

This is the peer reviewed version of the following article:

Un deserto per la nazione argentina / Fiorani, Flavio Angelo. - STAMPA. - (2007), pp. 117-142.

Cafoscarina
Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

08/05/2026 07:29

(Article begins on next page)

Sertão ∞ Pampa
Topografie dell'immaginario
sudamericano

a cura di
Vincenzo Arsillo e Flavio Fiorani

C A F O
S C A R
I N A _

Sertão ∞ Pampa.
Topografie dell'immaginario sudamericano

a cura di
Vincenzo Arsillo (pp. 11-98)
e Flavio Fiorani (pp. 99-181)

© 2007 Libreria Editrice Cafoscarina
ISBN 978-88-7543-179-2

Prima edizione novembre 2007

L'immagine di copertina
è ispirata, ed è un omaggio, alla rivista *Sur*

Libreria Editrice Cafoscarina S.r.l.
Ca' Foscari, Dorsoduro, 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati.
Stampato in Italia presso Selecta SpA – Milano

INDICE

<i>Cartografie possibili</i>	7
VINCENZO ARSILLO e FLAVIO FIORANI	
<i>Lugar sertão se divulga. L'identità brasiliana tra apertura e mancanza</i>	11
ETTORE FINAZZI AGRÒ	
Spazio, storia, classe nei <i>Sertões</i> euclidiani	25
ROBERTO VECCHI	
La frontiera scomparsa o del sertão come paesaggio letterario	45
ROBERTO MULINACCI	
La legge dialettica: il <i>sertão</i> come <i>agorà</i>	69
VINCENZO ARSILLO	
<i>En esa época</i> di Sergio Bizzio. Una fantasia pampeana	99
EMILIA PERASSI	

Un deserto per la nazione argentina FLAVIO FIORANI	117
La pampa vacía y la fundación de la literatura argentina RAÚL CRISAFIO	143
Viaggi parodici: i personaggi di César Aira a spasso per la pampa ELISA CAROLINA VIAN	161

CARTOGRAFIE POSSIBILI

*Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo;
nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos,
o lo entendemos pero es intraducible como una música...*

Jorge Luis Borges

Mitologie che sono alla radice dell'identità nazionale di Brasile e Argentina, sertão e pampa restano scena di sempre infinite rappresentazioni – storiche, antropologiche, fisiche, imagologiche – che impongono la necessità di ripensare secondo una logica “aperta” le categorie classiche della descrizione e della mimesi.

Spazi dell'alterità, distopici, eccentrici, essi hanno generato discorsi sulla nazione, nella variante a lungo prevalente della sua territorializzazione, e costituiscono una coppia di luoghi reali e immaginari, spazi in cui può rivelarsi e *consistere* una forma nuova nella quale identificare “la contemporaneità del non contemporaneo”. Da tale discrasia sorge una possibile ricomposizione tra il mondo e la sua rappresentazione che permette di individuare l'evidenza di un'immagine irrealizzata – cioè da costruire nell'infinità dello spazio – perché sempre sulla soglia del divenire, una possibile forma dell'accadere – della Storia, delle storie – non legata alla necessità dell'evento, ma alla libertà della raffigurazione di una comunità possibile.

Sertão e pampa sono, preliminarmente, due *topoi* della geografia brasiliana e argentina: sono luoghi immateriali di un'alterità che deve essere nominata come condizione previa all'identificazione culturale e identitaria, sono spazi di una geografia che ha dato luogo a categorie quali ibridismo/ibridazione, eterogeneità: come si vede, il lessico corrente dei dispositivi concettuali con cui affrontare la dimensione della differenza culturale si configura come una questione ineludibile degli studi latinoamericanistici. Se, ad esempio, si vede come spazio di un'origine, sostrato territoriale, orizzonte di senso previo a qualsiasi idea dell'Argentina, alla stessa possibilità di osservare/pensare uno spazio per pensare il tempo della storia, la pampa è condizione preliminare di un progetto fondatore di nazione che svela la sua connotazione essenzialista quale sostrato della modernità. L'immaginario su di essa ne ha a lungo mantenuto il filtro della percezione romantica del paesaggio canonizzata dai viaggiatori inglesi, e al contempo l'ha incasellata nell'alterità, come per istituire, con tale dimensione simbolica, il valore normativo della centralità del pensiero che con essa fissava la serialità di opposti non conciliabili quali *civilización*/barbarie, oralità/scrittura, città/campagna, passato/futuro, natura/cultura.

Nel cammino che tra il XIX e il XX secolo compie la percezione dello spazio immaginario, sertão e pampa testimoniano del passaggio da coscienza positivista di un *ideale* a riflessione relativista su una *idea*, senza che essa perda la sua capacità creatrice di una tensione immaginativa che potremmo definire "artistica": la riflessione sulle "forme dello spazio" delinea l'impossibilità di demarcazione netta tra i due campi della normatività e della differenza, tra la coscienza come atto della volontà e la libertà come atto dell'immaginazione. Coscienza e

immaginazione sono, o meglio, divengono attraverso lo spazio “vuoto” i due termini dialogici di una dialettica non conclusiva, aperta nel suo essere metaforica. Il determinismo geografico, la frontiera di valori, ipostatizzati come assoluti, possono in modo anticonvenzionale essere trasformati da non-luoghi, infinito confine e area di demarcazione di antagonismi in frangia di scambi, in *spazio di transito*, in luogo della contaminazione tra valori e culture in apparenza inconciliabili, in deposito di rappresentazioni e figure della patria, dove la soggettività del viaggiatore – il viaggio come *topos* del racconto sulla pampa e sul sertão – può perfino trasfigurare il primitivismo in aggiornata e parodica retorica della differenza. La vertigine del “vuoto” ibridizza il reale, non lo assolutizza, ne fa uno spazio imperitabilmente allegorico per quella metamorfosi infinita innescata dallo specchio, vuoto, di sertão e pampa.

Essi divengono, così, spazi del conflitto per la vita della nazione, per quel *bios* che canonizza anche in America latina la concezione dello stato-corpo come derivazione/superamento della dimensione sostanziale della geografia: la biopolitica è divenuta condizione necessaria per qualunque analisi che prefigurasse il corpo politico e civile della nazione brasiliana e argentina. Sertão e pampa sono, come accennato, scena del conflitto tra *civilización* e barbarie, ma anche paesaggio che si tematizza e abbandona questa dicotomia modernamente romantica, seppure deterministicamente mimetica, tra sensazione ed espressione. Il “vuoto”, l’infinito del “deserto” sono trasfigurati dalla scrittura in luogo idealizzato del desiderio. Laddove il conflitto che la geografia esprime non è tra non linearità del progresso e irregolarità del mondo, ma tra logica descrittiva-normativa e logica formativa.

È la *visione* di questi spazi che consente di sfuggire alla rispondenza logica tra essere e cosa, per aprirsi all'*infinita dialettica tra cosa e parola*, e la conferma che sertão e pampa generano sempre una relazione intensa tra i soggetti e i loro saperi. È, dunque, l'occhio a rendere la visione compendio di utopia, immaginazione e progetto: con la vista si può abbracciare l'infinitezza dell'"abisso orizzontale" di Drieu la Rochelle riducendolo normativamente a cultura non solo con il mitema "deserto" che culturalizza la geografia, ma anche "radiografando" la *figura* della topografia per svelarne il contenuto tellurico e distopico. Così il concetto di marginalità non è più la linea centrifuga oltre la quale il senso e l'ordine perdono consistenza e logica, quanto piuttosto il luogo-tempo da cui pensare la differenza: è la soglia attraverso cui è possibile entrare *eccentricamente* in uno spazio di senso e rompere la dicotomia tra storia e geografia, localismo e cosmopolitismo, civiltà e barbarie, identità e alterità.

Vincenzo Arsillo e Flavio Fiorani

LUGAR SERTÃO SE DIVULGA
L'IDENTITÀ BRASILIANA TRA APERTURA E MANCANZA

Ettore Finazzi Agrò

La citazione in portoghese che funge da titolo alla mia riflessione – o, più modestamente, alla mia lacunosa ricapitolazione – a proposito della funzione del *sertão* nella costruzione dell'identità brasiliana è tratta da un romanzo cui, credo, si dovrà tornare più volte nel corso di questa riflessione, ossia il romanzo “grande” *Grande Sertão: Veredas* di João Guimarães Rosa, pubblicato esattamente cinquant'anni fa. Di fatto, l'aggettivo presente nel titolo mantiene un ruolo qualificativo, ma sembra altresì conservare una valenza figurale più ampia, assegnando a quell'enorme spazio inospitale, che occupa una porzione notevole dello sterminato entroterra brasiliano, la capacità di aprirsi a una dimensione ancor più vasta, finendo per incorporare, per “cannibalizzare”, in qualche modo, il senso stesso della identità brasiliana nel suo rapportarsi con il mondo e con la storia.

Del resto, la prima menzione di questo termine la si trova proprio in quello che è, anche se a torto, considerato il documento inaugurale della storia brasiliana,

nella lettera, cioè, con la quale Pero Vaz de Caminha, scrivano di bordo della flotta di Pedro Álvares Cabral, dà conto al re Dom Manuel della “terra nuovamente ritrovata”. Verso la fine del suo testo (datato 1° maggio del 1500 ma rimasto, poi, sepolto per quasi tre secoli negli archivi regi) Caminha tenta di ragguagliare il sovrano circa le dimensioni di quello spazio ancora sconosciuto: “pelo sartaão nos pareceo do mar muito grande, por que a estender olhos ño podiamos veer se ño terra e arvoredos, que nos parecia mui longa terra” [“il suo entroterra ci è sembrato, dal mare, molto grande, poiché a vista d’occhio non potevamo scorgere altro che terra e boschi, così che ci sembrava una terra molto estesa”].¹ Come si vede, ancorché frutto di uno sguardo stupito e distante, il Brasile – o meglio, quell’*Ilha de Vera* o *Santa Cruz* che diverrà il Brasile – è associato immediatamente dagli scopritori al sostantivo *sertão* e qualificato dall’aggettivo (*muito*) *grande*, riassunti poi, chiasmicamente, nella definizione di (*mui*) *longa terra* che conclude il periodo.

Anche se è difficile credere che Guimarães Rosa abbia tenuto conto di questo brano della cosiddetta “Carta do achamento” nella scelta del titolo del suo romanzo (in cui, peraltro, l’immensità dello spazio si di-spiega e si definisce nell’intrico dei cammini, delle *veredas* che lo attraversano, visto che nel titolo esse sono precedute e introdotte dai due punti), mi pare tuttavia significativo che, a più di quattro secoli e mezzo di distanza da Caminha, colui che può probabilmente considerarsi il massimo narratore brasiliano del Novecento, componendo un romanzo nel quale si sarebbe poi specchiata

¹ Cito con lievi modifiche (e traduco) dall’edizione diplomatica curata da A. Unali, *La “Carta do achamento” di Pero Vaz de Caminha*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984, pp. 76-77.

l'identità storica della Nazione, abbia scelto di intitolarlo con due delle parole che compaiono in quell'antica descrizione della nuova terra. Coincidenza che sembra voler richiamare la nostra attenzione, come quella dei marinai di Cabral, verso quell'interno sterminato ("molto grande") e senza nome che si definisce, senza in realtà situarsi semanticamente, nella parola *sertão*. E in effetti, anche l'origine di essa è assai controversa: usata dai Portoghesi, già prima della scoperta del Brasile, per definire genericamente l'entroterra, si è voluto farla risalire ad un denominale **de-sertanum*, in realtà mai attestato.² Qualcuno, peraltro, ha anche provato a farla discendere dal latino *sertum*, "corona", derivante a sua volta dal verbo *serere*, "intrecciare",³ consegnando, così, al termine il senso di "grande spazio intricato", che sembrerebbe connotare il *sertão* quale dimensione labirintica – quale dimensione, ancora una volta, la cui conoscibilità sta nella tortuosa praticabilità delle sue *veredas*, dei sentieri che si biforcano per poi tornare ad incrociarsi in una spazialità apparentemente infinita (ed è curioso che il termine possa altresì leggersi come *ser tão*, ossia come "essere tanto/così grande").

² Cf. soprattutto (anche per la cautela con cui tale etimologia è accolta): J.P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 3ª ed., Lisboa 1977, s.v. *sertão*.

³ Cf. ad esempio G. Mendonça Teles, "O lu(g)ar do sertão na poesia brasileira", in *Sertão: realidade, mythe, fiction* (Colloque international, 12-14 septembre 1991). Département de Portugais, Université Rennes 2 Haute Bretagne, s. d. (dattiloscritto e senza numerazione delle pagine): "chamo a atenção para a possível explicação etimológica por intermédio do supino de *serere*, *sertum*, com o significado próprio de "traçado", "entrelaçamento", e com o figurado de "embrulhado", "enredado" "enfileirado". Isto porque a raiz desta forma verbo-nominal é a mesma de *desertum*, supino de *desere*. A forma *desertum* (*de-Sertum*: o que sai da fileira) passou à linguagem militar para indicar o "desertor", aquile que sai (*de-*) da ordem e desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para o lugar desconhecido para onde foi o desertor".

È un fatto, in ogni caso, che, qualunque sia la sua etimologia o la sua evocativa rilettura, tale definizione territoriale, pur conservando la sua latenza di significato, ha svolto, come dicevo, un ruolo fondante nella auto-consapevolezza e nella costruzione della Nazione. Il mito dell'Origine, in questo senso, tende a localizzarsi e ad espandersi in quella dimensione interna e distante dalla costa, lontana, cioè, dai luoghi di insediamento dei Portoghesi: spazio, insomma, a lungo immaginato dai colonizzatori ma mai realmente praticato, se non dai pochi smarriti e valenti avventurieri che in esso si inoltrarono fin dai primordi dell'occupazione del Brasile da parte dei lusitani – e che finisce, forse proprio per questo, per diventare, a partire dall'Indipendenza (1822), una delle zone in cui con più forza si radica l'immaginario nazionale. Grazie anche al contributo dei viaggiatori-naturalisti europei, nella prima metà dell'Ottocento comincia, di fatto, a delinearasi l'ipotesi che, accanto alla selva e al selvaggio, il *sertão* e i suoi abitanti possano essere anch'essi considerati quali istanze proprie ed esclusive da cui far derivare e su cui fondare una ancor confusa idea di Patria.⁴

Tale forma primitiva di regionalismo – movimento che svolgerà di fatto, soprattutto a partire dagli anni '30 del Novecento, come vedremo, una funzione decisiva nella formazione di un'autocoscienza nazionale – si basa, all'inizio, solo sul sentito dire o sulla mediazione di ciò che si poteva o che “si dava a leggere” – e di fatto “leggendaria”, in senso pieno, appare, ad esempio, la raffigurazione del *Sertanejo* nel romanzo omonimo di

⁴ Sulla scelta storica del *sertão* quale spazio nel quale finisce per situarsi – in particolare a partire dall'Ottocento e grazie alle esplorazioni di etnologi e naturalisti (soprattutto stranieri) – l'identità nazionale, si veda in particolare l'importante studio di N. Trindade Lima, *Um sertão chamado Brasil*, Rio de Janeiro, Revan – IUPERJ – UCAM, 1999, pp. 35-90.

José de Alencar pubblicato nel 1875, cui può accostarsi *O Ermitão de Muquém* di Bernardo Guimarães, édito dieci anni prima del testo di Alencar. Solo in alcuni casi la letteratura ottocentesca tenterà di fornire una descrizione maggiormente fededegna della realtà del *sertão* (e sto pensando ad opere come *Inocência* di Alfredo de Taunay (1872/1884) o, soprattutto, come *Pelo sertão* (1898) di Afonso Arinos), nella consapevolezza, forse, che non ci si potesse affidare a esperienze prese in prestito da altri per dar conto di un luogo e di un tempo emblematici dell'immaginario nazionale.

Di fatto, il *sertão* inizia lentamente a prospettarsi non solo come una dimensione virtuale, anteriore a tutto quello che è “a venire” e perciò sospesa in uno statuto preliminare e, in fondo, mitico, collocata in una condizione a-storica e inconoscibile nella sua vera essenza, bensì come un luogo reale che va descritto nella sua articolata e, spesso, penosa evidenza. Poiché devo necessariamente attenermi all'assunzione di quello spazio reale all'interno del discorso letterario, non posso spingermi fino ad affermare che, a partire dalla fine dell'Ottocento, il *sertão* sia stato finalmente preso e com-preso nella sua verità, nella sua empirica praticabilità all'interno dell'immaginario nazionale, bensì, più semplicemente, richiamare l'attenzione sul fatto che quella regione sconfinata inizia, alle soglie del nuovo secolo, a svolgere concretamente un ruolo portante e importante nell'analisi e nella riflessione nazionali, perdendo in parte il suo alone leggendario per irrompere, come problema e come progetto – finalmente comune e condiviso – nella discussione circa il fondamento storico della Nazione.

L'esempio forse più chiaro di tale crescente consapevolezza del ruolo di quella zona ancora semi-abbandonata e in gran parte desertica del Brasile, sta ovviamente in

quello che è a giusto titolo considerato uno dei libri di fondazione dell'identità e della cultura brasiliana, ovvero *Os Sertões* di Euclides da Cunha. Pubblicata agli albori del XX secolo (1902), l'opera era inizialmente stata pensata dal suo autore per dar conto della cosiddetta "guerra di Canudos" (1896-1897), di un episodio in fondo marginale della storia brasiliana (perché già verificatosi in precedenza e che continuerà ad accadere, con lugubre cadenza, ancorché con modalità diverse, in varie zone del Paese): dell'accerchiamento e dello sterminio, cioè, da parte delle truppe repubblicane, di un consistente gruppo di fanatici religiosi, riunitisi attorno a un santone (Antônio Maciel, detto "Il Consigliere") e insediatisi in un enorme villaggio, cresciuto disordinatamente nell'entroterra – nel *sertão*, appunto – dello stato di Bahia. Euclides, tenace sostenitore del regime repubblicano da poco insediatisi al potere dopo aver depresso l'imperatore D. Pedro II (1889), si reca a Canudos in veste di corrispondente di guerra di un giornale di San Paolo ed assiste allo svolgimento delle operazioni belliche, culminate, appunto, nella caduta di quella che egli definì, nel suo libro, *Troia de taipa* ("Troia di fango"), seguita dal massacro dei suoi abitanti. Avendo dapprima dato credito a ciò che la propaganda repubblicana andava sostenendo – che, cioè, quel gruppo di poveri *sertanejos* fossero dei sanfedisti camuffati, sostenitori, pertanto, di un ritorno del regime monarchico⁵ – si rende conto, una volta giunto sul posto, che lì, a Canudos, si stava verifi-

⁵ Prima di raggiungere Canudos, in veste di inviato dello *Estado de São Paulo*, Euclides da Cunha aveva pubblicato su quel giornale due articoli (usciti il 14 marzo e il 17 luglio 1897) dal titolo significativo di "A nossa Vendéia", assimilando la resistenza dei fanatici riuniti attorno al *Conselheiro* al tentativo insurrezionale, verificatosi nella Vandea, durante la rivoluzione francese.

cando qualcosa di ben più irreparabile, ossia che quella guerra segnava la scomparsa di una razza ancora in formazione ma, a suo avviso, autenticamente brasiliana, frutto dell'incrocio tra gli eroici avventurieri portoghesi che si erano insediati, a partire dalla scoperta, nell'entroterra e le popolazioni native.

La formazione positivista di Euclides da Cunha si coniuga, di fatto, nel suo libro alla *pietas* nei confronti dei vinti, offrendoci come risultato un affresco impressionante in cui, nella descrizione apparentemente oggettiva della Terra e dei suoi abitatori, si insinua una riflessione storica venata di un profondo pessimismo e segnata da una tragicità che non pare lasciar adito ad alcuna speranza: una volta distrutto quell'unico elemento virtuale di specificità e diversità, lo spazio del *sertão* parrebbe richiudersi nella sua enigmatica distanza, nella sua indecifrabile assenza, nella sua silenziosa inaccessibilità. Ciò non comportò, tuttavia, per Euclides la fine di ogni illusione, visto che egli tentò – anche dopo la pubblicazione di *Os Sertões* – di rintracciare nell'immenso entroterra amazzonico, nei suoi deserti sconfinati e nelle sue sterminate foreste, la cifra di una Nazione ancora indefinita, un barlume di identità che illuminasse la sua storia ancora e sempre “a venire”. Significativamente, l'opera cui lavorò fino alla sua prematura e tragica morte era dedicata, appunto, all'Amazzonia e doveva intitolarsi *À margem da história*, supponendo che solo in quel territorio ai margini della storicità, appunto, ai confini del tempo potesse intravedersi, utopicamente, il riscatto di una storia nazionale ancora tutta da scrivere.

Il *sertão* torna così, agli inizi del Novecento, a svuotarsi di realtà e a ripopolarsi di illusioni e, al contempo, di paure: spazio di una Mancanza che si fa fondamento introvabile del senso; luogo indeterminato nel

quale ricercare – nella sua latenza, appunto, nella sua acronia e nel suo anacronismo – la possibilità di un significato antagonicamente collettivo e autenticamente nazionale. In verità, la storia non era finita con Canudos, come aveva supposto Euclides, bensì con Canudos (e con *Os Sertões*) qualcosa poteva, forse, effettivamente cominciare, aprendo nuovi varchi nella comprensione di sé e del mondo da parte della cultura brasiliana. Bisognerà, in ogni caso attendere il romanzo sociale degli anni '30 per trovare segni concreti e duraturi di tale attenzione rinnovata nei confronti del *sertão*: di fatto, è con la narrativa regionalista che quella peculiare e indefinibile zona troverà nuovi interpreti e nuovi testimoni – scrittori disposti ad affacciarsi su quel Vuoto immenso, per denunciarne, certo, l'arretratezza e la miseria, ma soprattutto per sottolineare la necessità e l'urgenza di includerlo, d'altronde, in un discorso identitario finalmente specifico e realmente condiviso, aperto all'idea di una "comunità nazionale" che si facesse, infine, carico delle questioni connesse con la disomogeneità della sua formazione e con la problematicità di una sua definitiva affermazione, pervenendo, anche idealmente, alla inclusione di quello spazio anacronistico che si estendeva subito oltre la soglia del noto e dell'"attuale".

Sarebbe impensabile dar conto di tutta la produzione letteraria di stampo regionalista che si sviluppa in Brasile in quegli anni cruciali anche per la storia del Paese, ma credo sia doveroso dedicare un po' di attenzione a quello che può a buon diritto considerarsi il capolavoro di tale corrente letteraria. Mi riferisco, ovviamente, a *Vidas secas*, pubblicato nel 1938 da Graciliano Ramos, autore nativo dello stato di Alagoas e che visse per diverso tempo nel *sertão* del Nordest, fornendoci opere di grande impegno sociale e di altis-

simo valore letterario nelle quali, per l'appunto, denuncia la degradazione e lo stato di abbandono dei *sertanejos*. Il romanzo di cui si deve parlare è, in realtà, scarno ed essenziale fin dalla sua intitolazione: le “vite secche” cui ci si riferisce sono, di fatto, le esistenze oppresse ed emarginate di una famiglia di *retirantes*, braccianti costretti, dalle siccità ricorrenti, a continue peregrinazioni in cerca di una difficile sopravvivenza.

La scelta di Graciliano è quella di adottare il punto di vista dei suoi personaggi: scelta che lo pone in una posizione ancor più prossima e “com-passionevole” di quella in cui si era collocato di Euclides da Cunha, consentendogli, per l'appunto, di dar conto in modo simpatetico dell'aridità dei rapporti umani, nonché della carenza, prima di tutto linguistica ma poi anche economico-sociale, etica ed affettiva, che contrassegna la relazione dei vari personaggi con il mondo che li circonda. Mondo ostile ed estraneo con cui la famiglia intera (ci sono, di fatto, capitoli dedicati ad ognuno dei suoi membri, ivi compreso un capitolo dedicato al cane Balena, ai suoi pensieri e alle sue impressioni) intrattiene un rapporto di incomprensione e di risentito timore. La Mancanza, lo stato di vuoto e abbandono cui si lega da sempre l'immagine del *sertão*, è, nel caso di *Vidas secas*, come incarnata nei suoi protagonisti: persone ridotte ad uno stato quasi animalesco che, prima ancora di non possedere un linguaggio sufficiente a comunicare i propri sentimenti, non hanno essenzialmente la dignità di un nome – è il caso dei due figli che, al contrario, paradossalmente, della cagnetta Balena, sono designati appena come “il figlio maggiore” e “il figlio minore”, mostrando così come, dopo tante utopie identitarie coltivate in rapporto al *sertão*, la realtà di questa dimensione resti vincolata ad un anonimato senza redenzione.

Il grande deserto, lo sterminato entroterra brasiliano si apre così anche ad una rivisitazione ideologica del suo ruolo e della sua funzione nella storia della Nazione: esso diviene cioè, con Graciliano Ramos, lo spazio indeterminato dell'abbandono, laddove il Potere si esprime attraverso una politica di bando e di eccezione, riaffermando la sua sovranità su di un'umanità bandita e abbandonata, "presa fuori" (*eccettuata*, appunto) nella sua carenza e nella sua passiva partecipazione ad una logica che non le appartiene, ad una politica (ad una pratica, cioè, legata alla *polis*) che la esclude nell'atto stesso in cui la include nel suo discorso autoritario – trasformandosi, così, in *biopolitica*, secondo la ben nota definizione di Michel Foucault. Non a caso, il *sertão* è anche la dimensione storica e spaziale in cui agisce il bandito: terra (per usare i termini brasiliani) del *cangaço*, patria di quei *jagunços* che finiscono per diventare, talvolta, figure mitiche, protagonisti di leggende divulgate in forma orale dai cantastorie del *Nordeste* e in forma scritta da diversi autori regionalisti. Dimensione eccezionale ed eccettuata, insomma, in cui la legge si applica solo nella sua disapplicazione, presentandosi in quanto forza bandita e senza diritto, violenza senza nome e senza *nómos*.⁶

Di tale anomia e di tale anonimato, per l'appunto, si fa portavoce João Guimarães Rosa in grande parte della sua produzione narrativa e, in particolare, nell'unico

⁶ Per la nozione di *biopolitica*, si veda soprattutto M. Foucault, *La volontà di sapere*, 3^a ed., Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 126-27 e *passim*. Per una reinterpretazione del concetto di *bando* (inteso come condizione "giuridica" che oscilla fra *banditismo* e *abbandono*), si legga l'importante saggio di J.-L. Nancy, *L'essere abbandonato*, Macerata, Quodlibet, 1995, pp. 9-22. Una fondamentale riflessione che lega e rende coerenti tali istanze, è, infine, quella contenuta nel volume di G. Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, Torino, Einaudi, 1995.

romanzo da lui composto e menzionato fin dall'inizio di questa rapida e lacunosa incursione nel mondo del *sertão*. *Grande sertão: veredas* può, di fatto, considerarsi una sorta di ricapitolazione magistrale di tutto ciò che la cultura brasiliana aveva pensato, scritto, immaginato, in toni di esaltazione o di deplorazione, su quell'enorme Assenza che si apre nell'entroterra brasiliano, alle spalle del troppo Pieno, al di là e al di fuori della fascia costiera e delle grandi città, cioè, che su di essa sono cresciute a dismisura. La prospettiva adottata da Rosa sembra coniugare quella di Euclides da Cunha con quella di Graciliano Ramos: quella esterna, cioè, di colui che, provenendo dall'universo urbano, tenta di leggere il *sertão* nella sua essenza ideale e mitica, nella sua arcaica evidenza, con quella interna, di colui che, invece, rivela e denuncia lo stato di abbandono e violenza nel quale il *sertão* è relegato. In effetti, l'opera di Guimarães Rosa si presenta come una lunghissima e intricata testimonianza autobiografica – svolta (senza, in realtà, “svolgersi”) in forma orale – che un ex-capobanda, di nome Riobaldo, sottopone ad un interlocutore colto, venuto da fuori (dalla città, appunto), raccontando le sue imprese e i suoi amori, la povertà e le guerre che hanno contrassegnato la sua esistenza di *jagunço*.

Per chi ha letto il romanzo, questa mia brevissima ricapitolazione – che lascia fuori, in effetti, diversi elementi costitutivi dell'opera e che non tiene conto, soprattutto, del fatto che ciò che interessa Riobaldo è, non ciò che gli è realmente accaduto, bensì, come lui stesso dichiara, “a matéria vertente” (“la materia che ne risulta”) – questo breve riassunto, dicevo, può sembrare quasi una parodia o un tradimento del testo rosiano, visto che ci troviamo senz'altro al cospetto di uno dei capolavori della letteratura universale e, in quanto tale, difficilmente

riassumibile in forma succinta.⁷ Romanzo, peraltro, in cui il *sertão* si propone come il vero protagonista: territorio che qui ci viene presentato in tutta la sua smisurata complessità e in tutta la sua essenziale, archetipica semplicità. Patria dell'incertezza e del dubbio, potremmo anche dire, che non sa trovare una sua verità e che perciò si prospetta quale metafora di un universo anch'esso senza punti fermi, di un uni-verso plurale che non ha, in effetti, *un solo verso* e che cerca, tuttavia, il proprio centro, trovando sempre e solo l'intricata verità dei cammini – delle *veredas*, appunto, che dispiegano, senza spiegare, il mistero senza via d'uscita dell'esistenza, l'aporia in cui e di cui viviamo. La struttura stessa del romanzo abita tale ambiguità, prospettandosi come un lungo e inconcluso monologo (il romanzo, in effetti, si chiude con il simbolo matematico dell'infinito), in cui la voce dell'altro, del “signore assennato e istruito” echeggia solo nelle parole del protagonista, arrivando a costruire una sorta di dialogo monologico o di monologo dialogico.

João Guimarães Rosa, insomma, interroga il mondo e il nostro stare in esso dall'interno di una dimensione peculiare, che è locale ed è, al contempo, globale, che è parte del Brasile ma in cui il Brasile intero si specchia, in tutta la sua drammatica complessità. Non è un caso che il suo romanzo sia stato definito come il luogo nel quale si coagulano e si disperdono tradizioni, discorsi, linguaggi diversi tra loro, mescolandosi e districandosi tra infinite

⁷ Ho tentato, non a caso, di includere *Grande sertão: veredas* nella categoria delle “opere-mondo”, ossia di quei testi o, meglio, di quei “monumenti” di cui “la storia letteraria non sa bene che fare. Non li sa classificare; e non li mette comunque nella stessa classe” (F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cant'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1904, p. 3). Cf. il mio *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, ed. da UFMG, 2001, pp. 25-48.

reticenze e alcune devastanti certezze. In esso si sovrappongono, altresì, registri diversi (dal popolare al colto), generi distanti fra loro (dal regionalismo al romanzo urbano), realtà apparentemente incompatibili (basti ricordare come Riobaldo si professi “molto del *sertão*”, ma come, d'altronde, la sua irrispondibile interrogazione – “il Diavolo esiste e non esiste?” – sia rivolta ad un personaggio che è l’emblema stesso della logica “urbana”, la cui parola echeggia, come detto, solo nel discorso del narratore *sertanejo*). Dove e come trovare in tale garbuglio, come districare e localizzare in questo “gliommer” (per usare un termine caro ad un altro grande manipolatore di linguaggi, ad un altro grande cantore della complessità), come reperire il centro, il luogo illuminante del senso, “il mezzo del cammino”, come lo definisce a sua volta Riobaldo in modi chiaramente danteschi? L’asse spaziale e temporale appare, di fatto, amleticamente *out of joint*, il centro logico e cronologico attorno a cui riorganizzare razionalmente l’esistenza non esiste, perché l’unica realtà dell’uomo “umano” è – come deve, alla fine, concludere lo stesso protagonista-narratore – solo la *travessia*, il nostro essere in cammino o in transito attraverso realtà che non comprendiamo, attraverso “pure misture” che non riusciamo in alcun modo a dipanare, a risolvere in modo dialettico.

Il *sertão*, questo *sertão* grande e senza confini, torna perciò a proporsi come la soglia insituabile del senso: spazio enorme e “mancante” in cui si specchiano regione e mondo, in cui convergono *mythos* e *logos*, dialogando in modo imperfetto sul crinale sottile sul quale oscilla senza fine l’identità di una Nazione che non ha risposte, ma che continua perpetuamente ad interrogarsi e ad interrogare il nostro presente, sospendendosi in una latenza che è il frutto paradossale di una esasperante

ricerca di esattezza, “divulgandosi” nell’imperfezione di un universo senza garanzie. Perché, come afferma Riobaldo, “o sertão é isto” (“il *sertão* è questo”): *questa cosa* che è, al contempo, “dentro di noi” (“dentro da gente”) e “dappertutto” (“em toda parte”); *questa cosa* che può essere solo indicata, che può solo evidenziarsi a tratti nella intermittenza semantica di un pronome dimostrativo. Istanza, dunque, che oscilla tra il dire e il mostrare, tra il linguaggio e il silenzio, tra significato locale e idea globale, tra il relativo e l’assoluto; realtà che nessuna parola riesce a definire in modo compiuto e irreversibile; dimensione, insomma, che nessuna logica può aiutarci a prendere o a com-prendere, se non accogliendola, appunto, nella sua sterminata Mancanza e nel suo indefinito Avvenire – obbligandoci, tuttavia, a percorrere instancabilmente le sue intricate *veredas*, errando per i cammini di un senso che consiste solo nel nostro cercar(lo), di una verità che si svela e si cela nel nostro cieco, profondamente e tragicamente umano, “essere per via”.

SPAZIO, STORIA, CLASSE NEI *SERTÕES* EUCLIDIANI

Roberto Vecchi

*Per una élite sociale, gli elementi
dei gruppi subalterni hanno sempre
alcunché di barbarico e di patologico.*

Antonio Gramsci, Quaderno 25 (1934)
*Ai margini della storia (Storia dei gruppi subalterni).*¹

La presente riflessione sul *sertão* nasce allo snodo critico ed ideale di un progetto e di una suggestione. Il progetto, delineato alcuni anni or sono, dopo la esperienza di un corso monografico impartito a quattro mani con Ettore Finazzi-Agrò presso una Università brasiliana, la UNICAMP e dedicato ai problemi di storiografia letteraria, si è prima sviluppato lungo il crinale del tragico moderno come chiave interpretativa fondamentale per un contesto come quello in esame, poi attualmente con la assunzione di un concetto come quello di potere – dunque anche la filiera degli Studi Culturali e degli Studi Subalterni come supporto – nella formazione o disarticolazione, per meglio dire, del canone letterario. Proprio recentemente in Brasile sono venute alla luce le ultime propaggini del primo progetto, mentre le prime radici del secondo sono di contro in

¹ Nei *Quaderni del Carcere*, ed. critica a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 2277-2294.

fase di elaborazione, dopo un simposio organizzato a Rio de Janeiro nell'agosto 2006.²

La suggestione, intertestuale, invece è più sottile. Muove dalla lettura di un *Quaderno del carcere* di Antonio Gramsci che intitola un esiguo manoscritto del 1934 – il quaderno n. 25 – *Ai margini della storia – Storia dei gruppi subalterni*. E, come è noto, *À margem da história* costituisce l'ultimo volume – con le bozze riviste proprio a ridosso della tragica morte in un assurdo duello per motivi passionali – nel 1909 di Euclides da Cunha, l'autore nel 1902 di quell'opera che fa da soglia alla modernità culturale brasiliana testimoniando traumaticamente un massacro, *Os Sertões*, sulla strage compiuta dall'esercito repubblicano contro la comunità di Belo Monte, nel *sertão* della Bahia, in nome e per alibi dei moderni ideali repubblicani che ha come epilogo tragico la distruzione del villaggio, nell'ottobre del 1897.

Nonostante il grado – esibito – di scientificismo, anzi forse a maggior ragione per la alleanza tra scienza ed arte con cui plasma il suo capolavoro, per Euclides il rapporto tra spazio e nazione non era affatto coestensivo. Si trattava di un nesso che si rivelava molto più figurale. Proprio nell'*incipit* di *Os Sertões*, l'attacco *condorista*, geografico e visionario, di quella porzione di terra che definisce il “planalto central do Brasil”, che verrà poi duramente stroncato da geografi come Aroldo de

² Intorno alla riflessione sul tragico moderno, mi riferisco ai volumi E. Finazzi-Agrò e R. Vecchi (orgs), *Formas e mediações do trágico moderno. Uma leitura do Brasil*, São Paulo, Unimarco, 2004 e E. Finazzi-Agrò, R. Vecchi e M.B. Amoroso (orgs), *Travessias do pós-trágico. Os dilemas de uma leitura do Brasil*, São Paulo, Unimarco, 2006. Sempre con E. Finazzi-Agrò e M.B. Amoroso ho coordinato il simposio tematico *(Re)configurações literárias dos espaços nacionais/regionais*, nell'ambito del X Congresso da ABRALIC “Lugares dos discursos”, Rio de Janeiro, UERJ, 31/07-4/08 2006.

Azevedo³ evidenzia in modo macroscopico la coscienza figurale di uno spazio – quello della nazione – che funziona molto di più come un deposito di segni, di codici, di narrative. E ciò senza abdicare alle preoccupazioni classificatorie e descrittive imposte dai tempi, ma esibendo piuttosto simultaneamente la insufficienza del discorso scientifico e il potenziale che esso al contrario ritrova nella sua declinazione poetica.

In questa chiave, risulta meno indecifrabile l'opzione per un figura che si affermerà come la figura fondamentale dell'opera di Euclides e che diventa un vero e proprio tratto coniugativo in una produzione vasta, asimmetrica, caotica, traboccante, e invece dotata, come sempre di più appare oggi, a un secolo di distanza, ai suoi lettori, di snodi fondamentali e decisivi che ne disciplinano la aggrovigliata natura. Le figure focali in realtà sono molteplici e attengono a sfere diverse della conoscenza: potremmo dire, le rovine, in rapporto alla visione della storia, o le conformazioni geologiche, in bilico sempre tra senso proprio e figurato. Ma è soprattutto una figura spaziale quella che domina e tiene uniti i “punti estremi”⁴ di una geografia euclidiana che si imbastisce sulla traccia di una sconcertante visione della modernità, così come si poteva affermare nel cuore di tenebra della periferia. Questa figura ossessiva per Euclides è quella del deserto. Si tratta certamente ma non solo del deserto in senso fisico o del deserto a cui anche etimologi-

³ Cfr. R. Ventura, *Os Sertões*, col. Folha explica, São Paulo, Publifolha, 2002, p. 44.

⁴ La lettura di una geografia culturale brasiliana come articolazione di “punti estremi” si deve al lavoro di F. Foot Hardman, *Pontos extremos: ruínas invisíveis nas fronteiras de um país*. The Lllas Visiting Resource Professors Papers, Austin, 1, 1, (2003), pp. 1-20.

camente rinvia il termine *sertão*⁵, ma di un deserto iscritto su un duplice pericolante piano, reale e contemporaneamente figurato. E proprio in questo equilibrio instabile si gioca la lezione tragica di civiltà e barbarie. Più che il deserto insomma, quella che si afferma nell'opera di Euclides è, potremmo dire, un metafisica del deserto.

Sono molti gli autori che hanno evidenziato come *Os Sertões* si formino su questo piano basculante, per cui tutta le due prime parti “scientifiche” in realtà altro non siano che il contrappunto allegorico della parte storico-letteraria: nella terra – nella natura, nella geografia – e nell'uomo sono già marchiati i connotati della tragedia.⁶ Il *sertão* è la categoria geografica non citata da Hegel, categoria dunque ai margini della storia, che si struttura appunto sulla mobilità della figura del deserto, insieme inferno e paradiso, *locus terribilis* o *amoenus*, o col chiasmo eucladiano “barbaramente estéreis; maravilhosamente exuberantes”.⁷ È questa figuratività del deserto, che si diffonde e ritrae secondo una sistole e diastole di natura e storia, dove l'uomo è a sua volta “fazedor de desertos”, per assumere un'altra non meno celebre

⁵ Cfr. sulle diverse radici coloniali del termine *sertão* (come regione interna, desertica, intricata, ignota), J. Amado, *Região, sertão, nação*, In: “Estudos Históricos”, Rio de Janeiro, 8, 15 (1995), pp. 145-151.

⁶ Si veda per esempio W. Nogueira Galvão, *Os Sertões, o canto de uma cólera*, In: “Nossa América”, São Paulo, 3 (1990), pp. 98-100.

⁷ Le citazioni, che d'ora innanzi saranno interpolate nel testo tra parentesi, sono tratte dalla edizione critica di Euclides da Cunha, *Os Sertões. Campanha de Canudos*, ed. crítica de W. Nogueira Galvão, São Paulo, Ática, 1998 (il passo citato è a p. 55). Ho comunque considerato sempre anche l'ottima edizione scientifica più recente del testo, E. da Cunha, *Os Sertões (campanha de Canudos)*, edição, prefácio, cronologia, notas e índices de L.M. Bernucci, São Paulo, Ateliê, 2002.

definizione euclidiana⁸, che plasma lo spazio della lotta, cioè della storia. Si potrebbe anzi osservare che in questo doppia forza “centrifuga” e “centripeta” del deserto lo spazio quasi si annulla o si svuota: Canudos è da nessuna parte oppure ovunque, suggerisce Euclides nelle sue dissertazioni geologico-visionarie, dove inventa un mare preistorico nella regione semiarida di Canudos, che sostanzierà forse la più celebre profezia di Conselheiro, non a caso poi ripresa e immortalata da Glauber Rocha nel film *Deus e o Diabo na terra do sol*: «Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão» (149).

Ma la portata universale della figuratività del deserto è un tratto isotopico della letteratura euclidiana. Lo ritroviamo come elemento fulcrato di *Contrastes e confrontos* (1907) a ispirare la crociata contro la siccità dell'estremo nord o la critica della storia in cui l'azione dell'uomo produce inesorabilmente deserti. Nella costellazione desertica, si iscrive anche una accezione tra le molteplici declinate che trasforma questo spazio in un oggetto interpretativo assai più tagliente e polemico. Negli scritti amazzonici, infatti, che avrebbero dovuto costituire il volume *Um paraíso perdido* poi lasciato incompiuto⁹, la metafisica del deserto, che funziona poi come una metafisica del massacro consumato in nome di una falsa civiltà, il cui paradigma fondatore è Canudos, spinge Euclides a rileggere la storia della Repubblica come una teoria ininterrotta di carneficine. E tali scritti amazzonici

⁸ Cfr. di Euclides l'articolo *Fazedores de desertos*, pubblicato su “O Estado de São Paulo” del 21 ottobre 1901, poi inserito nel volume *Contrastes e confrontos* (1907), ora in E. da Cunha, *Obra completa*, ed. organizada sob a direção de A. Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, vol. I, pp. 204-208.

⁹ Riuniti poi da L. Tocantins in *Um paraíso perdido. Ensaio, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

avrebbero dovuto rappresentare, appunto il “secondo libro vendicatore”, la “seconda vendetta contro il deserto”, dove la prima era costituita proprio da *Os Sertões*.

Ma che deserto è mai questo a cui si riferisce Euclides, metafora di una sorta di barbarie travestita di foggia moderna che desertifica in nome di una ragione positiva opponendosi però ad una natura a sua volta naturalmente desertica? Si tratta di uno spazio simbolico evidentemente di cui Canudos è in un certo senso la scena originaria di una trauma fondatore. Per la verità, occorre domandarsi cosa accada a Euclides testimone oculare della quarta e definitiva spedizione che rade al suolo la comunità di Belo Monte, dagli articoli come “A Nossa Vandéia” o gli articoli che si concludono con acclamazioni alla Repubblica, in cui la strage è occultata e negata,¹⁰ e i quasi cinque anni della gestazione di *Os Sertões*, l’opera che si propone di testimoniare il massacro di Canudos, la strage per *degola* dei prigionieri, la distruzione della città. Quello che avviene tra queste due date è, in buona sintesi, un doppio cataclisma. Una catastrofe ideologica che trasforma l’idealismo repubblicano in atto di colpa e di collera, una catastrofe epistemica dove la violenza non simbolizzabile contro il *sertanejo* massacrato sembra minare tutte le categorie scientifiche disponibili nella monumentale enciclopedia dell’erudito ingegnere finesecolare. Per questo, il *sertão*, nel groviglio figurale di segni, concetti, parole, è come svuotato di tutto, si costruisce come un vuoto, universalizzabile e trascrivibile in altri luoghi: «Canudos tinha muito apropiadamente, em roda, uma cercadura de

¹⁰ Esclusi dalle raccolte di articoli pubblicati in vita dallo scrittore e poi riuniti in E. da Cunha, *Diário de uma expedição*, W. Nogueira Galvão (org.), São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

montanhas. Era um parêntesis; era um hiato. Era um vácuo. Não existia. Transposto aquele cordão de serras, ninguém mais pecava» (464).

Ed è in questa mancanza che si configura un tempo terribile e sconvolgente per chi ha alimentato sino a quel momento la mitologia del progresso ad oltranza, di cui si infrange per sempre, sotto i colpi della violenza moderna, la linearità apparente per lasciare il posto ad un tempo abissale, ad un pauroso ritorno all'indietro della storia: «Realizava-se um recuo prodigioso no tempo; um resvalar estonteador por alguns séculos abaixo» (*Ibidem*).

Ma cosa ha scorto Euclides nella fessura di una delle tante terre all'apparenza senza storia, nel deserto di una terra ignota? Perché per la percezione "moderna", civilizzata ed urbana quella terra, anche se abitata in fondo, non è altro che deserto, che un grande deserto come un vuoto necessario, nel quale però si gioca una partita fondamentale per il futuro declamato della nazione: «As nossas melhores cartas, enfeixando informes escassos, lá têm um claro expressivo, um hiato, *Terra ignota*, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras» (22).

Qui si ha uno snodo fondamentale nella costruzione della metafisica del deserto euclidiana. Euclides, infatti, scorge un meccanismo potremmo dire *biopolitico* fondamentale della modernità che la riflessione ampia e strutturata sulla esperienza di osservazione della strage degli insorti arcaici – quegli pseudo nostalgici della monarchia sostenuti da gruppi ostili – contro l'ordine moderno della Repubblica, gli permette di intravedere e comprendere. In sostanza, afferra che la violenza dello sterminio esibisce un'altra posta in gioco a sostegno della dominazione: l'introduzione di un cesura fondamentale nella riconfigurazione (non coestensiva) del

rapporto tra spazio e potere, che divide *popolo* e *popolazione*, in grado di trasformare in corpo biologico – con la possibilità quindi di espulsione dal corpo politico – dei gruppi di esclusi dall’ambito della sovranità – i *sertanejos* del “deserto” – frammentando lo spazio della nazione proprio sul piano della vita. Questo fa emergere l’aspetto spaventosamente moderno della operazione militare nella Bahia, il sofisticato arsenale tecnico impiegato per cancellare questo residuo insubordinato, la sostanza biopolitica, potremmo dire, assoluta, il profilo dell’escluso come ultima fase della produzione biopolitica isolabile nel *continuum* biologico della nazione. Del resto, questo dispositivo ingegnoso del biopotere – che corrisponde a una trasformazione del concetto di sovranità moderno così come lo pensa Foucault che si condensa nella formula biopolitica del “far vivere e lasciar morire” – verrà messo a punto e perfezionato soprattutto nel secolo che *Os Sertões* inaugurano. È noto infatti che, già nel 1937, Hitler abbia messo lucidamente a punto il meccanismo biopolitico quando si riferisce alla Europa centro-orientale come ad un *volkloser Raum*, uno spazio privo di popolo. È qualcosa in più rispetto ad una brutale idea di desertificazione di uno spazio al contrario densamente popolato: si tratta, come evidenzia Giorgio Agamben, non tanto di un deserto in senso letterale, quanto di una “intensità biopolitica fondamentale” che può insistere ovunque, su ogni spazio (e non dimentichiamo che Canudos era, come già detto una sospensione, uno iato, un vuoto) e istituisce un divisore biologico essenziale, quello che trasforma il popolo in popolazione e questa a sua volta nei *musulmani* (per rimanere nel linguaggio del campo di sterminio, ovvero, per Agamben quella sostanza biologica costituita dalla categoria della *sacratio*).

Insomma questo ingranaggio della modernità converte lo spazio geografico in spazio biopolitico assoluto, (insieme *Lebens-* e *Todesraum*) dove la vita umana trapassa oltre ogni identità biopolitica che si può attribuire.¹¹

Canudos fonda, è questo che Euclides intuisce, prima dinanzi alla strage, poi nel suo atto di simbolizzazione ed elaborazione in direzione letteraria, qualcosa di estremamente brutale e moderno, il meccanismo fondamentale di divisione biopolitica, di esclusione, con cui si afferma la nuova sovranità positiva: vede negli occhi il vero volto del mostro della barbarie moderna. Per questo, opta per la vendetta “contro il deserto” attraverso *Os Sertões*.

L’opera, in effetti, ha in sé una anomalia appariscente, potremmo dire la sua inattualità. Che senso aveva parlare di un massacro così remoto non solo nello spazio ma anche nel tempo, dopo che era stato già denunciato da altri, come per esempio dallo scrittore monarchico Afonso Arinos che sul *Comércio de São Paulo* aveva, ancora nell’ottobre del 1897, protestato per la brutalità della *degola* dei prigionieri e la distruzione del villaggio.¹² E forse proprio se contrastiamo anche sommariamente i *Sertões* di Euclides con le altre scritture sul *sertão*, notiamo che al di là degli intenti ideologici e di denuncia che il libro professa, vi è un fondo ulteriore che lo caratterizza. Messo a confronto in modo immediato per esempio proprio con la idealizzazione localistica di un libro come *Pelo sertão* proprio di Afonso Arinos (del 1898, cioè dopo Canudos, pur riunendo racconti che erano stati scritti in precedenza) emerge, proprio dalla sua inattualità rispetto ai fatti narrati, un tratto fondamentale

¹¹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 80.

¹² R. Ventura, *op. cit.*, p. 38.

– al di là della sua irriducibilità formale e stilistica – che ci porta sul terreno della storia: *Os Sertões* infatti costituiscono una drastica correzione di rotta storiografica (del suo autore, ma non solo: della storiografia *tout-court*) in cui attraverso una visione filosofica della storia come tragedia si riscattano e si colmano vuoti senza traccia storiografica di una storia ai margini della storia – di qui la somiglianza con il progetto di Gramsci – di una storia che, smontando i meccanismi di dominio attraverso la riconfigurazione del concetto di potere nel suo impianto di idee, riscatta narrative non egemoni che possano rappresentare il punto di vista dei vinti, degli esclusi, dei senza voce della storia ufficiale. E, si badi, questa particolarità della storia subalterna è presente nella coscienza dell'autore e vale per il suo apporto critico seminale, se, come accade, dopo i *Sertões*, proprio nel 1903, l'autore avvia il progetto della *História da revolta*, sulla insurrezione della Armata della Marina nel 1893-94 a Rio de Janeiro, che costituisce il primo bagno di sangue, nella repressione da parte dell'esercito repubblicano che ne scaturì, nel quale si consuma il rito lustrale della neonata Repubblica brasiliana. Ossia Canudos diventa non un fatto traumatico ma un modo storiografico di riscattare passati altrimenti condannati alla estinzione.

Tale tratto fondante la visione storica euclidianica risulta oggi ancora più evidente se letto all'interno della cornice dei *Subaltern Studies*, soprattutto se consideriamo l'effetto che il suo gesto produce, doppiamente storico: da una parte trasforma il trauma in un modo di leggere la storia nazionale che non risulta così, come pure potrebbe apparire, svuotata di storicità, ma al contrario può storicizzarsi in una controstoria che problematizza i silenzi, i vuoti, le devocalizzazioni della storia nazionale. E tale riscrittura storica del massacro, in questa cornice, con-

tribuisce a fondare letterariamente ma anche politicamente il subalterno.

L'ambito critico a cui alludo attraverso queste riflessioni è quello degli Studi Subalterni. In particolare, ho studiato recentemente la produttività del contrasto che sorge dalle due versioni, quella del 1988 e la sua revisione nel 1999, del saggio famoso e polemico di Gayatri Spivak, "Can The Subaltern Speak?".

Va detto che il tema del subalterno, per il gruppo indiano, si ispira ai *Quaderni del Carcere* di Gramsci sulle classi subalterne, ma l'apparato concettuale della lettura viene poi rielaborato su schemi propri muovendo da una critica ai modelli storiografici tanto di impronta colonialista come di matrice nazionalista, che avevano escluso per ragioni diverse, i tentativi insurrezionali delle masse rurali. Nella sua importante introduzione al primo volume antologico di studi subalterni, Edward W. Said osserva che il lascito più significativo va ricercato nella lezione gramsciana che dove vi è storia vi è classe e che il subalterno nasce nella interrelazione, sul lungo periodo e con una molteplicità di varianti, tra dominanti e dominati, tra l'élite dominante ed egemonica e i subalterni e la "classe emergente" sottomessa alla dominazione.¹³

L'approccio inaugura comunque una prospettiva per così dire "tragica" sulla storia, ossia la necessità di procedere al riscatto – forse impossibile – di narrative non egemoni prive sostanzialmente di traccia storiografica, ma private anche al contempo di appigli documentari o testimoniali su cui costruire la contronarrativa. Da questo punto di vista è forte negli studi subalterni la preoccupazione metastorica con cui ridefinire, attraverso

¹³ E.W. Said, *Introduzione*, in: S. Mezzadra, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre corte, 2002, p. 20.

un forte indice di contaminazione interdisciplinare, un paradigma indiziario in grado di dare conto, decostruttivamente, delle storie sommerse non narrate e problematicamente narrabili. Da questo punto di vista, il contributo di Gayatri Spivak, riassumibile nella provocatoria e tragica domanda del titolo, “può parlare il subalterno?”, nella sua più radicale versione originaria del 1988, giunge a definire un concetto operativo estremamente interessante che riguarda il subalterno a partire dal silenzio che lo istituisce come “assente della storia”. Per Spivak infatti, la categoria comunque eterogenea e differenziale del subalterno non può parlare, è come devocalizzata da ogni discorso, nel quadro dominante della violenza epistemica. In questa chiave, è interessante notare come il subalterno si definisca ontologicamente per un vuoto di rappresentazione, per il suo silenzio tra le voci della storia. Anzi se il subalterno parlasse, in un qualche modo, cesserebbe dalla sua condizione, uscendo da quello stato di oggetto di una rappresentazione vicaria costruita dagli apparati di dominazione. Qui sono le stesse categorie di rappresentazione ad essere discusse e rimesse in gioco, con un esercizio prossimo, se vogliamo, alla critica tragica del testimone della post-Shoah, che radicalizza la riflessione sulla stessa rappresentabilità della esperienza storicamente distruttiva del trauma estremo.

Ora, per quanto riguarda Euclides e *Os Sertões*, è opportuno sottolineare come nello iato quinquennale che separa la scena traumatica di cui è testimone dalla pubblicazione dell’opera, qualcosa accade nella configurazione del *sertanejo* sacrificale: se infatti i reportage inviati, nel 1897, da Belo Monte riportano anche interviste o dialoghi con scampati dalla battaglia, in *Os Sertões*, al contrario, Euclides procede attraverso una

sorta di devocalizzazione. I *sertanejos* non parlano, sono come ammutoliti, tranne qualche sparuta eccezione, come ad esempio quella dell'accolito di Conselheiro, Antônio Beato, o Beatinho (490) che in realtà non rappresenta propriamente il *sertanejo*, giacché svolge funzioni ausiliarie al leader della comunità e distinguendosi anche per tratti razziali e somatici. Questa devocalizzazione è significativa e sembra iscriversi in quel silenzio fondante il subalterno a cui rinvia Spivak, non fosse altro che per immunizzare quello che anche alla controstoria euclidianica doveva apparire inaccettabile, nella strumentalizzazione costruita dalla stampa del tempo sulla cospirazione monarchica internazionale di cui Canudos sarebbe stata la paradossale succursale bahiana. Ciò porta alla luce un primo effetto significativo del gesto storicizzatore di Euclides, ovvero che fondando di fatto la categoria del subalterno nella cultura brasiliana, immunizzandola dalle rappresentazioni canoniche pure circolanti nella tradizione brasiliana ottocentesca (come i *sertanejos* iscritti nei programmi regionalisti di fondazione della nazione, come ad esempio quelli di José de Alencar), istituendola attraverso il deserto e il silenzio, insomma, Euclides sposta il problema della storia non tanto sul contenuto quanto sul modo in cui essa debba essere costruita.

In questo senso, *Os Sertões* nella loro all'apparenza ambigua costruzione – di saggio scientifico, ma che ha nel palinsesto libri della Bibbia, come la Genesi o l'Apocalisse – o romanzo di una battaglia costruito però con l'arsenale erudito dello scientificismo del tempo – offrono innanzitutto non solo la fondazione di una storia di classe dal punto di vista non egemone, ma sconfitto, di colui che è vinto e il cui corpo brutalmente distrutto, quanto piuttosto una preoccupazione profonda per i problemi della rappresentazione. Soprattutto la rappre-

sentazione capace di vendicare il deserto della barbarie moderna. Qui la storia dal punto di vista dominato e non egemone può trovare una sua paradossale, straordinaria facoltà, facendo sì che il subalterno riesca ad esprimersi, pur dentro il quadro di violenza epistemica. Lo fa in modo complesso, ma il suo silenzio emerge come vera presenza nei vuoti di storia e di rappresentazione. Infatti va segnalato che Spivak stessa, nella revisione del suo saggio a dieci anni di distanza, riformulato nella *Critica della ragione postcoloniale*, capovolge la sua posizione con un esempio concreto e mostra come, pur sussistendo tutti i vuoti di rappresentazione dei subalterni, il subalterno può parlare. Lo può fare attraverso testi altri e complessi, scrivendo con il proprio corpo, parlando oltre la morte, rendendo cioè il proprio corpo, con un aggettivo attinto a Derrida, “grafemático”.¹⁴ L’episodio che impone una revisione della tesi drastica dell’88 è noto: dopo avere studiato nel saggio il rito *sati* ovvero l’autoimmolazione della donna rimasta vedova nella pira in cui arde il cadavere del marito, Spivak evoca il suicidio nel 1926 a North Calcutta di una ragazza di 16-17 anni, Bhubaneswari Bhaduri, trovata morta impiccata. Immediatamente età e circostanza fanno pensare ad un suicidio per un gravidanza indesiderata ed illecita, ma Bhubaneswari si suicida proprio nel momento del ciclo mestruale. Anni dopo, la sorella della ragazza trova una sua lettera, nella quale ella rivela la sua militanza politica nella lotta armata per la indipendenza indiana: le era stato ordinato di uccidere un uomo politico, ma non avendo portato a termine la missione, per non esporre al rischio i suoi compagni, aveva deciso di uccidersi. Col

¹⁴ G. Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004, p. 259 (ed. or. 1999).

suo gesto, osserva Spivak, Bhubaneswari riscrive il testo sociale del suicidio *sati* in chiave interventista. Attraverso il gesto della dislocazione (il periodo mestruale che costituisce l'inversione dell'interdetto in quanto la donna non si può immolare in questo momento impuro) sovverte col suo gesto i testi egemonici di esaltazione del *sati* della tradizione ed è questa circostanza che induce Spivak a rivedere la sua posizione con una inversione drastica e radicale: il subalterno può parlare e, anche se solo in modo residuale, la sua voce può essere "intercettata".¹⁵

Ecco come allora Euclides, sia pure non trascrivendo le voci degli "hercules quasimodo" ossimorici del *sertão*, ne registri il brusio, il rumore di una voce soltanto residuale. Ma il silenzio che ne scaturisce è pesante e scomodo, come quello, ad esempio, del negro nell'opera di Machado de Assis, ovvero la rappresentazione di un vuoto di rappresentazione, come abbiamo imparato a leggerlo grazie alla critica machadiana in anni recenti. Si tratta di tracce, di rovine di frasi, soprattutto di vuoti e di silenzi, come quello della *mameluca* che fa irritare la truppa trincerandosi dietro i "sei não" o "E eu sei?" i quali, contravvenendo al dispositivo di risparmiare donne e bambini, la sgozzano (462-463). Oppure il ragazzo che risponde a tutte le domande "Sei não!", che chiede di essere finito con la pistola, ma viene giustiziato col taglio della gola mentre grida "Viva o Bom Jesus!". Ed è proprio l'atto barbarico della *degola*, dello sgozzamento, che provoca l'indignazione del narratore testimone, in particolare nel capitolo chiave in cui smonta ed esibisce i meccanismi intimi del proprio atto testimoniale (II, 460). Così, grafematicamente, l'esecuzione del negro su ordine del generale di brigata

¹⁵ *Ibidem*, pp. 317-318.

João da Silva Barbosa non solo naturalizza la barbarie, ma trasforma il suo corpo in una vera opera d'arte, una statua titanica, anche se il frutto di una inversione scellerata:

E viram transmudar-se o infeliz, apenas dados os primeiros passos para o suplício. Daquele arcabouço denegrado e repugnante, mal soerguido nas longas pernas murchas, despontaram, repentinamente, linhas admiráveis – terrivelmente esculturais – de uma plástica estupenda.

Um primor de estatuária modelado em lama.

Retificara-se de súbito a envergadura abatida do negro apumando-se, vertical e rígida, numa bela atitude singularmente altiva. A cabeça firmou-se-lhe sobre os ombros, que se retraíram dilatando o peito, alçada num gesto desafiador de sobrançeria fidalga, e o olhar, num lampejo varonil, iluminou-lhe a fronte. Seguiu impassível e firme; mudo, a face imóvel a musculatura gasta duramente em relevo sobre os ossos, num desempenho impecável, feito uma estátua, uma velha estátua de titã, soterrada havia quatro séculos aflorando, denegrada e mutilada, naquela imensa ruinaría de Canudos. Era uma inversão de papéis. Uma antinomia vergonhosa... (462)

Non si trattava di una campagna militare ma di una *charqueada*, una mattanza, ma qui, nella indicibilità della violenza, nella tragica impossibilità di testimoniarla integralmente, prendendo solo atto del silenzio che cala sul campo del massacro, spunta una disgiunzione strategica che può fare allora parlare il subalterno. Nel regredire del tempo, nel suo sprofondare in un abisso dove l'uomo civilizzato, pretestuoso portatore di civiltà ai presunti barbari, perde qualunque riferimento sia pure tenue ad un divisore etico tra civiltà e barbarie, senza alcun timore perché nella terra ignota, come sottolinea Euclides, «não havia temer-se o juízo tremendo do futuro. A História não iria até ali» (463-464), da questo margine della storia può

sorgere un'altra storia, una controstoria che, sia pure, per tracce, per indizi, per brusii, può riscattare la storia del subalterno e fare memoria del suo sacrificio.

Il gesto di Euclides è perlomeno doppiamente storico nel *sertão* dove la storia, appunto, sembrerebbe non arrivare. Innanzitutto iscrive il *sertanejo* nel cuore stesso del progetto della nazione, non con la sua posticcia ricostruzione (come ad esempio in José de Alencar) ma assumendo, con tutti i limiti delle teorie razziali del tempo che ne fanno un meticcio forte (perché non si è mescolato col negro, come il meticcio del litorale), come “rocha viva da nacionalidade”, non a caso nella bella metafora geologica della formazione nazionale assimilata al granito che è costituito appunto da tre elementi, come la nazione – il bianco, il negro e l'indio – (506). Qui Euclides spazza via il mito pseudocivilizzatore della “diluizione” razziale attraverso la eliminazione che permea una parte considerevole del romanticismo brasiliano (si veda la polemica tra Magalhães e Alencar proprio sulla liquidazione dell'indio) ma soprattutto mina il cuore del progetto della abolizione della schiavitù che elimina solo in superficie il sistema schiavocratico immettendo un immenso contingente di mano d'opera servile e sbandata – e negra: rinsaldando il vincolo tra razza e classe, insomma – subordinata alla politica del *branqueamento*, attraverso l'afflusso dei contingenti migratori bianchi dall'Europa. A Canudos emerge il vero volto della produzione biopolitica imposta dai miti di modernizzazione serrata ed autoritaria della periferia. Il secondo elemento storico è proprio la costruzione, per dirla con Gramsci, di una storia delle classi subalterne che è sempre, in sé “disgregata ed episodica” e dunque fa sì che «ogni traccia di iniziativa autonoma (...) dovrebbe

essere di valore inestimabile per lo storico integrale».¹⁶ Proprio per indennizzare i limiti invalicabili della testimonianza integrale del massacro, Euclides escogita una figuratività complessa rivolta al salvataggio delle tracce di una storia altrimenti destinata alla estinzione, ma che ne evidenzia soprattutto il suo carattere tragico. Come molti critici hanno osservato – da Leopoldo Bernucci a Roberto Ventura o a Walnice Nogueira Galvão, il gioco di inversioni dello stile euclideo (con la ridondanza di ossimori, chiasmi, antitesi, ironie, *controfacta*, ipotesti e controgeni letterari) mettono in scena proprio il carattere tragico di un tempo dove Conselheiro e Moreira César, ovvero gli antagonisti della scena, il leader messianico e il generale repubblicano, sono entrambi “grandes homens pelo avesso”, folli e squilibrati; qui barbarie e civiltà, arcaico e moderno, hanno cancellato qualunque frontiera distintiva e si sono confusi tra loro come in una precoce *Dialektik der Aufklärung*. Gli estremi rimangono esposti e servono per rendere un senso momentaneo, che non è sintesi o equilibrio, dove le tensioni sono esibite e non oscurate.

Parimenti Euclides nelle scene più crudeli giunge alle soglie della indicibilità e del silenzio, dando materialità al silenzio ricorrendo a vuoti e ad ellissi che fissano il trauma nella sua resistenza tenace alla simbolizzazione, in questo modo incastonandolo come traccia indelebile, come rovina che produce senso storico, tra le righe della narrativa. Insomma, la strategia – non l'estetica – del silenzio di Euclides, attraverso una fitta trama di rovesciamenti e sovversioni, diventa figurale per rivelare, non per occultare; si ammutolisce perché il silenzio non tace,

¹⁶ A. Gramsci, *op. cit.*, pp. 2283-2284.

bensi, come nella poesia, serve per dire anche l'interdetto e l'impossibilità del dire.

Mas que entre os deslumbramentos do futuro caia, implacável e revolta; sem altitude, porque a deprime o assunto; brutalmente violenta, porque é um grito de protesto; sombria, porque reflete uma nódoa – esta página sem brilhos. (464)

Da questo punto di vista l'immagine, proprio perché colloca al centro sempre la questione etica,¹⁷ immagine peraltro dialettica che funziona come rovina su cui sorge la possibilità della controstoria del subalterno, è quella finale e celebre della bambina col viso per metà sfigurato da una granata e per metà sorridente:

Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz. (494)

La collera dell'ex idealista repubblicano pentito diventa così canto della *menis*, canto della collera,¹⁸ ma con un ultimo aspetto da sottolineare, a conferma di una possibilità coscientemente configurata di riscrivere la storia del massacro dal punto di vista non egemone ma del dominato, vinto e massacrato. Il libro si chiude, ma proietta dinanzi a sé un supplemento, una specie di pro-

¹⁷ Cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, p. 199 (ed. or. 2003).

¹⁸ W.N. Galvão, *op. cit.*, p. 101.

pagine, di prolungamento. Si tratta dell'epilogo che poi culmina nel celebre aforisma contro i folli crimini commessi in nome della nazionalità, dunque non una appendice ma una eco necessaria, come se l'atto testimoniale non si spegnesse.¹⁹ L'effetto di tale scelta autorale è quello di riaffermare che Canudos non si è arresa, Canudos resta ed aleggia nelle storie violente dei planalti brasiliani, diventa quel non-luogo che contiene tutti i luoghi in cui si annida il volto oscuro, inconfessabile e per nulla inattuale della modernizzazione escludente. Ma questa eco è molto di più. Mostra soprattutto che la storia delle classi subalterne è una storia marginale e rapsodica che si costruisce solo attraverso riscritture.

Per questo il *sertão* dopo *Os Sertões* non è quel deserto vuoto e desolato della distruzione, privo di storia e classi, un vuoto da riempire, una mancanza da colmare attraverso l'ideale civilizzatore delle mitologie della integrazione nazionale. Diventa invece un luogo pieno di luoghi, di tutti i luoghi del mondo, pieno di storie e di lotte, di violenze e atti eroici, che forse solo lunghi infiniti monologhi sapranno, dopo il gesto sovversivo di Euclides, fissare e commemorare: sarà qui che il subalterno finalmente potrà, del tutto e per sempre, prendersi la parola.

¹⁹ Cfr. le considerazioni sul supplemento dei *Sertões* in R. Vecchi, *A catástrofe como representação*, in: "Letterature d'America", Roma, XXII, 92 (2002), pp. 167-170.

LA FRONTIERA SCOMPARSA O DEL SERTÃO
COME PAESAGGIO LETTERARIO

Roberto Mulinacci

*Nello spazio del paesaggio
siamo completamente persi.*

(Erwin Straus)

Che fine ha fatto il sertão?

“Environments are invisible”¹ ha scritto Marshall McLuhan. Ovvero, gli ambienti sono invisibili, e quando acquistano visibilità, dunque, vuol dire che è cambiato qualcosa nel modo di percepirli. Non si tratta solo di proiettare su di essi modelli interpretativi preesistenti, dando vita ad esperienze estetiche di secondo grado, quanto piuttosto di prendere coscienza di una complessità del mondo non più riconducibile entro le consuete coordinate spaziali, dovendo, perciò, la sua immagine, essere riformulata secondo una nuova topologia, cioè secondo un insieme di “luoghi ideali” – *topoi*, appunto – che ne costituisca l’ulteriore orizzonte di significato. In questo senso, la genesi del paesaggio come prodotto culturale ha a che fare, più che con una sorta di metafisica dello sguardo, la

¹ Citato da M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, p. 32.

quale sublimando la vista nel pensiero consenta di vedere quel che l'occhio non vede (si pensi, per esempio, al Merleau-Ponty de *Il visibile e l'invisibile*), con la soggettività storica di un processo di interpretazione della realtà, che si rivela, al contempo, un autentico atto di fondazione. Se, infatti, a detta di Michael Jakob, acuto interprete del rapporto tra paesaggio e letteratura, il paesaggio, paradossalmente, “non è fenomeno oggettivo, misurabile ed esistente di per sé, bensì qualcosa che nasce in virtù dell'azione dell'uomo e che da questi dipende”,² spetta, quindi, all'arte nel suo complesso – alla letteratura non meno che alle arti figurative – il compito di trasformare la visione del soggetto in una *forma mundi*, rovesciando così il tradizionale approccio mimetico al problema della rappresentazione. Detto altrimenti: il paesaggio, in ispecie quello letterario, la cui nozione costituisce lo spunto di queste mie note, esiste non solo in quanto riflesso soggettivo dell'esperienza, cioè del suo essere esperito come spazio reale – con un'evidente “circularità riflessiva”³ data dal fatto che è il soggetto a costituire l'oggetto della propria visione – ma anche in quanto esperienza mediata dal particolare codice semiotico del sistema modellizzante secondario, quello artistico, appunto, che si frappone, o meglio, si *sovrappone*, alla percezione diretta dell'ambiente, rendendolo culturalmente leggibile.

Ora, è un po' tutto questo – il visibile come risolto dell'invisibile, l'*impasse* di certi schemi topologici, le sovrastrutture semantiche e memoriali – che mi viene in mente quando penso ad uno dei più emblematici scenari della letteratura universale: il *sertão*. E, del resto, che il

² *Ibidem*, p. 9.

³ *Ibidem*.

percorso critico da seguire per addentrarsi nei suoi meandri simbolici possa essere anche quello testé abbozzato sembra confermarlo proprio la parabola storica del *sertanismo* brasiliano (cioè, il filone tematico del *sertão*), delineando il progressivo accesso alla visibilità di quel luogo eponimo, dai pionieristici fondali romantici dell'Alencar regionalista, con le oleografiche appendici dei suoi epigoni-precursori alla Afonso Arinos, per passare poi alla sua “esplosione”⁴ novecentesca, che anticipa le forti connotazioni sociali da esso assunte nel romanzo del Trenta, prima della metamorfosi “eugenetica” a firma di Guimarães Rosa. Vista da tale angolatura prospettica, in effetti, questa ricostruzione, forse apparentemente un po' teleologica, di un ideale macrotesto del *sertão* trascende l'orizzonte della sua referenzialità paesaggistica – che ne rappresenta tutt'al più l'ovvio sottotesto – per situarsi invece dentro la genealogia di quello spazio letterario, destinato a diventare, da semplice cornice narrativa, personaggio co-protagonista della narrazione. Ma se l'idea di paesaggio costituisce una sorta di pensiero della crisi, l'argine eretto sugli scenari detritici della modernità nel tentativo di ricomporre esteticamente in un nuovo ordine frammenti dispersi di una natura orba di *logos*, bisognerà allora indagare tra le pieghe di quello sguardo demiurgico, nello scarto dialettico tra spazio e luogo,⁵ per valutare appieno la deriva metafisica e fondamentalmente derealizzante del *sertão*. Come dire, insomma, che il suo cristallizzarsi in paesaggio, lungi dall'essere appena il risultato della semiosi culturale di una realtà geografica, ne è al tempo

⁴ Cfr. L. Stegagno Picchio, *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 350.

⁵ Cfr. Yi-Fu Tuan, *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, São Paulo, Difel, 1983.

stesso una visualizzazione,⁶ inscritta proprio nel rapporto analogico tra il luogo e la sua immagine, che pian piano cessa di rinviare ad un referente concreto per coincidere con una forma simbolica transustanziata nel linguaggio. Non è, evidentemente, questione di cratilismo o meno, quanto piuttosto di comprendere come la rottura della contiguità sintagmatica tra il nome e la cosa – sostituita da una relazione denotativa di tipo convenzionale – apra le porte ad una dimensione paradigmatica del *sertão*, contrapponendo, dunque, un'interpretazione verticale e metaforica alla sua rappresentazione orizzontale e metonimica.

E questa, del resto, sembra essere anche la distanza – non la sola, chiaro – che separa due opere fondamentali delle lettere brasiliane del secolo da poco trascorso, due opere che, nell'elevare il *sertão* a loro comune paradigma topografico, lo declinano, però, secondo prospettive mutuamente irriducibili, almeno sul piano fenomenologico. Mi riferisco a *Os Sertões* e a *Grande Sertão*, in cui la figuralità disgiuntiva dei due discorsi testuali – evocata fin dai titoli – trova la sua tradizionale chiave d'accesso giustappunto nell'ambiente condiviso: da una parte, l'antinomia storica di arcaico e moderno che coesiste all'interno di un medesimo spazio nazionale; dall'altra, l'identità allegorica che congiunge regione e mondo all'ombra di una storia senza luogo.⁷ Di là, un movimento discendente e sottrattivo che cannibalizza il tempo in nome dello spazio; di qua, un processo ascendente e additivo che universalizza lo spazio per sottrarlo

⁶ Cfr. V. Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, in particolare le pp. 7-11.

⁷ Cfr. E. Finazzi-Agrò, "Sertão/Sertões. O plural de Nação na obra de João Guimarães Rosa" in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, II-2000, p. 161.

all'azione del tempo.⁸ Insomma, una contorsione dell'asse cronotopico e, *voilà*, l'evoluzione finzionale del *sertão* tracima dall'alveo localistico nell'ampio bacino dell'*opera mondo*.

Bene. Ma, mi chiedo: non è che, in fin dei conti, indugiare su questo criterio della visibilità letteraria del paesaggio *sertanejo* risulta fuorviante per una sua messa a fuoco concettuale? Ovvero, non sarà che a furia di concentrarci sulla decodifica delle sue valenze epistemologiche si perdono di vista le strategie retoriche che lo codificano come oggetto semiotico? Anche perché non sono affatto convinto che il *sertão* di Euclides da Cunha e quello di Guimarães Rosa siano lo stesso paesaggio (naturalmente in termini estetici, non esegetici); anzi, a dire il vero, credo che il loro rapporto con l'idea di paesaggio sia esattamente speculare. La mia ipotesi è, infatti, che al paesaggio euclidiano, il quale aspira a farsi totalità aderendo a un luogo, subentri – alla fine di questo percorso virtuale – il paesaggio rosiano, ormai incapace di pensarsi come luogo e già, per l'appunto, in fase di deterritorializzazione avanzata. Travolto dal proliferare della significazione autogena, in effetti, il grande *sertão* omonimo collassa identitariamente nell'isomorfismo di un significante indefinibile e si astrae. Dietro di sé, lascia solo uno spazio vuoto (un nonluogo?), che il testo provvede a riempire mediante un ispessimento del suo tessuto figurale. Così, al posto del segno che faceva da spia al significato, c'è adesso un labirinto di segni che la diaspora del senso rende insaturo e che, quindi, chiunque può interpretare a piacimento: massima visibilità e, per contro, massima oscurità.

⁸ È questa la tesi portante della bella lettura di Stephanie Merrim, "Grande Sertão – João Guimarães Rosa, 1956", pubblicata in F. Moretti (ed.), *Il Romanzo. Storia e geografia*, vol. III, Torino, Einaudi, 2002, pp. 725-732.

È, allora, su questi recessi oscuri del *sertão* che vorrebbero gettare un po' di luce le pagine seguenti.

Brasile-Sertão: luoghi dello sguardo.

E ao tornar da travessia, o viajante, pasmo,
não vê mais o deserto.

(Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

In principio fu Euclides: è con lui, infatti, che, nel 1902, per la prima volta, il verbo del *sertão* si fa, nel vero senso della parola, carne, specchiandosi sociologicamente nel parallelismo testuale tra la terra e l'uomo e dando così consistenza postuma ai fantasmi messianici di Canudos. Dopo l'artificialità stereotipa delle selve romantiche e prima che sorgesse la letteratura sull'Amazzonia – di cui sarà padrino proprio l'Euclides prefatore dell'*Inferno Verde* di Rangel – il Brasile mostrava, dunque, al mondo il volto ignoto, e a lungo tenuto nascosto, di un'autentica *waste land*. Ed era il volto rude e primitivo di un altrove tanto inquietante quanto misterioso, su cui la barbarie della civiltà aveva preteso di celebrare la propria tragica vittoria. Non che questo fosse, per il *sertão*, un esordio assoluto sulla ribalta letteraria nazionale. A connotarlo come categoria geografica peculiare, seppur nella stilizzata versione paesistica di stampo ancora alencariano, aveva, infatti, già provveduto, sul finire dell'Ottocento, il mineiro Afonso Arinos, il quale, nel suo volume di racconti più famoso, *Pelo sertão* (1898), non si era limitato a gettare le premesse di autonomia ontologica di quello spazio rispetto alla tradizione regionalista, ma, con la preposizione del titolo, aveva anche inteso contenerne all'origine il potenziale evocativo, confinandolo nel cono d'ombra di una semplice dimensione odologica: ossia, un

luogo di transito, o meglio, di transizione (culturale), non ancora del tutto emerso dalle profondità spettrali di una storia in cerca di autore.

Dal cono d'ombra di Arinos, il *sertão* sarebbe poi uscito, appunto, quattro anni più tardi per merito di Euclides da Cunha, nelle cui mani quello scenario di natura si ripresentava adesso improvvisamente adulto e soprattutto eteroclitico. Dalla vaghezza letteraria del folclorista-nomenclatore alla precisione scientifica del giornalista-sociologo si compie, in realtà, un passaggio gravido di conseguenze: mentre lo spazio si parcellizza in una cartografia di luoghi, il luogo si trascende nell'ipertrofia della sua denominazione. Il *sertão* che con moto centripeto si restringe al nordest dello stato di Bahia e i *Sertões* che ne centrifugano il nome fino ad inglobare idealmente paesaggi analoghi sono allora le due facce della stessa medaglia. Scrive al riguardo Luciana Stegagno Picchio: "Il titolo naturalista vuole di proposito spostare l'interesse dall'episodio contingente (Canudos, presente nel sottotitolo) alla sua causa prima, ambientale; ma insieme obbligare l'attenzione del paese verso quella che è la sua realtà profonda, al di là di ogni interpretazione letteraria".⁹ Insomma, Canudos e il Brasile, il primo piano e lo sfondo accomunati in un'unica prospettiva, che permuta il singolare (*sertão*) con il plurale (*sertões*) senza, però, sincronizzare l'asse sintagmatico della narrazione con la sua focalizzazione in forma di paradigma. Perché se è certo vero che la geografia euclidianiana si riscrive narrativamente come storia, trasformando, cioè, la campagna dell'esercito repubblicano contro questa Vandea *sertaneja* nell'inarrestabile marcia del progresso, è altrettanto vero che la storia in *Os Sertões*

⁹ L. Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 351.

può compiersi solo tagliando fuori la geografia, ovvero, saldando in un *continuum* spazio-temporale il passato della civiltà e il futuro della nazione, nella quale non c'è posto per il presente non-contemporaneo del *sertão*: “a história” – dice l'autore – “não iria até ali”.¹⁰ Canudos – sono ancora le parole di Euclides – “era um parêntese, era um hiato, era um vácuo”¹¹ che si apriva nelle viscere di un progetto di spazio nazionale, rischiando di inghiottirlo. Per questo, aggiungeva – quasi a sussumere nella premessa la conclusione drammatica della spedizione militare – Canudos, di fatto, “não existia”.¹² Non un altro luogo, dunque, bensì, quasi letteralmente, un non-luogo, vittima della propria *incomprendibilità*, che è impossibilità di essere compreso nella e dalla parola, condannandosi così a non esistere qui ed ora, se non in funzione di una visione finalistica della storia.

Volendo riassumere icasticamente la diplopia strutturale dei *Sertões* si potrebbe dire, allora, che Euclides guarda Canudos e vede il Brasile, dove, in questa sfasatura dello sguardo, ad eclissarsi non è il barthesiano *effet de réel*, con il suo statuto veridittivo, bensì il reale stesso, sacrificato paradossalmente alla logica del testimone autoptico (ed è interessante, al riguardo, che, dopo la nota preliminare all'insegna del “narratore sincero” di Taine, nelle note alla seconda edizione del libro, pubblicata nel 1903, egli citi ad esempio di storiografia attendibile proprio il Tucidide della *Guerra del Peloponneso*). Dico “sacrificato” non per il fatto che a volte – come ricordava Roberto Ventura nella scia di Gilberto Freyre – la natura

¹⁰ E. da Cunha, *Os Sertões*, in *Intérpretes do Brasil* (coordenação, seleção de livros e prefácio de S. Santiago), vol. I, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002, p. 560.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

euclidiani risulti trasfigurata dalla fervida attività proiettiva dell'autore, pronto a popolarla di immagini letterarie e mitologiche,¹³ quanto piuttosto per il fatto che “la percezione sensibile, estetica della natura è sempre preformata da idee, da rappresentazioni”.¹⁴ Guardare, perciò, non è un'esperienza neutra, non coincide con il vedere e soprattutto non capta soltanto delle immagini: le costruisce. Così, l'appropriazione visiva del *sertão* da parte di Euclides, oltre ad essere prolettica a quella linguistica, non si limita a semantizzare uno spazio ancora sconosciuto, ma ne predispone altresì la sua riconversione secondo le coordinate topiche del viaggio di scoperta, offrendolo, perciò, come *alibi*, in senso etimologico, all'incedere maestoso della nazione, che aveva ambito a colmare quel vuoto, tanto fisico quanto testuale, ritagliato nella mappa del paese. La descrizione del *sertão* in termini di alterità radicale, addirittura di eccentricità territoriale rispetto al Brasile, serve, allora, a legittimare retrospettivamente, se non certo il massacro della comunità ribelle – non a caso definito “un crimine” – perlomeno la storia della sua incorporazione. Perché, in fondo, come ce lo conferma lo stesso Euclides, è effettivamente di questo che si tratta, di un'incorporazione, intesa nel significato primario del termine, cioè dell'atto di far proprio un corpo estraneo:

Decididamente era indispensável que a campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos

¹³ Cfr. R. Ventura, texto introdutório a *Os Sertões*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁴ M. Jakob, *op. cit.*, p. 11.

à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários.¹⁵

Se, tuttavia, “incorporare” è uno dei verbi per antonomasia della modernità, come dimostra anche il ruolo di *containers* svolto, secondo Marc Augé, dagli stati nazionali, vere macrostrutture aggregative del singolo individuo, l’incorporazione di quella “*urbs monstrosa*” manifesta piuttosto il suo semblante premoderno, figlio della colonizzazione e del fallimento delle utopie di inclusione socio-culturale che essa aveva indirettamente suscitato. Un’incorporazione, quindi, che, riattualizzando, *mutatis mutandis*, un brutale processo di conquista, non ha ovviamente nulla a che fare con certe sue benevole allegorie romanzesche, come – tanto per rimanere in America Latina – quella descritta da García Márquez a proposito di Macondo, cioè “di una comunità isolata che viene presa nel sistema-mondo moderno e ne riceve un’inattesa, violentissima, accelerazione”.¹⁶ Canudos, infatti, non rimane magicamente impigliata negli ingranaggi del sistema-mondo moderno, bensì viene risucchiata traumaticamente dal vortice periferico della storia, dove, stavolta, ad essere in gioco non è la partecipazione ad un sistema globalizzato, ma, molto più banalmente (*si parva licet...*), il diritto all’esistenza nella differenza. Ed ecco allora che la “retorica dell’innocenza”¹⁷ di *Cent’anni di solitudine*, dove i telescopi olandesi e le pergamene asiatiche hanno il fascino di un reincanto della realtà, si converte in *Os Sertões* nella logica oppo-

¹⁵ E. da Cunha, *op. cit.*, p. 530.

¹⁶ F. Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 229.

¹⁷ *Ibidem*, p. 231.

sitiva di *cultura vs natura*, fondante da sempre il discorso imperialistico e coloniale: se lo stato di natura rappresenta una regressione al caos dell'informe e del subumano, l'imposizione di un ordine esterno mascherato da razionalità ne giustifica l'appropriazione (anche violenta) da parte della cultura. Questo spiega, tra l'altro, perché, per esempio, in García Márquez l'incorporazione venga sentita come una possibilità, mentre in Euclides equivale essenzialmente ad una necessità.

C'è solo una cosa, infatti, peggiore del diverso: il molteplice, o meglio, l'indifferenziato. Basta vedere il modo in cui l'opera euclidiana affronta il tema della frontiera, per rendersene subito conto. Una frontiera che si materializza a Queimadas, un villaggio in rovina definito dall'autore "o ponto de tangência de duas sociedades, de todo alheias uma à outra":¹⁸ da una parte, la fascia costiera delle città, dall'altra la zona dell'entroterra; in mezzo, praticamente equidistante rispetto a quei due spazi antagonistici, solo la ferrovia, inutile simulacro di un progresso che, come nella letteratura americana dell'Ottocento, corre attraverso campi e terre selvagge verso una direzione ignota. "Salta-se do trem" scrive Euclides "transpõe-se poucas centenas de metros entre casas deprimidas; e topa-se para logo, à fimbria da praça – o sertão...".¹⁹ Anzi: i *sertões*, dove il plurale meglio si confà all'aspetto composito di quelle plaghe "barbaramente estéreis" e "maravilhosamente exuberantes".²⁰ Tutto lì è doppio, contraddittorio, paradossale: altra gente, altre abitudini, perfino un'altra lingua. Sembra quasi di essere in un paese straniero. Più che un anticipo della

¹⁸ E. da Cunha, *op. cit.*, p. 527.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 230.

teoria del “dualismo strutturale”²¹ di Lambert, quest’immagine simbolicamente ben connotata del microcosmo *sertanejo* finisce, invero, per anamorfizzare le asincronie e le aporie del processo di formazione nazionale. Non stupisce, allora, che il *sertão*, visto dalla frontiera, appaia ad Euclides nella veste di una “ficção geográfica”: non stupisce a patto, però, di cogliere, dietro quel paesaggio incongruo, anche l’incongruenza di un’idea di nazione condannata, per sussistere, a chiudersi geograficamente in un luogo e tuttavia incapace di definirsi identitariamente se non attraverso i vuoti della sua assenza.

Strana patria davvero quella che si riconosce soltanto nel riflesso di una *Terra Ignota*, andando in cerca di sé nelle fratture di una modernità escludente e differenziale, per insediarsi, infine, negli interstizi che rendono reciprocamente asintotici lo Stato e la Nazione, dove ciascuno dei due è proiezione immaginaria dell’altro. “Quando a República, no seu fanatismo civilizador, – scrive Berthold Zilly – extermina o sertanejo numa guerra de assédio, cuja sombria grandiosidade recorda a canção dos Nibelungen, epopéia medieval alemã, em que uma tribo germanica é aniquilada pelos hunos, ela pratica um ato de auto-mutilação nacional, pois o inimigo massacrado era o ‘cerne de uma nacionalidade’, ‘a rocha viva da nossa raça’. Aquele povo que parecia estranho, quase estrangeiro, se revela no ocaso como superiormente brasileiro e conhece a sua apoteose”.²² In questo senso, il “genocídio

²¹ J. Lambert, *Os dois Brasis*, Rio de Janeiro, 1958.

²² B. Zilly, “A reinvenção do Brasil a partir dos sertões: viagem e literatura em Euclides da Cunha” in *Veredas–Revista da Associação Internacional dos Lusitanistas*, n. 3-1, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000, p. 159.

fundador”²³ che, cancellando l’anomalia di Canudos, crea di fatto il luogo simbolico del nuovo Brasile repubblicano, non è tanto la tragica versione locale delle *foundational fictions* identificate da Doris Sommer nel romanzo latinoamericano del XIX secolo, quanto piuttosto esorcizza, nella sua carica quasi ossimorica, la visione di quel Brasile-*sertão*, arretrato e spaventoso, che poteva rinascere al futuro solo morendo. Di qua o di là: condannati alla civiltà o alla scomparsa. Ma l’anima del “deserto”, sprofondando sotto terra, feconda la parola che ne celebra il sacrificio e la trasforma in un tumulo: con Euclides, dunque, il *genius loci* si reinventa come *spiritus loci*,²⁴ anche se nessun giardino sorgerà sulla sua superficie.

Il *sertão* poteva diventare un mondo prima che la nazione gli ostruisse il passo.

Sertão-mondo? Paesaggi della memoria.

[...] O que é pra ser – são as palavras!
(J. G. Rosa, *Grande Sertão*)

Ci vorranno almeno altri cinquant’anni perché, con Guimarães Rosa, questa trasfigurazione possa dirsi realizzata. Però, intanto, tra *Os Sertões* e *Grande Sertão* corre

²³ E. Salvadori de Decca, “Tal pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional”, in L. Chiappini e M.S. Bresciani (orgs.), *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*, São Paulo, Cortez, 2002, p. 26.

²⁴ Cfr. J. Hillman, *L’anima dei luoghi*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 54: “Nelle antiche città greche i tracciati si sviluppavano intorno a quello che i latini chiamavano *tumulus*, il luogo dove si seppellivano gli eroi – leggende, storia, fabula, mito, fantasia... chi può dirlo? L’eroe era il ‘genio del luogo’; il suo spirito era la fantasia fondamentale della città. L’espressione *spiritus loci* equivale alla tomba dell’eroe”.

davvero il mondo, che è, non solo, tautologicamente, la misura della distanza in cui si inquadra questo loro ideale passaggio di consegne destinato a consolidarsi in formula canonizzatrice, ma anche il nuovo orizzonte di significato capace di ricodificare il *topos* geografico e dotarlo di un'assoluta autonomia lungo il reticolo intertestuale. Come dire, insomma, che Guimarães Rosa plasma a tal punto il vecchio paradigma regionalistico da renderlo, oltretutto praticamente irriconoscibile, pure virtualmente insuperabile (e va da sé che non mi riferisco ad un giudizio di valore), in quanto approdo in apparenza culminale e definitivo rispetto alle premesse implicite nella tradizione del genere. Il *sertão* a grandezza del mondo assume, così, la consistenza di una citazione formulare, che, lungi dal cogliere appena la fase conclusiva – sebbene la più importante – della parabola spaziale intrinseca all'opera rosiana, la istituisce *a posteriori* quale sua congenita determinazione, vocata perciò a rifrangersi, con quella luce abbagliante, sui predecessori non meno che sui successori del grande scrittore mineiro.

Il quale, tuttavia, nel 1946, nella raccolta narrativa che segna il suo esordio letterario, *Sagarana* – una vera e propria “iniziazione al *sertão*”, com'è stata giustamente definita²⁵ – aveva pubblicato un racconto a cui in questa sede spetta la parte ingrata dell'avvocato del diavolo (e con Guimarães Rosa, si sa, a parlare del diavolo non si fa quasi mai peccato...), non tanto per incrinare le nostre certezze, quanto, assai più modestamente, per sollevare delle domande. Ebbene, il racconto in questione è *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, dove, a un certo punto, nell'ambito di una storia di

²⁵ L. Stegagno Picchio, “Sagarana: iniziazione al *sertão*” postfazione a J. Guimarães Rosa, *Sagarana*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 309.

redenzione spirituale, quella dell'eroe eponimo, ci si imbatte in una frase che ha il sapore di una piacevole scoperta: "Mas, como tudo é mesmo muito pequeno e o *sertão* ainda é menor..."²⁶ Un *sertão* molto piccolo? Proprio così. Nulla di eclatante, per carità: sarebbe ingenuo voler trarre, da una semplice frase, conclusioni avventate. Però, se l'ho citata, una ragione c'è e non è affatto quella di contrapporla polemicamente alla vulgata critico-manualistica del *sertão*-mondo. Piuttosto mi interessa capire dove situare, nel macrotesto rosiano, il confine che separa questi due ordini di grandezza, il molto grande e il molto piccolo, e soprattutto qual è il motivo di questo incremento scalare del paesaggio. Anche perché, sia detto per inciso, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* è forse il racconto di *Sagarana* che più si avvicina a *Grande Sertão*, anzi, un tipico esempio di quelle non insolite *mise en abyme* intratestuali, precorritrici, nei temi e nelle forme, dell'opera maggiore. Alla quale, nella fattispecie, qui rinviano sia talune parti dell'intreccio (come quella finale, col duello e la morte di Augusto e Joãozinho Bem-Bem, che ricorda l'omologo di *Grande Sertão* tra Diadorim e Hermógenes), sia la presenza, ancora *in nuce*, di quel tema del Maligno, che più tardi avrà ben altro rilievo nell'impalcatura generale del capolavoro. E poi, non dimentichiamolo, l'ambiente fisico e sociale, immerso in quel *sertão* remoto, di catapecchie sperdute e fuori dal mondo, di banditi e contadini, che fa dileguare su uno sfondo impercettibile le tracce di modernità disseminate in altri racconti: il treno, la strada asfaltata, l'autostrada in costruzione, gli operai, ecc..

²⁶ J. Guimarães Rosa, *Sagarana*, 17ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 343.

Riletta in questa chiave, allora, la frase sopra estrapolata del “*sertão* molto piccolo” assume forse un diverso interesse e consente di affrontare il problema in maniera più esplicita. Se, infatti, sulla scia di un *sertanismo* abbastanza di maniera, nel cui filone si innesta in quello stesso anno anche il Jorge Amado di *Seara Vermelha*, *Sagarana* ne rappresenta comunque il punto di svolta, in grado di far già presagire gli sviluppi futuri della scrittura di Guimarães Rosa, in che modo, quindi, si può conciliare questa reinvenzione della forma tendente all’universale con il persistere di un dato localistico consapevolmente assunto a filtro narrativo? E cos’è successo, dunque, dieci anni dopo, nella percezione dell’autore, per giustificare nell’opera maggiore questo repentino allargamento d’orizzonte di un paesaggio ipercodificato? Di cosa sia successo spero di dar conto nelle conclusioni, ma, intanto, sul varco testuale del cambiamento, un’ipotesi mi sento di formularla.

Solo che non si basa su *Grande Sertão*, bensì su *Meu tio o iauaretê*, vale a dire, sull’ulteriore anello di questa catena dialogica che lega in ideale sincronia la diacronia rosiana. Sì perché, nonostante la sua pubblicazione ufficiale, avvenuta nel 1961 sulla rivista *Senhor* (prima di essere incluso nella silloge postuma di *Estas Estórias*, del 1969), questo racconto lungo precede il romanzo, invece di seguirlo. Lo precede perché scritto prima, ma anche in un’accezione quasi letterale del termine, cioè, come testo che anticipa forme e temi dell’altro testo, assolvendo, però, ad una funzione catartica, di tragico risolto in figura di tragedia, che fa da preludio alla tragicità irrisolvibile di *Grande Sertão*. Allo stesso tempo, tuttavia, *Meu tio o iauaretê* mi sembra rinviare anche ai *Sertões* di Euclides, a cui lo accomuna, per esempio, una medesima convergenza attorno a nessi strutturali oppositivi, riassumibili,

un po' schematicamente, nell'antitesi classica tra cultura e natura, con le sue eventuali declinazioni concentriche (civiltà-barbarie, città-campagna, ecc.). Da una parte, la *placelessness* ontologica del cacciatore di giaguari, protagonista autenticamente *borderline*, metà uomo e metà animale, metà indio e metà bianco, a cui fa riscontro l'illocalizzabilità prospettica di Canudos, prodotto, invece, di uno sguardo che non sa pensare il limite se non come *limes* da abbattere e mai come *limen* da abitare; dall'altra, la localizzazione certa e stabile della cultura, la quale, nascosta dietro lo schermo opaco di un presunto sistema di valori – che ora si incarna nell'anonimo interlocutore di *Meu tio o iauaretê*, ora si spersonalizza nell'entità statale di euclidian memoria – opera invero come agente immunizzante nei confronti della natura, perimetrandone, non solo testualmente, le zone di occorrenza. In entrambi i casi, dunque, due luoghi simbolici si contrappongono, fino ad annientarli, a due non-luoghi, altrettanto simbolici, che, però, non sanno ancora di esserlo, anche perché – Marc Augé *docet* – luogo e nonluogo non costituiscono un dualismo insanabile, risultando “piuttosto delle polarità sfuggenti: il primo non è mai completamente cancellato e il secondo non si compie mai totalmente”.²⁷ In *Meu tio o iauaretê*, infatti, la frontiera che delimita l'altrove storico-geografico del *sertão*, al centro del quale si leva quella voce astorica e incomprensibile, tendente a definirsi topologicamente proprio in relazione a ciò che le è esterno (basti pensare alla profusione di elementi deittici chiamati all'inizio a confermarla: “aqui”, “agora”, ecc.), sta per essere introiettata dal personaggio, finendo progressivamente per

²⁷ M. Augé, *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 75.

coincidere – tra i fremiti dello zoomorfismo in atto – con la mostruosa anomalia dell’ibrido. E, allora, come già successo per la comunità ribelle di António Conselheiro, anche stavolta lo stato d’eccezione che scompagina le nostre categorie tassonomiche dev’essere fisicamente eliminato. Se la causa è analoga, però, l’effetto è contrario: in Euclides la frontiera è semplicemente dislocata e si chiude ad inglobare lo spazio precedentemente alieno; in Guimarães Rosa, invece, la frontiera si interiorizza e scompare, aprendo a dismisura il luogo originario. Il quale, sarà bene ricordarlo, nelle pagine iniziali del racconto veniva descritto in questi termini:

É, mecê é quem tá falando. Eu acho triste não. Acho bonito não. É, é como é, mesmo, que nem todo lugar. Tem caça boa, poço bom para a gente nadar. Lugar nenhum não é bonito nem feio, não é pra ser. Lugar é pra a gente morar,²⁸

Un ambiente invisibile, direbbe McLuhan. Un luogo anteriore a qualunque paesaggio. Ma intanto la metamorfosi è in agguato e la spia ce la offre un neologismo tipicamente rosiano quale “lugaroso”: “aqui è muito lugaroso”,²⁹ dice, ad un certo punto, il cacciatore di giaguari, alludendo all’essenza del luogo, anziché ad un luogo in particolare.³⁰ Però, nel frattempo, senza che nemmeno ce ne accorgessimo, Guimarães Rosa ha compiuto una piccola magia: ci ha sottratto dalla vista il *locus horribilis* del *sertão* simil-euclidiano, quel palcoscenico selvaggio e inospitale calcato da un’umanità primitiva, per reincantarlo nella memoria di Riobaldo sotto forma di *topos*

²⁸ J. Guimarães Rosa, *Meu tio o iauaretê* in *Estas estórias*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976, p. 132.

²⁹ *Ibidem*, p. 127.

³⁰ Cfr. E. Finazzi-Agrò, “Nada, nosso parente. Uma leitura de *Meu tio o iauaretê*” in *Rassegna Iberistica*, n. 44 (dicembre 1992), p. 24.

retorico, cioè, di uno schema di rappresentabilità del reale che funziona come modello euristico. Qui il molto piccolo di *Sagarana* cortocircuita con il suo contrario e il risultato è la gigantesca implosione spaziale di *Grande Sertão*. L'ho chiamata implosione, non a caso, perché ha a che fare letteralmente con l'incertezza dei confini, con la vertigine categoriale, con il disordine sistemico. Ma anche perché volevo richiamare contrastivamente, di nuovo, i *Sertões* euclidiani, che, in una celebre pagina da me citata all'inizio, Monteiro Lobato, aveva appunto definito "un'esplosione". Sembra un gioco di parole, eppure, sotto la superficie, quest'itinerario paesaggistico consente di dar conto anche del fatto storico, mettendolo in figura.

In effetti, se l'esplosione del *sertão* di Canudos, esplosione reale, concreta, in quanto atto di rivolta prepolitica, oltre che – secondo la formula originaria – "sverginamento culturale",³¹ fornisce il pretesto alla repubblica brasiliana per riempire gli iati del suo rappresentarsi narrativamente come nazione, l'implosione del *sertão* mineiro, viceversa, produce una dimensione autistica e intransitiva, che nell'aprirsi al mondo finisce paradossalmente per ripiegarsi su se stessa. Si capisce, allora, che l'abusata tropologia del paesaggio *sub specie aeternitatis* rischia di essere una prospettiva depistante nella valutazione critica del *sertão*, perché lo converte da specchio in cui si riflette l'immagine del Brasile – come in Euclides – in un labirintico gioco di specchi dove chi guarda riesce solo a vedere, moltiplicato all'infinito, il volto enigmatico dell' "uomo umano". Beninteso: tutto legittimo e perfettamente pertinente, se non fosse che in questo modo l'oggetto dell'analisi non è più il discorso,

³¹ Cfr. L. Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 350.

bensì lo sguardo che esso sottende. Mentre, infatti, una simile letteralizzazione del metaforico (“o sertão é o mundo”) si fonda sul deficit di densità semiotica del paesaggio, la cui evanescenza geografica è ormai pari alla sua ossessiva iperlocalizzazione,³² le strategie retoriche si incaricano, per converso, di surrogarne le lacune attraverso i processi di formalizzazione letteraria, rendendo, cioè, il *sertão* leggibile non più in quanto luogo ma testo. E nulla come questo divorzio della rappresentazione dall’interpretazione riporta alla necessità di trovare un punto di incontro proprio nelle procedure metaforiche, il cui aspetto figurale consiste nell’esprimere il contenuto inconscio e, insieme, nel nascondere, accogliendone “il modello formale capace di filtrarlo”.³³ In tal senso, la metafora del *sertão*-mondo non vale solo per ciò che suggerisce in termini di proiezione mentale, ma altresì per quello che non dice in quanto sottoposto a rimozione, ancorché questo rimosso – nella fattispecie, la missione storica della civiltà – affiori poi alla superficie del testo sotto le mentite spoglie del caos entropico, dove “tudo é e não é”.³⁴ Così, il desiderio di un *sertão* a misura del mondo, cioè, naturalmente molteplice e inclusivo della differenza, si scontra con la paura di un *sertão* monologico e discriminante, per risolversi infine in quella

³² Cfr., tra gli altri, A. Candido, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” in *Vários escritos*, 3ª ed. rev. e ampl., São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 162: “Em função dele [o princípio de reversibilidade], assim como a geografia desliza para o símbolo e o mistério, apesar da sua rigorosa precisão...”.

³³ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, 3ª ed., Torino, Einaudi, 1987, p. 28.

³⁴ J. Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 30ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 5.

formazione di compromesso che è il *mundo misturado*,³⁵ nel quale l'entroterra brasiliano ha assunto, sì, dimensioni universali, al prezzo però della sua diabolica indifferenziazione (*ergo*, della sua indecifrabilità). Da cui consegue, quindi, che il mostruoso³⁶ polimorfismo del *sertão*, anziché causa della paura che prende l'individuo di fronte all'ignoto e/o all'incomprensibile, ne risulta, invece, un emblematico effetto, lasciando trasparire attraverso la sua anarchia logico-classificatoria l'ambivalenza di una figura retorica divisa tra visione del mondo (*Weltanschauung*) e percezione della realtà. Una realtà umana, quella *sertaneja*, ormai in scadenza e che nel diavolo, dunque, non si limitava a cifrare la morfogenesi della sua eternizzazione,³⁷ ma individuava altresì la metafora capace di farsi carico della paura senza doverla riconoscere, ossia, semplicemente trasferendone il significato – secondo le istruzioni contenute nel suo codice etimologico (*meta-phérein*) – dall'esterno del paesaggio all'interno dell'individuo.

Se è vero, d'altronde, che il valore metaforico del *sertão* rosiano si edifica su questa esorcizzazione del

³⁵ Cfr. D. Arriguicci Jr., "O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa" in *Novos Estudos/CEBRAP*, n. 40, 1994.

³⁶ Un paesaggio complesso, eccessivo, mostruoso, che le cartografie disegnate da Poty a corredo della prima edizione del 1956 condensavano senza riuscire però ad afferrare, anche perché a quei *realia* geografici si sovrapponevano di quando in quando – come per il Liso do Sussuarão, uno degli spazi emblematici del romanzo – immagini e dettagli di altre zone del pianeta che l'autore aveva visitato in veste di diplomatico e che ora incastonava nel suo composito collage postmoderno. Paesaggio, dunque, in piena regola, costruito, artificiale, idealizzato, ma anche paesaggio attraversato, esperito, vissuto, e perciò carico di memoria, di storia, di identità. Paesaggio di vette metafisiche distillate in una formularità gnomica e sentenziosa, a cui fa da *pendant* il paesaggio realista in cui balugina l'universale.

³⁷ Cfr. S. Merrim, *op. cit.*, p. 729.

carattere letteralmente “demoniaco” della modernità, io credo, tuttavia, che il nucleo ideologico di tale paesaggio continui a risiedere, nonostante tutto, in un vuoto originario, quello della Nazione, a cui spetta nel testo il ruolo di autentico “ritorno del rimosso”, sia pure nella forma specifica di una negazione freudiana.³⁸ Alla quale – sia detto per inciso – ha corrisposto anche una sorta di generale rimozione critica,³⁹ che, polarizzando le ombre romanzesche sulle inquietudini filosofiche della coscienza contemporanea, ha contribuito, di fatto, ad esaurire il retroterra storico-culturale del romanzo, quasi sempre letto in nome di un universale che lo trascende. Ed invece è proprio quel vuoto che fonda il pieno del *sertão*, che gli dà corpo e significato, liberandolo dal carcere identitario in cui l’aveva relegato l’anelito totalizzante del Brasile repubblicano, per consegnarlo infine al suo destino di spazio aperto e molteplice, anche se nella versione *unheimlich* di una luciferina *coincidentia oppositorum*. Dove il dato fondamentale consiste, appunto, in questo slittamento dalla pluralità all’ossimoro con cui si ricodifica l’arbitraria *reductio ad unum* precedentemente imposta dalla Nazione ai danni della regione e per effetto del quale, dunque, il *sertão* non si risolve più adesso in figura di qualcos’altro (il mondo), ma diviene esso stesso figura – metonimia – del Brasile rimosso. Le distorsioni e le contraddizioni della storia brasiliana, infatti, lungi dall’essere neutralizzate, vengono qui semplicemente poste tra parentesi, ristagnando così nel loro puro esserci, che le riduce a inespugnabili *loci resistentiae* nel palinsesto della formazione nazionale. Da questo punto di vista, *Grande Sertão* assomiglia davvero ad un’ideale

³⁸ Cfr. F. Orlando, *op. cit.*

³⁹ Tra le poche, felicissime eccezioni, appunto, il bel saggio di E. Finazzi-Agrò, “Sertão/Sertões”, *op. cit.*

riscrittura de *Os Sertões*: non solo “riconoscendo alla barbarie la sua forma di civiltà”,⁴⁰ ma altresì opponendo alla *ratio* autoritaria della nazione – portatrice sana del luogo come frontiera dell’identità – la logica relativistica del *sertão*, residuo di un progetto di patria che non solo non ha bisogno, per definirsi, di steccati identitari, ma che può esistere addirittura *in absentia* di un luogo. E forse è proprio in questo non-luogo che abita una “nação em movimento”.⁴¹

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. M. de L. Viana Lyra, “Guimarães Rosa: raízes sertanejas e identidade nacional” in Lélia Parreira Duarte *et alii* (org.), *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas, CESPUC, 2003, p. 465: “Era essa imagem do Brasil – uma “nação em movimento” – que então persistia, calçada na idéia de um povo que ainda caminhava em busca de sua identidade, de sua concretização”.

**LA LEGGE DIALETTICA:
IL SERTÃO COME AGORA**

Vincenzo Arsillo

Esiste, forse, una domanda, una centrale domanda che si svolge e si ripiega infinitamente su se stessa nello spazio reale ed immaginario del *sertão*:

“Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida.”¹

[“È possibile che ci sia un punto definito, da cui uno non può più tornare indietro? Traversia della mia vita.”²]

Questo punto, punto della “mente centrale” come direbbe il poeta Wallace Stevens, è un luogo che sembra sempre appartenere al passato, un luogo-punto che la logica naturale sembra dover ricercare nel passato, in ciò che, materia e tempo, è stato una volta e che si riflette sul

¹ João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 186. D’ora in avanti sempre indicato con *GSV*, seguito dal numero di pagina.

² João Guimarães Rosa, *Grande sertão*, 3^a ed., Milano, Feltrinelli, 1986, p. 240. D’ora in avanti sempre indicato con *GS*, seguito dal numero di pagina.

presente – su ciò che immaginiamo possa essere il presente, o che si è perduto, abbandonato o rimosso da se stessi.

Ma la ricerca di questo punto ipotetico e reale, ad un tempo, implica una graduale e inesplicabile, paradossalmente inesplicabile, evidenza: quanto più quel “punto definito” trova corpo – un corpo fantasmatico e intangibile, poiché fatto di parole – tanto più è forte ed evidente il suo essere dialettico, il suo esistere solo attraverso la sua continua dimensione di confronto e di “riflessione” di un elemento, qui l’elemento umano, cioè un individuo, nel suo “altro”: il dialogo, il gioco verbale della immaginazione e della realtà costruite in forma di parole è alla base di ogni esperienza del mondo e di se stessi.

È come se ogni individuo, raccontando e raccontandosi, cercasse nelle parole ed attraverso le parole, le parole-cose, una possibile “specularità di sé”, un riflesso di se stessi che tenga insieme, per un momento e, dunque, artisticamente per sempre, l’allontanarsi, il perdersi del tempo e il persistere di esso, il suo continuare inesausto nella dispersione. Il gioco dialettico, cioè, non è solo specchio o riflesso di se stessi, quanto piuttosto mondo della possibilità.

Nella logica dialettica si saldano attesa e rinuncia, tentazione e coscienza etica ed estetica del mondo. Potremmo definire come “passione dell’origine” tale condizione, che è, deve essere, prima etica che estetica, o meglio che al suo apparire sembra rivelare una preminenza dell’elemento etico su quello estetico, ma che successivamente rivela come non sia possibile, non debba più essere possibile una scissione o differenza tra piano etico e piano estetico, e che essi esistono solo nel coesistere, esistono solo, potremmo dire, dualmente.

In *Grande sertão: veredas* la dimensione dialettica della composizione si riflette continuamente nella struttura e nel tono, in quella che è la misura della composizione del testo.

La costruzione del testo rosiano e del luogo-*sertão* come testo viene condotta su quella soglia ermeneutica e creativa dello spazio liminare, del territorio indicibile e intangibile tra senso e non-senso, tra possibilità e perdita, che la narrazione rosiana inventa e scopre e racconta incessantemente, delineando attraverso una “dialettica relativa”, una poetica narrativa – il “progetto affabulatorio” rosiano – che è un progetto compositivo e poetico tanto più incisivo quanto meno programmaticamente dichiarato.

A questo modo, il testo si costruisce per stratificazioni, per continue volute narrative, che definiscono una rete immaginativa, che si va svolgendo come un incrocio tra possibilità ed evidenza, come una ibridazione delle possibilità, che riflette la inesauribile, e inesauribilmente nascosta, vitalità e forza del moderno. La dialettica rosiana, vorrei quasi definirlo il “sentimento dialettico” rosiano, si pone, in tal modo, nello spazio della “eventualità”, che si affranca da condizionamenti interpretativi predefiniti e tenta, al contrario, volta per volta, di unire o contaminare suggestioni eterogenee di ascendenza filosofica, storica o letteraria, per rendere la complessità e la multiformità di una visione che rispecchi tanto la complessità e l’anomia del mondo moderno, quanto la “complicata” semplicità delle luogo-*sertão*.

A tal fine, dunque, la coesistenza dell’elemento temporale e di quello spaziale è, allo stesso tempo, un cammino di difformità e di “differenza” – l’individuare una continuità ed una specificità in questi due concetti cardine della descrizione del mondo e della realtà – ed

una proposta di marcatissima corrispondenza tra due elementi che non trovano, nel moderno, condizione di esistenza se non nel reciproco esistere, nel simmetrico rispecchiarsi.

La struttura del testo si presenta con immediata evidenza come una forma ciclica, nella quale il tornare su alcuni costanti punti focali della rappresentazione costituisce la interna coerenza della domanda. Questa ciclicità non rappresenta, però, una forma chiusa, una struttura che tenta di rinchiudere il possibile senso di una rappresentazione nell'orizzonte limitato di una definizione, ma, al contrario, è una *forma aperta*, una struttura che, nella propria coerenza indagata come possibilità ermeneutica, si apre al luogo detto *sertão*, si fa, *diviene* testo insieme all'oggetto che descrive e crea, ad un tempo: è, in sostanza, quello sguardo, quella linea, fisica e immateriale al tempo stesso, che, come nota Italo Calvino in un celebre saggio, attraversa i livelli della realtà, vedendo la realtà testuale come una infinita stratificazione di piani, come una accumulazione di piani di scrittura. Non sarà inutile, allora, ricordare che il termine latino *locus*, derivato dal greco *topos*, ha, tra i suoi significati, quello di "parte del corpo", e specificamente l'utero – una parte cioè generativa –, quello di "opportunità, occasione" e, infine, quello di "tempo, momento"; in questo modo, la prospettiva estetica di Guimarães Rosa si rafforza ancor più, nel suo legare l'essere fisico del testo alla possibilità *occasionale* e *generativa* del linguaggio:

- “Você tem saudade de seu tempo de menino, Riobaldo?”
- ele me perguntou, quando eu estava explicando o que era o meu sentir. Nem não. Tinha saudade nenhuma. O eu queria era ser menino, mas agora, naquela ora, se eu pudesse possível. Por certo que eu já estava crespo da confusão de todos. Em desde aquele tempo, eu já achava

que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (*GSV*, 158-159)

[“Hai nostalgia di quando eri bambino, Riobaldo?” mi domandò, mentre io stavo spiegando quale era il mio sentire. Veramente no. Non avevo nessuna nostalgia. Quel che io desideravo era essere bambino, ma adesso, in quel momento, se fosse possibile. Di certo io già mi sentivo irritato per la confusione di tutti. Fin da quel tempo io già pensavo che la vita della gente procede per errori, come un resoconto senza piedi né testa, per mancanza di buon senso e di allegria. La vita doveva essere come quella nella sala da teatro, ognuno facendo intero con forte gusto la propria parte, disimpegno. Era quel che penso, è quel che pensavo.” (*GS*, 204)]

Fondamentale la continua condizione di presente, la rappresentazione che si fa scena, teatrale spazio della parola e del sentire: la narrazione, mimeticamente, deve essere lo spazio – la comunità tra discorsi, tra “logoi” differenti – e la parola-cosa, l’oggetto verbale; come nella disciplina compositiva dell’estetica classica della tragedia, la conoscenza è svelata dalla parola, è compiuta e definita, conosciuta e rivelata attraverso la parola ed, allo stesso tempo, è condannata dalla parola stessa. Secondo l’immaginazione sofisticata la parola, il discorso sono coscienza e perdita, conquista (o liberazione) e condanna. La forma-discorso non rivela solo la diversità delle visioni del mondo, della prospettiva come creazione, ma diviene quasi un incatenamento della realtà, il tentativo o desiderio di circoscrivere il mondo, la sua molteplicità, la sua diversità *attraverso* il discorso: il “logos” dovrà essere visto, allora, come prospettiva dialettica.

Riflettere sull'idea di tempo è, dunque, in questa prospettiva, necessario. In una celebre pagina delle *Confessioni*, Agostino traccia una divisione del tempo, una visione del tempo, che rappresenta una delle descrizioni più geniali di quel concetto e oggetto, indefinibile e inderogabile, che è il tempo, del quale, dice, “se non mi domandi che cos'è, lo so; se me lo domandi, non lo so”. Scrive, allora, Agostino:

È inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro. Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'animo e non le vedo altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione, il presente del futuro l'attesa.³

Probabilmente l'autore latino non si trova nell'immediato orizzonte di riferimento di Guimarães Rosa, ma è innegabile il profondo legame e i molteplici riflessi, in una parola l'impressione, che questa visione del tempo può avere con la costruzione testuale e formale di *Grande sertão: veredas*.

Ma qual è l'idea di tempo, o meglio di temporalità, che si rivela in *Grande sertão*, qual è il suo modo di percezione, qual è il rapporto con lo spazio in cui si inscrive?

Considerando che “o sertão é um mundo distante sobretudo no tempo”⁴, per avviare, per aprire il cammino a queste note, aggiungerò una riflessione su quella forma, quel sentimento dello spazio, che è la distanza, perché

³ Agostino, *Le confessioni*, Torino, Einaudi, 1966, p. 250.

⁴ Davi Arrigucci Jr., “O mundo misturado”, in *Pensamento brasileiro*, Palermo, Ila Palma, 1995. p. 306.

“as horas é que formam o longe” (*GSV*, 373) [“Le ore sono che formano il lontano” (*GS*, 479): “forse”, nota il pittore e scrittore Emilio Tadini, “quando pensiamo la Distanza pensiamo qualcosa di simile a ciò che pensiamo quando pensiamo il Tempo. Qualcosa che, ci sembra, rifiuta sostanzialmente qualsiasi nostro tentativo di definirla misurandola”⁵.

L'impossibilità di definizione, attraverso l'atto di misurare, è, forse, proprio quello che determina il legame più immediato tra lo spazio-*sertão* e il tempo che gli appartiene, spazio che sembra perfino rifiutare qualsiasi idea di temporalità e situarsi in una condizione di *atemporalità*, di un essere fuori dal tempo, che è il carattere principale dell'essere assoluto, di un mondo che si situa *oltre*: “os gerais desentendem de tempo”, afferma Riobaldo, e questo “non capire” non è estraneità, quanto *alterità*, l'essere altro del *sertão*. Ma ciò che caratterizza le immagini cronologiche nel romanzo è, di fatto, una specie di esplosione strutturale e stilistica del tempo, la quale ci suggerisce in che modo siano delineati, sebbene in modo generale, i livelli temporali del testo. Il tempo, allora, si struttura su cinque livelli macroscopici: tempo immobile del *sertão*, tempo mobile della narrazione, tempo dell'esistenza di Riobaldo, tempo interno delle storie “laterali”, e un ipotetico tempo di chi ascolta, il tempo dell'ascolto, del silenzioso interlocutore, che non coincide completamente con quello della narrazione.

La suddivisione proposta non deve essere considerata come una connotazione quantitativa della funzione che chiamiamo “tempo”, ma, piuttosto, è un tentativo di definizione dell'aspetto qualitativo di tale funzione, l'unica che permette un'analisi che, pur non ignorando le pecu-

⁵ Emilio Tadini, *La distanza*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 6-7.

liarità di ogni elemento, permette, inoltre, una prospettiva generale, fondamentale per la nostra lettura: quella di un'infinita dialettica degli elementi, la dialettica tra finito e infinito, nella quale il rapporto qualitativo tra gli elementi, che compongono il tessuto narrativo, ne contiene, ne incorpora l'estensione, cioè, la corporalità. In qualche modo, il tempo che si va rivelando in *Grande sertão* è una qualità che racchiude in sé una quantità, una forma che definisce una materialità.

Esiste una corrispondenza continua tra i vari livelli delineati prima, o meglio, è proprio il rapporto costante tra loro a poter determinare l'ininterrotto sbocciare delle storie, la catena incessante di narrazioni che, al tempo stesso, derivano dallo spazio-*sertão* e lo determinano.

Grande sertão si apre, come nota Davi Arrigucci, con una “multidão de histórias ou historielas”⁶: queste, sono i tempi molteplici della polifonia temporale o le voci cronologiche, dissonanti, della molteplicità del mondo? Questa dualità si presenta, costantemente, anche nella rappresentazione della vita, la storia che, per natura, deve finire, la storia finita che è formata, sempre, dalle storie di infiniti altri. Questo è il paradosso del tempo: l'infinito è sempre composto, formato da parti finite, che sono, nelle loro composizioni, infinite; ovvero, l'infinito è formato da un finito che è infinito (e, si ricordi, non come quantità, ma come qualità).

È in tal senso, nel rapporto tra parti che si riflettono come qualità, forme dello stesso corpo, il corpo del tempo, che le categorie di “anteriorità” e “posteriorità”, stabiliscono un'altra corrispondenza: come nello spazio testuale esiste un rapporto continuo tra spazio “maggiore” e spazi “minori”, così è possibile istituire questo stesso

⁶ Davi Arrigucci Jr., *op. cit.*, p. 259.

rapporto tra tempo “maggiore” e tempi “minori” (con il conseguente paradosso che il tempo maggiore è un tempo immobile, cioè, una negazione dell’essenza stessa del fluire cronologico). Sarà meglio, allora, parlare di tempo largo, grande, esteso e di tempo puntuale, i quali, in un processo dialettico, formano il tempo mitico e il tempo narrativo. E, per una condizione di non completezza, per un’interminabile aspirazione alla totalità, il *mythos* diventa, sempre, *logos*.

“Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar – tem uma coisa! –: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente dum’a água... Tempo é a vida da morte: imperfeição” (*GSV*, 372)

[“Il tempo? Se le persone si arrestassero, per pensare – c’è una cosa! –: io vedo il tempo venire dal basso, quieto molle, come acqua che inonda... tempo è la vita della morte: imperfezione” (*GS*, 478)]:

è questa la principale definizione di tempo che troviamo in *Grande sertão*, in questo infinito dialogo a una voce.

Il tempo, allora, è imperfezione e paradosso, è l’immagine di una continuità che diventa continuamente dissoluzione, “vita della morte”, una mancanza che è, in senso etimologico, “imperfetta”, “non perfetta”, cioè non finita.

Da qui deriva la visione del tempo come provvisorietà, come una minaccia e una perdita, come qualcosa che si è perso, fuga infinita, sabbia che si perde rimanendo immobile, una “lagoa de areia”, (*GSV*: 36) [“lago di sabbia” (*GS*: 42)], la definisce Guimarães Rosa, nella quale il contrario di una possibilità può essere, contemporaneamente, un’altra possibilità e un’impossibilità.

È possibile dire che il tempo in *Grande sertão* è una

modalità di apprendimento, di formazione, nel senso classico, la costruzione di un cammino che è la scoperta di un mondo, la rivelazione progressiva di una coscienza, che è relatività. All'interno della narrazione, le storie formano, così, un viaggio nel tempo anteriore, nell'essere anteriore del tempo, alla ricerca di una condizione originaria che è negata come totalità, non come aspirazione, desiderio, necessità. Nel tempo, del tempo, come del *sertão*, non c'è principio, e anche l'apertura del testo *in medias res*, in un tempo, cioè, già cominciato, o del quale non è possibile stabilire un inizio, sembra confermare questa impressione.

La narrazione di Riobaldo sembra il racconto di una formazione, un romanzo di formazione (*bildungsroman*), che non è una scelta, non ha la consapevolezza di essere libero, tipico della formazione, ma è un destino, un vagare nell'ignoto, verso l'ignoto. La narrazione diventa, in questo modo, tempo, il tempo della narrazione sembra consumarsi con il tempo finale della vita di Riobaldo, il filo della narrazione, infinito nello spazio, sembra quasi cercare un'infinità anche nel tempo: si vive, narrativamente, una specie di *variazione* continua, le varie storie orali rappresentano, quasi, un rinvio, un differimento o un'alterazione della visione della fine. Se il futuro non può essere infinito – poiché in un punto di quel futuro, di qualsiasi futuro, risiede la morte – il passato deve essere infinito, e il presente, frutto generato dal passato e pianta del futuro, lo sarà ancor più profondamente. Il presente, il tempo presente, è il tempo della narrazione, perituramente eterna ed eternamente peritura, che fonda lo spazio circoscritto e infinito di quel luogo, luogo del mondo e dell'anima, definito *sertão*.

Ma se, concordando con un'altra osservazione di Davi Arrigucci, “a perspectiva do sertão vem do fundo de

outro espaço e outro tempo”⁷, allora, diremo che il tempo anteriore si rivelerà sempre come tempo mitico (il tempo del *mythos*); e il tempo presente, sempre come tempo della parola/discorso (cioè tempo del *logos*).

E, paradossalmente, è dove non ha la possibilità di stabilire un’origine, che la sua ricerca si rende più insistente e ossessiva: poiché – è Riobaldo a parlare – “mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta” (*GSV*, 75) [“Ma proprio dove è sciocca qualsiasi risposta, è lì che si domanda la domanda” (*GS*, 93)]. Il tempo è il senso dell’origine, è la domanda originaria sull’inizio, è il vero modo della ricerca dell’origine, fino alla fine, e la più dolorosa, la ricerca dell’origine di Diadorim, di quel certificato di nascita che è l’origine esterna dell’esistenza, cioè l’inizio del tempo individuale-sociale: tale *quête* incarna la coscienza che ogni ricerca rivela la sua verità solo *a posteriori*, nella sua condizione postuma; la ricerca dell’origine di Diadorim diventa, così, ancora più drammatica e simbolica.

Un’altra costante nella rappresentazione del tempo come spazio consiste nella visione del *sertão* come luogo di tempo *contiguo*, dove ogni storia può continuare e unirsi a un’altra, mediante una catena continua; gli anelli di questa catena, tuttavia, gli uomini e le loro esistenze e le loro storie, sembrano essere assoluti, immobili, immutabili: è proprio per questo che *logos* e *mythos* sono, in ogni essere umano, destino, cioè compimento e fine, predestinazione e cammino da realizzare (così come al sentiero, al cammino dello spazio, corrisponde la traversata, il cammino dell’esistenza). Il connettivo è il sentimento del dolore, l’essere comune e individuale del

⁷ Davi Arrigucci Jr., *op. cit.*, p. 303.

dolore, della traversata, che è, originariamente, un “passare attraverso”, cammino erto dell’atto di attraversare.

Non è un caso che *Grande sertão: veredas* sia sempre accostato a *Ulysses* di James Joyce, il grande romanzo del Novecento, basato sulla *storia di un giorno che è la peregrinazione di un giorno*, il romanzo dell’unità temporale assoluta, quella, appunto, del cerchio cronologico quotidiano: come lo spazio temporale definito di un *giorno* è riempito, all’infinito, dalla fantasia verbale dello scrittore irlandese (fantasia che è, al contempo, un atto di restituzione e di reinvenzione), così lo *spazio temporale del sertão*, al tempo stesso ancestrale/atemporale e contemporaneo, mitico e quotidiano, si riempie di storie, che sono il riflesso e la riflessione di una esistenza, di infinite esistenze, cioè del tempo di una, infinite vite. Qui si ripropone, ma in modo diverso, un paradosso già descritto: il tempo parziale, il tempo finito di ciascuno, di ogni singola storia, il tempo come narrazione di una imperfezione, cioè borgesianamente – il tempo come forma di un cammino verso la morte – compone l’infinità del tempo; la somma, la narrazione infinita della morte è, forse, ciò che si sottrae alla morte stessa, la vita nella sua essenza, l’infinito inizio, il “ricominciare sempre”.

Se il *sertão* è visto come tempo assoluto, il narratore e la sua esistenza, il nucleo *narratore-esistenza* si configura come tempo relativo, che dialoga, con un interlocutore sempre silenzioso (come si è già detto, in un “dialogo a una voce”), alla ricerca delle illuminazioni, eterne e caduche, dell’incontro tra queste due temporalità, sentieri di un tempo che è sempre, perfino nella sua *atopia*, e, forse, proprio in virtù di essa, uno spazio.

Il *sertão* non è, banalmente, il tempo; è, di fatto, la forma, la figura, l’immagine che il tempo può assumere: è,

per paradosso, una possibilità unica, una libertà necessaria della sua espressione. Il *sertão* è l'unico spazio al quale sia possibile attribuire la pienezza, la totalità del tempo.

Questo tempo, in *Grande sertão* è una frontiera, è incontro e disincontro, come nodo e lama. Esso è vissuto sempre come indugio, ritardo del caso, del destino, della volontà, del luogo: il differimento, il rinvio sembra essere la condizione propria del tempo e del *sertão*, del *sertão* come tempo; questa condizione, inoltre, si lega al senso della metamorfosi continua, nella quale ogni cosa passa al suo opposto, nella quale, reciprocamente, l'effimero diventa eterno e l'eterno effimero, la vita morte e la morte vita.

Spesso, il tempo è visto come un ritorno, come un ritornare: il viaggio non finito e il ritornare come rinascere si uniscono, in quell'incessante ritornare del tempo passato e perduto nel presente della narrazione.

È una temporalità circolare, a volute, a spirale: il tempo di *Grande sertão* non è lineare, non è un tempo che finisce, che ha una fine o una conclusione, ma è tempo che sta sempre per esaurirsi e non termina mai; il tempo del pericolo, della minaccia, si è detto, nel quale ogni momento può riflettere infiniti altri; per questo, la storia, pure, si svolge in volute, in ritorni temporali in cui, come si è visto, ogni cosa pare cercare la propria origine, la propria origine come ragione.

Questo tempo circolare ritorna su se stesso, è un continuare, una rivelazione, che è anche una perdita. Tutto sembra essere nel *sertão*, sembra che nulla possa esistere al di fuori di esso. Ma quello che dà senso al tempo, più di qualsiasi altra cosa, è la narrazione, il senso della narrazione. Il *sertão* è la narrazione del tempo.

Ma tempo è quello che si è perduto o quello che rimane?

“Assim como o senhor, que quer tirar é *instantâneo* das coisas, aproximar a natureza” (*GSV*, 52)

[“Così come vossignoria, che vuol ricavare l'*istantaneo* delle cose, avvicinarsi alla natura” (*GS*, 63), corsivo mio]

dice Riobaldo, che, poco dopo, parlerà anche di “tempo istante” (*GSV*, 58): l'istanteo della comprensione, della logica finita che vuole comprendere, e che è sempre una logica esterna, è contrapposto al continuo, alla logica interna e infinita del *sertão*, a quell'“essere generale” dei Campos Gerais, alla totalità dell'esistenza e della vita; la sospensione del tempo è il momento in cui tutto può succedere, momento largo e eterno, istante potenziale che contiene il metamorfico infinito dell'esistenza.

Rispetto al tempo, ci suggerisce Guimarães Rosa, ci sono due domande: una domanda impossibile, *che cosa* è il tempo, e una possibile, *come* è. A questa sola domanda possibile risponde una sola possibilità, l'unica risposta possibile: la narrazione, il divenire del tempo attraverso la materialità del testo.

“Comigo, as coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã: é sempre” (*GSV*, 94)

[“Con me le cose non hanno oggi e avantieri domani: è sempre” (*GS*, 118)]

aggiunge Riobaldo. Questo un senso possibile dell'uomo del *sertão*, dello “homem humano” (*GSV*, 385): trovarsi tra l'essere e il non essere del tempo e, ancor di più, essere l'elemento intermedio della dialettica tra *sertão* e tempo, il punto in cui tempo e *sertão* si incontrano, si riconoscono.

Il *sertão* appare come il tempo/spazio largo, che contiene tutti i tempi possibili e impossibili; che vive dell'incrocio dei singoli tempi, delle storie e delle narrazioni, ed è, contemporaneamente, uno spazio meta-temporale o *ur-temporale*, non, platonicamente, come idea filosofica di luogo assoluto e originario, ma come realtà poetica di *luogo del tempo*, dove il tempo accade (da qui, dalla relazione tra spazio e tempo, può derivare la possibilità, la relazione di Nazione/nazioni).

Grande sertão: veredas è il presente assoluto, un *presente eterno*, la narrazione che rende tutto contemporaneo, ma che si svolge mentre il tempo della vita si va esaurendo, mentre la vecchiaia risplende come un crepuscolo. È un'affabulazione che, *attraverso il tempo*, vuole annullare il tempo stesso, sembra sostituirsi ad esso, diventare di esso una nuova forma: un tempo che sia *altro*, però, non quello il cui senso, il cui sinonimo sia la morte.

Sono le diverse temporalità che, incrociandosi, possono costituire quello spazio *altro* – sociale, storico, imagetico – che è detto “nazione”, cioè coscienza di una tradizione propria di uno spazio e dei suoi limiti, dei suoi margini. La nazione è uno spazio che è *nel* discorso, dentro il discorso, e che prende forma e definizione *nell'atto* continuo di dire. La nazione per esistere deve essere detta, o meglio, raccontata, costruita nella narrazione, poiché è nel tempo, attraverso il tempo, che lo spazio prende coscienza di se stesso, cioè diventa nazione.

E, riprendendo la distinzione di Agostino (il presente del passato è la memoria, il presente del presente è la visione, il presente del futuro è l'attesa) e superandola e rendendola più profonda e vitale, sarà possibile, quindi, affermare che il tempo, in *Grande sertão: veredas*, si configura come il presente, cioè l'infinita continuità del

passato-presente-futuro, un luogo – un classico *locus* –, il *sertão*, che è, infinitamente, memoria di una visione che è un'attesa.

Se proviamo allora, a questo punto, a riflettere sul concetto di *anteriorità*, vedremo che la costanza, e la coerenza dell'atto compositivo e creativo (quella che potremmo giungere a considerare, secondo la visione di Thomas Bernhard, quasi una forma etica di intellettuale "ossessione", di una ripetizione che è la più profonda forma euristica), atto che è sempre successivo, posteriore, *postumo*, risieda inderogabilmente, quasi come una necessità, nell'analisi delle cause, delle origini; sia destinato, cioè, al "cammino genealogico", che non può essere banalmente esplicativo, deterministicamente esegetico, ma soltanto eminentemente analitico e interrogativo. Esso è, sempre, l'atto del "mettere in questione", dell'"interrogare", della spaccatura, etimologicamente di *crisis*, del testo.

È in questo senso, quindi, che, nel testo rosiano, la figura del *passaggio*, del *transito*, costituisce la possibile connessione tra immagine ermetica ed atto ermeneutico: l'etimologia, così, diviene, in Rosa, l'occasione di un cammino – anch'esso un cammino ulteriore –, che le parole compiono *attraverso il tempo* per definire e descrivere, cioè occupare ed abitare, lo spazio. Questo cammino è, in certo modo, la *radice* delle cose, o meglio, foucaultianamente, è la radice delle parole come cose. Il *sertão* come mondo si costruisce su un "tessuto epifanico", che si evolve in linee fondamentali, che si interseca, si incrocia in una *figura* eminentemente rosiana, quella della *encruzilhada*: una che va dal materiale all'immateriale ed un'altra che conduce dalla prossimità alla distanza, da ciò che è vicino a ciò che si rivela, che si va facendo, umanamente ed ineluttabilmente, sempre più lontano. L'originalità e l'originarietà di

questa visione risiede, così, nella sua modulazione infinita, nel continuo coesistere di istanze eterogenee e apparentemente contraddittorie, quali, ad esempio, la relazione tra spazio originario e nazione, tra tempo singolo e tempo sociale, tra ragione poetica e narrazione esistenziale, tra possibilità ed occasione, tra parola e lingua.

È su questo crinale sottilissimo che il carattere *eccessivo* dell'opera rosiana mostra la sua specificità di opera *in divenire*, anzi, più precisamente, dell'opera *come* un divenire. In tal modo, nella figuralità della visione creativa dell'autore, l'imperfezione, il non-perfetto diviene condizione generativa e non degenerativa, il "non essere finito" diviene, nella alchimia artistico-verbale, *l'essere infinito*. In questa funzione generativa, tanto del testo come luogo quanto del testo come spazio, in questo incessante dialogo in cui, potremmo dire, uno specchio riflette la distanza tra sé ed un altro specchio, una distanza significativamente "abitata", si rivela, con modulazioni sempre spiazzanti, la *corporalità* del testo stesso, quel processo infinitamente creativo che permette ad un *opus* di divenire *corpus*.

Nella prospettiva di *Grande sertão*, allora, l'intersezione tra la condizione congetturale e quella reale dell'immaginazione letteraria diviene la possibilità di indagare e creare quella metamorfica e infinita successione che chiamiamo convenzionalmente "narrazione", la possibilità di attraversare il *mythos* per mezzo del *logos*. Nella logica dialettica rosiana, dunque, l'"eterotopia" si coniuga con l'"atopia", in una visione dialogica che potremmo definire una *topografia della de-localizzazione relativa*, un processo, cioè, in cui lo slittamento del senso è sempre funzionale alla imminenza di una possibilità, di una eventualità e, naturalmente, di una minaccia.

L'alterità si trasforma, così, da coincidenza esteriore in intima condizione di conoscenza, da atto logico volontario in ancestrale condanna e salvezza dell'esistenza.

Questa rappresenta, dunque, la originaria e ineludibile forma dell'interrogare narrativo che è un interrogare critico; lo scarto rosiano sta nell'aver costruito e inventato letterariamente un luogo dove questa condizione interrogativa, dialetticamente interrogativa, possa abitare, storicamente fisicamente e metafisicamente, un luogo che trova, proprio nella sua astrazione, la forza e l'essenza di concretezza e di fisicità: in tale prospettiva, così, potremo leggere il rapporto tra regione e ragione, cioè tra *locus* e *logos*, o, ad esempio, la drammatica e intima questione identitaria della nazione, della nazione come spazio immaginativo comune.

Kantianamente, allora, si potrà dire che l'opera di Guimarães Rosa si presenta come una "narrazione della ragione relativa" (della ragione come *logos*, cioè, discorso; nella coscienza che, come scrive Hölderlin in "Patmos", "dove massimo è il pericolo/ là è la salvezza").

La dialettica del *logos* come legge ha un passo esemplare nel romanzo: un sanguinosissimo scontro a fuoco, tra la banda di Zé Bebelo e quella di Joca Ramiro, a cui appartiene Riobaldo – il narratore-protagonista del romanzo.

Joca Ramiro ordina improvvisamente di sospendere il fuoco e di catturare vivo Zé Bebelo. La giustizia sommaria e ancestrale della soppressione immediata del nemico viene sospesa: il nemico catturato vivo, però, riapre provocatoriamente lo scontro, trasportandolo dal piano della battaglia fisica a quello dello scontro, o meglio del confronto, verbale di un processo:

– “Matar não. Vão dar julgamento...”
 – “Julgamento?” – não ri, não entendi.
 – “Aposto que sei. Aí foi ele mesmo que quis. O homem estúrdio! Foi defrontar com Joca Ramiro, e, assim agarrado preso, do jeito como desgraçado estava, brabo gritou: – *Assaca! Ou me matam logo, aqui, ou então eu exijo julgamento correto legal!...* e foi. Aí Joca Ramiro consentiu, o praz-me, prometeu julgamento já...” (GSV, 164-165)

[“Niente ammazzare. Gli faranno il processo...”

“Processo?” non risi, non intesi.

“Ci puoi scommettere. È stato lui stesso che l’ha voluto. O uomo bizzarro! S’è trovato di fronte a Joca Ramiro, e, così acchiappato prigioniero, in quel modo disgraziato in cui stava, gridò furioso: *Fuori! O mi ammazzate subito, qui, o se no esigo un processo corretto legale!...* e così via. Allora Joca Ramiro acconsentì, diede il placet, promise il processo presto...” (GS, 212)]

Esiste in questo improvviso scarto logico, nel rivendicare del prigioniero la possibilità-diritto di parlare attraverso un atto di *comunità della legge*, di confronto delle logiche verbali e fattuali del proprio essere (poiché logica della sostanza qui si rappresenta, non certo logica della forma), esiste una evidenza improvvisa ed inevitabile, inattesa e innegabile: la inconciliabilità tra logica della sottomissione e logica della espressione. Attraverso il processo non si chiude la propria libertà nelle regole sottomissorie del vincitore, ma si costituisce, nel *sertão* illimitato, un *circolo del discorso*, uno spazio circolare chiuso nel quale i discorsi *coesistono nella parità del confronto*.

La logica dialettica si rivela in un passo fondamentale:

Tinha sido aquilo: Joca Ramiro chegando, real, em seu alto cavalo branco, e defrontando Zé Bebelo a pé, rasgado e sujo, sem chapéu nenhum, com as mãos amarradas atrás, e seguro por dois homens. Mas, mesmo assim, Zé Bebelo empinou o queixo, inteirou de olhar aquele, cima a baixo.

Dáí disse:

– “Dê respeito, chefe. O senhior está diante de mim, o grande cavaleiro, mas eu sou seu igual. Dê respeito!”

– “O senhor se acalme. O senhor está preso...” – Joca Ramiro respondeu, sem levantar a voz.

Mas, com surpresa de todos, Zé Bebelo também mudou de toada, para debicar, com um engraçado atrevimento:

– “Preso? Ah, preso... Estou, pois sei que estou. Mas, então, o que o senhor vê não é o que o senhor vê, compare: é o que o senhor vai ver...”

– “Vejo um homem valente, preso...” – aí o que disse Joca Ramiro, disse com consideração.

– “Isso. Certo. Se estou preso...é outra coisa...”

– “O que, mano velho?”

– “... É, é o mundo à revelia!... – isso foi o fecho do que Zé Bebelo falou. E todos que ouviram deram risadas.

Assim isso. Toleimas todas? Não por não. Também o que eu não entendia possível era Zé Bebelo preso. Ele não era criatura que se prende, pessoa coisa de se haver às mãos. Azougue vapor...

E ia ter o julgamento.

Tanto que voltamos, manhã cedinho estávamos lá, no acampo, debaixo de forma. Arte, o julgamento? (*GSV*, 165)

[“Era andata cosi: Joca Ramiro arrivava, reale, sul suo alto cavallo bianco, e si era imbattuto in Zé Bebelo a piedi, stracciato e sporco, senza cappello, con le mani legate dietro le spalle, e tenuto fermo da due uomini. Ma, pur così, Zé Bebelo aveva raddrizzato il mento, aveva guardato l'altro, tutto, dall'alto al basso. Poi aveva detto:

“Mi saluti, capo. Lei si trova davanti a me, lei il gran cavaliere, ma io sono suo pari. Mi saluti!”

“Si calmi. Lei è prigioniero...” Joca Ramiro aveva risposto, senza alzare la voce.

Ma, con sorpresa di tutti, Zé Bebelo anche aveva cambiato di tono, per punzecchiare, con divertente imprudenza:

“Prigioniero? Ah, prigioniero... Di fatto, so che lo sono. Ma, allora, quel che lei vede non è quello che lei vede, compare: è quello che lei vedrà...”

“Vedo un uomo coraggioso, prigioniero...” questo aveva detto Joca Ramiro, l’aveva detto con considerazione.

“Questo. Certo. Se sono un prigioniero... è un’altra cosa...”

“Cosa, fratello?”

“... È, è il mondo a casaccio!...” con queste parole Zé Bebelo aveva chiuso il suo dire. E tutti quelli che l’avevano sentito s’erano messi a ridere.

Così era stato. Erano tutte sciocchezze? Manco per niente. Inoltre, quel che io non riuscivo a considerare possibile era il fatto che Zé Bebelo era prigioniero. Non era creatura che si imprigiona, persona cosa da avere nelle proprie mani. Era argento vivo...

E avrebbe avuto il processo.

Alla fine tornammo: di mattina presto stavamo là, nell’acampamento, allineati. Ma come, il processo?” (GS, 213)]

La domanda di Riobaldo “Arte, o julgamento?” è momento di interrogazione centrale, e la ritualità cercata, il rivendicare la parità della condizione da parte del prigioniero, non è affatto provocazione derisoria, ma misteriosa e consapevole evidenza del valore come regola, della condivisione di una logica, cioè di un discorso, nella parità delle differenti condizioni, quand’anche queste fossero quelle estreme e antipodiche di prigioniero e giudice.

– “Posso dar uma resposta, Chefe?” – Zé Bebelo perguntou, sério, a Joca Ramiro. Joca Ramiro concedeu.

– “Mas, para falar, careço que não me deixem com as mãos amarradas...”

Nisso não avendo razão ou dúvida. E Joca Ramiro deu ordem. João Frio, que de perto dele não se apartava, veio de lá, cortou e desatou a manupeia nas juntas dos pulsos. Que era que Zé Bebelo ia poder fazer? Isto:

– “P’r’aquí mais p’r’aquí, por este mais este cotovelo!... – disse, batendo mão e mão, com o acionado de desplante. E riu chiou feito um sôim, o caretejo. Parecia mesmo querer

fazer raiva no outro, em vez de tomar cautela? Vi que tudo era enfinta; mas podia dar em mal. [...]

– “Ei! Com seu respeito, discordo, Chefe, maximé!” – Zé Bebelo falou. – “Retenho que estou frio em juízo legal, raciocínios. Reajo é com protesto. Rompo embargos! Porque acusação tem de ser em sensatas palavras – não é com afrontas de ofensa de insulto...” [...]

Vi a mão do perigo. Muitos homens resmungaram em aprovo, ali rodeando, os tantos, dez ou vinte círculos, anéis de gente. Rente os do bando do Hermógenes chegaram a dar altas palavras, de calca pá. Questionou-se a respeito disso? Tinham barulhos na voz. Mesmo os chefes entre si cochicharam. Mas Joca Ramiro sabia represar os excessos, Joca Ramiro era mesmo o tutumumbuca, grande maioral. Temperou somente:

– “Mas ele não falou o nome-da-mãe, amigo...”

E era verdade. Todo o mundo concordou, pelo que vi de todos. Só para o nome-da-mãe ou de “ladrão” era que não havia remédio, por ser a ofensa grave. Com Joca Ramiro explicar assim, não havia jagunço que não aceitasse o razoável da ponderação, o relembrado.” (*GSV*, 171)

[“Posso dare una risposta, Capo?” Zé Bebelo domandò, serio, a Joca Ramiro. Joca Ramiro glielo concesse.

“Ma, per parlare, ho bisogno che non mi lascino con le mani legate...”

Non c’era ragione o dubbio in contrario. E Joca Ramiro diede l’ordine. Giò Frio, che non si allontanava mai da lui, si avvicinò, tagliò e sciolse la pastoia nelle giunture dei polsi. Che mai avrebbe potuto fare Zé Bebelo? Questo:

“Per di qui e per di qui, per questo e per quest’altro gomitto...” disse, battendo con una e con l’altra mano, in un gesto di scherno. E rise stridulo, come una scimmietta pelosa, che fa le smorfie. Voleva proprio far rabbia all’altro, a quanto sembrava, invece di cautelarsi? Mi resi conto che era tutta una finta; ma poteva terminar male. [...] Vidi la mano del pericolo. Molti uomini brontolarono, in approvazione, li intorno, tanti, dieci o venti circoli, anelli di gente. Vicino a noi, quelli della banda dell’Ermogene arrivarono a

dire parole alte, di rincalzo. Discussero a questo riguardo? C'era trambusto nella loro voce. Anche i capi tra loro bisbigliavano. Ma Joca Ramiro sapeva contenere gli eccessi, Joca Ramiro era davvero il gran capo, il gran superiore. Si limitò a moderare:

“Ma lui non ha fatto il nome-della-madre, amico...”

Ed era vero. Tutti concordarono, per quel che vidi di tutti. Solo per il nome-della-madre o per “ladrone” non c'era rimedio, perché erano offesa grave. Con Joca Ramiro che spiegava così, non c'era *jagunço* che non accettasse il ragionevole della ponderazione, il ricordato.” (GS, 220-221)]

L'apparente sfrontatezza da parte del prigioniero, il suo atteggiamento formalmente provocatorio, che il giudice, Joca Ramiro, accetta e rovescia nell'accettare, è ancora una volta codice di comunicazione e rovesciamento retorico del “topos” dell'azione come prevaricazione illogica, cioè della forza come logica esclusiva. Quella della parola, del ragionare, è, al contrario, una logica inclusiva, una logica del riconoscimento come appartenenza. E infatti, il prigioniero rivendica, ed il valore simbolico è qui inequivocabile, che venga liberato dai lacci che gli legano le mani, poiché “...per parlare, ho bisogno che non mi lascino con le mani legate...”. Ed il suo parlare sarà, per necessità e per coscienza, veritiero. E sul concetto e la pratica del *dire-vrai* possiamo ritenere valida, anche per il romanzo rosiano, quanto osserva Judith Butler:

Alcune lezioni che Foucault tenne nel 1983 a Berkeley tentavano di analizzare la pratica del *dire-vrai*, il dire la verità su di sé, alla luce del concetto greco classico di *parrhesia* [*Parrhesia* è termine che nella Grecia classica denotava il parlare liberamente, una particolare franchezza e trasparenza comunicativa, che assumeva il significato

specifico di una “licenza”. Richard Lanham gli attribuisce due significati: il primo, appunto, è quello di “parlare con candore”; il secondo, invece, consiste nell’“essere perdonati per tale candore”], e cioè di un’esternazione, del dire la verità in pubblico. Al centro di quelle lezioni, infatti, era soprattutto una rivisitazione della pratica del dar conto di sé che si ricava dai dialoghi di Platone e dal *De ira* di Seneca. [...] La riflessività del sé è sempre sollecitata da un altro, è cioè attraverso il discorso di qualcun altro che si è indotti a riflettere su di sé. E il sé non si limita a intraprendere un esame riflessivo ricorrendo a forme di razionalità di cui dispone già. Queste forme gli sono accessibili attraverso il discorso, in un atto di interlocuzione, e gli pervengono come un incitamento, una forma di seduzione, un’imposizione o una richiesta da fuori a cui cedere e consegnarsi.⁸

Nella rappresentazione logico-teatrale che viene svolgendosi nel passo del processo a Zé Bebelo, il *luogo-sertão* funziona da sfondo logico puro, come una sorta di substrato esistenziale e narrativo, che costituisce sempre l’elemento di tensione drammatica della narrazione stessa, come se ne divenisse continuamente orizzonte e punto di fuga, libertà e necessità. Le differenti logiche vengono rappresentate come un coesistere di ragioni, in uno spazio che è sempre più concretamente circolare: il parlare di ciascuno è un “venire in scena” attraverso la logica della propria voce, attraverso la barthesiana “grana” della voce. E così, con il dialettico alternarsi binario delle posizioni favorevoli o contrarie al prigioniero, lo *jagunço* Candelário considererà il delitto inesistente, proponendo uno scontro all’arma bianca, un duello nella più tradizionale e antica delle forme o, nell’impossibilità di questo, la liberazione del prigioniero perché possa ricongiungersi ai suoi e riunirli per tornare a muovere guerra ai suoi liberatori:

⁸ Judith Butler, *Critica della violenza etica*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 166-167.

logica della assolutezza dell'atto bellico, che non contempla altra soluzione o ragione al di fuori del proprio accadere, al di fuori dei propri atti. Mentre Ricardão, con un discorso che, nella sua drammatica consequenzialità, si oppone a quello nervoso e frammentario di Candelário, chiede la condanna a morte di Zé Bebelo, nella logica della vendetta come atto di compimento:

– “... Agora, eu sirvo a razão do meu compadre Hermógenes: que este homem Zé Bebelo veio caçar a gente, no Norte sertão, como mandadeiro de políticos e do Governo, se diz até que a soldo... A que perdeu, perdeu, mas deu muita lida, prejuízos. Sérios perigos, em que estivemos; o senhor sabe bem, compadre Chefe. Dou a conta dos companheiros nossos que ele matou, que eles mataram. Isso se pode repor? E os que ficaram inutilizados feridos, tantos e tantos... Sangue e os sofrimentos desses clamam. Agora, que vencemos, chegou a hora dessa vingança de desforra. A ver, fosse ele que vencesse, e nós não, onde era que uma hora destas a gente estava? Tristes mortos, todos, ou presos, mandados em ferros para o quartel da Diamantina, para muitas cadeias, para a capital do Estado. Nós todos, até o senhor mesmo, sei lá. Encareço, chefe. A gente não tem cadeia, tem outro despacho não, que dar a este; só um: é a misericórdia duma boa bala, de mete-bucha, e a arte está acabada e acertada. Assim que veio, não sabia que o fim mais fácil é esse? Com os outros não se fez? Lei do jagunço é o momento, o menos luxos.” (GSV, 173)

[“Adesso, io condivido l'opinione del mio compare Ermogene: che quest'uomo Zé Bebelo è venuto contro di noi, nel Nord del *sertão*, come mandatario di politici e del Governo, di dice anche che al soldo... Perduto, ha perduto, ma ci ha dato molta lotta, danni. In seri pericoli, siamo stati; lei lo sa bene, compare Capo. Calcolo i nostri compagni che lui ha ammazzato, che i suoi hanno ammazzato. Questo ci può essere restituito? E quelli che sono rimasti inutilizzati per le ferite, tanti e tanti... Il sangue e le sofferenze di tutti

questi gridano. Adesso, che abbiamo vinto, è arrivato il momento della vendetta di rivalsa. Vorrei vedere se avesse vinto lui, dove noi ci trovavamo a quest'ora? Tristi morti, tutti, o prigionieri, spediti ammanettati alla caserma di Diamantina, e in varie prigioni, e alla Capitale dello Stato. Noi tutti, anche lei, certamente. Mi raccomando, capo. Noi non abbiamo carcere, non c'è altra soluzione da dare a tutto questo; ce n'è solo una: la misericordia di una buona pallottola, a bruciapelo, e la faccenda è chiusa e messa a posto. Quando lui venne qui, non sapeva che la fine più facile sarebbe stata questa? Con gli altri non si è fatto così? Legge del *jagunço* è il momento, il meno-lussi." (GS, 223)]

Al retoricamente perfetto discorso di Ricardão, si aggiungono le considerazioni di considerazioni di Riobaldo:

“Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Loas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo” (GSV, 174)

[“Chi sa davvero quello che è una persona? E piuttosto: ogni processo è sempre difettoso, perché quello che la gente giudica è il passato. Eh, be'. Ma, per la scritturazione della vita, del giudicare non si fa a meno; ce n'è bisogno? Solo che vi sono pesci, che nuotano risalendo il fiume, dalla foce alle sorgenti. La legge è la legge? Balle! Chi giudica, è già morto. Vivere è molto pericoloso, davvero.” (GS, 224)]

Seguiranno le considerazioni di Titão Passos, improntate anch'esse ad una rifiuto dell'atto omicida al di fuori del momento dello scontro, e quelle di Gu, che sottolinea una possibile, futura logica della reciproca pietà, ed il discorso finale di Zé Bebelo:

– “Agora perdi. Estou preso. Mudei para adiante! Perdi – isto é – por culpa de má-hora de sorte; o que não creio. Altos descuidos alheios... De ter sido guardado prisioneiro vivo, e estar defronte de julgamento, isto é que eu louvo, e que me praz. [...] Julgamento – isto, é o que a gente tem de sempre pedir! Para quê? Para não se ter medo! É o que comigo é. Careci deste julgamento, só por verem que não tenho medo... Se a condena for às ásperas, com a minha coragem me amparo. Agora, se eu receber sentença salva, com minha coragem vos agradeço. Perdão, pedir, não peço: que eu acho que quem pede, para escapar com vida, merece é meia-vida e dobro de morte.” (GSV, 180)

[“Adesso ho perduto. Sono prigioniero. Ho cambiato in avanti! Ho perduto – cioè – per colpa di mala ora di sorte; al che non credo. Alte negligenze altrui... D’essere stato conservato prigioniero vivo, e di trovarmi di fronte a un processo, è cosa di cui vi lodo, e di cui mi rallegro. [...] Processo, dico, che con l’arma ancora in mano chiesi; e che mi merita da questo grande Joca Ramiro, dalla sua alta cortesia... Processo – è questo che la gente deve sempre chiedere! Perché? Per non aver paura! Per me è così. Avevo bisogno di questo processo, solo perché vedessero che non ho paura... Se la condanna sarà aspra, con il mio coraggio mi proteggerò. Adesso, se riceverò sentenza di salvezza, con il mio coraggio vi ringrazio. Chiedere perdono, non lo chiedo: perché io penso che chi chiede per salvare la vita, merita mezza vita e il doppio di morte.” (GS, 232)]

Colui che è in condizione di assoggettamento, è colui che difende la ragione etica, il processo come coscienza di sé nella contrapposizione degli individui come *logiche differenti*, fino a configurarsi come vere e proprie “logomachie”, battaglie di parole-discorsi.

In questa prospettiva è fondamentale la distinzione tra “agorà” (assemblea generale del popolo nelle città greche e, quindi, il luogo in cui l’assemblea si riuniva, la piazza pubblica, il mercato, centro economico, morale e politico

della “polis” – dal gr. “agorá”, da “agéiro”, “io aduno, raccolgo”; nelle città dell’antica Grecia, piazza in cui aveva luogo il mercato e di tenevano pubbliche assemblee. E per estensione: assemblea pubblica dei cittadini) ed “ecclesia” (assemblea, assemblea dei cittadini, presente con diversità nella composizione, nelle funzioni e nel nome stesso in tutte le antiche città greche. Nei regimi democratici comprendeva tutti i cittadini; nei regimi oligarchici la partecipazione all’“ecclesia” era subordinata ad un certo censo, per lo più quello oligarchico, o addirittura alla nascita. In particolare, per “ecclesia” si intende l’assemblea popolare di Atene, cui partecipavano tutti i cittadini di pieno diritto che avessero compiuto i vent’anni – dal gr. “ekklesia”, “assemblea degli invitati”, “ékkletoi”, dal verbo “kaléin”, “chiamare per nome”: assemblea del popolo nelle antiche città greche).

Come la “ecclesia” è una entità simbolica e reale nel suo accadere, il riunirsi fisico dei partecipanti all’assemblea; l’“agorá” unisce l’atto simbolico e l’oggetto in un luogo reale e simbolico ad un tempo: cioè la parolacosa “assemblea” diviene parola-luogo, si incarna in un luogo che è la cosa che la rende un luogo. Funziona, in un certo senso, la stessa equivalenza e “meccanica”, nell’accezione gaddiana, che porta il *sertão* a divenire da luogo dell’indefinito e dell’ineffabile, luogo d’elezione, immaginario e reale ad un tempo, della parola, anzi, meglio, della dialettica, cioè della *vita della parola come un luogo*.

Il *sertão* è, così, parola, che definisce un luogo, parola di un luogo, che diviene *luogo della parola*. E ad esso potremmo avvicinare, in questo modo, la distinzione heideggeriana tra “mondo” e “terra”:

Se il mondo rappresenta, nell'opera, l'aperto, la terra nomina «ciò che si richiude essenzialmente in se stesso» (M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a.M., 1950, p. 32). «La terra appare solo dove è custodita e salvaguardata come l'essenzialmente Indischiudibile, che si ritira davanti a ogni apertura e si mantiene costantemente chiusa» (*ibid.*). Nell'opera d'arte, questo Indischiudibile viene come tale alla luce. «L'opera porta e mantiene la terra stessa nell'aperto del mondo» (*ibid.*, 31). «Produrre la terra significa: portarla nell'aperto in quanto In-sé-chiudentesi» (*ibid.*, 32). Mondo e terra, apertura e chiusura – pur opposti in un conflitto essenziale – non sono, però, mai separabili: «La terra è l'emergere verso nulla di ciò che costantemente si chiude e così si salva. Mondo e terra sono essenzialmente diversi l'uno dall'altro e tuttavia mai divisi. Il mondo si fonda sulla terra e la terra sorge attraverso il mondo» (*ibid.*, 33-34).⁹

La questione dell'io, la definizione del soggetto è la vera questione finale, la conclusiva domanda. E così, tornando alla questione iniziale, al tema dell'origine, per vedere quale rapporto possa esistere tra legge dialettica e “passione dell'origine”, possiamo far nostre ancora una volta le considerazioni di Judith Butler:

Ma c'è qualcosa di più: qualcosa che ha a che fare con il linguaggio e la sua storicità. *Il modo in cui avviene la ricostituzione del soggetto e la forma narrativa che la ricostruzione di quella costituzione tenta di restituire non sono la stessa cosa.* Ma allora qual è il ruolo del linguaggio nella costituzione del soggetto? E che ruolo diverso assume quando cerca di recuperare o ricostituire le condizioni della sua stessa costituzione? In primo luogo, quindi, c'è una domanda: “Com'è possibile che la mia costituzione diventi proprio mia?”. Dove e quando prende forma questa presup-

⁹ Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 75-76.

posizione di proprietà e di appartenenza? Su questo non si può raccontare una storia, ma c'è forse un altro modo perché diventi accessibile a noi, e perché lo diventi anche attraverso il linguaggio. Nel momento in cui pronuncio la parola "io", non sto solo riferendomi al luogo pronominale che il linguaggio assegna all'"io", ma sto immediatamente affermando e prendendo le distanze da un'intrusione, da una violazione primaria, da un momento costitutivo e originario in cui, prima ancora di acquisire un "io", io sono un essere che è stato toccato, spostato, nutrito, cambiato, messo a dormire, costituito come oggetto e soggetto di parole. Il mio corpo infantile, appena nato, non è stato solo toccato, spostato e sistemato, ma queste intrusioni hanno operato come "segni tattili" che si sono depositati nella mia formazione. E tali segni mi comunicano in modo che non sono riconducibili alla verbalizzazione. Sono segni di un altro [...], ma sono anche tracce da cui un "io" eventualmente emergerà, un "io" che non sarà mai in grado di ri(s)coprire o rileggere pienamente questi segni e per il quale questi segni resteranno in parte qualcosa di opprimente e di illeggibile, di enigmatico e formativo."¹⁰

Nel dialogo aperto tra soggetto e mondo, tra l'*io* e la storia, allora, esiste un passaggio, un punto di equilibrio disordinato, una *encruzilhada*, nella quale ragione e intimità, storia e mondo, *logos* e *nomos*, identità e comunità si incontrano infinitamente nella *dialettica del possibile*: il *sertão*.

¹⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 96.

EN ESA ÉPOCA DI SERGIO BIZZIO
UNA FANTASIA PAMPEANA

Emilia Perassi

En la provincia de Buenos Aires no he conocido a ninguna persona medianamente allegada al campo que pronunciara el vocablo *pampa* en la acepción atingente de la llanura que vimos desde el automóvil o desde la ventanilla del tren y que de modo mínimo recorreremos a caballo. Diríase que en nuestro país toda boca, aun la de forasteros, púdicamente se niega a pronunciar ese término que la llena y la envanece. Frasecitas del tenor *Voy a galopar un rato por la pampa* son concebibles únicamente en extranjeros de comedia, con propósitos caricaturescos. [...] Para muchos argentinos *pampa* es palabra de turistas, de personas ajenas al medio.¹

Ed in effetti, fa notare Rosalba Campra, sulla scia della riflessione di Bioy, nel *Martín Fierro* (1872 e 1879) – epopea della pampa per eccellenza – la parola compare due sole volte, “equitativamente distribuidas entre la Ida

¹ A. Bioy Casares, *Memoria sobre la pampa argentina y los gauchos*, Buenos Aires, Emecé, 1986, pp. 10 e 17.

y la Vuelta”.² Ne *La cautiva* (1837), testo fondatore nel poetizzare quel paesaggio, il termine appare con altrettanta parsimonia. Nel *Santos Vega* (1877), ove di contro il vocabolo ricorre, esso è tuttavia affidato alla voce di un narratore che evoca quell’ambiente come scena di un passato trascorso e assente, del quale restituisce perciò un significato ormai inattivo.³

Tutta la letteratura del XIX secolo, responsabile della traduzione permanente della *tierra adentro* in simbolo della nazione, preferirà di fatto all’inerzia naturalistica di *pampa* la ben più alta e perturbante sonorità della parola *desierto*. La scelta di nominazione vale da sola l’intero programma politico dei liberali, insieme con l’annesso culturale che gli è sotteso: ogni mappa si costruisce su un racconto; ogni geografia è sovradeterminata dai miti. Nel caso argentino, l’atto di nascita della nazione alla modernità è siglato da un intervento lessicale che implica un battesimo del territorio nel quale i segni neutri ed inespressivi della natura (*pampa*) vengono sostituiti da quelli ambigui e significativi della cultura (*desierto*).

La nozione di deserto convoca infatti emblemi noti, di ampia risonanza e tradizione. Prediletto dai mistici come luogo in cui la coscienza si fa vuota in attesa dell’incontro con l’assoluto, il deserto è antitesi del paradiso, simbolo della terra maledetta dal creatore dopo la caduta della creatura, nella quale il santo si predispone alla lotta in solitudine contro le tentazioni peggiori e maggiori. Nonostante la sua vacuità e infinitezza, il deserto implica la frontiera e la guerra: quella fra il sé beatificato e l’alterità demoniaca, in relazione mai di negoziato, solo di sconfitta o vittoria. Sebbene illimitato, il deserto non è

² R. Campra, “Pampas de la imaginación”, in R. Bulgheroni, *Summa pampeana*, Chile (s.l.), Morgan International, 1994, p. 54.

³ *Ibidem*.

abitabile dalla pluralità: le dicotomie in conflitto che il mitema sceglie di rappresentare agiscono infatti in direzione della reciproca eliminazione ed esclusione. L'originario repertorio di significati consente all'immagine del deserto di contenere idealmente le forme del rapporto fra culture così come le pensano gli estensori del piano di sviluppo della nazione:

[...] se califica desierto una extensión física que no es solo naturaleza, pero también es desierto, un espacio ocupado por hombres cuya cultura no es reconocida como cultura, en el caso de los indios. La palabra *desierto*, más allá de una denominación geográfica o sociopolítica, tiene una particular densidad cultural para quien la enuncia, o, más bien, implica un despojamiento de cultura respecto del espacio y los hombres a que se refiere. Donde hay desierto, no hay cultura, el Otro que lo habita es visto precisamente como Otro absoluto, hundido en una diferencia intransitable”⁴

Che tale mitema, nelle sue articolate adiacenze, si presti ottimamente ad accogliere la sintesi del progetto liberale, culminato nella *Campaña del desierto* del 1879, pare evidente. Di tale progetto, minuziosamente osservato e descritto dagli studi di cultura, scelgo – per inquadrarlo negli aspetti che qui interessano – l'efficace istantanea di Graciela Montaldo:

El general Roca conquistó en 1879, en la Campaña del Desierto, 20.000 leguas cuadradas de tierra [...]. De aquí en más, las nuevas tierras, al incorporarse como propiedad privada, son inaccesibles como paisaje, como territorio

⁴ B. Sarlo, “En el origen de la cultura argentina. Europa y el desierto”, in *I Seminario Latino-americano de Literatura Comparada*, 8-10 de setembre del 1986, Porto Alegre, Ed. Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, 1987, p. 15.

común, y se vuelven desde el inicio condensaciones del pasado de la nación, imagen simbólica. Para la cultura siguen siendo desierto, extensión a la vez íntima y ajena. [Los escritores] lo diseñaron como un espacio desde el cual otorgar sentidos a la historia, la política, los discursos y las prácticas nacionales.⁵

Altrettanto importanti sono le considerazioni della stessa Montaldo quando ricorda che a sostenere la soluzione finale del problema indigeno *manu militari* è la maniera peculiare dei romantici argentini nel codificare la relazione con la natura, una natura barbara con la quale mai giunsero a identificarsi, pur volendola come topico che specchiasse il piano di modernizzazione e civilizzazione del paese. Prendendo le distanze da essa, ovvero “de lo único próximo y – en algún sentido– propio”,⁶ la rappresentano come spazio ostile, come minacciosa tentazione alla benignità dell’ordine urbano. Ne istigano da qui l’eliminazione, la quale prende forma nell’elaborarne l’immagine come luogo della natura nato col solo destino di essere modificato dalla cultura: “[...] por esta deliberación paisajística del romanticismo, naturaleza y cultura (que en el discurso intelectual están separadas) se hallan indisolublemente ligadas en la literatura creando los primeros grandes mitos argentinos”.⁷

Non meno assiduamente analizzato del tema precedente è il percorso di questo mito attraverso la letteratura argentina. Da qui l’impossibilità e l’innecessarietà di

⁵ G. Montaldo, *De pronto el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 28.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁷ *Ibidem*.

riferirne.⁸ Tuttavia, nella differenza radicale che connota la “tradición rural” dei moderni rispetto a quella dei contemporanei, risulta essenziale almeno la menzione al cambio di segno impresso dalla scrittura borgesiana: è a partire da essa che il *desierto* viene acquisito come spazio irriducibilmente culturale, letterario, mitologico, abitato da figure che sono retorica e simbolo, mutevoli, irreali ed astratte come qualsiasi entità *ficcional*. Il *desierto* viene riconosciuto come racconto e testo, nel quale si iscrivono – politicamente o poeticamente – i desideri di essere della nazione, dei suoi ciclici *hacedores*.

In quanto spazio culturale, nel *desierto* ogni partita dell’immaginazione e della rappresentazione può, e deve, essere dunque giocata. La consuetudine propende di solito per una cerimonia letteraria impegnativa, consapevole della varietà, drammaticità e trascendenza degli ideogrammi implicati dalla natura politica del mito della pampa (e del suo più ferreo postulato tematico: la dicotomia di civiltà e barbarie). Gli autori che in opere recenti si sono mostrati inclini a riprendere, deconfigurandolo, il segno principe dei discorsi sull’identità nazionale, raramente hanno rinunciato al registro dell’impegno, alla serietà del tono, allo stile meditato e poeticamente intenso: penso alla pampa di Bianciotti,⁹ di

⁸ Cfr., ad esempio, gli studi di N. Botana, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985; J. Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988; A. Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988; V. Blengino, *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003; A. Salvioni, *L’invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

⁹ H. Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset, 1992.

Aira¹⁰ o di Saer,¹¹ ad esempio. Di contro, il sorriso e l'ironia sul tema pare giungere quasi esclusivamente dall'esistenza disincantata e arguta di Inodoro Pereira, celebre 'striscia' di Roberto Fontanarrosa, capace di fare del comico e del parodico lo strumento della rilettura e sconsecrazione di "totalità opprimenti"¹² come quelle relative ai miti di gaucho e di pampa nella tradizione argentina. In narrativa, tutto sommato inedito è dunque lo sguardo mordace lanciato da Sergio Bizzio nel romanzo dal titolo *En esa época*,¹³ che alle spalle ha non solo la pampa della leggenda nazionale, ma anche quella già riveduta e corretta dalla letteratura degli anni '80 e '90, appunto dagli Aira, i Saer o i Briante,¹⁴ cioè colma di esotismi o iperciviltà, popolosa di presenze, in evidente polemica coi titoli di barbarie o *vaciedad* apposti un secolo prima al sud inurbano della nazione.

Bizzio, naturalmente, prosegue nell'intenzione decostruzionista del passato e dei suoi simboli. Aggiunge, rispetto ai percorsi praticati da altri, sia un marcato accento comico, sia un linguaggio di ammiccante insignificanza letteraria (generico e privo di ambizioni stilistiche), a dire che l'operazione del romanzo non vuol essere tanto quella di costruire un mito, o un'immaginazione migliore, della storia e geografia della nazione, quanto piuttosto quella di dimostrarne l'irriducibile irrealità quando interviene il racconto, a prescindere dall'ideologia che lo ispira.

¹⁰ C. Aira, *Ema la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997 (1ª ed. 1981); *La liebre*, Buenos Aires Emecé, 1991.

¹¹ J.J. Saer, *La ocasión*, Barcelona, Destino, 1988; *Las nubes*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1997.

¹² V. Jankélévitch, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1997 (ed. or. 1964): "L'ironia sminuzza le totalità opprimenti" (p. 66).

¹³ S. Bizzio, *En esa época*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

¹⁴ M. Briante, *Ley de juego*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

Il motivo che innerva la narrazione è infatti prelevato dal genere della fantascienza, una fantascienza peraltro di terz'ordine, semplificata anche dal contagio dei suoi stilemi con modi dell'espressione narrativa che richiamano la colloquialità della *fiction* televisiva o lo scambio di battute in un *talk show*. La trama è la sede nella quale viene dichiarato ed esposto tutto il costruito metaforico: siamo nel 1876, nel momento in cui Alsina tenta l'ultima relazione pacifica con le confederazioni indigene di *tierra adentro*, ideando la costruzione di un vallo che separi e protegga i territori della città di Buenos Aires da quelli ad essa esterni. La scena iniziale si fissa attorno ai soldati che scavano il celebre fossato. Nel mentre rimuovono la terra, trovano cose: ora ossa gigantesche, ora singolari sfere luccicanti, infine un oggetto enorme e di consistenza assoluta. È impossibile scalfirlo. Si può solo continuare a disseppellirlo, per valutarne la natura e la superficie. Finalmente si svela: è un disco volante, di ottanta metri di diametro. Da una porta, sbucano due creature di aspetto umano, non fosse per la consistenza traslucida e gelatinosa dei corpi. Sono due ragazzini, maschio e femmina, nati nell'astronave che da milioni di anni ha abbandonato il piccolo pianeta d'origine e che sulla terra si è abbattuta sprofondando a chilometri di profondità, sino a quando – nel corso delle ere – i movimenti tellurici non l'hanno lentamente riportata quasi in superficie: la superficie della pampa, la pampa del XIX secolo, quella di Alsina. E i ragazzini la scoprono con allegria infantile e assoluto stupore. A loro volta, il colonnello Godoy e qualche aiutante si mettono ad esplorare l'astronave. In essa, che è buia e popolata di oggetti invisibili, si perdono. Scampano così all'attacco dell'esercito indigeno di Rumay, il quale a sua volta entra in contatto con disco ed alieni. Dopo la scoperta di pampa

e di creoli, i due fratelli galattici scoprono ora gli indios. Mostrano loro i propri superiori poteri, essenzialmente la capacità di volare, che intendono scambiare con le storie – per loro di incanto straordinario – raccontate dagli autoctoni. Nel mentre ci si trasferisce competenze e saperi, l'esercito di Roca si è come materializzato a poche centinaia di metri dell'astronave. È in schieramento impeccabile, innumerevole, armato senza risparmio. Per gli indios non c'è altra evidenza che la fuga. Nel ventre dell'astronave, ovviamente, non essendoci altro luogo verso il quale dirigersi. Essa prende il volo sotto lo sguardo attonito di Roca, al quale – se vuole giustificare la *campañã* – non resta che uccidere l'unico indio che si trova di fronte: il figlio di Rumay e di una prigioniera bianca, di aspetto ripugnante. Nel disco volante le ore cominciano a trascorrere: alcuni indios conversano, la maggioranza si stende a terra, chiude gli occhi, si addormenta. E nell'addormentarsi muore. Ai ragazzini alieni altro non resta che sollevarne i cadaveri e gettarli – con un ambiguo sorriso sul volto – fuori dalla nave, ad uno ad uno, facendoli scomparire nel vuoto.

La scelta di ricorrere alla *sf* è del tutto coerente rispetto all'ideologia del romanzo, che intende predisporre una rete rinnovata di relazioni intertestuali con la tradizione letteraria. Sceglie perciò la presa di distanze da quella ufficiale e maggiore, aderendo di contro a quella marginale e minore, di gran lunga meno compromessa coi discorsi istituzionali sulla nazione. Nel porsi all'esterno della *ciudad letrada*, e collocandosi nei bassifondi della letteratura di genere, Bizzio non solo si esprime criticamente nei confronti del canone, ma sceglie anche di pronunciarsi in modo netto nei confronti dei suoi codici espressivi, ovvero il realismo. La deviazione antirealista e l'opzione per i toni del fantastico ha già

caratterizzato le narrative di Aira e di Saer. La risorsa fantascientifica consente un ulteriore giro di vite: ci si colloca infatti nell'ambiente dell'irrealtà consapevole, in una testualità ludica che opta per la disconnessione radicale con la mimesi dell'*au dehors*, e si inclina per la sua formalizzazione in finzione irrevocabilmente pura.

Per tendenza apocalittica e distopica,¹⁵ la fantascienza è di manifesta vocazione didascalica e moralista. Propende per la critica del proprio tempo e mondo, mettendone alla prova valori e acquisizioni. In America latina, e specialmente in Argentina, Cuba, Messico, Brasile e Cile, essa poggia su una solida, sebbene sovente trascurata, genealogia dalle caratteristiche proprie, rispetto alla *sf* anglosassone, ovvero l'inclinazione umanistica più che tecnicista.¹⁶ I suoi contenuti hanno

¹⁵ Utili a questo riguardo le indicazioni di Booker, secondo il quale: “[...] dystopian literature is specifically that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential negative consequences of arrant utopianism. At the same time, dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions. [...] Both dystopian literature and social criticism derive considerable energies from a general modern scepticism about the possibility of an ideal society” (H.K. Booker, *Dystopian literature. A Theory and Research Guide*, West Port (Connecticut)-London, Greenwood Press, 1994, pp. 3 e 11).

¹⁶ A riguardo della produzione argentina, osserva Pablo Capanna: “En general [los nuevos escritores argentinos de CF] cultivan una literatura fantástica no tradicional, que linda con la ciencia ficción, la atraviesa y sale libremente de su ámbito con escasa presencia del elemento científico-tecnológico [...]. Quizás el rasgo más común sea que nuestros autores no hacen ciencia ficción a partir de la ciencia, como ocurre en países industriales donde la ciencia impregna la vida cotidiana; son escritores que se han formado leyendo ciencia ficción y en cuyo mundo espiritual importan las convenciones y los mitos del género” (P. Capanna, “La ciencia ficción y los argentinos”, *Minotauro*, n. 10, abril de 1985, p. 16). Cfr. anche A.B. Dellepiane, “Narrativa argentina de ciencia ficción:

sempre a che fare, al di qua o al di là dell'Atlantico, con le relazioni di potere, scrive Darko Suvin.¹⁷ Sceglierla quale motivo strutturante il proprio racconto, come nel caso di Bizzio, implica l'accoglienza degli spunti di cui sopra, ed insieme la loro specifica ricontestualizzazione polemica nel *mainstream* della letteratura nazionale. La polemica ha ovviamente a che fare con la dicotomia città-campagna (come *desierto*), natura (come vuoto)-cultura (come suo riempimento). Nel mondo finalmente altro di Bizzio, tale ricontestualizzazione ha un effetto immediato: il declino, la perdita di vigenza di queste stesse dicotomie. Per i giovani e gelatinosi extraterrestri che sbarcano nella pampa, che per la prima volta la vedono, e nel cui immaginario è assente qualsiasi nozione su di essa, le fantasie e le paure che affliggono i *criollos* non esistono, non sono né categoria di giudizio né concetto.¹⁸ Possono da qui vedere la pampa per la prima volta, viverla come assoluta novità dell'esperienza – sensoriale ed intellettuale – senza che debba corrispondere ad alcuna immagine pregressa. Possono da qui

tentativas liminares y desarrollo posterior”, in *Actas del IC Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, 18-23 agosto de 1986, Sebastian Neumaker (ed.), Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 515-523; M. D'Lugo, “Frutas de los frutos prohibidos: la fantaciencia rioplatense”, in *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en América Latina*, Actas del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, edición al cuidado de D.A. Yates, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1975, pp. 132-142; A. Risco, “Algunas notas sobre la ciencia-ficción”, in Id., *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 259-272; L. Lemkov, “Ciencia-ficción: una aproximación personal”, *Revista de Occidente*, marzo de 1987, n. 70, pp. 5-18; R. Larson, “La literatura de ciencia-ficción en México”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, febrero de 1974, n. 284, pp. 425-431.

¹⁷ Cfr. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, 1979.

¹⁸ “No tenían la menor idea de lo exterior, no lo tenían ni siquiera como concepto” (S. Bizzio, *op. cit.*, p. 53).

chiamarla pampa, non *desierto*, pura entità geografica, sinonimo di una sola parola: terra. Come tale, essa si mostra nella sua grandiosa e commovente semplicità:

El coronel y los chicos se alejaron doscientos metros bordando la zanja. Los chicos estaban excitadísimos con el paisaje; daban vueltas alrededor de los arbustos a toda velocidad, rozándolos en cada giro con la yema de los dedos, alzaban piedras pequeñas y las pesaban en sus manos. Pero minuto a minuto la pampa volvía a capturar su atención; aunque el coronel les había contado que era infinita, ellos igual lo tironeaban de las mangas pidiéndole que los llevara hasta el final.

– Quietos, muchachos...

No había caso. Querían agarrar la línea del horizonte. Una lagartija se les cruzó el camino. El coronel la corrió, le aplastó la cabeza con la punta de la bota y se la trajo ensartada en el cuchillo.

– Lagartija – les dijo (pp. 57-58).

La narrazione inanella così i suoi snodi programmatici, con manifesto intento didattico. Impugna con minuziosità le sequenze classiche del racconto nazionale e le destina a progressiva sconsacrazione. La citazione appena riportata certifica che il punto di forza di *En esa época* sta nell'acquisire come ormai indiscussa la costruzione leggendaria della pampa. Infatti, i suoi attributi vengono trasmessi attraverso la sintassi propria del mito (“el coronel *les había contado* que era infinita”), essendone dunque irreperibili (perdute? infondate? false?) le fonti. Nel confronto con chi di tale leggenda non è portatore, essa appare un inverosimile, un inverosimile che peraltro legittima e dà piena coerenza al ricorso alla *cf*, i cui titoli immaginativi appaiono identici a quelli della versione istituzionale della storia locale. Essendone estranei, letteralmente e metaforicamente alieni, i ragazzi

non di questo mondo intendono “agarrar la línea del horizonte”, non accogliendo per quello spazio la nozione di infinitezza propagata dai suoi mitografi.

Bizzio perfeziona altresì la controlettura del dogma sarmientino definendo accuratamente le misure dell’ambiente nel quale i personaggi si muovono. La favolosa “extensión” del territorio si raprende, infatti, attorno ai pochi metri di fossato appena scavati, autentico cronotopo, nel quale si condensano spazio e tempo in rappresentazione sarcastica di una geografia (e storia) argentina in realtà piccola e angusta:

En treinta días habían cavado unos dos kilómetros y medio. Era poco, pero estaba quedando hermosa. Solían apartarse unos metros, por turnos, para no llamar la atención del coronel, caminaban marcha atrás sin quitarle a la zanja la vista de encima y se inclinaban hacia un costado para admirarla en perspectiva. Al principio les parecía imposible; ahora representaba la imagen del país por venir (p. 24).

Ingenuamente compiaciuti della propria opera, come pittori di fronte alla contenuta superficie di un quadro, gli artefici della “imagen del país por venir” vengono a loro volta ritratti, e giudicati, in atteggiamento infantile, vanitoso. Smisurata non è la terra sulla quale intendono imprimere un segno che sin dal principio appare impossibile,¹⁹ assurdo.²⁰ Semmai lo è l’idea di delimitarla, di

¹⁹ “Ellos avanzaban un metro y el desierto cien. Una cosa era correr a los indios, o ser corridos por ellos: en esos casos la inmensidad no se hacía sentir, porque la atención estaba centrada más bien en la resistencia de los caballos (cuando los caballos se agotaban, se agotaba el espacio). Pero cavar semejante zanja era una cosa muy distinta, más que nada porque la significación que tenía – dividir los mundos – era demasiado grande para alcanzarla así, metro a metro. Cavando aquella muralla china invertida, invirtieron aquel proverbio chino que asegura que para hacer mil

istituire una frontiera che separi, là dove è chiaro che ogni frontiera è piuttosto punto di relazioni, incroci, scambi, contatti. È dunque l'irrisolubilità delle contraddizioni suscitate dalla *zanja* a 'fare' il *desierto*, evento percettivo, più che dato di realtà, la cui esistenza e fisionomia vengono determinate dalla volubilità dello sguardo dei vari attori impegnati nella costruzione del modello di mondo che il fossato idealmente esemplifica:

Era una obra de verdad, una obra seria, una zanja de ingeniería. Era evidente (se les hizo evidente, desconcertándolos) que el ministro que la había ideado tenía una fe ciega en el progreso, y, en consecuencia, levantaron por primera vez la vista del suelo, pero vieron que lo único que se hacía más grande a medida que avanzaban era el desierto (p. 15).

È ovviamente significativo e allusivo che la parola *desierto* funzioni quasi esclusivamente entro i discorsi dei soldati *criollos* impegnati nello scavo e dei loro dirigenti e che essa ritorni – in chiusura di romanzo – nella riflessione di Roca quando pensa ai trofei della *campaña* che dovrà esibire in città. Nell'uscire dallo spazio narcisistico dei suoi artefici, ovvero nell'entrare nella lingua dei giovani alieni, l'uso e significato del termine perdono di senso e necessità, venendosi a ripristinare quello di pampa, immune da ideologie e fantasie.

kilómetros primero hay que dar un paso: para dar un paso, antes hay que hacer mil kilómetros. Imposible" (p. 15).

²⁰ "En los traslados el coronel Godoy marchaba al frente [...] Aunque era feo y muy tetón (tosía y le saltaban las tetas) a algunos hombres les bastaba admirar su porte para mantener a raya la sensación de absurdo que empezaba a ganarlos. Cavaban callados, con la mirada perdida, arqueándose como varas bajo el peso de los picos" (p. 16).

Insiste, la narrazione, nel provocare la relazione con gli *avant textes* depositari della leggenda paesaggistica. Se per Sarmiento la pampa costituiva il fulcro di un indiscutibile determinismo storico, per Bizzio essa è il luogo di una grottesca improvvisazione progettuale, che rovescia in farsa i programmi di fondazione della nazione. Tali programmi non appaiono istigati o deviati dalle alte contingenze della storia, bensì da una casualità capricciosa e infantile. In essa si svela l'*hidalga* vanità dei costruttori, che implica la messa in parodia di un luogo comune delle rappresentazioni identitarie d'Argentina, ovvero il senso di superiorità e l'egolatria. Sempre acquisito con benignità nell'immagine di sé, lo stereotipo appare ora sottratto all'inerzia del luogo comune attraverso l'accento di ridicolo col quale ritorna nella caratterizzazione del manipolo d'uomini, emblema di collettività, che si affannano attorno al fossato. Costretto dal ritrovamento di ossa gigantesche a far deviare il percorso della *zanja*, così si determina ad agire il colonnello Godoy:

Se reunieron. El coronel se acuclilló, agarró un palito y trazó una raya en el suelo.

– Ésta es la zanja. Ahora el asunto es más o menos así: como en línea recta no podemos seguir, porque hay que esquivar el cementerio este [...], pregunto, ¿para qué lado vamos a doblar?

Se hizo un silencio.

El coronel mantenía el palito con el que había hecho la raya apoyado de punta en el suelo; la sombra del palito cortaba la raya en dos, apuntando al oeste. Aunque todos la miraban, nadie le prestó atención. Si lo hubieran hecho, no les habría servido de nada. Seguían todos pensativos. Nadie hablaba.

El coronel los ayudó:

De aquel lado está la barbarie, de este lado no (p. 28).

En esa época, sebbene nell'*understatement* della scelta di genere, raccoglie un tema strutturante altri importanti romanzi coevi, ovvero quello che elabora il crollo del mito dell'eccezionalità argentina. Penso al Rivera de *La revolución es un sueño eterno* o de *El farmer*,²¹ oppure al Piglia di *Respiración artificial*:²² qui, la messa a nudo della mediocrità e miseria della società narrata istiga un percorso di rilettura della propria storia che si chiude fra gli estremi dell'utopia romantica e quelli della filosofia del fallimento che di contro qualifica gli universi narrativi dei contemporanei. Nella sconsecrazione di quest'eccezionalità è da leggere senz'altro l'esito della riflessione sulle cause della violenza sentita come un carattere tragicamente profondo della cultura nazionale. Anche per Bizzio l'immaginazione del *desierto* sembra fondata su una proiezione pericolosamente narcistica, cioè del tutto svincolata dall'accoglienza della realtà, dunque proiettata verso la sua radicale negazione. L'effetto di questa negazione si fa evidente nelle parole del cacicco Rumay. In esse torna la menzione al *desierto* come trama potente nella quale ogni soggetto è stato catturato e della quale ha subito la regia, senza poter far sentire altra voce se non quella dei fautori onnipotenti del mito:

El cacique Rumay retó a los chicos por haberse robado los caballos [...] (les) enumeró los muchos peligros que acechaban en el desierto más allá del alcance de la vista: fieras, milicos, renegados, el hambre, la sed, el sol. Les dijo que no volvieran a hacer una cosa así, que *la pampa no era para jugar* (p. 130) [il corsivo è mio].

²¹ A. Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Planeta, 1992; ID., *El farmer*, Buenos Aires, Planeta, 1998.

²² R. Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

Quel paesaggio trasparente e chiaro, attingibile e abitabile che appare agli occhi dei due giovani alieni tale non è per chi l'abbia vissuto sotto il dominio dell'immaginazione liberale, che l'ha fatto labirinto pericoloso, prigione dalla quale non è possibile sottrarsi, perimetro chiuso, non spazio libero, vuoto di alternative. Così percepito, non può essere che territorio di morte. Ed è su questo territorio, progettato come luogo delle negazioni e delle sparizioni, che si è fondata la nazione. In modo esplicito, il testo allegorizza il primo genocidio della storia argentina, ovvero quello degli indios australi, attraverso la loro *desaparición* nel ventre oscuro di un'astronave che si muove *sin rumbo*, in un altrove fittizio, inesistente se non come forma retorica, a galleggiare in un vuoto che è assenza di luoghi per la vita.

Se nell'Aira di *Ema la cautiva* o nel Saer de *La ocasión* la pampa era periferia da risemantizzare, cioè da rileggere come luogo che sostanzia la discussione critica sulla civiltà, in Bizzio la manovra ideologica pare più estrema: la pampa è piuttosto da abbandonare, letterariamente almeno, così come fanno gli ammiccanti alieni col loro disco volante.

La narrativa ulteriore dello stesso autore sembra confermare questa posizione, poiché si incentra sulle coscienze individuali più che su quelle collettive, sceglie l'ambiente meno prestigioso ma forse più vero della storia quotidiana, recupera alla letteratura nazionale quell'indagine psicologica, banalmente umana, sulla quale era caduto l'autorevole ripudio borghesiano.²³

Il *desierto* di *En esa época* a me suona motivo messo in liquidazione. Compromesso, inquinato, violento, non è

²³ Penso soprattutto a *Rabia*, Barcelona, El Cobre, 2004 (Premio Internacional Novela de la Diversidad) e a *Chicos*, Buenos Aires, Interzona, 2004.

luogo che possa più costituire l'orizzonte della riflessione sulla modernità. Simbolo arcaico, va trasceso, con un colpo d'ala deciso dell'immaginazione creativa, che pare doversi adoperare per costruire un edificio identitario rinnovato negli ambienti, perlaborando scene primarie più dinamiche, più comprensive del percorso storico della nazione nel tempo del suo complessivo sviluppo. Mi pare che il romanzo muova in questo senso una proposta. Non è infondato, infatti, dati gli indizi testuali, sciogliere l'allegoria fantascientifica in allusione ai migranti come esseri venuti da un altro mondo, saturo, distrutto dalla sovrappopolazione, disperato. Alcuni dei caratteri della descrizione dell'astronave stimolano a leggerla come luogo di una nuova origine (è morbida, viscosa, oscura come una matrice), portatrice di una cultura lontana e differente rispetto a quella di "questo mondo" (l'Argentina), le cui tracce il suo ventre misterioso accoglie in solidarietà fra marginali, pur disfandosene poco dopo (gli indigeni gettati fuoribordo), e riducendole a parcelle della memoria dei piccoli galattici. L'atteggiamento ambiguo col quale essi provocano la *desaparición* dei provvisori compagni di viaggio,²⁴ se da un lato non può non rinviare alla tenebra del *Proceso*, dall'altro induce a collegarlo con un'altra sezione del discorso sull'identità, percepita come ancora oscura, ambigua appunto: la realtà del processo immigratorio, che rischia un'altra maschera e leggenda, quella del *crisol de razas*. La pampa di Bizzio,

²⁴ "El chico sujetó un cadáver por las axilas y la chica por las piernas. Casi no pesaba; la muerte le había añadido unos pocos gramos. Balancearon el cuerpo a un lado y a otro para darle impulso y en uno de los balanceos la chica lo reconoció: alguna vez había mantenido a ese indio en el aire y lo había obligado a contarle un cuento. Lo echaron afuera. La velocidad a la que se desplazaba la nave era tal que apenas lo soltaron desapareció, como si no hubiera existido. Se refregaron las manos y agarraron el otro" (p. 196).

ormai irreali, irriducibilmente letteraria, ma perciò stesso altamente significativa, è – di questi rischi – un monito.

UN DESERTO PER LA NAZIONE ARGENTINA

Flavio Fiorani

Spazio che più di ogni altro ha definito l'immaginario territoriale argentino, la pampa è l'universo di segni che dà origine a una letteratura che con esso vuole rappresentare l'identità nazionale, è la scena in cui gli argentini hanno identificato se stessi attraverso il paesaggio.

Geografia della patria, scena di una dicotomia e della frontiera, territorio simbolico dell'inclusione/esclusione, paradigma identitario, fonte di valori nazionali, spazio utopico e distopico, archetipo della barbarie, luogo di un'origine, costruzione culturale e/o simbolica, *desierto*, "Tierra adentro", condizione dell'alterità, mondo oscuro di una verità latente, superficie inerte come una carta geografica, abisso orizzontale, corpo della nazione moderna cresciuta con l'alluvione immigratoria. Insomma il significante de "lo argentino" che scrittori e saggisti, dalla generazione romantica fino a Ezequiel Martínez Estrada hanno considerato come qualcosa che deve stare nella scrittura, e al tempo stesso il dato previo alle parole e alle cose che esse nominano, una presenza immateriale

necessaria alla rappresentazione identitaria. La pampa cioè come condizione dell'autoreferenzialità, spazio visivo e fisico fondamentale ai fini della costruzione territoriale e nazionale. Strettamente connessa all'Argentina come nazione indipendente dalla Spagna, la geografia della pampa è anche un artificio discorsivo, una finzione politica e culturale. È lo spazio intorno a cui si condensa una letteratura che proprio in virtù del fatto che ha come suo presupposto questa immaginazione territoriale può essere argentina.¹

Qualsiasi discorso sulla nazione non può eludere il dato topografico: la pampa è un *desierto* che inizialmente viene rappresentato come privo di segni di cultura e da cui cancellare tre secoli di storia coloniale. Per buona parte dell'800 si è enfatizzata una convenzionale immagine spaziale della pampa: un deserto di uomini e dunque un deserto di tecniche, di saperi, di cultura, di forme della sociabilità, di rapporti sociali ed economici. Uno spazio ipersignificato e connotato attraverso il nulla, il vuoto totale. Quel vuoto di cui parla Sarmiento nei *Recuerdos de provincia* alludendo al compito che spetta ai liberali per costruire, sulle macerie dell'edificio della dominazione coloniale spagnola, una nuova repubblica che si presenta come pura creazione dal niente, senza vincoli con un passato glorioso. La vertigine di un vuoto in cui dominano l'anarchia e il dispotismo: la "barbarie" nell'accezione sarmientina. In opposizione a ciò, Sarmiento fa propria una metafora che rinvia alla terminologia fisica e presenta la morfologia del territorio sul quale il sapere è chiamato a dispiegare la sua azione civilizzatrice: "[...] sucede como en las inundaciones de los ríos, que las

¹ J. Anderman, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, pp. 15-16.

aguas al pasar depositan a poco a poco las partículas sólidas que traen en disolución y fertilizan el terreno”.² Alla natura si dovrà applicare la ragione, il libro europeo (Tocqueville, Vico, Herder, Michelet) come accade con la sedimentazione nel terreno di strati successivi. Sul territorio si gioca la sfida del progresso, dell’avvenire dell’Argentina. L’imperativo è “llenar el vacío”, esorcizzare la vertigine del vuoto, popolare, civilizzare il deserto. La pampa è sì *terra incognita* geografica, sociale e politica ma è soprattutto immagine/specchio della coscienza territoriale. È la scena di una geografia della patria da inventare e da costruire, scena in cui dovrà dispiegarsi il progresso.

Non è però – stando alle parole di Sarmiento – pura geografia, vuoto assoluto, semplice somma delle sue componenti visibili. Perché il vuoto è una costruzione culturale tutta funzionale al dispiegarsi della *civilización*. Il “vuoto” della barbarie nomina e origina il suo opposto e lo rende un concetto normativo che si definisce in funzione del suo opposto. La descrizione delle caratteristiche fisiche dell’Argentina non può che prendere le mosse dalle tre regioni geografiche la cui fisionomia è dettata dalla relazione che la popolazione ha stabilito con la natura circostante e in particolare dalla pampa:

[...] al fin, al Sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable: es la imagen del mar en la tierra, la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se le mande producir las plantas y toda clase de simiente.³

² Cit. in N. Botana, *La tradición republicana. Alberdi, Sarmiento y las ideas de su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984, p. 267.

³ D.F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, a cura di R. Moglia, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1955, p. 20.

Questa, come si vede, è già l'immaginazione di uno spazio significativo perché senza limiti, e dunque allegorizzato. La pampa è per sua natura uno spazio della rappresentazione proprio perché è senza limiti. È un paesaggio dotato di un'inconfondibile fisionomia che costituisce il referente visivo fondamentale ai fini della costruzione territoriale. Quest'ultima prende forma nelle pagine del *Facundo* allorché questo "vuoto", l'informe geografia diventa spazio culturale perché denso di riferimenti, simboli, luoghi, figure, personaggi, oggetti umani, eventi. La pampa è un paesaggio culturale, lo specchio di una coscienza territoriale, il teatro nel quale gli individui recitano le proprie storie. Ma è al contempo ciò che non ha definizione, spazio che condensa un ossimoro in cui l'analogia può essere d'ausilio per rappresentare l'irrapresentabile:

Ignoro si el mundo moderno presenta un género de asociación tan monstruoso como éste. [...] Se asemeja a la antigua sloboda eslavona, con la diferencia que aquélla era agrícola, y, por lo tanto, más susceptible de gobierno; el desparramo de la población no era tan extenso como éste. [...] Es, en fin, algo parecido a la feudalidad de la Edad Media [...]. Pero lo que presenta de notable esta sociedad, en cuanto a su aspecto social, es su afinidad con la vida antigua, si por otra parte no tuviese una desemejanza radical [...]. Fáltale la ciudad, el municipio, la asociación íntima, y, por tanto, fáltale la base de todo desarrollo social; [...] en una palabra no hay *res pública*.⁴

Lo stereotipo dello spazio desertico e vuoto genera una aporia in cui il discorso letterario cerca di radicarsi e stabilire una verità. Perché la pampa è il suolo su cui la scrittura dovrà fondare una nazione civile. Un suolo su

⁴ *Ibidem*, pp. 29-30.

cui scritture e discorsi si generano proprio in quanto esplorano questo suolo. Per i romantici e per Sarmiento scrivere è conferire un senso all'identità argentina nel distacco dalla madrepatria e nell'appropriazione del suolo americano. Scrivere è colmare il vuoto originato dalla catastrofe della guerra civile, dare forma al progetto civilizzatore, ordinare e decifrare il non senso della barbarie americana piegando l'eterogeneità dello spazio barbaro e della sua morfologia all'ordine razionale del discorso, all'imperativo del progresso.⁵

Lo sguardo poetico di Esteban Echeverría – cui convenzionalmente si associa l'inizio dell'americanismo intellettuale e letterario nel Rio de la Plata – nel poema *La cautiva* descrive la pampa come “El Desierto/ Inconmensurable, abierto/ Y misterioso a sus pies/ Se extiende...”⁶ dove il titanismo la rende referente iconografico dell'argentinità, pura immediatezza, spazio previo alla parola, presenza immateriale anteriore al discorso poetico, esperienza di riconoscimento del mondo. Il gigantismo del vuoto diviene territorio di una rappresentazione che il poeta immagina come spazio inerte cui la scrittura conferisce un senso. Lo spazio è una sorta di materia primordiale che attende l'intervento salvifico del linguaggio poetico per essere compreso nell'archivio delle rappresentazioni. La pampa viene dunque da Echeverría assimilata al corpo della nazione argentina. Nel *Dogma socialista* (1838) sono “las entrañas de nuestra sociedad” cui bisogna guardare con “las luces” del pensiero europeo. Così prende forma quel programma di una élite modernizzatrice che trova nello storicismo la chiave di

⁵ Cfr. J. Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989, pp. 31-32.

⁶ E. Echeverría, *La cautiva y El matadero*, Buenos Aires, Sopena, 1962, p. 13.

interpretazione di un mistero e della sconfitta politica della generazione dell'indipendenza. Il corpo fisico della pampa (e della barbarie) racchiude un segreto, un interno che bisogna "desentrañar" e assurge a epitome della società americana. Spazio utopico perché senza confini e al contempo spazio distopico del "lodazal inmundado" nel *Matadero*, questo corpo esibisce lo spettacolo brutale e primitivo di quanti si contendono le viscere degli animali macellati: sta nel corpo dilaniato della nazione argentina la drammatica evidenza politica e sociale del dominio del tiranno Rosas. La violenza del suo regime è figura dell'alterità interna che la letteratura decifra per dare conto della differenza che oppone e distingue l'America dall'Europa.⁷

La pampa è un "deserto" che contiene un destino, un *telos* implacabile e fatale. Dove il vuoto è connotazione morale, cioè metafora di inerzia, e dove la geografia diviene condizione performativa del destino di una società, di una nazione. Qui il suolo manifesta l'oggettività inesorabile della storia perché esso – come scrive Sarmiento – "genera" gli uomini e la loro "fisionomia" mentale e sociale. Il deserto non è soltanto il nome di uno spazio che si vuole indefinibile (come si vede, però, già culturalmente e moralmente connotato), ma è anche uno dei due termini della tensione che innesca la scrittura, e di una scrittura – non va dimenticato – di chi, costretto all'esilio, si assume il compito di nominare l'indefinibile, di produrre un sapere. È in fin dei conti l'alterità di questo spazio la ragione politica dell'esilio.

La pampa è dunque spazio dell'alterità, referente visivo e culturale di un progetto politico che si propone di

⁷ Cfr. R. González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 1998, pp. 142-143.

rappresentare esteticamente la differenza. O, se si preferisce, di trasformare la pura territorialità in spazio della temporalità, per fare di questo spazio di natura un paesaggio in cui stabilire una topografia culturale come condizione previa alla costruzione territoriale e nazionale. Scrivere nello/sullo spazio della pampa, riscrivere la geografia della pampa come storia, è anche ascoltare la voce dell'altro. Il *Facundo* è un deposito di voci, racconti orali, aneddoti, testimonianze raccolte in questa *terra incognita* e “trascritte” con la mediazione del sapere. La pampa è lo spazio di un conflitto ma è soprattutto all'origine di una letteratura nazionale che

[...] resultará de la descripción de las grandes escenas naturales y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo [...].⁸

Dove prende forma l'enigma argentino esplorato dalla scrittura confluiscono i racconti di un sapere “altro”. L'alterità dello spazio della barbarie – dove regna l'arbitrio del caudillismo – genera un'aporia in cui il discorso letterario cerca di radicarsi e stabilire una verità.

Scrivere nello/sullo spazio della pampa vuol dire per Sarmiento denunciare l'astrattezza del sapere europeo nel suo tentativo di ordinare il caos. La pampa è non soltanto luogo della barbarie, ma è anche metafora di un vuoto geografico, della distanza storica e culturale che si è creata tra il pensiero importato (le idee di emancipazione dalla madrepatria e il velleitario disegno modernizzatore dell'Argentina degli *unitarios* sconfitti) e la peculiarità

⁸ D.F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 35.

che resta esclusa da una rappresentazione volontarista e mimetica – e perciò inadeguata – della barbarie americana. Scrivere nello/sullo spazio della pampa è per Sarmiento ordinare il caos, ma soprattutto mediare tra la civilización e la barbarie, incorporando lo spazio eterogeneo nella scrittura con la rappresentazione della barbarie.

Il proposito di Sarmiento è noto: sottomettere la peculiarità americana all'autorità del modello europeo, al dover essere del progresso. Dove analogia e anomalia interagiscono come le due facce del meccanismo retorico che svela da un lato una relazione di similarità e, dall'altro, la forza sovversiva dell'eccezione. Dell'analogia si serve quando ricorre al repertorio di immagini "orientaliste" per descrivere la barbarie americana: "[...] la vida pastoril nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo de Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del calmuco, del cosaco o del árabe".⁹ L'anomalia dello spazio altro, eterogeneo, non rinvia tanto al referente quanto piuttosto al soggetto produttore del discorso, alla sua posizione di enunciatore di un pensiero che deve stare fuori dalla barbarie. Enunciare scrivendo per colmare il "vuoto", per dare un senso al primitivo, dare forma all'informe, stabilire un sapere, rappresentare il "mundo nuevo" che la cultura europea ancora ignora per essere europei in uno spazio altro dall'Europa.

La pampa è dunque il luogo eccentrico da cui muovere non soltanto per svelare perché la peculiarità del suolo consente alla barbarie di essere un'entità politica, ma soprattutto per seguire le tracce degli scienziati (con bussole e barometri) o dei viaggiatori alla Tocqueville (ben muniti di teorie sociali). Inoltrarsi con la scrittura in

⁹ *Ibidem*, p. 28.

questo spazio altro significante della storia politica e sociale argentina con la presentazione dello scenario: “[...] el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena...”¹⁰ Scrivere è per Sarmiento una *travesía* perché la scrittura si muove nei confini topografici della configurazione spaziale. Questo è il proposito della prima parte del *Facundo*. Alla maniera dei *travel accounts* degli scienziati e dei viaggiatori europei che si sono addentrati nel territorio argentino e che Sarmiento cita a più riprese, il suo viaggio sarà un percorso che testimonia la mediazione tra la rappresentazione della geografia come figura letteraria e come oggetto di osservazione scientifica. Ha scritto in proposito Roberto González Echevarría:

[...] la mezcla que hace Sarmiento de textos europeos de origen científico y literario revela la profunda complicidad entre esas formas de discurso, poniendo en entredicho la posible objetividad y calidad de portadores de conocimiento científico de los libros escritos por los hombres de ciencia. No cabe duda de que los científicos proyectan sobre su objeto de estudio una visión tan cargada de valores y deseo como la de la literatura misma. La mirada europea es una, ya sea científica o artística; su objeto es un Otro creado a partir de su anhelo del origen y la organicidad en sí, un Otro que representa, clasifica y describe conforme crea un discurso de poder basado en la adecuación del discurso científico y el objeto que ha elaborado para éste. En esta circularidad se reflejan la ciencia y la literatura moderna, como lo revela el uso de Sarmiento de ambos tipos de texto debido a su ambigua posición de sujeto y objeto. Es al poner al descubierto esta circularidad que *Facundo* se libera del vínculo mimético a partir del cual se erigió como texto.¹¹

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ R. González Echevarría, *op. cit.*, p. 165.

Nella seconda parte è invece presentato “[...] el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar”¹² cioè la biografia del caudillo Facundo Quiroga in carne ed ossa, quell’altro etnografico della storia naturale e della geografia che viene reso un personaggio della storia, (“Facundo Quiroga, empero, es el tipo más ingenuo del carácter de la guerra civil de la República Argentina; es la figura más americana que la Revolución presenta”),¹³ temporalizzando così una rappresentazione meramente topografica della natura e delle figure sociali della pampa. Con il racconto di una biografia il *Facundo* fa vedere ai suoi lettori quello spazio (“[...] la fisionomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina”)¹⁴ in cui prende forma il racconto di viaggio di Sarmiento. È un procedimento visivo che l’autore mette davanti al lettore: lo sguardo sulla geografia della pampa con i suoi episodi di guerra, di barbarie, i suoi costumi, la sua natura incommensurabile. La pampa si fa un paesaggio umano e culturale che produce conoscenza territoriale perché palcoscenico “[...] primordial y americano de la sangrienta lucha que despedaza a la República Argentina”¹⁵ sul quale la società genera la propria storia.

Partire dalla geografia è altresì la condizione obbligata per svelare l’arcano dell’indicibile, dare espressione a ciò che non potrebbe altrimenti rappresentarsi ed epistemologicamente dare conto di un enigma politico: il disordine barbaro eretto a sistema di governo. Bisogna cercare nelle peculiarità della geografia l’origine della tensione tra

¹² D.F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 16.

¹³ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

impossibilità e necessità che sta alla base della letteratura stessa:

[...] ¿qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver ..., no ver nada? Porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Donde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe!.¹⁶

La pampa è uno spazio vuoto? Il leit-motiv dello spazio vuoto è piuttosto funzionale alla rappresentazione con cui Sarmiento vuole trovare nella geografia le ragioni di un enigma politico e dare conto del perché la società che è al di là della frontiera urbana ha conquistato le città che sono state la culla del pensiero repubblicano. Addentrarsi nella smisurata estensione della pianura è indagare perché sia la società a spiegare la politica, dare conto del paradosso della barbarie argentina: una società governata dalla paura, dove è assente il bene pubblico, dove il vuoto sociale ha condotto all'instaurazione della tirannia urbana e dove le masse rurali – manifestazione di una forza tellurica e del determinismo geografico – hanno conquistato le città. La risposta all'enigma da cui prende le mosse l'opera di Sarmiento può essere – nell'urgenza di rappresentare ciò che appare inconcepibile – l'analogia tra il potere tirannico e la tremenda forza di un vulcano.¹⁷

L'Argentina vive il drammatico anacronismo di un mito di fondazione: gli attori che sono i protagonisti del dramma – le città e la campagna – sono spinti allo scontro perché è la naturalizzazione delle condizioni storiche

¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁷ E. Palti, «Los poderes del horror: *Facundo* como epifórica», *Revista Iberoamericana*, LXX, (abril-junio 2004), n. 207, pp. 521-544.

la scena su cui si svolge il conflitto. Che la biografia di Facundo si apra con la descrizione dell'“Aspecto físico de la República Argentina; caracteres, hábitos e ideas que engendra”¹⁸ non è soltanto la precondizione di un quadro sociologico. È soprattutto anticipazione del significato primordiale di ogni mito.¹⁹ Come in ogni racconto mitico gli attori sono chiamati a impersonare la predestinazione del loro percorso entro una precisa topografia, quella del

[...] mal que aqueja a la República Argentina [...] la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo.²⁰

La pampa-deserto è tutta l'Argentina: il determinismo geografico non investe soltanto la campagna ma anche le città, la dilatazione degli spazi e l'ambiente fisico che ricordano le steppe asiatiche abbracciano i due ambiti della civilización e della barbarie. Il determinismo della natura si è risolto nel fatalismo della storia.

La pampa dunque come enigma e, al contempo, scena di un dramma storico. L'enigma che spiega il fallimento della rivoluzione argentina con la biografia del caudillo Facundo Quiroga si presenta come una sorta di dialettica

¹⁸ D.F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ J. Sazbón, «La representación de la historia en *Facundo*», in *Historia y representación*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, p. 292.

²⁰ D.F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 19.

involutiva, ma solo a patto che questa la si collochi “[...] en los antecedentes nacionales, en la fisionomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares [...]”,²¹ perché è la “fisionomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina”²² a imporsi come la scena della lotta senza quartiere che oppone i due attori del dramma argentino: la barbarie indigena e la civilización europea.

Quasi trent’anni fa Tulio Halperín Donghi curava per le edizioni Ayacucho – l’iniziativa editoriale su cui si è formata la mia generazione di latinoamericanisti – un’antologia di testi sulle idee di nazione elaborate in Argentina nel corso dell’800. Titolava la sua introduzione *Una nación para el desierto argentino*, fissando così nel rapporto tra immaginario territoriale e disegno politico l’asse intorno a cui vengono elaborati i progetti di costruzione di una nazione.²³ È evidente quanto la pampa sia uno spazio che configura non solo la rete testuale che si instaura tra i resoconti dei viaggiatori inglesi nella prima metà dell’800, ma anche quanto il canone humboldtiano nella rappresentazione della natura americana abbia lasciato una traccia profonda nella storia culturale argentina. Non solo perché le *personal narratives* di chi viaggia nella pampa sono profondamente influenzate dalle impressioni di Humboldt sulle *sabanas* o i *llanos* del Venezuela. La natura americana e i suoi incommensurabili spazi saranno reinventati come paesaggio dal canone romantico in narrazioni che enfatizzano la figura del deserto, del vuoto geografico, dell’abisso orizzontale. Repertori tematici, moduli narrativi, modalità della percezione dei viaggiatori inglesi sono resi

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 15.

²³ T. Halperín Donghi (a cura di), *Proyecto y construcción de una nación. Argentina 1846-1880*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

funzionali al dispiegarsi di una necessaria missione civilizzatrice.²⁴ E sulla costruzione culturale della pampa come *desierto* si dispiega più tardi l'imperativo liberale argentino della costruzione di una comunità nazionale all'insegna del progresso.

Nel *Facundo* la pampa è il suolo su cui la scrittura vuole costruire una nazione civile. Su questa corporeità geografica il liberalismo argentino fissa quel carattere di eccezionalità che distingue il paese dal resto dell'America latina e, con la forza ermeneutica della dicotomia sarmientina, la valenza topografica della pampa diviene spazio significante della rappresentazione identitaria. Il programma civilizzatore non può infatti eludere il substrato fisico e simbolico in cui abitano uomini i cui rapporti sociali rispecchiano le peculiarità della geografia. Sconfitto Rosas, lo spettro dell'abisso orizzontale verrà esorcizzato con un disegno di sviluppo economico e sociale che affida all'immigrazione bianca ed europea la capacità di colmare il vuoto fisico, cancellare il determinismo della natura e dare vita a una comunità nazionale.

La questione è posta da Juan Bautista Alberdi – il padre della Costituzione – che muove dalla condizione territoriale per domandarsi:

[...] qué nombre merece un país compuesto de doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? Un desierto. Qué nombre daréis a la constitución de ese país? La constitución de un desierto. Pues bien, ese país es la República Argentina.²⁵

²⁴ Cfr. A. Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, FCE, 2003.

²⁵ Cit. in T. Halperin Donghi (a cura di), *op. cit.*, p. 107.

Il programma civilizzatore è riassunto nell'esortazione alberdiana "gobernar es poblar". La sua capacità di successo nella costruzione della nazione si basa su quel dato immateriale che precede la rappresentazione identitaria e che agisce da elemento integratore: il territorio. Non più spazio che genera la barbarie ma capace di integrare elementi eterogenei, il territorio produce assimilazione, crea la società civile: "[...] el suelo prohija a los hombres, los arrastra, se los asimila y los hace suyos".²⁶ Ciò significa che il sostrato territoriale della costruzione nazionale fa dell'Argentina un paese che non rivendica un passato indigeno e respinge l'eredità coloniale spagnola.

La capacità provvidenziale dell'immigrazione europea è personificata da William Wheelwright, l'imprenditore capitalista di cui Alberdi scrive l'esemplare biografia: emblema dell'operosità borghese il cui attivismo ne fa un vero eroe del progresso, archetipo di quell'immigrazione selettiva da tutti auspicata, egli incarna l'etica della libertà che per Alberdi presiede ad ogni società civile: "Libertando al hombre de sus dos tiranos naturales, que son el espacio y el tiempo, el vapor como el rey de las fuerzas naturales ha hecho del hombre un semidiós, con más poder que tuvo el dios Marte de la fábula".²⁷ Wheelwright ha importato nella pampa ciò che ha fatto la grandezza degli Stati Uniti – "[...] el vapor, la electricidad, el gas, los capitales, las poblaciones de la Europa civilizada, venidos en pos y al favor de esos agentes"²⁸ – e personifica il trapianto di quei "pedazos vivos" della civiltà europea in un territorio sul quale dovrà dispiegarsi

²⁶ *Ibidem*, p. 99.

²⁷ J.B. Alberdi, *Vida de William Wheelwright*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, p. 13.

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

la scommessa del progresso, la sfida di una nazione che si vuole bianca ed europea e che fissa nel suolo l'essenza vitale di un paese predestinato per natura a dare vita a istituzioni libere. La metafora del trapianto degli "árboles de otros países" che danno frutti più saporiti riassume per Alberdi il senso dell'azione umana, cioè del popolamento, e dei benefici effetti dell'arrivo delle virtù civili nel deserto pampeano postulato come pura natura antecedente ad ogni intervento umano:

Cada europeo que viene, nos trae más civilización en sus hábitos, que luego comunica en estos países, que el mejor libro de filosofía. Se comprende mal la perfección que no se ve, toca y palpa. El más instructivo catecismo es un hombre laborioso. ¿Queremos plantar en América la libertad inglesa, la cultura francesa? Traigamos pedazos vivos de ellas en los hábitos de sus habitantes y radiquémoslos aquí. ¿Queremos que los hábitos de orden y de industria prevalezcan en nuestra América? Llenémosla de gente que posea hondamente esos hábitos. Ellos son pegajosos: al lado del industrial europeo, pronto se forma el industrial americano. La planta de la civilización difícilmente se propaga por semilla. [...] He aquí el modo como la América, hoy desierta, debe ser un mundo opulento alguna vez.²⁹

La nozione estetico-morale dello spazio come deserto, come territorio aperto al dispiegarsi della civilización per effetto dell'immigrazione europea, può dunque incorporare il vuoto assoluto nel dominio della scrittura, e generare un'idea di nazione che sorgerà dall'innesto di braccia e capitali europei sul suolo americano. Lo spazio incommensurabile potrà essere ridotto alla territorialità normativa dello stato-nazione perché la scrittura può coprire di segni lo spazio bianco della carta geografica e di

²⁹ Cit. in N. Botana, *op. cit.*, p. 306.

questo territorio si deve prendere possesso in nome di un progetto civilizzatore che farà sorgere istituzioni libere.

Se il paradigma identitario si definisce in uno spazio pensato geograficamente, accade però che chi decida di varcare la frontiera tra *civilización* e barbarie ci presenti una singolare variante del nazionalismo territoriale argentino con il resoconto di un viaggio compiuto in un mondo convenzionalmente ostile e pericoloso quale la pampa è ritenuta anche quando da ricettacolo della barbarie si sta trasformando in pampa *gringa*, cioè popolata da immigranti europei e punteggiata da colonie agricole. Nell'*Excursión a los indios ranqueles* (1870) di Lucio V. Mansilla le figure dell'alterità e della barbarie sono sostituite dagli indios, quel soggetto ostinatamente dimenticato dalla tradizione culturale argentina. Da spedizione militare, il viaggio che Mansilla compie con “[...] el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman *Tierra Adentro*, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua”³⁰ si trasforma in modello di letteratura di viaggio, in un diario di vita in uno spazio alieno che esemplarmente esibisce quella caratteristica propria del genere perché “[...] si autorappresenta come un'operazione legata alle necessità del vivere quotidiano d'un uomo”.³¹

Il resoconto di una missione militare tra gli indios della pampa combina graziosamente la frivolezza e l'audacia di un viaggio a cavallo tra i codici culturali della barbarie. Per Mansilla la pampa non è affatto un territorio deserto; è reso piuttosto uno spazio intimo e pubblico al contempo,

³⁰ L.V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Kapelusz, 1966, p. 67.

³¹ P. Mildonian, *Altarego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 10.

paesaggio fisico e umano, specchio e promessa di una nuova coscienza territoriale una volta che egli avrà con garbo e ironia preso le distanze dalla dicotomia sarmientina.³² Perché nel suo percorso Mansilla si lascia alle spalle una retorica ormai anacronistica sulla pampa e i suoi abitanti e ci presenta una vera “comunità immaginata” quando, raccontando ai ranqueles la storia della popolazione argentina, inventa una genealogia nazionale che accomuna gringos e indios, e trasforma lo spazio di frontiera in uno scenario di rigenerazione nazionale. Non più luogo dell’anomia e dell’alterità, la pampa sarà lo spazio della patria, perché con il suo diario il nostro viaggiatore attraversa fisicamente la geografia della frontiera tra *civilización* e barbarie, sta nella frontiera, ne decifra i codici e ci presenta la pampa come uno spazio di transito e di integrazione tra bianchi e indios, barbari e civilizzati, immigranti e *gauchos*. Dove la barbarie non è più una categoria assoluta e la pampa diviene ambito dell’incrocio e della mescolanza in un resoconto di viaggio il cui centro è il viaggio stesso. “Mejor se duerme en la pampa”:³³ dormire e sognare sul dorso del proprio cavallo sotto il cielo stellato ingenera nel lettore il desiderio di ciò che sta convenzionalmente dall’altra parte della *civilización*. Il *desierto* sarmientino è piuttosto reso un luogo del desiderio, una volta che il carattere fittizio della polarità *civilización*-barbarie viene messo a nudo dall’eccentrica predilezione di Mansilla per le frittate di uova di struzzo.

Agli inizi del secolo XX l’enfatizzazione del territorio come paesaggio naturale in cui si dispiega il destino di

³² Cfr. in proposito V. Blengino, *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, prefazione di R. Romano, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2003, pp. 122-123.

³³ L. V. Mansilla, *op. cit.*, p. 23.

grandezza dello stato-nazione trova, con le parole di Bartolomé Mitre, la più limpida affermazione del *manifest destiny* riservato all'Argentina. Il futuro-presente di un paese in marcia verso il progresso è determinato dalla sua geografia, il destino degli argentini è inscritto nella smisurata estensione territoriale che accoglie tutte le razze del mondo civilizzato: in questa cornice naturale il grandioso futuro del paese “es una fatalidad escrita en nuestra carta geográfica”, e la pampa è “una tierra prometida que tiene necesariamente que ser el asiento de una nación poderosa, próspera y feliz, cualquiera sea la raza que la habite”.³⁴

Negli anni Trenta alla costruzione di un simbologia patriottica ancorata alla geografia, *La Radiografía de la pampa* di Martínez Estrada contrappone una diagnosi dell'incontro violento tra uomo e territorio americano. È la “superterritorialidad” argentina l'origine di una condizione umana che fin dai tempi della conquista spagnola ha fatto di quanti sono giunti in questa estrema regione del mondo della gente “sin arraigo”:

El pasado geográfico de esta parte del continente, con las vicisitudes de los pueblos que la habitaron, forma un hiato en torno del hombre, desvinculándolo de la comunidad internacional. Toma el acontecimiento la configuración de la tierra. Las líneas divisorias del mapa: montaña, desierto, selva, océano, son los límites que cortan al hombre de la continuidad de la historia. [...] Estas tierras se hallan incomunicadas porque están vacías, y están vacías porque están confinadas entre dos océanos. Las personas posan sobre ellas sin arraigo, y no ocupan su verdadero lugar; ocupan el espacio que llenan, y entre ellas está la soledad.

³⁴ Cit. in L. Sigal, *La Radiografía de la pampa: un saber espectral*, in E. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, edizione a cura di L. Pollman, Buenos Aires, FCE, 1993, p. 492.

Los espacios físicos y psicológicos son, entre los individuos, cambiantes y vacíos...³⁵

La pampa – “llanura destructora de ilusiones”³⁶ – genera una storia dominata dal fatalismo tellurico, e il suo possesso è svilito a pura conquista artificiosa, mentale. Nell’immensità degli spazi non ci sono proporzioni, ordini di grandezza, relatività degli oggetti, non c’è prospettiva, e dunque non c’è dimensione dello spazio storico e umano. La pampa è soltanto il territorio simbolico di una vita artificiale dominata da un *fatum* geografico, geologico, tellurico, dagli evidenti echi spengleriani. Luogo di un autoinganno collettivo, il vuoto inespressivo della pampa è il deserto, un ambiente artefatto in ragione del vuoto che lo caratterizza, una terra primordiale che nel fatalismo circolare di Martínez Estrada ha prodotto la più moderna forma di barbarie in Buenos Aires, raffigurata come la testa decapitata di un corpo informe. Una capitale generata e sopraffatta dalla pampa, ampia e piatta: “Buenos Aires ha sido engendrada, concebida, superfetada por el llano. Superficie: ésa es la palabra emblema. Superficie es la misma ciudad, que carece de tercera dimensión”.³⁷ La solitudine della vita nella metropoli corrisponde all’abisso del vuoto orizzontale della pampa e Buenos Aires riproduce nella sua struttura geometrica la figura tipica del gaucho con le sembianze della cultura urbana: el guapo, el compadrito, el compadre. La forza tellurica della barbarie minaccia anche lo spazio urbano popolato da fantasmi che esistono soltanto come oggetti e vivono nel disinganno e nella solitudine collettiva:

³⁵ E. Martínez Estrada, *Radiografía...*, cit., p. 65.

³⁶ *Ibidem*, p. 6.

³⁷ *Ibidem*, p. 146.

Estamos solos. Es el miedo a los campos que yacen bajo el pavimento, como si de pronto pudieran surgir hordas que nos pasaran a cuchillo, como si lo que tenemos y amamos nos pudiera ser arrancado en nombre de un derecho bárbaro e inclemente. La tierra desde lejos nos transmite ese pavor. No el de los aviones cargados de dinamita ni el de alguna invasión violenta. Un pavor mortecino, húmedo, terrestre y antiguo que también brota al menor descuido. Una ciudad inestable y atroz reposa muda y quieta, dentro o debajo de las otras.³⁸

La diagnosi di Martínez Estrada mette a nudo l'ambiguità di rappresentazioni che hanno fin qui fatto della pampa il luogo della patria argentina, svelandone il carattere artificioso di costruzione culturale. Pur non potendo prescindere dalla simbologia territoriale che sta alla base di ogni paradigma identitario che si costituisca in rapporto all'immaginazione geografica. La pampa si conferma dunque come lo spazio privilegiato della rappresentazione dell'identità (conflittuale o meno che si voglia) e insieme origina il testo che cerca in esso il suo spazio di scrittura, presuppone una topografia e lo rende elemento autoreferenziale della comunità nazionale. Quasi che ogni discorso su di essa presupponga una permanente dislocazione (rispetto all'oggetto considerato) e insieme basi il suo assunto su una sorta di essenza trascendente, astorica (il territorio).

Nominare la pampa resta dunque un paradigma che ratifica o smentisce il fondamento dell'appartenenza. Sarmiento assume la pampa come la base della singolarità argentina in una rappresentazione che fa proprie le figure dell'alterità, dell'eccesso, della barbarie. Alberdi additando nell'immigrazione europea il presupposto esen-

³⁸ E. Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat* (1940), Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1981, p. 7.

ziale di una comunità moderna, in cui i vincoli tra uomini che incarnano le virtù civili possono prescindere da legami simbolici che derivano dalla contingenza materiale delle radici comuni, dal vincolo del sangue e della terra. Mansilla descrive un paesaggio umano e geografico che ridefinisce il canone della ricerca di identità e propone un'idea di nazione lontana dalla retorica convenzionale e ormai anacronistica sulla pampa e i suoi abitanti.

Se il paesaggio della pampa resta lo specchio della coscienza territoriale argentina, il referente visivo dell'immaginario nazionale, esso è però quel che è in comune e insieme quel che viene irrimediabilmente ridefinito dalla perdita di valori e paradigmi tradizionali, dalla scomparsa di forme sedimentate di identità.³⁹ Territorio dei legami simbolici che tengono insieme una comunità, ma anche scena trasfigurata dal progresso, dall'immigrazione europea e dall'ibridismo razziale, la pampa può essere anche un immenso teatro di pose, dove tutto è calco, copia, simulacro, *trompe l'oeil* una volta che si è rotto il patto di rappresentazione "naturale" della cultura ottocentesca. Se il canone della rappresentazione attribuiva alla pampa il carattere di uno spazio pre-discorsivo e consacrato della nazionalità con una sorta di patto intertestuale che assegnava al territorio un'essenza trascendente, la separatezza dalla natura da parte di chi vi abita rende possibile il sorgere dello sguardo estetico su di essa.⁴⁰

La scena della pampa può assumere la connotazione benjaminiana di paesaggio riprodotto meccanicamente e perciò strappato dal dominio della tradizione. Può essere

³⁹ Cfr. E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 132-133.

⁴⁰ L. Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, Milano, Mimesis, 1997, p. 28.

una pampa invasa dalle élites e dagli stranieri che trascorrono nelle loro *estancias* solo qualche mese d'estate, dove il territorio non ha più nulla di convenzionalmente naturale ed è il palcoscenico dell'artificioso comportamento dei proprietari che recitano la vita travestiti da *gauchos*. Per effetto di un'inversione mimetica, nel paesaggio della pampa – non più specchio in cui gli individui vedano riflesso il loro agire – si svolge una parodia che rappresenta la decadenza morale di chi ci abita quando l'irrompere della modernità mette a nudo l'artificio del suo essere invenzione culturale. Il romanzo di Enrique Larreta "*Zogoibi*". *El dolor de la tierra* (1926) è un melodramma i cui personaggi parodiano nel travestimento il senso di appartenenza nazionale fondato sul territorio. Questa favola morale ha il suo simbolo nella figura Federico de Ahumada, giovane *estanciero* schiavo d'amore per una inglese, e soprannominato "Zogoibi", cioè Boabdil, l'ultimo sovrano musulmano di Granada, che per andare all'incontro con la sua amante assume le sembianze del gaucho ("Iba a visitar a una linda extranjera. Era el caso de ponerse más gaucho que nunca")⁴¹ in modo da distinguersi dalla volgarità imperante nella pampa. Nella dipendenza sessuale da una straniera da parte di questo "moro afeminado", Larreta fissa la scomparsa dei valori patriarcali e il degrado razziale e morale della stirpe *criolla* dopo che l'irruzione degli stranieri ha reso la pampa "gringa", cioè un paesaggio artefatto e funzionale allo sfruttamento economico.

La riproduzione meccanica e banalmente imitativa di gesti e comportamenti della figura tradizionale della pampa è esemplificata dalla mescolanza razziale imper-

⁴¹ E. Larreta, "*Zogoibi*". *El dolor de la tierra*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 51.

sonata da Cecilio Maldonado, cugino mulatto del protagonista, che vive della “pose gaucha” (“... mitad delirio y quiebro de hombre de color, mitad simiesca imitación de modas europeas, que hace pensar en los personajes negros con taparrabo y sombrero de copa de las colonias francesas”)⁴² e che esclama: “Qué pensará usted, Padre, de un campo tan feo y monótono. Este es un país para indios o para ingleses. Debiéramos vendérselo a los ingleses, como dice un amigo mío, y, con el dinero que nos dieran, irnos todos a Europa. Una idea genial. No es cierto?”⁴³

La pampa è dunque scena di un modo dissonante di realizzare la presenza umana nello spazio fisico. Si vive nella pampa, ma si sogna di essere Parigi: “Vivir aquí no es vivir. Es tirar la vida a la basura. [...] País de negro, hombre. [...] Ya verás, hermano, «quelle différence entre París et l'estance». Y un hombre como vos. Si te cansás de divertirte y querés aprender, decime, ¿dónde vas a estar mejor que en París?”⁴⁴ Perché ormai “...¡Se acabaron los gauchos! – gritó, en eso, Domínguez, con voz destemplada y elegiaca, y como dirigiéndose a toda la humanidad. – y es lástima – agregó –; son tipos admirables, admirables!”⁴⁵ Chi vive nella pampa ha smarrito il rapporto con essa in nome di un nefasto e degradante cosmopolitismo che ha reso astratta e inautentica la vita e ne ha manomesso il paesaggio. La lesione del sistema di identificazione culturale è recuperata con la figura simbolica del gaucho e con la rappresentazione estetizzante e immateriale del paesaggio:

⁴² *Ibidem*, p. 32.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 41-42.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 81.

Luego, como el viajero que deja el sucio afán de los puertos y entra en la majestad y pureza del mar, hallóse, de golpe, en campo raso, hallóse en la pampa, en aquella pampa escueta, espiritada, anhelosa, y que a él se le antojaba siempre la región metafísica por excelencia, con su trazo ideal de horizonte, su belleza casi incorpórea, lírica, abstracta, su desmesurada fantasía, su embriaguez de infinito.⁴⁶

Questo spazio visivo e geografico è un semplice contenitore di memorie territoriali, dove è possibile soltanto il culto delle testimonianze passate. Del gaucho, vituperato da Sarmiento, Larreta custodisce un ricordo indelebile fin da bambino quando, sul balcone di casa, ha visto sfilare gli ultimi resti delle *montoneras* sconfitte nelle strade della capitale:

[...] mis ojos infantiles alcanzaron todavía, en ese sitio, la escena salvaje de nuestras caballerías históricas, de esas mismas hordas que aparecen a cada paso en las páginas de Lamadrid y de Paz. Seguramente, aunque derrotados, aquellos hombres de rostro feroz y cubiertos de andrajos se consolaban con la dicha de poder penetrar en una ciudad que veían por vez primera. Uno de ellos, aflautando la voz, lanzó un largo grito burlesco. Me dijeron después mis hermanos que aquello quería decir: «Nos han vencido», pero con otras palabras. Era el gaucho antiguo y era la Pampa con su polvo, sus abrojos. Todo eso en la esquina de Maipú y Corrientes.⁴⁷

L'incedere della cavalleria sconfitta dei gauchos nel centro di Buenos Aires non è solo un frammento nostalgico in cui si materializzano figure memoriali. Ciò che

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁴⁷ E. Larreta, *Tiempos iluminados (Memorias)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, pp. 105-106.

Larreta ha visto si può ormai leggere soltanto nei libri. È un ultimo sguardo, il suo, su una storia che non è fatta solo di cenciosi combattenti in carne e ossa che con un grido beffardo dichiarano la loro sconfitta. Una sconfitta che prelude alla loro estinzione dalla geografia sociale del paese, alla scomparsa della pampa come luogo individuante della nazione. Nel ricordo personale, e per il selezionato pubblico del *Jockey Club* cui Larreta legge le sue memorie, la pampa si è materializzata all'angolo tra Maipú e Corrientes, a conferma che il gaucho – reliquia secolarizzata che appartiene ormai al passato – è ormai inerme perché il disegno civilizzatore ha cancellato ogni traccia di barbarie. Ma resta emblema di una nazione che con la voce di Larreta non nasconde, con il racconto autobiografico che compendia memoria territoriale e vissuto personale, la propria xenofobia, il proprio aristocratico fastidio per gli effetti dell'alluvione immigratoria. I gauchos sono emblemi di uno spazio prima negato e ora invece vissuto; non più figure di uno spazio antinomico, ma simulacri di un paesaggio che sopravvive soltanto come palcoscenico di un artificio. Assegnando loro un posto nella trama urbana che con le sue frontiere cancella i tradizionali confini tra spazio privato e spazio pubblico,⁴⁸ Larreta può rivivere interiormente “las hordas”, “la Pampa con su polvo” non più come emblemi dell'antinomia ma come un antidoto, come difesa personale e psicologica rispetto a uno spazio urbano minacciato dalle nuove orde dell'immigrazione europea.

⁴⁸ S. Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996, pp. 218-219.

LA PAMPA VACÍA Y LA FUNDACIÓN DE LA LITERATURA ARGENTINA

Raúl Crisafio

Para la generación romántica argentina del '37, así como algunos decenios más tarde para la generación institucionalizadora del '80 la jerarquización del espacio nacional y el diseño del país imaginado se planteaban como acciones implícitas a su misma existencia y, al mismo tiempo, generadoras de una línea de continuidad histórica profundamente imbricada con la materialidad de lo social.

Crear una nación significaba entre otras tantas cosas, apropiarse del espacio en modo real y simbólico, relevar todos los rasgos que lo caracterizaban, identificar prolijamente los aspectos económicos, asignarle un sentido a la posesión a través de un discurso que sentando las bases territoriales permitiese la circulación y el entrecruzamiento de otros discursos, políticos y literarios, que corroborasen los aspectos fundacionales de la propia práctica intelectual.

Si la generación romántica inaugura la metaforización del territorio nacional con *La Cautiva* de Echeverría (1837), denominando desierto todo lo que no está en el

ámbito de las ciudades, el *Facundo* de Sarmiento y *Amalia* de Mármol insistirán repitiendo y ensanchando el modelo del vacío. Desierto es una denominación que, para el grupo que se quería fundacional de una patria y de una Nación, desborda los aspectos geográficos, se dilata en los de la política, abraza las sociedades que ese espacio contiene y al mismo tiempo define a los enunciadores del concepto. Lo vacío del desierto argentino es un vacío cultural.

Hay una negación fundamental y un escamoteo de la historia de ese espacio y de los hombres que circulan por ese espacio.

En efecto, la mirada cultural de esa generación que ve el desierto como ámbito de conflictos y luchas político-culturales, no asume el espacio en su calidad de paisaje o, de manera más elemental, como naturaleza romántica impregnada de una soledad original que se desploma sobre la sensibilidad del sujeto. No es un paisaje. No es naturaleza. Es un campo de lucha ideológica que puede obtener rango territorial sólo en un futuro ya civilizado.

El desierto de la generación del '37 está completamente proyectado en el futuro que ellos desean construir. El presente carecía de líneas temporales continuas. Era bárbaro porque su caos desdibujaba la historia.

El desierto era lo no familiar. La nación del deseo, pensada desde la cultura letrada europea, se sobrecogía ante la indefinición y lo fragmentario que ese espacio conllevaba. Y si ese espacio se resistía a ser asimilado, entonces no quedaba otro remedio que diferenciarse.

Los intelectuales románticos argentinos se alejaron sentimentalmente del territorio nacional con el cual estaban negadas, desde el origen, todas las identificaciones posibles. Es obvio que ésta no identificación con el propio espacio se propone muy contradictoriamente desde la

formación y práctica intelectual romántica que los caracterizaba.

La pampa-desierto descontextualiza el espacio, lo hace ajeno y vacío, impide la exotización. Es fundamentalmente un vacío que incita a construir una historia que vincule a la nueva nación con otra historia. No una historia proveniente del territorio sino de los libros.

Se perfila una contradicción que tendrá oscilantes desarrollos en la cultura nacional. Si la continuidad del futuro que se quiere construir tiene como referente un pasado “otro”, el presente fundacional de los enunciadores choca y rechina contra la materialidad de los sujetos despojados de historia en cuanto bárbaros.

La generación de los liberales románticos se mueve entre opuestos no conciliables: civilización y barbarie, campo y ciudad, puerto e interior. Los enunciadores de una nueva historia, vinculada idealmente con el pasado europeo, desalojan de la metáfora territorial los cuerpos y la historia de un espacio que piensan vacío y que es necesario dotar de una tradición impregnada de cultura.

Hablar desde el vacío para construir una historia contradice no sólo las posibles identificaciones de los intelectuales letrados con ese territorio que es probablemente lo que más íntimamente les pertenece. Los espacios americanos no les sugieren tampoco la reedición de los mitos edénicos iluministas proyectados desde la naturaleza hacia los hombres. Sólo la barbarie y el caos habitan esos territorios que los viajeros europeos restituirán progresivamente al paisaje y a la naturaleza. Con gradaciones y matices.

El desierto de Echeverría y la pampa salvaje (y bárbara) de Mármol se articulan en modo más complejo en *Facundo* de Sarmiento (1845). El desierto está allí menos vacío. Pero los indios y los gauchos funcionan sobre todo

como dadores de un sentido, funcionalizan y articulan la barbarie, justifican la necesidad original de un orden proveniente de la cultura y de la letra.

Las dos campañas al desierto, la de Rosas (1833) y la de Roca (1879), responden a los contemporáneos esquemas de modernización productiva y a las exigencias territoriales que implicaban. Al mismo tiempo dibujan nuevos contornos al país desplazando las fronteras. Las 20.000 leguas incluidas con la campaña de Roca dibujan definitivamente la Argentina moderna y preceden, como condición necesaria de ese nuevo diseño, a la reformulación e institucionalización del Estado.

En el campo intelectual, hay una evidente tensión en el sistema literario argentino entre la pampa nacional propugnada por el '80 y el desierto de los románticos, del cual la pampa parece ser una consecuencial lectura política. En la pampa que los hombres del '80 proponían estaban implicadas las condiciones de posibilidad de una nueva república productora de bienes primarios y un nuevo papel en el mercado internacional. Pero "esa" pampa estaba ya presente tensionando el modelo del desierto elaborado por los hombres del '37.

No sólo eran diferentes los objetivos. Había algunas condiciones de posibilidad que condicionaban el sistema metafórico. Por lo pronto estos modelos no se habían elaborado en un vacío histórico. Había condicionamientos inerciales y contaminantes en las visiones respectivamente precedentes de cada una de estas imágenes. De un lado, resulta fácilmente intuible que la institucionalización de la nación productora del '80 en el tropos de la "pampa" estaba reelaborando los paradigmas de producción de la metáfora del "desierto" de los intelectuales exiliados por Rosas. Más aún, en realidad estaba actuando una selección

de los caracteres predominantes modificando el sesgo de observación y presentación. Por otra parte, es evidente que el “desierto” de la generación romántica reelaboraba, a su vez, procesos de apropiación intelectual e imaginaria del territorio provenientes del sistema colonial.

El área del Río de la Plata había presentado a los primeros conquistadores y colonizadores españoles, algunas características que la alejaban de los modelos preferenciales de instalación y explotación americana y, consecuentemente, este dato condicionó no sólo los esfuerzos y la planificación política y económica de la presencia española sino también la visión del área en su conjunto.

Hasta comienzos del siglo XVII pesan, en la proyectualidad española referida a los territorios rioplatenses, las dificultades que los campos del área presentaban tanto para una explotación económica rápida (enclave) como para una más lenta (asentamiento).

El ámbito rioplatense pertenecía, desde su descubrimiento, a la América no metalífera que no podía suscitar grandes entusiasmos en una planificación colonial que privilegiaba la extracción por sobre todas las cosas. Si además el territorio, como es el caso de las llanuras pampeanas, podía generar sólo pequeños excedentes de alimentos (útil sí para su distribución en la escala jerárquica de la sociedad indígena, pero sin estorbar su perfil nómada y por lo tanto no utilizable por el mundo español) los juegos se clarifican.

De hecho, en el período colonial se va desarrollando una doble perspectiva española respecto de los territorios que constituirán la Argentina. Este proceso terminará por ser incorporado en el breve período virreinal. Habrá territorios vinculados estructuralmente con el Virreinato

del Alto Perú, que mirarán hacia el Pacífico y hacia la fuerte organización que poseía ese virreinato. Habrá territorios inicialmente marginales que confluirán en el Virreinato del Río de la Plata, con la mirada hacia el Atlántico y a la gestión comercial de los bienes en circulación (que incluía impedir el contrabando).

El sistema colonial presentaba ya un corte en esos territorios marginales del Imperio español. Un corte que condicionaba dos actitudes marcadamente desiguales. Una, con una fuerte tensión de integración al Imperio. La otra, con una fuerte tensión autorreferencial que intenta convertir la indeterminación espacial en una forma visible desde el exterior.

Los campos rioplatenses no les resultaban provechosos a los españoles, a pesar de la exuberancia vegetal y animal que convertía a esos territorios en un paraíso de provisiones. No hay en la visión española del área un objetivo bien definido como en otras áreas –los metales preciosos– y por lo tanto no es posible recurrir, en caso de necesidad, a un mundo indígena organizado y controlado como lo eran las poblaciones de las áreas mineras.

Quedan profundas huellas de esa visión en la Argentina emancipada de la primera parte del siglo XIX: en las llanuras pampeanas había indios y gauchos cuya colaboración en la producción organizada no era fácilmente utilizable. De allí la fuerte organización jurídica para encañar esas potenciales fuerzas laborales que se disipaban en un nomadismo y cuatreroismo anticomercial que se desarrolla en los primeros decenios sucesivos a la independencia. Pero hay una diferencia importante: para el sistema colonial la denominación “desplobado” correspondía sólo a las tierras no repartidas. El nomadismo indígena y su baja productividad no se asociaba a la idea del “desierto”.

La representación romántica de las llanuras pampeanas como desierto parece incluir, además de la improductividad ya presente en el mundo español, la idea de espacio sin dueño. Es decir que se ha producido un desplazamiento y la baja productividad se ha ido convirtiendo en un vacío de pertenencia.

La generación de 1837 observa el territorio nacional a través de la figura del “desierto”. Es un desierto imaginario que funcionaliza el sueño de un país sin gente que facilite la organización del futuro. El desierto se tematiza literariamente y se ficcionaliza como espacio imposible que exige ser reorganizado.

Las normas de racionalidad social generan espacios institucionales e imaginarios de crisis, de exclusión y de exotismo. Estos espacios residuales se acercan a la utopía: son “otro” lugar. Más aún. Son un lugar sin lugar. Se escinden los espacios íntimos de pertenencia y de algún modo se excluye al tiempo. El desierto que circula por los textos de Echeverría, de Mármol y de Sarmiento, es el espacio de una subjetivación otra, en cierto sentido sobredeterminada por el imaginario territorial colonial.

Lateralmente a la producción literaria de la generación de los proscritos, se está gestando otro discurso a partir del género gauchesco. Las distintas etapas del género conllevan relaciones diferenciadas con el imaginario letrado. El período de canonización del género, con Hidalgo, corresponde a una lectura que no interpreta el espacio de la frontera como un descarte, sino como el ámbito de un pacto fundacional de una patria. En las llanuras de las batallas independentistas circulan discursos que presuponen unidades articuladas más que diferencias. El territorio íntimo incluye esa frontera donde se lucha contra el enemigo común de los hombres letrados y de los marginales del sistema social.

En el subgénero del diálogo (inaugurado y canonizado por Hidalgo alrededor de los años '20) los gauchos –pero no los indios– circulan por ciudades que no se oponen al campo. Que no son lo opuesto, lo otro, respecto del campo. La fuerza del pacto entre los distintos sectores sociales acomunados contra el invasor desplaza el pacto hacia los espacios de la guerra. Los cielitos dan batalla sólo al enemigo. Cuando el género comienza a canonizar la forma diálogo, en la obra de la madurez de Hidalgo, los espacios comunes comienzan a articularse en modo más complejo. El escenario narrado por los textos será la ciudad donde aún el gaucho circula sin considerarla opuesta a sí, pero el espacio de la narración que formula el punto de vista estará en el campo parcelizado, doméstico y familiar del mundo paisano.

Las diferencias irán aumentando con la consolidación de la independencia. Las fisuras en el sistema del pacto entre los distintos sectores de la nueva sociedad, corresponderán al pasaje de la lucha entre las distintas facciones políticas. Se abandonan, en el discurso de la gauchesca, los valores revolucionarios de igualdad, fraternidad y libertad. Las voces del género se esciden verticalmente en la sociedad y en las distintas facciones en lucha. Las voces de la gauchesca no representarán ya el conjunto social que se imagina nacional, sino los distintos sectores en los cuales se ha ido fragmentando la originaria totalidad.

En el texto de la madurez paradigmática, el *Martín Fierro* de José Hernández, el género asume las diferenciaciones inconciliables presentes en el discurso letrado. Cambian, sin embargo, las connotaciones espaciales e ideológicas, desde las cuales se enuncian esas diferencias. Con el texto de Hernández se sanciona que la historia nacional, la historia de la patria, y todas las conno-

taciones ideológicas que una historia conlleva, pueden ser contadas desde una enunciación no letrada. Esa historia lleva consigo el relato de un pacto traicionado y la emergencia de nuevas/viejas leyes (diente por diente, ojo por ojo) que sustituyen en el imaginario gauchesco las propuestas comunitarias implícitas en el pacto desobedecido. Y desde esa enunciación la tensión pampa-desierto encuentra otras articulaciones.

En la escena final de la *Ida*, Martín Fierro asegura que el desierto de tierra adentro no puede ser imposible para quien sabe manejarse en la pampa. El desierto que describe el gaucho antes de partir es un desierto geográfico, no social. Un desierto donde sólo pueden sobrevivir los que saben. Y los que saben son los indios y los gauchos.

El dato más importante, sin embargo, es que ese desierto, contado como lo cuenta *Martín Fierro*, no comparte ese punto cero de la historia que le asignaba la generación romántica letrada. De algún modo, la historia de esos indios que la metáfora del desierto negaba reasigna al territorio de la patria un contacto temporal con la colonia. En la hipótesis de desierto que maneja el gaucho Martín Fierro en esa escena central de la literatura argentina que cierra la *Ida*, están consignados el real desconocimiento del territorio (M. Fierro supone una realidad –el espacio de los indios– que conoce sólo de oídas y sin certezas) y la atribución de descarte económico que sutura la historia desde la colonia hasta la Argentina que precede a la segunda campaña al desierto. La solidaridad humana que los gauchos antes de partir le asignan a la vida entre los toldos, es “otra” historia respecto al desierto oficial.

Si el desierto pensado desde la cultura de la generación del '37 implicaba un nuevo comienzo y al mismo tiempo un deshacerse de la historia colonial, alejarse

indisolublemente de España y todo lo que de ella provenía, la gauchesca mezcla las cartas y las jerarquías. Con esa escena final de la *Ida* se llega a la culminación de un proceso que habían iniciado los cielitos de Hidalgo. Lo culto y lo popular, lo escrito y lo oral, los espacios de la ciudad y del campo, se remiten unos a otros postulando la inactuabilidad de una opción única y neta por la cultura (y una historia) letrada.

La vuelta de Martín Fierro y su canto al trabajo tiene una correspondencia espacial con la pampa parcelizada que la campaña al desierto roquista había obtenido para la institucionalización del país suministrador de materias primas. En cierto sentido vuelven a proponerse las proyectualidades sobre el vacío ficcional de los románticos ilustrados. La separación de los cuatro gauchos que se alejan hacia distintos puntos del espacio en el cierre del *Martín Fierro*, su promesa secreta y el programático cambio del nombre se conjugan con la demonización del indio y con la aceptación de las elecciones gubernamentales que implican una nueva patria del trabajo. Pero las propuestas de los personajes y las propuestas de Hernández, no logran callar las historias que componen el texto.

La voz impersonal que cierra el texto remite a la memoria y a la historia (“sepan que olvidar lo malo/ también es tener memoria”). El vacío del desierto argentino se va progresivamente superponiendo a la pampa en los años que preceden y que suceden al '80. Es decir que de algún modo se verifica el pasaje de desierto a pampa, cuando las condiciones de instauración del Estado nacional se acercan a la certeza en la percepción de la intelectualidad dirigente (ese Estado nacional, recordemos, que la generación del '37 y los intelectuales que actuaron alrededor de la batalla de Caseros y de la derrota del

gobierno de Rosas, consideraron siempre preexistente a la Nación que se proponían construir). Desde finales de los años sesenta y a lo largo de la década del setenta, los programas institucionales y los proyectos militares asumieron progresivamente que la tensión entre la representación territorial como desierto o como pampa, tendía a resolverse adjetivando al desierto como “viejo” y a la pampa como “nueva”.¹ El pasaje entre uno y otro adjetivo parece estar signado por el conocimiento territorial que se impone como proyecto en todas las áreas del hacer intelectual. Mansilla, en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), propone el conocimiento real y no teórico del territorio como la línea divisoria entre los intelectuales dignos de dirigir el país y aquéllos que no lo eran.

Tengo en borrador el *croquis topográfico*, levantado por mí, de ese territorio inmenso, desierto, que convida a la labor y no tardaré en publicarlo, ofreciéndoselo con una memoria a la industria rural.

Más de seis mil leguas he galopado en año y medio para conocerlo y estudiarlo.

No hay un arroyo, no hay un manantial, no hay una laguna, no hay un monte, no hay un médano donde no haya estado personalmente para determinar yo mismo su posición aproximada y hacerme baqueano, comprendiendo que el primer deber de un soldado es conocer palmo a palmo el terreno donde algún día ha de tener necesidad de operar.²

Hacer hablar a los indios e intentar ver la realidad desde su punto de vista, condiciona ya, aun antes de la campaña

¹ Ver: A. Barros, *Fronteras y territorios de las pampas del sur*, Buenos Aires, Hachette, 1975; Chiaramonte, J.C., *Nacionalismo y liberalismo económicos en Argentina, 1860-1880*, Buenos Aires, Paidós, 1973.

² L.V. Marsilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Sopena, 1942, p. 7.

roquista, la visión de ese espacio que en la escritura de Mansilla está poblado de historia y, por lo tanto, no puede considerarse desierto. Mansilla no sólo discute subrepticamente la idea del desierto, sino que se contrapone también a la lectura de la barbarie que el concepto conllevaba:

[...] por otro cierta inclinación a las correrías azarosas y lejanas; el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman *Tierra Adentro*, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes – he ahí lo que me decidió no ha mucho y contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios, a penetrar hasta sus tolderías y a comer primero que tú en Nagüel Mapo una tortilla de huevo de avestruz [...].³

La excursión, no campaña, de Mansilla se plantea desde ese bajo perfil que adopta el soldado desobediente, casi como la experiencia de un *flâneur* deseoso de relatar a alguien con quien comparte gustos, tradiciones y cultura, una experiencia más de las muchas que componen el cuadro autorreferencial.

A propósito de avestruz, después de haber recorrido la Europa y la América, de haber vivido como un marqués en París y como un guaraní en el Paraguay; de haber comido *mazamorra* en el Río de la Plata, *charquicán* en Chile, ostras en Nueva York, *macarroni* en Nápoles, trufas en el Périgord, *chipá* en la Asunción, recuerdo que una de las grandes aspiraciones de tu vida era comer una tortilla de huevos de aquella ave pampeana en *Nagüel Mapo*, que quiere decir “Lugar del Tigre”.⁴

³ *Ibidem*, p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 5.

La “frontera” y “tierra adentro” sustituyen en el vocabulario de Mansilla el desierto de la generación del '37. La operación es compleja. Por una parte comparte con la élite liberal la contradictoria concepción de la frontera que la acerca más a un latifundio, que puede ser reprogramado y redistribuido, que a una verdadera frontera abierta. Por otra parte, cuando abandona el tono chocarrero y disminuidor de la empresa, convertida casi en paseo turístico, se le escapan las observaciones de quien está acostumbrado a medir y sopesar las posibles ganancias de un terreno. Calcula las posibilidades de los campos y registra el sabor de los pastos.

Hay mucho de aristocracia feudal apenas debajo de la superficie de la escritura de la *Excursión*. Y esto acerca Mansilla a otra de las contradicciones de la élite liberal planificadora de la nación que aún no estaba presente. De los campos que atraviesa en su larga cabalgata calcula las potencialidades económicas y la funcionalidad de los mismos a proyectos que se relacionaban con los posibles roles del país en los mercados internacionales que se estaban reestructurando.

Desierto o pampa, desierto o no desierto, no podían conjugarse en la escritura de Mansilla más que como relaciones extralocales y de mercado. Y sin embargo, contradictoriamente, darle voz a los indígenas, cederles el espacio de la página, abre vertiginosas fisuras en ese proyecto de nación para el desierto, porque proclama la materialidad de los cuerpos y de la historia que los indios representaban. Todo esto pocos años antes de la campaña, ésta sí campaña, de Roca que a fuerza de disparos cubrirá esas voces y esas historias. La *Excursión* y la *Ida* de Martín Fierro reasignan voces a sectores callados de la sociedad, imaginando márgenes de actuación aún posibles. La *Vuelta*, en cambio, actúa para los indios una

reubicación en la barbarie, pero sobre todo en un espacio que puede ser conquistado a la cultura, hecho pampa ahora, sólo con la fuerza de las armas. A los gauchos no les queda más remedio que disolverse en la sociedad y en el espacio nacional, caracterizado por fuertes impulsos urbanizadores, con otro nombre y con otra función.

Las diferencias acumuladas en el espacio nacional tendrán un disparador inusual en la literatura argentina del Fin de Siglo y en la apertura del siglo XX. Las oleadas inmigratorias que desde 1870 hasta 1930 le irán cambiando el rostro a la configuración social de la Argentina moderna, modificarán sustancialmente el campo intelectual y las preguntas implícitas que los intelectuales deberán enfrentar en su quehacer. La modernidad incompleta, sumada a la consistencia de una presencia que desbarata los saberes y las convicciones con el peso de las diferencias que pone sobre el tapete, ejerce una imprevisible presión sobre las conquistas recientes. Si la literatura de la organización nacional no podía hacer a menos de advertir que los espacios de la civilización habían vencido a los espacios de la barbarie (callándolos con brutalidad homicida), se produce un doble movimiento respecto del espacio. El desierto se había llenado de una nueva proyectualidad que lo convertía en pampa. La nueva pampa conllevaba la virtualidad urbanizadora que los románticos de la generación del '37 habían soñado. La ciudad, real o potencial, había vencido al campo. Pero la ciudad, objeto del deseo perseguido desde los comienzos de la vida nacional, no deviene el centro de la problemática intelectual y de los procesos de identidad que la modernidad comportaba.

La presión de todos los pasados que la inmigración conllevaba obliga, en un cierto sentido, tanto a la gene-

ración de la institucionalización estatal como a la del Centenario, a monumentalizar el pasado con los radiosos colores del futuro. Las excelentes perspectivas que la nueva colocación del país en los mercados internacionales parece prometer se trasladan al pasado y a los espacios de ese pasado. La historia y el hombre de esa historia se mitologizan. El gesto de atravesar la frontera que separa el mundo blanco del mundo otro efectuado por Martín Fierro en la escena final de la *Ida*, se convierte así en un gesto repetido una y otra vez por los constructores de una historia nacional que pueda estructurar la inserción de las oleadas inmigratorias y que, al mismo tiempo, impida la disolución identitaria y anómica de los sectores nacionales. Los tópicos de una nacionalidad en formación se encuentran diseminados en un corpus literario que debe necesariamente ser incorporado en el proyecto político. Ernesto Quesada, Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones jalonan las etapas de redistribución de las cartas en la historia de la cultura argentina moderna. La mitologización del gaucho, las esencias de la cultura y la representación de lo criollo respecto de esa nueva figura inmigratoria que llenaba todos los intersticios del escenario nacional, comportan desplazamientos en la geografía del imaginario. Si la ciudad había sido el motor de las formulaciones constructoras de la nacionalidad y de la proyectualidad correspondiente hasta la institucionalización estatal, en el Fin de Siglo se produce un viraje consistente hacia el interior de esa pampa nueva que sustituía al viejo desierto. El mundo criollo se convierte en el centro de las formulaciones nacionales. Los ejes de la literatura nacional terminarán por ser los de la literatura gauchesca. La articulación estética de la llanura pampeana con su mundo de silencios y soledades, con sus códigos de honor que atraviesan continuamente las

fronteras hacia el mundo otro y bárbaro, la extensión y los peligros del vacío, se irán conjugando como vallas y límites a la desmodada irrupción de los inmigrantes.

Las conferencias de Leopoldo Lugones en 1913 en el teatro Odeón de Buenos Aires terminan por decretar tanto la centralidad de la gauchesca en la literatura nacional como del texto de Hernández como el mayor de la misma. La operación de Lugones no nace en el vacío. En realidad concluye la labor de la generación del '80 y del Centenario. Pero sobre todo, responde a las inquietas solicitudes de los sectores sociales que vivían la presencia inmigratoria como la de indeseados e irrespetuosos huéspedes que gritaban y golpeaban las puertas de los salones de la oligarquía ganadera. Los resbalones identitarios podían ser frenados encontrando el centro de la propia historia e imponiéndolo a todos aquellos que formarían parte de la sociedad argentina.

La marginalidad de la literatura gauchesca, su calidad de popular, su estructuración oral más que letrada, son obstáculos superables a través de una operación que desdeña el realismo como probatorio de sus afirmaciones y que tiende a convertir en necesidad la construcción de sentidos a través de la artificiosidad de lo literario. La enjundia enciclopédica de su saber y las vertiginosas piruetas argumentativas con las cuales lo popular-oral deviene tradición, vehiculan aparentemente discursos que prevén públicos diferenciados. De una parte esa "plebe ultramarina" llamada en causa en el prólogo de *El payador*, de otra, la sociedad tradicional a quien el aluvión inmigratorio había sacudido los cimientos de las propias certezas.

Proponiendo la centralidad del mundo criollo y de su representación letrada en la cultura nacional, Lugones asigna validez a la inevitable utilización de los textos de

la gauchesca (y más allá de su voluntad, en modo inercial no sólo en su versión alta y canonizada, sino también en las variantes del folletín gauchesco y del teatro popular gauchesco) como gramáticas comportamentales y modelizadoras de una integración cultural necesaria entre los viejos sectores de la sociedad y los recién llegados de ultramar. Por otra parte, ese pasado literario que en sus mejores manifestaciones es leído como integrante de una cultura universal, cuyas esencias relacionan lo desbordado de la oralidad y del nomadismo fronterizo de los productos locales con los textos de una biblioteca y de una filología común al Occidente de pertenencia, monumentaliza la historia criolla reconvirtiéndola en historia letrada. La pampa y los gauchos de la pampa se pueblan de sentidos, lo fronterizo alude continuamente desde sus bordes a filiaciones clásicas, se autonomiza la proyectualidad pública del discurso literario. La modernidad reconstruye un pasado rural que exalta en el presente fundador las funciones del intelectual hermeneuta, capaz de fijar en la letra lo que había nacido en los bordes de la oralidad y del vacío.

VIAGGI PARODICI: I PERSONAGGI DI CÉSAR AIRA A SPASSO PER LA PAMPA

Elisa Carolina Vian

La consistente e ironica produzione letteraria dello scrittore argentino César Aira (*Coronel Pringles*, 1949) attinge in più di una occasione al secolo XIX, un secolo determinante per la formazione della nazione argentina, e da esso trae anche i vari protagonisti, veri o fittizi – prigionieri, *gauchos*, indios, soldati, tenenti, *caciques*, naturalisti, geografi, pittori fisionomisti, ingegneri – di alcuni suoi romanzi. Sandra Contreras sostiene infatti che Aira ritorna “a los relatos y a los tópicos de la tradición [argentina] en las novelas del ciclo pampeano”,¹ affermazione che vede l’aggettivo “pampeano” caratterizzare il discorso narrativo di una parte della sua produzione letteraria, e al contempo diventare etichetta sineddolica per rappresentare *uno* spazio che è *lo* spazio della storia dell’Argentina, un luogo pluridimensionale che comprende fatti, idee e ideologie, discorsi, attanti del suo passato

¹ S. Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 31.

fondazionale: quella parte, dunque, che sottintende il tutto, o quel tutto a cui pare inevitabile ritornare perché luogo dell'origine. Del resto la pampa (dal *quechua*, luogo pianeggiante e spazioso) è lo scenario della prima letteratura argentina: a partire dal 1837 *La cautiva* ed *El matadero*, di Esteban Echeverría,² fondano il primo discorso politico ed estetico della nuova repubblica. Rinominando questo spazio *desierto*,³ Echeverría conia un longevo sinonimo che permette di configurare un vuoto di comodo sul quale proiettare nemici ed eroi salvatori, barbari e civili.

² Esteban Echeverría può definirsi il primo scrittore romantico della neonata Argentina, appartenente a quel gruppo di pensatori, politici e intellettuali, identificato con il nome di *generación del 37*, importante perché creò le basi ideologiche della società argentina. “La cautiva” è il poema con cui si apriva l’edizione delle *Rimas*, pubblicate nel 1837, mentre *El matadero*, scritto tra il 1836-1840, fu pubblicato solo nel 1871 nella *Revista del Río de la Plata*.

³ Nella “Advertencia”, prologo all’edizione delle *Rimas* del 1837, presente anche come prologo a *La cautiva*, nell’edizione di Cátedra del 1986, si legge “El principal designio del autor de *La cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisionomía poética del desierto; [...] El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engradecimiento y bienestar, sino poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (E. Echeverría, *El matadero. La cautiva*, Madrid, Cátedra, 2004, 9ª ed., p. 117). La citazione vuole fornire un esempio di come nel secolo XIX i pensatori argentini associassero la pampa al deserto, un mezzo per dar vita a una serie di ideologie di conquista e dominio del territorio. In realtà la pampa era abitata da numerose comunità indigene, alle quali però non si riconosceva alcun diritto.

1. Interregno per un'interrogazione

Aira a partire da *Moreira*⁴ (1975), prima opera pubblicata, riprende lo scenario *pampeano* del XIX secolo almeno in quattro altre occasioni: in *Ema, la cautiva* (1981), in *El vestido rosa* (1984),⁵ in *La liebre* (1991) e in *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). In questi romanzi,⁶ i protagonisti viaggiano per la pampa, o *desierto*, per le più svariate ragioni. Durante il loro viaggio viene delineandosi una regione che, nel suo essere sconfinata e quasi sempre uguale a se stessa, è spazio da attraversare, da vivere proprio perché si percorre.

In questo stesso spazio giunge il pittore fisionomista tedesco (“geógrafo artista”) Juan Mauricio Rugendas,⁷ protagonista di *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Vuole dipingere “la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas” (*EVPPV* 12), terra ancora sconosciuta, la cui raffigurazione avrebbe diletto e interessato il pubblico europeo. E in attesa di raggiungere la pampa,

⁴ Juan Moreira è un *gaucho* leggendario, vissuto nel XIX secolo nel territorio de “La Matanza”, emblema delle ingiustizie subite dai *gauchos* ad opera dei governatori di provincia. Nel romanzo di Aira, che non sarà qui analizzato, Moreira risalta per la sua saggezza. Cfr. C. Aira, *Moreira*, Buenos Aires, Achával Solo, 1975.

⁵ C. Aira, *El vestido rosa. Las ovejas*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1984.

⁶ Delle opere del ciclo “pampeano” di César Aira, in questo articolo mi limiterò a considerare solo: *Ema, la cautiva*, Barcellona, Mondadori, 1997 (*ELC*); *La liebre*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1991 (*LL*); *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Barcellona, Mondadori, 2005 (*EVPPV*). D’ora in avanti citerò i romanzi di Aira con le abbreviazioni indicate.

⁷ Rugendas è un pittore tedesco di genere, vissuto nella prima metà del secolo XIX (1802-1858), noto per aver dipinto paesaggi e scene di vita del Nuovo Mondo e averle rese celebri in Europa. Famose sono le sue raffigurazioni di *gauchos*, indios, *malones*, nonché delle scene di battaglia in territorio cileno e della lussureggiante natura brasiliana.

crede non ci possa essere territorio più orizzontale di quello che la precede, appena oltre San Luis:

¿Acaso la “pampa” era más llana que estas llanuras que estaban atravesando? No lo creía, porque no podía haber nada más llano que lo horizontal [...]. Después de tres semanas de absorber una vasta llanura sin relieves, enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación. (*EVPV* 38)

La pampa sfida ogni immaginazione, è talmente pianeggiante che va oltre l'idea che ci si prefigura di essa.

L'eroe dipinto nei romanzi di Aira si avventura per gli orizzonti sconfinati della pampa per scopi specifici: Ema (*ELC*) è destinata al confino e ai bisogni sessuali dell'esercito, oltre che a garantire la riproduzione in zone con elevati decessi; Duval (*ELC*) è un ingegnere contratado dal governo argentino per dei lavori alla frontiera; il naturalista inglese Clarke (*LL*) cerca la lepre *legibreriana* nell'entroterra dell'ex vicereame rioplatense; Rugendas (*EVPV*) sogna di dipingere il paesaggio argentino e gli indios all'assalto di fortini, accampamenti e donne bianche, ovvero nel momento del *malón*. Ma durante l'itinerario l'obiettivo sfuma o si trasforma. Ne consegue che Ema, Duval, Clarke, Rugendas vengono rapiti dal *desierto* fisicamente – il *malón* che rapisce Ema è un esempio – e metaforicamente, giacché li intorpidisce – il gioco dei dadi nei fortini come le grandi fumate descritte in *ELC* – li inebria, li ubriaca o li fulmina – come succede al pittore Rugendas in *EVPV*. Diventano figure erranti, vagabondi, ma solo in un primo momento. L'infinito, il *continuum* dell'orizzonte *pampeano*, demotiva chiunque intraprenda il suo attraversamento per raggiungere in senso escatologico una meta. Il deserto è quindi una sorta di interregno proprio perché non si giunge mai al Regno.

La calma piatta, calma apparente, annulla il viaggio inteso secondo i canoni classici, ovvero tripartito diacronicamente in partenza-transito-arrivo/ritorno, e dunque non resta che godere del percorso in sé, come suggerisce la dimensione della *Wanderung* romantica.⁸ E a partire dalla perdita del senso delle ulissiane sirene del ritorno, l'interregno può diventare tutto: non solo scenario, ma spazio dispensatore di nuove identità – come la scoperta della genealogia familiare *mapuche* di Clarke – saprà formare – la maturazione di Ema tra gli indios – offrire possibilità di riscatto – Rugendas nonostante il fulmine, o grazie al fulmine, riesce a dipingere il *malón* – e di realizzazione pratica – Ema diventa imprenditrice: crea l'allevamento di fagiani – essere luogo di pace e felicità, autentica patria.

In *La liebre* Clarke, cognato di Darwin, è condotto da una leggenda a viaggiare per la pampa, alla ricerca della bianca lepre *legibreriana*. La lingua *mapuche* sottende un'ambiguità semantica – “los casos semánticos de los indios son laberínticos, el sistema del continuo les impide dar ejemplos separados” (*LL* 37)⁹ – che porta a uno sdoppiamento delle frasi, nonché a una moltiplicazione dei racconti. Di qui, quella che era la leggenda di una lepre che vagava per la pampa può anche essere la storia dell'esistenza di un diamante a forma di lepre, o fossile

⁸ Cfr. P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 7-8.

⁹ Un ulteriore frammento tratto da *LL* può contribuire a far comprendere l'ambiguità semantica del *mapuche*, come insinua il narratore: “Los jóvenes [...] [I]e dijeron que efectivamente una liebrequita blanca ('blanco' se decía con la misma palabra que 'gemelo') había levantado vuelo, y ellos creían haberla localizado allá arriba. Ahora bien habían usado una palabra extra, un enclítico ('iñ') después de 'levantar vuelo', que indicaba el pretérito de un modo algo enfático. Podía significar 'hace un minuto', 'hace mil años', o 'antes'”. (41)

derivato dalla decomposizione organica di una lepre, o storia di una macchia epidermica a forma di lepre, che rivela la discendenza familiare di Clarke, figlio del celebre *cacique* indio Cafulcurá e di Juana Pitiley. Prima di soluzioni definitive, prima che sia rivelato l'arcano, cosa che avverrà solo alla fine con un'accelerazione narrativa notevole, la geografia del luogo pare suggerire quesiti identitari. La pampa predispone a riflettere su di sé, ma il tragitto sospende le risposte. Clarke con Gauna, colui che lo accompagna durante la sua "escursione" e che alla fine scoprirà essere suo figlio, attraversano la pampa e incrociano gli indios a distanza:

Se cruzaron con indios aquí y allá, pero de lejos y sin intercambiar información. Un jinete solitario les llamó la atención; lo vieron durante horas. Iba exactamente sobre la línea, para ellos, del horizonte, y su marcha parecía ondular, pero no al modo del zigzaguo corriente (en ese caso lo habrían visto acercarse y alejarse), sino más bien como si el espacio entero cambiara de posición entre los observadores y el objetivo. Cosas como ésa daban pasto al pensamiento de Clarke, y ulteriormente le hacían pensar que él no tenía en realidad pasta de naturalista, sino de otra cosa, para la que no tenía un nombre a mano. ¿Qué era él? No lo sabía, pero todos estaban en la misma condición. Aquel vagabundo de andar intrigante era un recordatorio de las posiciones de la vida. (LL 90-91)

Lo spazio intorno si presenta incomprensibile: non si percepiscono gli zigzag di chi sta cavalcando a distanza. La tridimensionalità sembra appiattirsi e diventare linea, orizzonte, assumere un senso diverso a seconda dell'osservatore. Tutto dipende dal punto di vista. La figura del cavaliere-vagabondo, che è simbolo della condizione di ogni uomo, induce Clarke a meditare sulla sua identità come individuo e come professionista. Forse non era nato

per essere un naturalista. Gli eserciti stessi vengono esautorati da Aira della loro funzione di difensori della frontiera:

[...] además la pampa, con su falta de topografía [...] [e]ra un terreno puro, una geometría: tratarla como tal habría sido contraproducente, una ineficiencia. Los ejércitos circulaban por un plano cuyas pendientes ellos mismos producían e invertían en instantes. Todo se reducía a crear líneas, cuanto más rápido mejor; líneas de llegada y de partida que se entrecruzaban mágicamente en cada uno de sus puntos, no en uno privilegiado. (LL 195)

Si limitano a tracciare linee nel vuoto della pampa. Producono e invertono inclinazioni, poiché manca ogni tipo di topografia. La pampa si offre come terreno puro e semplice, ma non può essere accettato per quello che è: sarebbe “controproducente”. In qualche modo si deve dar l’idea di “mappare” la pampa, anche se poi la mappatura, ossia determinare i limiti della nazione e decretare le differenze culturali, risulterà inutile, dato che nella fase di attraversamento della pianura tali limiti e differenze si dissolveranno.

Nella “desmesura” dell’entroterra argentino, il narratore di *EVPV* ci dice che Rugendas “veía al fin la corporización de la magia de las grandes llanuras, la mecánica del plano puesta al fin en funcionamiento. [...] Era fácil y a la vez difícil dibujarlas” (31). La continuità della linea, che si percepisce ad occhio nudo come “desmesura”, comporta un problema di rappresentazione: risulta facile e difficile disegnare la pampa, sicuramente è impossibile misurarla, poiché tutto si dà sullo stesso piano e contemporaneamente, e il piano è infinito.

La misura è l’applicazione di una tecnica dell’uomo sulla natura per contenerla, controllarla, serve a creare

relazioni e rapporti con l'ambiente circostante. Ma la pampa sfugge a ogni misurazione e, in un certo senso, ad ogni frontiera: non può essere delimitata, la geometria viene stabilita ogni volta a seconda degli eserciti che l'attraversano, la frontiera vale solo per chi la traccia, lo spazio cambia a seconda del punto di vista dell'osservatore. Non potendola circoscrivere, l'uomo non arriva mai a possedere la pampa. È madre terra, origine, inizio e nuovo ritorno da cui ripartire, per poi ritornare: è un "continuo", ha il sapore del mito. Si legge in *LL* che la lepre stessa, dai balzi improvvisi, guizzi puramente casuali e privi di qualsiasi tipo di direzione prestabilita, è espressione del "continuo", è strategia vincente per attraversare il deserto e per vincere le guerre di frontiera. Diventa immagine che si fissa per un attimo e che poi immediatamente si dissolve, quasi una sostanza in stato di evaporazione, e per questo relativa e quindi evocatrice della totale inconsistenza della realtà.

La lepre è oggetto iniziale di una ricerca: Clarke ne segue le fantomatiche tracce raccogliendo, durante il viaggio, informazioni che si fondono e si intersecano, come i piani su cui balza repentina la stessa lepre. È la chiave, il segreto della vita dei *mapuche*, simbolo della loro genealogia, alla quale scopre appartenere anche Clarke: "El continuo [...] era la clave de todo entre los indios [...] pero ¿dónde estaba el continuo? En todas partes, de esto justamente se trataba; [...] Era un perfecto passe-partout, una cinta impalpable que se metía en todo" (201). E dalla lepre si può passare a ogni altro tipo di elemento: "La línea. El horizonte. El vagabundo. Las inversiones de la perspectiva. Todo lo demás" (202), proprio perché rappresentativa della continuità dell'orizzonte *pampeano*, ma una continuità particolare, cangiante, mobile, non fissa. Lo spazio che

rappresenta è una realtà viva che interagisce con l'occhio dello scrutatore, abbattendo ogni confine tra soggetto-osservatore e oggetto-osservato. E gli indios capiscono anche che in quel "continuo" si trova la felicità: "La felicidad era el continuo, el verdadero, el que daba gusto" (211).

Tuttavia gli indios formano parte di quel sistema, sono gli interpreti, i consegnatari della semantica *pampeana*, del mito della pampa: l'eterno ritorno. Chi attraversa la pampa, invece, spesso viene da fuori, non ha accesso al vero senso di quello spazio e se lo chiede. Ma anche l'interrogazione è una forma del mito, suggerisce Blumenberg,¹⁰ e, come afferma Sergio Givone, "mito come interrogazione vuol dire mito come ricominciamento sempre da capo del racconto per venirne a capo, mito come reinvenzione favolosa senza fine, senza principio".¹¹ Si può dunque capire che questo ente *desmesurado* è, sia dal punto di vista spaziale che astratto, un *quid* che si ri-definisce perennemente, inducendo chi lo percorre a riformulare discorsi su di sé per potersi comprendere proprio perché non rappresenta nulla di certo, nulla dall'identità stabile. Tutt'altro: la sua potenza sta nell'essere una realtà destabilizzante, perturbatrice per il fatto di cambiare qualsiasi abitudine del viaggiatore venuto dall'esterno – Clarke è sorpreso dal non dover aprire e chiudere porte e finestre, per esempio – e anche per accumulare figure e proiezioni mutevoli, che non arriveranno mai ad essere fisse per suggerire direzioni o, semplicemente, per rendere possibile un orientamento; neppure per stabilire ruoli. Seguendo queste conclusioni, il deserto della lepre non può contenere alcun tipo di ordine, né di logica, semmai diventa elemento

¹⁰ Cfr. H. Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003.

¹¹ S. Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988, p. 18.

paradossale che moltiplica domande senza risposta, in diversi sensi e simultaneamente, dando vita ad un caos che sa di cosmogenesi.

2. Dall'interrogazione al silenzio

In pieno romanticismo, la lettura di un libro di viaggi che parlava dei pastori nomadi dell'Asia ispirava Leopardi a porsi interrogativi esistenziali, identificandosi proprio con un pastore *errante* dai tristi lamenti alla luna.¹² L'erranza portava l'io poetico a riflettere sull'inutilità della vita degli uomini, condannati da sempre e per sempre alla solitudine e al *tedium vitae*. Ad altre latitudini e in un romanticismo solo d'ambientazione, arriva a considerazioni simili l'ingegnere francese Duval, uno dei protagonisti di *ELC*. Un narratore eterodiegetico racconta del viaggio verso la frontiera di alcuni prigionieri scortati da un manipolo di soldati, e conseguente parabola romanzesca dell'apatica eroina *Ema*, dapprima *cautiva*¹³ della repubblica e dell'esercito, poi degli indios, i quali la renderanno finalmente una donna libera. Nella ripetizione cadenzata dei giorni sempre uguali a se stessi, Duval giunge a riflettere sulla noia, evitando il pessimismo leopardiano. Ancora in fase di avanscoperta, l'ingegnere

[...] iba improvisando al ritmo de su cabalgatura una balada sobre el crepúsculo, repitiendo palabras en su melodiosa lengua natal y pensando [...] que aquellos cambios de color

¹² Naturalmente mi riferisco al "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia" di Giacomo Leopardi, contenuto nell'edizione dei *Grandi Idilli* del 1831.

¹³ *Cautiva* significa prigioniera.

en el cielo y las transformaciones de las nubes [...] podrían servir de materia a una especie de novela, [...] esa novela, informe de colores atmosféricos, de pasajes y flujos, sería la apoteosis de la futilidad de la vida. [...] Una saga sumamente estúpida; el mundo ya estaba maduro para aceptarla, o en todo caso lo estaría cuando él terminara de escribirla.¹⁴ [...] Ávido lector de novelas desde la infancia, sus favoritas habían sido las aventuras en sitios extraños y salvajes, y ahora que él mismo se hallaba en un escenario así, comparaba que en el curso de las aventuras lo que cuenta es la repetición exacta de los días. “Las aventuras”, se decía, “son las aventuras del aburrimiento”. (20)

Duval, come Rugendas e Clarke, allude alla figura dei “científicos europeos” – naturalisti, biologi, geografi, etnografi e pittori fisionomisti – o, più semplicemente, viaggiatori europei che nel corso dell’Ottocento hanno contribuito a far conoscere, a definire il deserto argentino (Darwin e il capitano del “Beagle” Fitz Roy, Guinnard, Hudson, Ebelot). E infatti Sandra Contreras sostiene che “el viaje por la pampa y el desierto constituye en la literatura argentina una convención narrativa fundada, se sabe, por los viajeros ingleses”.¹⁵ Duval è un ingegnere che scopre, fin dall’inizio della sua erranza, la dimensione di avventura propria del nuovo ambiente. Un’avventura noiosa, a dire il vero, come leggeva nei libri dell’infanzia, poiché quello che conta è la ripetizione uguale dei giorni. L’elemento di novità è dato forse dal fatto che quello stesso paesaggio, rappresentato dai colori

¹⁴ Si ricordi che il romanzo è stato scritto negli anni della dittatura militare argentina, anni in cui si manifestava la “gran stupidità degli uomini”, e la gente era sicuramente matura per ogni genere di accadimenti, vivendo quotidianamente situazioni tanto drammatiche da non poter essere superate quanto a tragicità.

¹⁵ S. Contreras, *op. cit.*, p. 47.

cangianti di crepuscoli e nuvole che si trasformano,¹⁶ ispira un canto, una ballata; si presta come materia narrativa per simboleggiare la “apoteosi della futilità della vita”, “una saga sommamente stupida”.

Con atteggiamento ironico César Aira rivela la traccia della sua lettura, negli anni Ottanta, sia del passato argentino, sia del presente: gli anni della dittatura (specie in *ELC*). Ma quel che più conta è che inevitabilmente la pampa suggerisce un “discorso” che, in questo caso, si articolerà in francese, una lingua melodiosa ma straniera. Sempre Blumenberg afferma che ciò che è sconosciuto, ciò che non ha nome provoca paura, sentimento di indole ancestrale, e fintanto che non lo si nomina non lo si comprende. Solo quando si conia un nome per l’indeterminato si potranno raccontare storie su di esso.¹⁷ E il discorso degli stranieri, da intendersi anche come creazione di miti, è nato per superare l’*horror vacui*, in questo caso offerto e provocato dalla pampa.

Foucault in *L’ordine del discorso*¹⁸ rivela che le caratteristiche più diffuse nella società attuale sono le

¹⁶ Mi sembra interessante riflettere sull’aspetto cangiante di luci e riflessi della pampa, sulla base del seguente pensiero di Gadamer, che si riferisce all’ontologia del gioco: “Se dunque studiamo l’uso del termine gioco, mettendo in primo piano i cosiddetti usi metaforici di esso, vediamo che si parla, per esempio, di gioco di luci, gioco delle onde, del gioco meccanico di un cuscinetto a sfere, del gioco di forze e anche del gioco di parole. In tutti questi usi è sempre implicita l’idea di un movimento di andare e venire che non è legato a un fine determinato in cui trovi il suo termine. A ciò corrisponde anche il significato originario di gioco come danza, che in tedesco echeggia ancora in numerose parole (per esempio nella parola *Spielmann* = musicista, trovatore, girovago). Quel movimento che è gioco non ha alcun fine in cui termini, ma si rinnova sempre in una continua ripetizione”. H.G. Gadamer, *Verità e metodo. Trattati fondamentali di una ermeneutica filosofica*, Milano, Bompiani, 2004, 3ª ed., p. 231.

¹⁷ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸ M. Foucault, *L’ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 2004.

procedure d'*esclusione*. Il discorso è legato al desiderio e al potere ed è pronunciato da “chi di diritto”. Con una certa

rarefazione [...] dei soggetti parlanti [,] nessuno entrerà nell'ordine del discorso se non soddisfa a certe esigenze o se non è, d'acchito, qualificato per farlo [...]. Ogni sistema di educazione è un modo politico di mantenere o di modificare l'appropriazione dei discorsi, con i saperi ed i poteri ch'essi comportano.¹⁹

Si può confermare, dunque, che i formulatori “di diritto” dei discorsi sulla pampa sono stati i viaggiatori stranieri, i viaggiatori scienziati, coloro che su un piano storico oggettivavano il mondo esterno nei racconti di viaggio, mentre scoprivano se stessi.²⁰ A partire da questi, i primi scrittori argentini, i romantici, hanno attraversato quello stesso spazio assumendo l'ottica del viaggiatore, dello straniero.²¹ La stessa descrizione del viaggio si faceva racconto, e a partire da questa prospettiva esterna si è mantenuta la logica binaria dell'opposizione tra civiltà e barbarie: civile è il viaggiatore europeo, selvaggio è l'abitante dell'entroterra.

Come Echeverría, Sarmiento, Mansilla, Hernández, Darwin e Hudson, Aira riprende quella prospettiva, ma la piega e la stravolge. Attraverso Clarke, che evoca Darwin in *Journal and Remarks*, o anche Mansilla in *Una excursión a los indios ranqueles*, e Duval, che ricorda Alfredo Ebelot in *Recuerdos de frontera*,²² l'autore fonde

¹⁹ *Ibidem*, pp. 19-23.

²⁰ Cfr. E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 90 e p. 243.

²¹ Lo stesso Aira afferma che per arrivare a vedere dei selvaggi in Argentina bisognava essere stranieri. Cfr. S. Contreras, *op. cit.*, p. 46.

²² S. Contreras, *op. cit.*, p. 47.

i racconti, i discorsi di un tempo, raccontando a sua volta, con la voce di un narratore che viene da lontano. Aira ritrova nella pampa il soggetto narrativo, “el cuento”. Quando altre ispirazioni vengono meno o si esauriscono, alla pampa si può sempre tornare e attingere, creando qualcosa di nuovo. Naturalmente la prospettiva con cui si guardano gli attori del passato, o certi *topoi*, cambia in modo radicale. La classica dicotomia *civilización/barbarie* inverte i significati dei termini che la compongono, per cui gli indios smettono di essere i selvaggi contro cui lanciare anatemi, o barbari pericolosi da annientare – Duval arriva a dire: “quiero ver a mis semejantes salvajes”, e un giovane gli risponde: “Ya no son salvajes, desdichadamente” (*ELC* 21). Piuttosto si trasformano in uomini pacifici, saggi filosofi, indifferenti ma pronti ad aiutare, esperti di massimi sistemi, soggetti in pace che gozzovigliano, che si ubriacano, che fumano, e che sanno prendersi gioco del modo in cui per anni sono stati dipinti, come dimostra la rappresentazione burlesca del *malón* in *EVPV*, dove a sostituire la *cautiva* c’è un indio travestito da donna o, in alternativa, un grosso salmone (*EVPV* 88), oppure come si evince dal ratto compiaciuto di Ema ad opera degli indios, i quali diventano per lei una sorta di eroi liberatori.

E d’improvviso, i rappresentanti della civiltà, tenenti ed eserciti, diventano l’emblema dell’inciviltà: “eran hombres salvajes, cada vez más salvajes a medida que se alejaban hacia el sur. La razón los iba abandonando en el desierto, el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo pasado” (*ELC* 12). I civili diventano violenti e violentatori; spesso descritti con tratti animaleschi, sono ubriachi e perdigiorno. Ma accanto alla desementizzazione del binomio *civilización/barbarie*, Aira continua ad

insinuare ideologie del passato.²³ Il comportamento selvaggio dei soldati si spiega per l'eccentricità della natura del sud argentino, il luogo della legge del secolo XIX, quindi il narratore conferma e mantiene i soliti cliché in *ELC* come negli altri romanzi – “a cada paso que daban hacia el occidente salvaje y misterioso le parecía introducirse en el reino sagrado de la impunidad” (*ELC* 36) – però lo fa da una prospettiva apparentemente distaccata.

In questa operazione si scopre il ricorso alla parodia, un procedimento mediante cui si evoca il modello di riferimento mescolando linguaggi per deformare la realtà.²⁴ La rete di riferimenti intertestuali si mostra come una rilettura consapevole della tradizione e, al tempo stesso, critica, come confermano le teorie della studiosa Skłodowska.²⁵ Il rapporto dialogico con il passato e con i testi del passato permette di dire delle verità sul presente in modo mediato. Se è pur vero che l'atteggiamento di Aira nei confronti della tradizione romantica è parodico, c'è da riconoscere che il gioco di palinsesti viene messo in atto specialmente in *ELC*, dove certi silenzi, l'indifferenza, la ferocia e l'inciviltà degli eserciti, la passività dei corpi – Ema, come le altre prigioniere, subisce le violenze degli eserciti – l'assenza di nome – il nome di Ema si insinua solo nella seconda parte del romanzo – alludono chiaramente al clima repressivo della dittatura

²³ Cfr. N. Fernández, *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000, pp. 44-50.

²⁴ In particolare in *LL*, la mescolanza di linguaggi si dà allusivamente con l'alternanza di varie lingue (mapuche, huilliche, castigliano, inglese, francese) all'interno della finzione narrativa, creando ambiguità di comprensione tra i protagonisti.

²⁵ E. Skłodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 10-21.

militare in cui Aira vive durante la scrittura del romanzo. La prospettiva etnologica incarnata dal francese Duval perde via via di scientificità, sfuma i suoi contorni verso il dissolvimento, poiché egli si guarda intorno attonito e senza ben capire il mondo che lo circonda, come si diluisce anche il conflitto manicheo civiltà *versus* barbarie tra fumi, visioni oniriche degli indios, nuovi natali.

La parodia ricorre in *ELC* per sopperire a una crisi della rappresentazione, che viene interpretata con un grande silenzio: “Todo es pensamiento – se decía Duval. El lenguaje no existe [...] Si el lenguaje no existe, todo es posible. Todo me está permitido” (*ELC* 37). Se i discorsi egemonici, ovvero le ideologie che avevano imperato sulla pampa durante il XIX secolo vengono annullati, se certi linguaggi si disgregano e si annientano, si instaura il silenzio, e con esso la possibilità di emettere nuovi suoni, produrre nuovi linguaggi e scritture. Si deduce quindi che il viaggio di Duval, quello di Ema e degli eserciti sono parodici a tutti gli effetti: la pampa che attraversano è terra mitica di libertà e di riscatto (*ELC* 36), invece di essere luogo di prigionia e perdita di civiltà, com’era in *La cautiva* e in *El matadero* di Echeverría.

3. Oltre il silenzio

Se la parodia interviene in *ELC* per reggere la finzione innanzi al silenzio dato dalla crisi della rappresentazione, in *LL* il viaggio parodico di Clarke diventa l’elemento formale della mobilità che è metafora della scrittura. Questa costituisce il filo rosso che unisce viaggiatori, eserciti, madri, gemelli, amanti, cavalli che sembrano non avere senso alcuno nell’orizzonte *pampeano* non più statico e noioso come in *ELC*. E invece, all’interno del

caos primigenio che è la pampa, quei soggetti un senso ce l'hanno: rappresentano le variazioni deliranti e fantasiose che sono proprie della poesia, della creazione artistica in genere. La grafia traccia una linea ondulante sullo spazio dell'entroterra argentino che non esclude nessun attore, bensì lo mette in relazione continua con gli altri, generando lignaggi un tempo improponibili. In questo modo risponde al "fracaso de la normalidad"²⁶ – secondo Nancy Fernández – alla rigidità di sistemi totalizzanti, alla crisi della realtà e della ragione a causa della secolarizzazione dei saperi:

Como en realidad no hay nada imperceptible, pensó que la diferencia era absoluta, cubría la apariencia íntegra. Esa diferencia podía resumirse diciendo que en Salinas Grandes se vivía fuera de la vida y aquí adentro él había caído directamente en aquel reino de fábula y lo había tomado como algo natural; ahora tenía que hacerse a la idea de que la fábula era una isla en medio de la vida corriente. (*LL* 141)

È come se Aira recuperasse l'affermazione nietzschiana del mondo vero divenuto favola: "Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto? Forse quello apparente?".²⁷ In verità, il pensiero di Nietzsche sembra palesarsi più volte in *LL*: "los caminos de la fábula suelen ser los más reales" (237); "las novelas sólo pasan en la realidad" (41), e se nel mondo apparente si trova la realtà, allora tutto è subordinato al modo con cui si dà vita alla favola, ovvero il racconto, giacché è in grado di misurare, contenere quello che l'esperienza non comprende:

²⁶ N. Fernández, *op. cit.*, p. 92.

²⁷ Cit. in F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello*, Milano, Adelphi, 1983, pp. 46-47.

A partir de ese momento Clarke empezó a comprender algo que lo tranquilizó definitivamente respecto de la simultaneidad:²⁸ que estaba subordinada al relato. Eso lo ordenaba, le daba una perspectiva, la hacía comprensible, y al mismo tiempo le quitaba el terror del momento. Confirmaba su carácter irrepetible, pero lo hacía inofensivo. En el fondo, era trabajar siempre para el relato, que se volvía una gran repetición. Los indios parecía que trabajaban para lo fulminante del presente, pero quedaban sujetos a la buena voluntad de un narrador para que su actividad existiera en realidad. (*LL* 198)

La vita degli indios, le loro attività, gli stessi indios diventano soggetti alla narrazione, quindi oggetti della narrazione, per entrare a far parte del mondo reale, come anche gli indios di *EVPV* che in qualche modo desiderano farsi ritrarre da Rugendas.

Il racconto ordina la “Gran Sinusoide”²⁹ incontenibile, irrepresentabile che è la pampa, che è mito che contiene tutti i movimenti del passato e del futuro. Il viaggio, si è detto, è di per sé un racconto, una forma che precede il romanzo. Paradossalmente Aira recupera la tradizione del recente passato argentino, quando sembrava non ci fosse più niente di nuovo da aggiungere, e inoltre riesce, attraverso la precipitazione degli eventi di *LL* e la rapida soluzione dei nodi della narrazione, vale a dire lo svelamento inatteso dei legami familiari tra i protagonisti del

²⁸ La simultaneità della vita e della lingua dei *mapuche* evoca il concetto di simultaneità tra processi di creazione e distruzione, teoria inquietante e creativa elaborata da Darwin. Cfr. anche E.J. Leed, *op. cit.*, p. 235.

²⁹ Il concetto di pampa come “Gran Sinusoide” è ben esplicitato nel seguente passaggio di *LL*: “Fue la Gran Sinusoide de los ejércitos mapuches, un trayecto que habría volatilizado los mapas si alguien hubiera intentado dibujarlo en ellos [...] ni 10 europas yuxtapuestas habrían bastado para contener la Gran Sinusoide. Era un movimiento envolvente de todos los demás movimientos, pasados y por venir” (*LL* 198).

romanzo, a creare un collegamento diretto tra il genere dei racconti di viaggio del secolo XIX e la paraletteratura di consumo contemporanea – romanzi rosa, *telenovelas* – che spesso si basa su fantasiosi colpi di scena, dati per lo più dalla scoperta di impensati intrecci tra i personaggi. Così César Aira forza e fa esplodere i canoni della letteratura di qualità, ovvero rompe dei criteri di estetica letteraria ormai saturi, manifestando la sua libertà ludica di scrittore.

Ma quando anche il racconto tace, Aira riesce ad andare oltre la scrittura. Il suo gioco letterario lo porta a spingersi fino al mondo dell'arte per superare ulteriori crisi, come quella del romanzo totale avvenuta in epoca postmoderna, quando l'uso del *pastiche* indicava il tramonto dello stile. In *EVPV*, infatti, il viaggio per la pampa porta il pittore Rugendas a trovare nell'arte il superamento di ogni discorso, di ogni racconto, come suggeriva il romanticismo, ritornando quindi, paradossalmente, all'importanza della narrazione:

A título de hipótesis, proponía que el silencio de los relatos no implicaba pérdida alguna, en tanto la generación actual, o una futura, podía volver a experimentar esos mismos acontecimientos del pasado sin necesidad de que se los contaran, [...] en un caso como en el otro la acción sería hija de una voluntad deliberada. [...] En lugar del relato [...] lo que debía transmitirse era el conjunto de “herramientas” con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado [...]. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso. (*EVPV* 37)

Nella pampa, grazie al fulmine, Rugendas cambia la sua percezione della realtà e grazie alla trasformazione, dopo

essere diventato “monstruo”,³⁰ come si analizza in *Las vueltas de César Aira*, riesce a dipingere *el malón*. L’importanza dello stile, che deriva direttamente dal concetto dell’arte come forma di conoscenza ed esperienza della realtà, lezione del primo Ottocento tedesco, ritorna a valere oggi nell’epoca del “disincanto del mondo”³¹ – disincanto particolarmente pronunciato e reso da Aira in *ELC*.

Aira, in una parabola narrativa diacronica, ci rende partecipi della crisi dei saperi totalizzanti e del venir meno, come dice Givone, “d’un sapere critico in grado di verificare e garantire la validità delle norme trasmesse dalla tradizione” e della “possibilità di appellarsi a un qualsiasi ordine ‘fondato’ di valori”,³² ma sa anche proporci una sua personale soluzione, coincidente con alcune teorie filosofiche contemporanee, attraverso “la coerenza interna, [dell’opera d’arte, quindi la narrazione o anche l’unità della narrazione], la bella gratuità che si lascia approvare o imitare per se stessa, il modo di fare piuttosto che i contenuti, insomma lo *stile*”.³³

L’arte riesce dove il discorso ordinatore fallisce o tace; si consegna come insieme simbolico di forme e di strutture capaci, assieme all’azione, di reinventare la storia e la tradizione. È sempre e comunque la pampa che lo permette, giacché è natura che si accetta e si ripete, è un gioco. E rispetto all’ontologia dell’opera d’arte e del gioco, Gadamer³⁴ argomenta che:

³⁰ S. Contreras, *op. cit.*, p. 251.

³¹ Idea weberiana ripresa da S. Givone in *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, cit.

³² *Ibidem*, p. 30.

³³ *Ibidem*.

³⁴ H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 235.

La natura in quanto è un gioco che sempre si rinnova senza scopo, senza intenzione e senza sforzo, può appunto apparire come un modello dell'arte. Scrive Friedrich Schlegel: "Tutti i giochi dell'arte sono solo remote riproduzioni del gioco infinito del mondo, dell'opera d'arte che eternamente da sé stessa si produce". (235)

Attraversando la pampa i personaggi di César Aira svestono i ruoli rigidi di un tempo, si trasformano in giocatori che compiono il movimento dell'andare e venire senza direzioni prestabilite perché rispettano il gioco che è la natura, mondo che accetta se stesso e si produce. La pampa-natura risolve dunque ogni crisi di rappresentazione formale e contenutistica, perché è il "continuo" dove attingere, l'eterno ritorno. Il mito da attraversare.

