, e naturalmente, alla libertà. C'è non poco, in effetti, di quello che viene considerato postmoderno in Giardinelli, ma sono l'orchestrazione e proprio una certa unità dello stile che tengono insieme tutto, e ne fanno un libro originale e di notevole valore culturale e letterario. Non ultimi pregi la compassione e l'ironia, già menzionati, e quasi sempre compresenti – basti ricordare il passo, insieme asciutto e struggente, del vecchio cieco seduto davanti alla televisione (pp. 123-125). Per inciso, la bella traduzione italiana di Pierpaolo Marchetti contribuisce alla qualità del testo in italiano.

Pagina dopo pagina, Giardinelli ci offre un rapido tratteggiamento di dati e dettagli selezionati della storia dell'Argentina, dalla cosiddetta 'scoperta' europea alla contemporaneità. Il suo senso del sociale è molto forte, la disanima e la critica della situazione sono stringenti, dalla crisi economica allo sviluppo, dalle condizioni di vita alla burocrazia, dal turismo alla ecologia, inclusa, per esempio, una valutazione della energia eolica. Con ancora più dovizia ci offre lineamenti della letteratura argentina, cita molti nomi e molti titoli, man mano collegati con i luoghi che attraversano o collegati con la catena dei suoi pensieri: «Improvvisamente mi accorgo che il nostro viaggio sarà soltanto, inevitabilmente, un viaggio letterario, almeno nel senso dell'esperienza che si trasforma in testo» (p. 33); e più avanti: «Scrittura come quel grande viaggio che è la letteratura» (p. 212). È più che mai percepibile un grande pre-testo tutto intorno all'opera di Giardinelli, che produce il, ma anche coesiste con, il testo. Le allusioni alla politica nel complesso sembrano meno numerose, ma, quando ci sono, vagliano con lucidità l'effetto deleterio che la politica ha avuto sull'economia, sulla iniziativa, sulla creatività, e alla fine sull'umano: «Mentre guido lungo la 40 continuo a stupirmi di tanta bellezza sterile. Soprattutto in un paese che è un paradiso [...] L'immensità e l'andatura lenta mi danno il tempo per sognare tutto quello che si potrebbe fare qui. [...] In Patagonia non è solo il denaro che manca, ma anche l'immaginazione, l'audacia» (p. 153). La colpa, prosegue, è proprio delle vicende politiche e della nullificazione delle coscienze e dei desideri umani più profondi. Subito dopo, però, viene il con-

trappunto dell'episodio bellissimo della dolce e forte locandiera Sandra, con il suo bambino e la sua frittata di patate: «E intanto qui si mangia tutti i giorni e a poco a poco ci sistemiamo» (p. 156).

La frittata di patate della giovane locandiera è solo uno dei momenti in cui si parla di cibo. La Patagonia è un territorio povero, il cibo è importante e rispettato, e, quando c'è, è semplice e buono: «Uno dei piaceri che ci concediamo in Patagonia, è il cibo. Ovunque arriviamo la prima cosa che verificiamo è il miglior posto dove mangiare frutti di mare o un buon arrosto di agnello» (p. 103). Giardinelli è molto efficace nel raccontare dei tipici e famosi arrosti argentini, dei quali elabora molte rappresentazioni veramente seduttive e sensuali. Particolarmente attraente è l'arrosto di agnello dei vicini subito dopo l'episodio della Cueva de Las Manos, ma ci sono molti altri passi dove gli agnelli allo spiedo e il *churrasco* entrano nella narrazione. Incidentalmente vale la pena ricordare che anche Sepúlveda rappresenta il cibo con manifesto gusto e apprezzamento.

Numerosi altri episodi di *Finale di romanzo in Patagonia* meriterebbero di essere segnalati, dalle storie del Gauchito Gil e di Ceferino, «giglio delle pampas», ben narrate, con ironia ma con rispetto del pensiero popolare, a quelle dell'ordinario eroismo della bionda e giovane maestra della "Scuola Rurale Numero 214" della Penisola di Valdés (pp. 75-77), e della studentessa di Caleta Olivia, «uno schianto di bionda con due bellissimi occhi», che studia a Buenos Ayres, ma che non si sogna neanche di andare a vivere lontano dalla sua ventosa Caleta Olivia (p. 96). Un altro episodio memorabile è quello del "ciclista solitario e magrissimo", nel quale è direttamente ricordato Don Chisciotte e indirettamente il romanzo *Al Polo Australe in velocipede* di Salgari (pp. 148-149). Non da meno sono le sorprendenti "scoperte" del canyon di Cueva de Las Manos e le fertili colture di fragole e ciliegie di Los Antiguos, che fanno venire in mente le valli nascoste di Wells e di Rider Haggard, insieme a tanti altri avventurosi ri-trovamenti letterari e cinematografici di luoghi nascosti.

*Finale di romanzo in Patagonia* si conclude dolcemente in minore, ma poco prima (p. 215), merita menzione almeno una frase: «[...] questo spazio gigante e infestato di contraddizioni è un lusso inammissibile [...]», silloge lapidaria e sobria del pensiero di Giardinelli.

FRANCESCA ROMANA PACI  
Università del Piemonte Orientale

## *Cielo de Tango* di Maurizio Rizzini

Non potendo non scegliere, il mio voto si è orientato su *Cielo de Tango* [*Lezioni di tango*] di Elsa Osorio, perché romanzo, tratta di viaggi (in particolare del *Relais Paris-Buenos Aires*), di incontri e scontri – incroci –, di etnie, famiglie, classi sociali, in diverse generazioni di uomini e di donne, e non da ultimo di animali, in senso proprio e figurato. Alla ricerca di un *pivot*, del libro e della storia, come del senso di un ‘voto’, mi sono chiesto col titolo originale, se [II] *Tango* è un dio che sta in ‘paradiso’ – od in cielo, con una schiera di *tangueros* e *tangueras* trapassati/e, dove fosse quindi l’inferno. Una via per una possibile risposta, si trova in una pagina Web che *El Mundo Libro*, apriva ad un eventuale e virtuale incontro tra lettore e l’Autrice:<sup>1</sup>

*Infierno bailar o leer, en cualquier caso déjate llevar  
espero que disfrutes este cielo* **Jose** / MADRID

“Inferno danzare o leggere, comunque (e dovunque) ti lascerai portare, spero che godrai questo cielo”

Di passata, si potrebbe anche aggiungere lo *scrivere*. L’inferno, senza i suoi vari soprassensi metaforici, di cui uno è qui sopra, non è affatto altrove (anche o soprattutto) come Cielo; le occorrenze esplicite nel testo sono pochissime, ma è nel vivere qui in terra dove si trova ampiamente ed abbondantemente dispiegato, specialmente in Argentina. Sulla base di scambi bloccati o resi difficili od impossibili, le cui ragioni sociali possiamo mettere tra parentesi, pressoché tutti i personaggi si ingegnano e impegnano con metodo a farsi del male, a remar contro la vezione e la via più semplici e naturali alla felicità. Si sa e si dirà, che la felicità non è di questo mondo. Ma per qualcuno ciò si dà. Il personaggio emblematico è Tununa, che è anche Inglese, se non pienamente di cittadinanza, senz’altro come modi di pensare, sentire ed agire, con leggerezza che potrebbe scambiarsi per superficialità, un *habit* ben indossato. Bella, ricca, si innamora, e si sposa, tutto alla pari, con un partner che non sfrutta il suo patrimonio; pur essendo ancora innamorata e legata a lui, si concede il divertimento di un amante, Juan, che non ca-

pisce i confini in cui deve stare. Un gioco per lei a somma positiva. Gli altri se va bene fanno con grandi lotte e tortuosità, patta. La maggioranza, è invece entro giochi a somma negativa. Ovviamente fuori campo tutti i sacrifici umani che hanno consentito a questa élite britannica di nascita (e di acquisizione) di vivere con *understament* e *savoir faire*, in particolare altrove dal loro (e nel loro) stesso Paese. Mentre invece, quasi tutto il notabilato locale, pur disponendo di risorse e di umani, specialmente di donne, perverte e gode e soffre con cupezza.

Il libro dà quindi un contributo alla conoscenza dell’identità ed il self argentini, più che sul tango, tema forse inesauribile. Ciò dovrebbe interessarci, non solo per empatia con un popolo amico e vicino, ma perché al volgere del tempo i temi dell’intreccio sembrano riguardarci sempre più direttamente: populismo, paternalismo, il disastro economico e finanziario pur in presenza di grandi risorse, i meccanismi e processi tragici ma anche ridicoli e risibili e pur veri ed efficaci, di come nascono e quindi prosperino le dittature;<sup>2</sup> di come le democrazie finiscano anche per il velleitarismo di alcuni che si credono rivoluzionari, a cui resta il rimpianto di una unità perduta, intrisa di *musarfe*, offerta dal tango, mentre i veri ed umili eroi resistono e patiscono senza cedere alla disperazione, in silenzio e stoicamente, come i genitori di Ana.

Andando più direttamente al tango, sottolineo per inciso, che il lavoro non facile di trascrizione intertestuale della danza, si coglie nel testo, ad esempio, nel corpo a corpo con il PC – schermo e tastiera –, nell’immaginare e scrivere lo script di questa storia come film da parte di Luis (p. 79); dalla musica che si può sentire dentro come descritta da Juan, come se il tacito con la sua forza fosse già tutto là fuori sonoramente (pag. 156 e altrove); ciò, anche in altre occorrenze che ometto, è reso molto bene nella scrittura.

Per cui, anche comparativamente agli altri lavori, non si può non premiare che *Cielo de Tango*.

MAURIZIO RIZZINI

Mantova 4 luglio - Urbino 21 settembre 2009

<sup>1</sup> [http://www2.elmundolibro.com/elmundo/opiniones/2006/osorio\\_elsa/2006/06/09.html](http://www2.elmundolibro.com/elmundo/opiniones/2006/osorio_elsa/2006/06/09.html) [tuttora attiva il 4 luglio 2009].

<sup>2</sup> Cfr. le due formule del Generale Urriburu, a pag. 394.

*Il Giorno della madre*  
di José Pablo Feinmann

Il *Giorno della Madre* di José Pablo Feinmann è uno straordinario romanzo giocato su più registri, dove una sorta di sala degli specchi racchiude lo spazio della narrazione e il dipanarsi di un intreccio di rimandi e rinvii fra presente e passato, dimensione intima e privata e realtà storico-sociale.

Lo sdoppiamento dello io narrante, il ritmico erompere sulla scena di personaggi di volta in volta legati alla vita familiare, professionale e al passato politico del protagonista – sostenuti da una scrittura fluida, priva di sbavature – rendono avvincente il viaggio che il protagonista Pablo Epstein compie nella propria vicenda umana per chiarire la ragione del matricidio annunciato nell'incipit del romanzo:

«Oggi, 21 ottobre del 2002, Giorno della Madre, per festeggiarlo come si deve, per festeggiarlo come avrei dovuto da anni, per festeggiarlo come non avrei mai osato, per farla finita con questa relazione, non maledetta o demoniaca, bensì stupida, opprimente e stupida che ci lega da sempre, perché non vi sia mai più per te e per me un altro Giorno della Madre, per tutti questi motivi, oggi, ti ucciderò, mamma».

Una vicenda umana, quella di Pablo Epstein, sostenitore a suo tempo della sinistra peronista, che rimane fissata agli anni forse più tragici della storia Argentina, quelli della dittatura militare.

Una condizione della madre patria ideale per accogliere il suo fantasma di persecuzione – l'ossessio-

ne di essere arrestato che farà naufragare anche il suo matrimonio – mentre combatte la sua battaglia per sconfiggere il cancro. Un uomo che cerca disperatamente di venire a patti con il proprio senso di colpa e le proprie ferite narcisistiche – cercando aiuto anche nella psicoanalisi – e una percezione di sé oscillante fra una rabbia dissimulata contro chi gli avrebbe impedito di essere un uomo fuori dall'ordinario e il senso d'impotenza davanti a una vita anonima. «Tutto ciò ti accade, disse Lucio, perché c'è qualcosa che non puoi evitare. [...] La tua vanità gioca contro di te, Pablo. Non sei stato tu quello che ha corrotto la gioventù, che l'ha spinta a prendere le armi. Il libro più importante per il generale Vilas non è [...]. Per quel libro non sei stato tanto importante, Pablo. Fai fatica ad accettarlo perché ti sei sempre creduto l'Hegel o il Marx dell'America Latina. Ma, caro amico, guarda quanto ti costa crederlo!».

Il matricidio diventa allora per Pablo Epstein, l'atto magico che lo renderà finalmente un uomo libero. Ma quanto tutto ciò sia illusorio e delirante il protagonista inconsapevolmente lo confessa a se stesso, mentre cerca di vestire di razionalità il gesto che sta per compiere: «Perché sono venuto qui, oggi, per ucciderti? In questo momento ho tre risposte. Tutte sono insufficienti e lo è anche la loro somma».

MARILENA RUSSO

---

# IV

## Gli autori premiati





# Elsa Osorio

## *Il sentiero della memoria*

Intervista di Federica Rocco

Il romanzo *Lezione di tango* (Guanda, 2006 e TEA 2008, titolo originale: *Cielo de Tango*) dell'argentina Elsa Osorio si è aggiudicato il Premio Acerbi di quest'anno. Sebbene alcuni dei suoi romanzi siano stati tradotti in italiano solo in anni recenti, la scrittrice argentina ha già alle spalle numerose pubblicazioni, la prima delle quali – *Ritos privados* (1982) – risalente agli inizi degli anni '80. Al primo romanzo fanno seguito le opere: *Reina mugre* (1989), *Las malas lenguas* (1994), *A veinte años, Luz* (1998), *Cielo de Tango* (2006) e *Callejón con salida* (2009). Inoltre, con lo pseudonimo di Bárbara Lagrand ha pubblicato *Cómo tenerlo todo* (1993 prima edizione argentina e 2003 edizione spagnola ampliata).

*Quando ha cominciato a scrivere?*

Direi che scrivo da sempre, da quando ho imparato a scrivere... Quando morì mio padre, tra le sue carte abbiamo trovato due miei racconti e la data di redazione segnala che li avevo scritti a 7 e 8 anni...

*Quali sono le letture che hanno maggiormente influenzato la sua scrittura? E c'è qualche scrittore che lei considera un maestro?*

Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares. In un modo o nell'altro questi sono gli autori che sono presenti in ciò che scrivo e che io considero dei maestri, soprattutto Cortázar e Vargas Llosa. Inoltre, da giovane, la vita mi ha concesso l'enorme privilegio di studiare per alcuni mesi con Jorge Luis Borges.

*I suoi due romanzi tradotti in italiano – I vent'anni di Luz (A veinte años, Luz 1998) e Lezione di tango (Cielo de Tango 2006) – ri-scrivono episodi della storia argentina del XX secolo. A suo avviso, che importanza riveste la Storia? E l'idea di questi temi così argentini, le è venuta perché sono temi che la coinvolgono e riguardano personalmente?*

Sono dell'opinione che la Storia si fa anche con le storie minori, inoltre, mi piace comporre a partire dalla Storia anche perché la letteratura è lo strumento più adatto a raccontarla. Nei due romanzi che lei cita, ma anche in alcuni dei racconti compresi in *Callejón con salida*, di prossima pubblicazione in Italia, persone e fatti realmente accaduti s'incrociano con fatti e personaggi fittizi. In *Lezione di tango*, forse a causa della distanza temporale o forse perché non è un tema drammatico come quello trattato in *I vent'anni di Luz*, mi permetto delle libertà. Juan, ad esempio, il personaggio del compositore, non è mai esistito, sono invece esistiti e sono dunque reali sia i musicisti della sua orchestra, sia i luoghi in cui si suonava il tango. Allo stesso modo in cui sono reali, nel senso di realmente accaduti, l'inaugurazione del tram e della metropolitana, l'assassinio del capo della Polizia, le rivendicazioni degli operai, lo scandalo suscitato da Isadora Duncan quando ballò avvolta solamente dalla bandiera argentina, la prima trasmissione radiofonica, il primo *golpe* a mano dei militari... Dunque, ricerca e riflessione in *Tango* e memoria personale in *I vent'anni di Luz* e *Callejón con salida*.

*In Lezione di tango le storie delle famiglie dei due protagonisti contemporanei – Ana e Luis – s'incrociano tra di loro, ma anche con la storia dell'Argentina e con la storia del tango, che lui stesso racconta o fa raccontare dalle voci di alcuni dei suoi estimatori ormai passati a miglior vita. Può brevemente spiegarci come è nata l'idea di far parlare il tango in prima persona?*

Volevo che il Tango fosse uno dei protagonisti e che potesse dialogare con alcuni dei personaggi, non con tutti, solamente con i 'figli prediletti', coloro i quali 'fecero' e 'fanno' il Tango. Il Tango si autodefinisce quando, rivolgendosi a Hernán, afferma: "Quell'abbraccio sono io". Il Tango rappresenta l'identità argentina (un paese che ha subito una forte immigrazione), perché è una sorta di abbraccio tra

le differenze. Il Tango è anche una specie di Paradiso dove confluiscono coloro i quali hanno avuto il coraggio di vivere la propria vita come un giro di danza. Coloro i quali si sono saputi guadagnare quel Cielo del Tango in cui vivono, dopo la morte, anche alcuni dei personaggi del romanzo, in un presente perfetto, un'eternità in cui la felicità non ha limiti. In molti dei testi delle canzoni, inoltre, ci si rivolge direttamente al tango, mi divertiva l'idea di sfidare e di invertire la tradizione, facendo parlare lui, il Tango...

*Nei due romanzi sopraccitati, i personaggi femminili sono dotati di una forza e di una determinazione che forse i personaggi maschili non hanno... Si deve forse al fatto che lei considera che le donne abbiano maggiori energie per affrontare le difficoltà della vita?*

Sì, credo che rispetto alle nostre nonne, ad esempio, stiamo vivendo in modo differente, occupiamo uno spazio diverso... Ad ogni modo, nel mio caso, trattandosi anche di una letteratura molto ancorata alla realtà, il fatto che le donne siano le più forti è solamente una conseguenza della fedeltà storica: in Argentina sono state le donne a resistere di fronte agli abusi della dittatura, le Madri e le Nonne di Plaza de Mayo. E io mi sento molto orgogliosa della loro lotta.

*A volte sembra che le ricerche storiche riguardanti il tango, portate avanti da Ana, la protagonista di Lezione di tango, abbiano a che vedere con le sue stesse ricerche... Quanto c'è dell'autrice nei suoi protagonisti?*

*Madame Bovary c'est moi*, diceva Flaubert... Alle spalle dei personaggi, anche di quelli ripugnanti, c'è sempre l'Autore. In alcuni più che in altri, ovviamente. Io non mi identifico molto con Ana, però il fatto che io le abbia costruito un lavoro di ricercatrice rappresenta un'ottima scusa per raccontare alcune questioni riguardanti il tango che mi avevano affascinato durante la mia personale ricerca, durata otto lunghissimi anni.

*In questo momento, sta lavorando a qualcosa di nuovo?*

Sì, mi sto dedicando alla storia di una donna-capitano che ha vissuto la Guerra Civile spagnola. Una rivoluzionaria impegnata in prima linea e coinvolta in prima persona negli sconvolgimenti di quegli anni. Una storia affascinante... sto già scrivendo il romanzo di Mika, nata in Argentina e morta a Parigi anche perché dispongo di una vasta documentazione raccimolata in anni e anni di ricerche.

*Sono già molti anni che lei vive tra l'America e l'Europa, secondo lei, ci sono differenze tra i lettori latinoamericani e quelli europei?*

La mia esperienza mi ha insegnato che in ogni società ci sono dei buoni lettori. A favore del lettore latinoamericano dirò che non pretende alcuna spiegazione di fronte alla coesistenza di genere fantastico e genere realistico, di vivi e morti, di riso e pianto... la nostra quotidianità è talmente assurda che m'induce a credere che il limite tra la realtà e la fantasia sia meno netto. In Europa, – e anche se non amo generalizzare, lo farò – risulta più difficile accettare ciò che non risponde alle leggi del mondo in cui viviamo, come se vi fossero meno possibilità di sognare. A favore del lettore europeo cioè del lettore non argentino, quindi non implicato nelle storie che narro, – e anche qui non vorrei generalizzare, ma lo faccio – c'è l'accettazione dei fatti ai quali alludo, soprattutto quelli riguardanti la dittatura. In Argentina ci sono lettori che non vogliono leggere, né sapere, né ricordare... ferventi dell'amnesia, non vogliono sentirsi parte di quella storia. Lo so, lo accetto e ciò non influisce minimamente sulla mia scrittura. In fondo perché so che alla fine ogni testo incontra il proprio lettore.

*A che tipo di pubblico si dirigono le sue opere? Quando scrive, ha in mente un lettore ideale?*

Ci penso vagamente... non mi dirigo a nessuno in particolare, però, in genere, cerco di evitare i sottintesi che un lettore che non conosce una certa storia potrebbe non cogliere e non capire. Poi, nelle mail che ricevo, vedo che i lettori superano sempre qualunque mia aspettativa.

*Che cosa significa per una scrittrice argentina ricevere un premio oltre i confini patri, in questo caso in Italia?*

È un grande onore, specie perché è un premio 'deciso' dai lettori. Per un autore non c'è niente di più gratificante del riconoscimento da parte dei propri lettori. E mi gratifica anche il fatto che ciò sia accaduto in Italia e con un romanzo che evoca gli inizi e l'auge del tango, poiché l'Italia svolge un ruolo importante in quell'abbraccio tra culture che costituisce l'identità degli argentini. I grandi compositori, i grandi interpreti del tango, ma anche chi mise la musica del tango nel proprio organetto da strada, o coloro che lo suonavano nei bar del quartiere La Boca o che organizzarono le prime serate danzanti presso le sale di Patria e Lavoro erano tutti italiani.

Sì, sono molto contenta e non vedo l'ora di incontrare i miei lettori italiani a Castel Goffredo...

## PREMIO SPECIALE GIUSEPPE ACERBI PER LA LETTERATURA DI VIAGGIO

## Mempo Giardinelli

Intervista di Flavio Fiorani

*Ogni anno la Fondazione Mempo Giardinelli organizza il Foro Internazionale per la Promozione del Libro e della Lettura che riunisce a Resistencia (la capitale della provincia del Chaco nel nordest dell'Argentina) migliaia di partecipanti e suscita l'interesse per la lettura e per i libri. Qual è bilancio di quindici anni di attività di un'organizzazione non governativa che ha sempre affermato il principio che la lettura è un diritto di tutti a partire da uno spazio marginale dell'Argentina?*

Il nostro bilancio è molto positivo, in primo luogo perché siamo una ONG che vive grazie al contributo di volontari e di sostenitori. Non riceviamo né vogliamo ricevere sussidi né sostegno da parte di altri enti, né ufficiali né privati. Questa è per un verso la nostra forza, ma è anche la nostra debolezza. In secondo luogo, è un fatto positivo perché siamo riusciti a diffondere in Argentina la coscienza dell'importanza della lettura e, questo è il dato più rilevante, soprattutto stiamo riuscendo a far sì che il paese torni a essere un paese di lettori come era prima della dittatura militare del 1976-1983. In terzo luogo perché abbiamo dato vita a un'iniziativa come il Programma delle Nonne raccontaracconti che è molto apprezzato anche in molti altri paesi. Infine perché oltre all'aspetto accademico, e a ciò che è connesso alla promozione della lettura, abbiamo realizzato una significativa opera di solidarietà e di assistenza nei confronti di settori emarginati che in un paese in perenne crisi come l'Argentina è un risultato molto importante.

*Qual è l'utenza di una Fondazione che promuove lo sviluppo del sapere con il sostegno all'istruzione pubblica e la diffusione della lettura?*

Noi crediamo che la lettura sia parte essenziale dell'istruzione, perché non c'è istruzione senza lettura. Se non si legge non si ha accesso al sapere e alla conoscenza. Inoltre questa società è stata bombardata dal terrore e dalla censura, che hanno distrutto il sistema dell'istruzione pubblica che oggi è ostaggio di un sistema multimediale perverso. In tale contesto non è stato facile, e non lo è neppure oggi, lavo-

rare per migliorare questo stato di cose. Ma sono sicuro che lo stiamo facendo. In Argentina, nonostante tutti i problemi che abbiamo, c'è molta gente che ne è consapevole e che a modo suo lavora per migliorare le cose. Non è vero che tutto è perduto.

*Finale di romanzo in Patagonia (Guanda, Parma 2001) è un testo postmoderno che combina due storie diverse, ma tra loro conesse dal motivo del viaggio. Quello dell'Autore che viaggia in auto con l'amico Fernando Operé lungo la steppa patagonica e quello della coppia di giovani che fugge dall'inseguimento della polizia. Che posto ha il suo romanzo in quel grande palinsesto di narrazioni che dal diario di viaggio di Antonio Pigafetta fino ad oggi hanno costruito quel territorio mitico che si chiama Patagonia?*

A dire il vero *Finale di romanzo in Patagonia* è stato un esperimento letterario, e come ogni esperimento, è stato una sfida e un divertimento. Non sapevo che avrei scritto quel libro, perché il nostro è stato un viaggio di vacanze, tipico di due amici che hanno una certa età e a cui piace scoprire territori sconosciuti. Il viaggio non aveva infatti un itinerario preciso, l'auto non era attrezzata, non avevamo progetti letterari in corso. È stato il viaggiare a suscitare quel che ne è seguito. Anche l'inclusione di personaggi di un romanzo precedente, *Impossibile equilibrio*, è avvenuta molto tempo dopo, quando eravamo già tornati a casa e io stavo organizzando i miei appunti. È stato come se i personaggi dell'altro romanzo fossero venuti a bussare alla porta per chiedermi di entrare.

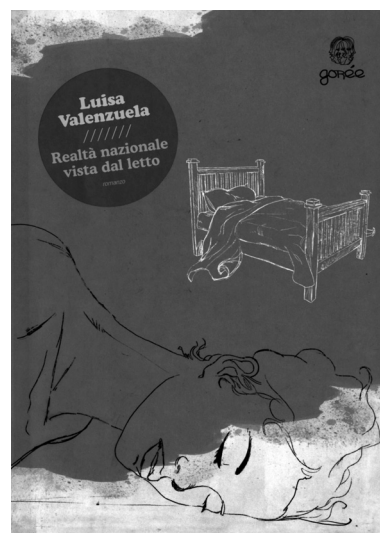
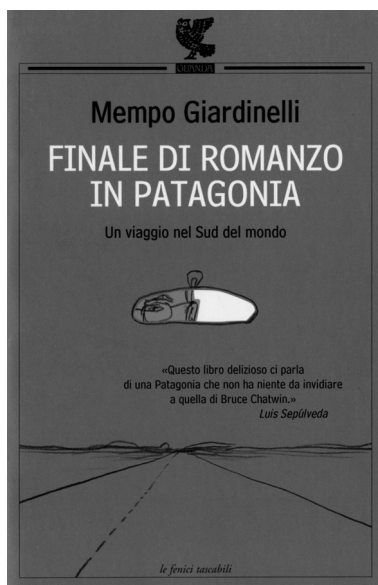
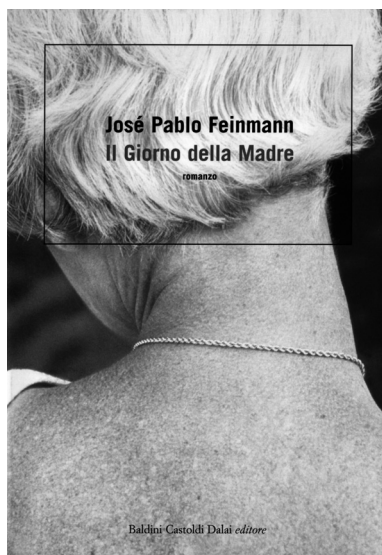
*Anche il Chaco può essere lo spazio dove quattro fuorilegge decidono di rubare gli ippopotami importati dall'Africa per debellare la piaga delle piante infestanti nei fiumi della regione e intraprendono un viaggio in luoghi in cui dominano la povertà, l'arretratezza, il saccheggio delle risorse naturali. Nel suo romanzo *Impossibile equilibrio* l'Autore dichiara di non voler fare realismo magico, ma il testo si configura come un romanzo di avventure la cui scena finale ricorda il tipico road movie. Questo perché la denuncia è deve fare a meno del realismo?*

Chi lo sa... A me la denuncia ficcata nella letteratura non mi interessa. Nel giornalismo sì, ma nella letteratura è inutile e può guastare tutto... E per quanto concerne i codici realisti succede più o meno lo stesso, io credo, e perciò non penso mai di adottarli. Quando scrivo un romanzo, o un racconto, quel che meno mi interessa è stabilire se sarà farà parte del genere realista, formalista, costumbrista o socialista... E se qualcuno dei miei personaggi fa riferimento a qualcosa di simile è perché loro, i personaggi, fanno e dicono quello che vogliono, quello che gli salta in testa. In poche parole, a me piace molto prendermi gioco delle convenzioni.

*Cosa significa essere oggi uno scrittore argentino che vive e scrive nel Chaco, una terra che è metafora*

*degli innumerevoli fallimenti dell'Argentina e che come lei dice "è una terra inspiegabile: non sappiamo cosa ce la faccia amare così tanto, anche se ci punisce sempre in eguale misura"?*

Anche a me piacerebbe sapere cosa vuol dire. Di più: mi piacerebbe poter rispondere alla sua domanda con frasi intelligenti, sagge e indimenticabili... Ma non ne sono capace. Posso soltanto porre alcune domande, e questo è quel che mi induce ad azzardare delle risposte nella finzione. Lei avrà osservato che quelle metafore, quei dubbi, quelle disquisizioni non sono necessariamente mie ma appartengono ai miei personaggi. Che io non sempre rappresento, né loro hanno alcun obbligo di rappresentarmi. Ma chi lo sa... Sono questioni complesse. Per questo preferisco dedicarmi alla letteratura.



---

# Albo d'oro del Premio Acerbi

1993 – **Nigeria: Wole Soyinka**, *La morte e il cavaliere del Re*, Milano, Jaca book, 1993.

1994 – **Finlandia: Arto Paasilinna**, *L'anno della lepre*, Milano, Iperborea, 1994.

1995 – **Brasile: Rubem Fonseca**, *Vaste emozioni e pensieri imperfetti*, Roma, Biblioteca del vascello, 1994.

1996 – **Austria: Marianne Gruber**, *Calma di vento*, [Magreglio], Shakespeare e C., [1995].

1997 – **Slovenia: Alojz Rebula**, *Nel vento della Sibilla*, [Trieste], Editoriale stampa triestina, 1992.

PREMIO SPECIALE PER LA POESIA  
**Ciril Zlobec** per l'opera omnia

1998 – **Russia: Ljudmila Ulickaja**, *Sonja*, [Roma], Edizioni E/O, 1997.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Jurij Karjakin** per il saggio *Dostoevskij e l'Apocalisse*

1999 – **Paesi del Nord Europa: Einar Mar Gudmundsson**, *Angeli dell'Universo*, Milano, Iperborea, 1997 – ex aequo **Kerstin Ekman**, *Il buio scese sull'acqua*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Claudio Magris** per l'opera omnia

2000 – **Egitto: Baha Taher**, *Zia Safia e il monastero*, Roma, Jouvence, 1993

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Antonello Zunino** per l'opera *L'insostenibile pesantezza dell'EURO*, Milano, Sperling & Kupfer, 1999.

2001 – **Canada: Anne Michaels**, *In fuga*, Firenze, Giunti, 1998.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Will Kymlicka**, *La cittadinanza multiculturale*, Bologna, Il Mulino, 1999.

2002 – **Grecia: ex – aequo – Alki Zei**, *La fidanzata di*

*Achille*, Milano, Crocetti, 1998 – ex aequo, **Pavlos Matesis**, *Madre di cane*, Milano, Crocetti, 1998.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Luigi De Anna, Lauri Lindgren, Eero Saarenheimo** per la promozione degli studi che hanno valorizzato la figura e le opere di Giuseppe Acerbi.

2003 – **Irlanda: Jennifer Johnston**, *Ombre sulla nostra pelle*, Roma, Fazi Editore, 2002.

PREMIO SPECIALE GIUSEPPE ACERBI  
PER LA NUOVA LETTERATURA  
**Joseph O' Connor**, *Desperados*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2002.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Tommaso Padoa-Schioppa**, *Europa, forza gentile*, Bologna, Il Mulino, 2002.

2004 – **Messico: Carlos Fuentes**, *Gli anni con Laura Diaz*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

PREMIO SPECIALE PER LA NUOVA LETTERATURA  
**Carlos Montemayor**, *La danza del serpente*, Lecce, Manni Editore, 2003.

2005 – **Romania: Mircea Cărtărescu**, *Nostalgia*, Roma, Voland, 2004.

PREMIO SPECIALE PER LA POESIA  
**Ana Blandiana**, *Un tempo gli alberi avevano occhi*, Roma, Donzelli Editori, 2005.

PREMIO SPECIALE PER LA TRADUZIONE  
**Marco Cugno**, per l'opera omnia.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Jeremy Rifkin**, *Il sogno europeo*, Milano, Mondadori, 2004.

2006 – **Ungheria: Lajos Grendel**, *Le campane di Einstein*, Milano, Casa editrice Anfora, 2004.

PREMIO SPECIALE PER LA POESIA  
**Krisztina Toth**.

PREMIO SPECIALE PER LA TRADUZIONE  
**Tomaso Kemeny**.

**2007 – Portogallo: Mário de Carvalho, *Passeggia un dio nella brezza della sera*, Torino, Instar Libri, 2005.**

PREMIO SPECIALE PER LA POESIA  
**Ana Luísa Amaral**, per l'opera omnia.

PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA FEMMINILE  
**Lidia Jorge, *L'eredità dell'assente***, Milano, Bompiani, 2003.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Eduardo Lourenço, *Il tempo dell'Europa***, Venezia, Marsilio, 2006.

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA ITALIANA  
SUL PORTOGALLO  
**Giuseppe Papagno, *I portoghesi d'oro. Re, nobili, ebrei, mori, mercanti e popolo nella formazione di un impero***, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

**2008 – Letteratura italoamericana: Helen Barolini, *Umbertina***, Roma, Cava De' Tirreni, 2001.

PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA FEMMINILE  
**Louise DeSalvo, *Vertigo***, Roma, Nutrimenti, 2007.

PREMIO SPECIALE PER LA POESIA  
**Joseph Tusiani.**

PREMIO SPECIALE PER LA CARRIERA  
**Giose Rimanelli.**

PREMIO SPECIALE PER LA CRITICA  
**Robert Viscusi.**

PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA  
**Gian Antonio Stella, *L'Orda. Quando gli albanesi eravamo noi***, Milano, Rizzoli, 2002.

**2009 – Argentina: Elsa Osorio, *Lezione di tango***, Milano, Guanda, 2006.

PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA DI VIAGGIO  
**Mempo Giardinelli, *Finale di romanzo in Patagonia***, Parma, Guanda, 2008.

---

## PATROCINI

*Presidenza del Consiglio dei Ministri  
Ministero degli Affari Esteri  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Ministero della Pubblica Istruzione  
Ambasciata Repubblica Argentina  
Consiglio Regionale della Lombardia  
Regione Lombardia  
Provincia di Mantova  
Comune di Castel Goffredo*

## RICONOSCIMENTI

*Regione Lombardia  
Premio per la Pace 2004, menzione speciale*

*Presidente della Repubblica Italiana  
Targa d'argento per l'edizione 2004 del Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
Letteratura Messicana*

*Presidente della Repubblica Italiana  
Targa d'argento per l'edizione 2006 del Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
Letteratura Ungherese*

*Presidente della Repubblica Italiana  
Targa d'argento per l'edizione 2007 del Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
Letteratura Portoghese*

*Presidente della Repubblica Italiana  
Targa d'argento per l'edizione 2008 del Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
Letteratura Italoamericana*

*Presidente della Repubblica Italiana  
Targa d'argento per l'edizione 2009 del Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
Letteratura Argentina*

---

CON IL CONTRIBUTO DI



Consiglio Regionale  
della Lombardia



**Regione Lombardia**

*Culture, Identità e Autonomie  
della Lombardia*

Provincia di Mantova



Comune di Castel Goffredo



**BCC**  
CREDITO COOPERATIVO **Castel Goffredo**



**LA BALZA**  
*BALZE PER CALZE*

[www.labalza.it](http://www.labalza.it)



Con la collaborazione di

**CSV M**

Centro Servizi Volontariato Mantova

