

This is the peer reviewed version of the following article:

Anatomia di un omicidio politico: la storia argentina in forma di romanzo / Fiorani, Flavio Angelo. - STAMPA. - 4:(2011), pp. 163-172.

Officina Edizioni
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.

03/05/2026 10:10

(Article begins on next page)

Dia Logos

APPARTENENZE MOLTIPLI

PROSPETTIVE INTERDISCIPLINARI SU
IDENTITÀ EDIALOGO INTERCULTURALE

a cura di

Marina Bondi, Giovanna Buonanno, Cecilia

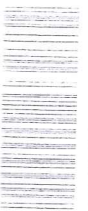
La collana intende contribuire al dibattito sull'interazione tra le nozioni di lingua, testo e cultura, proponendo studi di carattere teorico e applicativo sotto forma di monografie e saggi collettivi.

Il numero è ricco prospettive e ambiti di ricerca diversi (dalla letteratura al cinema, dagli studi di genere, storico e politico-giuridico a quelli sulla comunicazione di natura speditiva e professionale), i volumi della collana mirano a tracciare le coordinate metodologiche più valide a descrivere i fenomeni testuali e traduttivi nel loro molteplice aspetto, secondo esigenzeampia e variegata gamma di singoli, ma anche gli spazi di lavoro, che sostengono alla produzione e alla re-espressione di testi in lingue e culture diverse. L'idea fondante della collana è che lo studio di tali fenomeni possa avere beneficio dal confronto di studi e ricercatori di varia formazione, in una prospettiva spiccatamente interdisciplinare.

L'interesse per lo studio dei rapporti fra culture si è notevolmente intensificato negli ultimi decenni, per l'impatto di consistenti flussi migratori e di una dimensione largamente globale delle relazioni economiche e culturali. La centralità del tema è particolarmente evidente in alcuni ambiti disciplinari: gli studi linguistici, letterari e giuridici sentono fortemente l'esigenza di confrontarsi con la diversità, sia che si tratti di guardare a questioni di cambiamento linguistico, di contatto culturale, di multilinguismo, di politica linguistica o di relazioni internazionali.

Il tema delle appartenenze multiple costituisce il luogo di incontro di diverse discipline in grado di volare. Sia che si guardi al mondo attuale, caratterizzato da globalizzazione e intensi flussi migratori, sia che si guardi alle origini coloniali del contatto o alle forme di contatto che sempre hanno caratterizzato le culture con la circolazione delle persone e delle idee, quello che interessa è la possibilità di stabilire un confronto e un dialogo fra mondi che si incontrano, talvolta anche in seno ad un soloindividuo o ad una sola comunità.

ISBN 9788838010900



APPARTENENZE MULTIPLE
PROSPETTIVE INTERDISCIPLINARI SU IMMIGRAZIONE,
IDENTITÀ E DIALOGO INTERCULTURALE

a cura di

Marina Bondi, Giovanna Buonanno, Cesare Giacobazzi

Quaderni del Dipartimento di Studi linguistici
sulla testualità e la traduzione
Direttore: *Marco Cipolloni*
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Comitato di redazione:
Franco Nasi
Giuseppe Palumbo
Maria Donata Panfanti

Dipartimento di Studi linguistici sulla testualità e la traduzione
Largo S. Eufemia, 19
41100 Modena
Tel. 059 205 5811
Fax 059 205 5933
www.sltr.unimore.it

ISBN: 978-88-6049-0902
© Copyright 2011
by Officina Edizioni, Roma
via Virginia Agnelli, 58
<http://www.officinaedizioni.it>

Indice

- 7 Introduzione
Marina Bondi
- Parte Prima *Migrazione e identità narrate*
- 15 GIOVANNA BELLATI
*Les Ritals di François Cavanna: rappresentazioni di dualismo
identitario fra le due guerre*
- 27 ELISABETTA QUARTA
*Prima e seconda generazione: le differenze nel senso
di appartenenza attraverso la letteratura beur*
- 39 MICOL BESEGGHI
*Fenomeni linguistici nella rappresentazione delle identità
diasporiche nel film The Namesake di Mira Nair.*
- 51 GIOVANNA BUONANNO
*Appartenenze multiple nella scrittura drammaturgica
femminile British Asian*
- 63 ANNALISA SEZZI
*A Bear Called Paddington o L'orso del Perù: tradurre
il problema dell'immigrazione e dell'assimilazione
in Gran Bretagna*
- Parte Seconda *Prospettive cross-culturali: Lingua, cultura e identità*
- 79 FRANCESCA ZUNINO
*Dalle Indie agli "indios". La creazione delle identità socio-
ecologiche americane ed europee dopo il 1492.*
- 95 DANIELA CAPRA
*Il libro spagnolo in Italia nel '500 come veicolo di mediazione
interculturale*
- 107 FRANCA POPPI
*Lingua e identità: la lingua inglese negli articoli dell'Industan
Times e del China Daily*

- 121 SILVIA CACCHIANI, GIULIANA DIANI, GIUSEPPE PALUMBO
Identità culturali e identità disciplinari nel discorso accademico storico italiano e inglese: prospettive di analisi cross-linguistica.
- 139 IVANA PALANDRI
Il multilinguismo dell'Unione europea: politica dello spreco o principio di non discriminazione?
- 151 ISABELLA FERRARI
La crisi dell'adozione internazionale
- Parte Terza *Dialogo con l'"altro"*
- 163 FLAVIO FIORANI
Anatomia di un omicidio politico: la storia argentina in forma di romanzo
- 173 FRANCESCA MAGNANI
L'estraneo nel familiare: Biografie, ein Spiel di Max Frisch e l'esperienza del "perturbante"
- 181 CESARE GIACOBBAZZI
La funzione della letteratura nel dialogo interculturale

Introduzione

L'interesse per lo studio dei rapporti fra culture si è notevolmente intensificato negli ultimi decenni, per l'impatto di consistenti flussi migratori e di una dimensione largamente globale delle relazioni economiche e culturali. La centralità del tema è particolarmente evidente in alcuni ambiti disciplinari, tra cui quelli che si incontrano in questo volume: gli studi linguistici, letterari e giuridici sentono facilmente l'esigenza di confrontarsi con la diversità, sia che si tratti di guardare a questioni di cambiamento linguistico, di contatto culturale, di multilinguismo, di politica linguistica o di relazioni internazionali.

La lingua, in particolare, contribuisce a definire e delimitare le identità dell'individuo e dei gruppi sociali, ma anche a creare le condizioni per incontrare altre lingue ed altre culture, promuovendo il dialogo interculturale e la comprensione reciproca. È attraverso la comunicazione che impariamo a conoscere, che ci creiamo una identità e stabiliamo delle relazioni.

Quando parliamo di cultura, ci riferiamo comunemente a quello che Williams identificava come "the whole way of life of a distinct people" (1983 [1976]: 11), pensando spesso ad identità nazionali o etniche che trovano in una storia comune le loro radici. Le prospettive antropologiche ci indicano invece quadri teorici più flessibili. Si guarda infatti a come diverse comunità si caratterizzano per un insieme di convinzioni, atteggiamenti, norme comportamentali e valori condivisi, pur mantenendo forte il senso di una costruzione dia-cronica della cultura, intesa come "an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate and develop their knowledge about and attitudes towards life" (Geertz 1975: 89).

Le identità sociali si sviluppano sulla base di una appartenenza a gruppi caratterizzati da determinati valori, credenze e atteggiamenti (Gee 1996) e si concretizzano nelle attività comunicative a cui i diversi ruoli che assumiamo ci danno accesso, in un processo che ci vede internalizzare valori e atteggiamenti assieme agli strumenti linguistici. Le pratiche comunicative non si limitano a riflettere le identità, ma al tempo stesso le costituiscono, attraverso la negoziazione di significati nell'interazione (Bauman 2000: 1). L'identità si configura così come un sistema complesso ed eterogeneo, costruito attraverso processi sociali e storici. L'appartenenza dell'individuo a diversi gruppi sociali consente il crearsi di una molteplicità di identità solo parzialmente sovrapposte, che possono assumere diversa importanza in diversi contesti.

Flavio Fiorani
ANATOMIA DI UN OMICIDIO POLITICO: LA STORIA ARGENTINA
IN FORMA DI ROMANZO

In anni recenti una messe di narrazioni giornalistiche, documentarie, memorialistiche, letterarie si è misurata con il fenomeno della lotta armata tra gli anni Sessanta e Settanta in Argentina. Alcuni dei titoli apparsi nel 2009 sono di per sé significativi di questa ipertrofia: *Volber a matar* di Juan Bautista Yofre, *Todos mataron* di Ricardo Canaletti, *Juicio a los 70* di Julio Bárbaro, *El peronismo armado* di Alejandro Guerrero, *Muertos de amor* di Jorge Lanata. Rimasta in secondo piano la ricostruzione storica, la finzione basata su eventi reali a firma di testimoni e protagonisti, ma anche di scrittori della generazione successiva ai fatti narrati, ha tentato di scandagliare l'abisso di violenza e di terrore in cui era precipitata la militanza politica della gioventù peronista e marxista prima e dopo il *golpe* militare del 1976. Racconti di vita di chi non aveva partecipato alla lotta armata, adendovi però da spettatore per ragioni generazionali; testimonianze di giovani che, sopravvissuti alla detenzione e alle torture, si sono interrogati sulle ragioni che li avevano condotti alla scelta della militanza terrorista e alla clandestinità; narrative di finzione che hanno cercato di esplorare ragioni e dinamiche della violenza hanno soprattutto sgombrato il campo dal manicheismo con cui i membri delle organizzazioni armate erano stati fin qui rappresentati: eroi o vittime di un'utopia rigeneratrice.

1. *Il peso di un evento e la sua narrabilità*

In una disputa che ha opposto la letteratura alla saggistica – e nell'intento di fare i conti con la mai rimarginata ferita civile e politica dell'ultima dittatura militare e della violazione dei diritti umani –, un romanzo non molto distante dal genere della *non-fiction* si è proposto come la ri-scrittura di un evento della storia argentina che ancora oggi è oggetto di controversa memoria pubblica. *Timote. Secuestro y muerte del general Aramburu* di José Pablo Feinmann (Buenos Aires, Planeta 2009) indaga il cuore di tenebra della relazione tra un sequestrato e i suoi carnefici. Quarant'anni dopo i fatti, una ricostruzione a cavallo tra la cronaca e la finzione si propone di demistificare la mitologia del gruppo rivoluzionario che aveva voluto vendicare l'esilio del leader populista, la proscrizione del peronismo e il trafugamento della salma della moglie Evita. Mescolando finzione e giornalismo di inchiesta, romanzo storico, *new journalism* di tradizione americana, *non-fiction* alla Truman Capote e genere noir, il romanzo – che nel titolo reca il nome della remota località della provincia di Buenos Aires

in cui si svolgono i fatti – mette in scena i protagonisti dell'*Aramburazo*, la tragedia politica che tra maggio e giugno del 1970 ha tenuto l'Argentina col fiato sospeso.

Timore è la riscrittura di un evento che molto deve a un'opera antipatrice del genere della *non-fiction* come *Operación Masacre* di Rodolfo Walsh (1972) nel suo dichiarato proposito di riproporre all'attenzione uno degli episodi più inquietanti degli "anni di piombo" in Argentina. Al centro di un'opera che applica i procedimenti del genere romanzesco al racconto di fatti realmente accaduti, c'è il sequestro e l'assassinio di Pedro E. Aramburu – il generale che nel 1955 aveva deposto il presidente Perón e poi ordinato la spietata repressione dei suoi simpatizzanti – da parte dell'organizzazione guerrigliera Montoneros, composta all'epoca dei fatti da giovani peronisti poco più che ventenni (Gallespie 1987: 119-125). Al lettore italiano non sfuggono le analogie con il rapimento e l'assassinio di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse e con il suo forte valore simbolico e peridizzante nella storia repubblicana. A differenza del caso italiano, il sequestro e l'assassinio di Aramburu, al tempo dei fatti anch'egli impegnato a tessere le fila di un accordo di "solidarietà nazionale", non hanno però potuto contare su lettere del rapito, né su "trascrizioni" dei suoi interrogatori, né su una verità giudiziaria cui affidare il verdetto della storia su questa tragica vicenda.

Nella riscrittura dell'evento il narratore ha dunque mano libera per colmare il "vuoto" documentale che segna il battesimo del fuoco dei Montoneros, per diradare la spessa coltre di mistero che aleggia intorno alla dinamica degli eventi e per scavare nella psicologia dei protagonisti e ricostruire la microstoria di un gesto di portata dirimpente, che segna uno spartiacque nel dilagare della violenza politica. Il romanzo riscrive l'intera vicenda come una tragedia che vede il confronto tra il sequestrato e i sequestratori, due modelli etici alternativi, due modelli di enunciazione che, pur accomunati dal credo cattolico e dal peso dello sguardo divino, reciprocamente si escludono. La contraddizione insolubile della tragedia antica è riproposta nella sua capacità di mettere in scena il vissuto individuale dei protagonisti come dimensione del tragico:

Contamos una tragedia. No una historia con buenos y con malos. En la tragedia hay que escuchar a todos. Porque todos tienen buenas razones para defender sus actos y, por consiguiente, sus vidas. (Feinmann 2009: 20)

Di certo l'*Aramburazo* è stato un evento epocale che va inquadrato anche nell'ambito della militanza armata e dei movimenti giovanili di protesta che attribuiscono al sequestro del generale il valore di un atto di giustizia riparatrice e lo ritengono l'inizio di una fase che avrebbe condotto all'avvento della rivoluzione e al ritorno di Perón

dall'esilio. Scrivendo il suo racconto al presente, il narratore vuole restituire ai morti il loro tempo, per trovare le ragioni di comportamenti individuali direttamente nel modo in cui vissero quei fatti. E lo fa addentrandosi in quella zona oscura e incerta della sequenza degli eventi, sovvertendo l'assunto, assai diffuso negli anni Settanta, che l'assassinio politico di Aramburu non avesse alcuna rilevanza morale.

Pur indagando sulle scelte esistenziali dei giovani che con un'autodacia fuori dal comune organizzarono il sequestro trovandone le motivazioni in una mistica cattolico-rivoluzionaria, il narratore fa però osservare che tra la morte del generale e la ferita aperta dai crimini commessi dall'ultimo regime militare c'è una lunga, sanguinosa linea di continuità

[...] porque lo que ese día sucedió y lo que habrá de suceder en los días siguientes aún se prolonga, está vivo. Donde hay tanto odio no puede haber cenizas sino fuego, un fuego que todavía quema, que todavía hiera, o mata. [...] Difícil que estas heridas cierren. Difícil vivir con ellas. No imposible, pero definitivamente arduo, trabajoso. Con frecuencia, agobiante. (*Ivi*: 52)

La densità storico-politica dell'evento Aramburu ci riporta dunque al passato prossimo, pesa ancora come un macigno sul presente, pone un problema di narrabilità. È un abisso in cui si precipita per poi riscriverlo mossi dall'urgenza di delinquere un intreccio altro rispetto al resoconto dei fatti che ha fin qui predominato: quello di Mario Firmenich e di Norma Arrostito, gli unici due membri dell'organizzazione armata sopravvissuti al sequestro che, quattro anni dopo il tragico evento, avevano fornito una versione che ribadiva la funzione periodizzante di quell'assassinio e il suo valore fondativo per l'organizzazione che lo aveva compiuto: "Duro, duro, duro, estros son los Montoneros que mataron a Aramburu" (Sarlo 2003: 135). Preferito come una minaccia, lo slogan che si riferiva al passato fissava nell'omicidio un canone di cultura politica e istituiva l'identità dei militanti dell'organizzazione che rivendicava la paternità del crimine.

Nel settembre 1974 questa versione "ufficiale" era stata pubblicata sulla rivista "La Causa Peronista" allo scopo di fugare ogni sospetto su logiche cospiratorie, cioè sulla collusione tra Montoneros e settori delle forze armate ostili al disegno politico cui Aramburu allora lavorava per creare le condizioni per il ritorno di Perón dall'esilio. Indicando gli obiettivi che l'organizzazione si era proposta con il sequestro, presentava retrospettivamente le dirimpenti conseguenze politiche dell'evento come finalità dell'operazione, e con un'inversione nel modo di argomentare rafforzava l'idea che quattro anni prima l'organizzazione avesse inaugurato una modalità di azione capace di imprimere la direzione auspicata alla politica argentina (Anguita, Caparrós 1997: 366-372). Con evidenti omissioni e contraddizioni, il

racconto di Firmenich resta l'unica versione dei fatti ad oggi disponibile da parte degli esecutori del sequestro (Sarlo 2003: 150-151).

2. Il romanzo e la sua verità narrativa

Rispetto ai troppi spazi bianchi di una vicenda ancora da completare, il narratore di *Timote* fa irruzione nel racconto e dichiara che, se la versione di uno dei membri dell'organizzazione è plausibile, è però la sua verosimiglianza "politica" a destituirla di ogni fondamento. Non solo in ragione della sua componente soggettiva, ma in quanto "las mentiras tácticas de Firmenich, que no buscaba la verdad, ni le importaba darla" (Feinmann 2009: 83) sono un intreccio falso che si spaccia per vero. Alle menzogne e alle ambiguità di un protagonista diretto, si può dunque contrapporre una controstoria di invenzione in grado di sovvertire una vulgata autoassolutoria e mistificante:

Lo importante es lo que sigue: el único verosímil de la tragedia de Timote es esa versión de Firmenich. No hay otra. Como si no desearan apartarse de un anclaje seguro los historiadores la han seguido y respetado al pie de la letra. *Al pie de Firmenich*. Proponemos lo contrario: la versión de Firmenich es la versión de Firmenich. Sólo eso bastaría para, no sólo desconfiar de ella: sino para tomarla falsa. No hay, entonces, verosímil en la tragedia de Timote. El único verosímil es la ficción. (*Ivi*: 84)

Il romanzo vuole dunque proporre una controstoria dell'assassinio, demistificare un'interpretazione della violenza e contrapporsi a testimonianze e memorie di militanti delle organizzazioni armate che in anni recenti hanno restituito, autobiograficamente, il senso della loro tragica esperienza a partire da un presente che istituisce la funzione catartica della memoria. Testimonianze confluite nei racconti dei sopravvissuti ai centri di detenzione e di tortura che avevano inghiottito migliaia di *desaparecidos* durante il regime militare del 1976-83. Dettare dalla necessità "mostrare" i crimini commessi dai terroristi — e le ragioni con cui giustificavano l'uso della violenza e dell'assassinio politico come metodo di lotta — ed enfatizzato la condizionalità di "vittime" della sistematica violazione dei diritti umani. Nella riattualizzazione del ricordo che ha prodotto le narrazioni di tali esperienze, l'autorità del testimone non consisteva nell'assicurare una verità fattuale di quanto era denunciato, ma nell'impossibilità che ciò venisse archiviato (Agamben 1998). Per un altro verso, la radicalizzazione politica della militanza giovanile è stata declassata a semplice patologia, a manifestazione estrema di una società e di una tradizione politica a lungo gravata da un'ideologia e da una cultura politica autoritaria.

Evitando le insidie della demonizzazione e del vittimismo, *Timote* si propone anche come un racconto di vita, che insiste sui percorsi individuali dei protagonisti di questo dramma e ne coglie le risonanze emotive. Adottare come chiave interpretativa dell'*acontecimiento* Aramburu le scelte esistenziali dei giovani *montoneros* non nasconde il proposito di colmare la lacuna della storiografia degli anni Ottanta che non si era misurata con il passato recente, anche perché molti storici erano stati, per ragioni generazionali, protagonisti di primo o di secondo piano di tali vicende (Pittaluga 2007: 134-137). Perché se il romanzo fa propria la consolidata caratterizzazione degli anni Settanta come il decennio attraversato dalla passione politica, il narratore avverte però che nulla di ciò che su questa vicenda si dà per scontato, a cominciare dal profilo umano e politico del generale sequestrato, sarà considerato tale: nel corso dei suoi interrogatori il generale dimostra una non comune capacità di mettere i suoi carnefici di fronte alle loro responsabilità morali e politiche.

L'evento eccezionale al centro del romanzo si organizza simbolicamente intorno a una passione classica, quella della vendetta (Sarlo 2003: 136). Se "prove implacabil?" (Feinmann 2009: 123) inchiodano il generale alle sue responsabilità e ne giustificano la condanna a morte, è la vendetta a istituire una "giustizia" politica che si fonda sulla "volontà popolare". L'uomo che i Montoneros stanno processando non è affatto il generale a riposo che nel 1970 ha cercato una via di uscita alla crisi politica che travaglia il paese da quando le forze armate hanno decretato la proscrizione del peronismo, ma colui che nel 1956 ha ordinato la fucilazione del generale peronista Valle e il massacro di cittadini innocenti falsamente accusati di ordire una ribellione contro il regime militare. Chi compie la vendetta ha decretato la previa sospensione del tempo:

Nuestra víctima ya no es la que cometió el acto por el cual la juzgamos. Sin embargo, no importa. Al vengador no le importa en qué se ha transformado su víctima. [...] El vengador, obsesivamente, se concentra en un solo momento de la vida de su víctima. Un solo momento, un solo acto. De ahí no se mueve. [...] cada acto por el cual se condena a la víctima quedará unido sin redención al momento en que lo hizo. Nada de lo que haya hecho después cambiará nada. [...] Porque hemos derogado, abolido el tiempo en que usted puede haberse hecho otro. Usted, para nosotros, nunca será otro. (*Ivi*: 124)

Una sospensione del tempo funzionale a innescare una nuova storia, quella inaugurata dal risarcimento ottenuto con la vendetta per la morte e la proscrizione subite dai peronisti. Dare la morte per vendetta ha una legittimità che non va giustificata, è un dovere da assolvere come un diritto retributivo che non deve sottostare ad alcun limite. Ripristina la giustizia "popolare", restaura simbolicamente

l'ordine che era stato alterato dal golpe del 1955. Innesca il senso di onnipotenza nei giovani militanti dell'ancora acerba organizzazione e ne rafforza il vincolo reciproco. Soprattutto perché, agendo in nome del movimento di massa che aveva subito l'ingiustizia della repressione, gli esecutori del sequestro reclamano dall'ostaggio la restituzione del corpo mistico del movimento peronista proscritto, cioè la salma di Eva Perón – “el cuerpo de la abandonada de los humildes, de la mujer más amada de la Argentina” – (Ivi: 169) che Aramburu aveva ordinato di trafugare e di seppellire sotto falso nome in un cimitero in Italia: “Somos la mano ejecutora de una sentencia popular” (Ivi: 221).

3. Invenzione e decostruzione dell'evento-mito

La voce di un narratore che ad ogni passaggio cruciale si intramette nella storia, interviene in prima persona cadenzando il racconto con un “Suponganlos que”, comunica al lettore le sue strategie esplicative e in un vero e proprio montaggio cinematografico alterna monologhi interiori, contestualizzazione storico-politica, allusioni alla pubblicità e alla cultura giovanile degli anni Settanta, cenni alla formazione politico-ideologica dei Montoneros, divagazioni su personaggi minori, vuole soprattutto decostruire la dimensione mitica della vicenda Aramburu. Presentata come un evento prossimo, cioè come una percezione del nostro presente, una complessa trama di fatti non verificabili viene rielaborata abbandonando il principio che l'unico criterio di verosimiglianza sia quello di attenersi ad essi:

Tambien nosotros habremos de inventar lo nuestro. Ya lo hemos hecho. Que nadie se preocupe por eso. Si lo que inventamos es verosímil, bienvenido. Alguien podrá preguntar: ¿cómo sabe usted que Aramburu dijo eso? ¿O Abal Medina? No lo sabemos. No estábamos ahí con un grabador. (Ivi: 103)

Con l'infrazione di qualsiasi patto di verosimiglianza, un narratore atipico, congetturale, si muove in totale libertà in una vicenda narrata al tempo presente, per riportare in superficie l'epoca di forti passioni politiche e la militanza armata che hanno contraddistinto una larga fetta della gioventù argentina negli anni Settanta.

Se la verità non è necessariamente il contrario della finzione e se optare per quest'ultima non implica necessariamente tetragiversare i fatti (Saer 2004: 10-11), questo thriller politico è un esempio di riscrittura della storia che fa proprio l'assunto con cui James Ellroy introduce il suo *American Tabloid*: “Soltanto una verosimiglianza senza scrupoli è in grado di rimettere tutto in prospettiva” (Ellroy 1997: 7). Di certo tecnica narrativa e scansione delle sequenze di una finzione che sembra più reale della realtà si affidano alla tecnica del *new jour-*

nalism per affrontare un evento che ancora oggi eccede la capacità di comprensione: il rapimento, l'interrogatorio, la condanna a morte e l'effettata esecuzione del generale da parte dei Montoneros confermano quel che Norman Mailer sosteneva a proposito dell'inefficacia delle forme realiste di rappresentazione e cioè che “la realtà non è più realista”. Perciò, configurare una ricostruzione che prescinda dall'obiettività impersonale richiesta dalle regole del reporting significa anche istituire un'inedita e arbitraria narribilità dell'evento, in grado di liberarsi dal peso di tutto ciò che è confluuto in esso:

El acontecimiento Aramburu es poderoso. Hay que perderse en él. Después salir. Y decir algo o mucho de lo que vimos en ese abismo. O no decir nada. Porque lo dijeron los protagonistas. O lo dijeron los hechos. (Feimann 2009: 43)

Se questo romanzo deve qualcosa al giornalismo di inchiesta è perché respinge qualsiasi versione canonizzata dell'evento: per restituirlo all'attenzione del pubblico, per rendere plausibile ciò che è accaduto quarant'anni fa e potenziarne il significato, non resta che affidarsi alla libertà della finzione. Per raccontare come la storia possa essersi svolta bisogna inventare dialoghi e ritratti psicologici di uomini e donne e farne i personaggi di una tragedia attraversata da un'atmosfera politico-culturale, dalla densità del tempo storico degli anni Settanta.

4. La responsabilità individuale e lo scenario del tragico

Affinché questa tragedia si presenti al lettore come rivisitazione emotiva di una storia conosciuta, presente nella sua memoria come una vicenda fortemente emblematica, c'è bisogno di mettere a confronto non individui ma due modelli etici alternativi, due totalità che si escludono. Rappresentarla come un dramma perché non si è riusciti a scrivere un romanzo poliziesco. In *Timote* il narratore aspira a vestire i panni del personaggio letterario del detective privato *hard boiled*: con il suo cinico disincanto e la sua propensione a mettere in bocca ai personaggi dialoghi taglienti, la storia si snoda come un romanzo criminale in cui un investigatore deve farsi strada in un labirinto di menzogne e di fantasmi, in una cupa atmosfera espressionista, senza approdare ad alcuna certezza. La vicenda Aramburu è un oscuro e inestricabile groviglio di ragioni morali, verità storiche, giustificazioni religiose e cultura della violenza che resta un'enigma, che non permette di acquisire una verità:

No dejaremos de volver sobre estas complejidades, sobre esta historia espesa, obscura. No impenetrable, pero esa penetrabilidad, de por sí ardua, tiene con frecuencia un resultado desalentador: cuan-

to más penetramos en ella más completa se vuelve, escamoteándonos la posibilidad de una certeza, de una totalfracción que cierre una destotalización incesante. (*Lvi*: 80)

Del presunto realismo del romanzo poliziesco e del cinema *bard* *botiled* sono messe in discussione le certezze dello sguardo sulla realtà. Perché l'unica condizione di narrabilità dell'evento è la dimensione tragica che accomuna sequestrato e sequestratori, le due personificazioni della violenza che percorre e devasta la società argentina. Non si tratta di un conflitto tra giustizia e ingiustizia, tra bene e male, ma di un dramma i cui protagonisti si sentono chiamati a scegliere tra due doveri ugualmente obbliganti, in cui più che la società è l'individuo a essere lo scenario del tragico:

La novela negra no se deriva. Dice lo que tiene que decir y no se pierde en reflexiones. Qué podemos saber. Primero, no somos los dueños del relato. A veces es él quien nos conduce. Segundo, probablemente no estamos escribiendo una novela negra. ¿Qué tiene esto de novela negra? Acaso el estilo seco, breve. Pero no siempre es así. Seamos francos: habríamos querido escribir una novela negra. Pero no nos salió. Salíó lo que salió: una tragedia. Eso que Hegel decía: no la lucha de lo justo contra lo injusto, sino de lo justo contra lo justo. (*Lvi*: 43)

Un romanzo che si propone anche come un tributo al genere *noir* degli anni Quaranta inverte la sequenza cronologica dei fatti e comincia nel momento in cui, alle 21.00 del 7 settembre 1970, Fernando Abal Medina “el monjenero que mató a Aramburu” (*Lvi*: 9) è inquadrate, come nell'obiettivo di una macchina da presa, attraverso la finestra della pizzeria in cui sta per essere ucciso. Lo spessore tragico connoturato alla narrazione di un crimine è dunque annunciato: è messo in scena il momento che precede la morte del giovane, inconsapevole delle tragiche conseguenze del suo gesto efferato e convinto di aver adempiuto a un dovere ugualmente obbligante (Bodei 1991: 41). La sua è stata una vendetta iscritta nella Storia. Abal Medina è assolutamente certo che la sua giovinezza lo renda immune dalla morte e che la vendetta consumata in nome della “giustizia popolare” gli assicuri l'impunità:

[...] Nada lo lleva a pensar que está en peligro. Peor: que el peligró tenga algo que ver con él. No pueden matarlo, la Historia se detendrá. No puede morir. Tiene 23 años, [...] la trascendencia del crimen de Timote lo protege. La historia exige el despliegue de su vida. Él tiene que explicarse. Sólo sus acciones lo explicarían. Si se muere, nadie va a conocer al héroe de esa victoria. Porque eso fue, una victoria. [...] La Muerte, a él, confía Fernando, lo va a respetar. La Muerte tiene un pacto con la Historia. (Feinmann 2009: 18-19)

Prima di uccidere il generale, il cattolico Abal Medina invoca la protezione di Dio, di quel “radicalmente, *infinitamente* altro” che con il suo sguardo istituisce nell'uomo la condizione della responsabilità (Derrida 2006: 95-106), facendone il testimone di un atto che può partecipare del bene o del male, che può cancellare ogni possibilità di salvezza eterna. Nell'asimmetria di due sguardi che non si incontrano, il racconto mette in scena l'essenza della responsabilità umana nel suo rapporto con un ente supremo, inaccessibile, che contiene la dimensione del bene e del male, che contempla il giovane senza esser visto e con il suo sguardo istituisce l'eteronomia di quel “Dio mi guarda, mi concerne” (*Lvi*: 104) che lascia il giovane solo di fronte alla sua responsabilità:

Tengo mi verdad. Quiero la tuya. No esperes que me someta a ella. Quiero, apenas, conocerla. ¿Para qué? Para tener un testigo. Si mi acto participa del Mal, si participa del Bien. [...] Tal como yo juzgo las cosas, el Bien y el Mal, las dos posibilidades, están en ti. [...] Señor, quiero que me mires. Quiero tus ojos sobre mí. Eso te pido y juro que jamás volveré a pedirte algo. Amén. (Feinmann 2009: 226)

Oltre alla presenza fantasmatica di Evita e di Perón, e ad Abal Medina (nome di battaglia “Fernando”) che a 23 anni può già vantare “un pasado tumultuoso, será él que cargará sobre sí el peso de la ejecución” (*Lvi*: 23), gli altri personaggi del dramma sono: Norma Arrostito (nome di battaglia “Gabý”), militante e compagna di Abal Medina, Mario Eduardo Firmench (“Pepe”), el Negro Sabino Navarro (operaio), Carlos Ramus (figlio dei proprietari della casa di campagna in cui viene giustiziato il generale), el Gordo Emilio Maza. Infine Aramburu, eroe tragicamente consapevole del proprio fallimento, che il narratore ci restituisce nei suoi serrati confronti con i rapitori e con un'immagine carica di sofferenza che ricorda la foto di Aldo Moro durante il sequestro: seduto su un letto, in maniche di camicia, il viso stanco, le rughe che gli solcano il volto, lo sguardo triste, i pantaloni stropicciati. Un eroe dolente che di fronte al suo fato, consapevole del suo scacco, affronta la morte con serenità e istituisce la responsabilità come un “darsi-per-la-morte” nella dimensione etica del sacrificio:

¿De dónde, entonces, proviene la serenidad de Aramburu? Difícil saberlo. Pero arriesguemos algo: de su fracaso. El fracaso serena a los hombres, los alivia. [...] Aramburu acaba de comprender que su plan era imposible. Que él era imposible. Que había despertado muchos odios, que era responsable de muchas muertes [...] ¿Cómo pretendía ser ahora el garante de la unidad nacional? (*Lvi*: 239-240)

Ricostruendo la tragedia politica dell'*evento* Aramburu, *Timote* rimette in prospettiva, con l'assoluta libertà creativa della finzione, la spessa trama di una storia – quella del peronismo e della violenza politica – che continua a eccedere la nostra capacità di comprensione.

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN G., 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ANGUITA E., CAPARRÓS M., 1997, *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, 1966-1973*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, vol. I.
- BODEI R., 1991, "Tragedia e conflitto. I dilemmi dell'agire", in U. Curi (a cura di), 37-56.
- CURI U. (a cura di), 1991, *Metamorfosi del tragico tra classico e moderno*, Roma-Bari, Laterza.
- DERUDA J., 2006, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós.
- ELROY J., *American Tabloid*, 1997, tr. di Stefano Bortolussi, Milano, Oscar Mondadori.
- FEINMANN J. P., 2009, *Timote. Secuestro y muerte del general Aramburu*, Buenos Aires, Planeta.
- FRANCO M., LEVÍN F. (a cura di), 2007, *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- GILLESPIE R., 1987, *Soldados de Perón. Los montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo.
- PIZZALUGA R., 2007, "Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)", in M. Franco e F. Levín (a cura di), 125-152.
- SAER J. J., 2004, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SARLO B., 2003, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- WALSH R., 1972, *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Francesca Magnani

L'ESTRANEO NEL FAMILIARE: BIOGRAFIE, EIN SPIEL DI MAX FRISCH E L'ESPERIENZA DEL "PERTURBANTE"

Che la nostra identità non sia monolitica ed univoca, ma sfaccettata e molteplice è una consapevolezza diffusa, tanto che sembra superfino e banale mettere in evidenza come uno stesso individuo possa assumere sembianze e comportamenti diversi e talvolta contraddittori a seconda delle circostanze in cui si trova.

Di maggiore rilevanza e interesse mi pare, invece, una riflessione che sposti l'attenzione sull'effettiva coscienza dell'individuo rispetto a questa sua complessità e a quei moti che, subdolamente, ne condizionano l'esistenza. Ciò su cui si intende riflettere in questo contributo è proprio il carattere in gran parte inconscio degli impulsi che determinano l'agire umano, e dunque la paradossale condizione di parziale estraneità dell'individuo nei confronti di se stesso.

Uno dei luoghi comuni da mettere anzitutto in discussione, mi sembra, è quello di una inconciliabile contrapposizione tra ciò che si definisce proprio e ciò che si definisce estraneo, a favore di una considerazione meno semplicistica dei caratteri apparentemente incompatibili tra loro di familiare e di alieno: l'obiettivo di questa breve analisi è sollecitare un pensiero che contempi la possibilità di comprendere l'estraneo all'interno del proprio, o, meglio, di considerare la categoria dell'estraneità come connotata a quella di proprio.

È a partire da questi presupposti che si tenterà qui di dare una lettura del testo teatrale di Max Frisch, *Biografie. Ein Spiel* (Frisch 1998: V), il cui motivo centrale si può riassumere brevemente nell'incapacità del protagonista di modificare la propria biografia, nonostante gli venga concessa la possibilità di tornare indietro a cambiare le proprie decisioni e i propri comportamenti. *Herr Kimmann*, che con l'aiuto di un *Registrar*, l'istanza del teatro, rivive i momenti salienti della propria vita per modificarli e farsi così fautore di un'esistenza migliore, diversa, più soddisfacente, deve infine constatare con amarezza che non è capace di mutarla: malgrado i numerosi tentativi di evitare, per esempio, il matrimonio poi risultato fallimentare con Antoinette, egli torna sempre a ripetere con poche variazioni i primi momenti del loro incontro, l'avvio della storia d'amore e di seguito le incomprensioni e i tradimenti che porteranno alla loro separazione.

L'esito fallimentare di questa serie di prove appare quasi inspiegabile in considerazione delle dichiarazioni del protagonista, la cui volontà di cambiare alcuni dati della propria vita sembra ferma e univoca. Il gioco scenico è in effetti molto semplice: grazie al *dossier* biografico che sfoglia il Registrar, Kimmann sceglie il momento del proprio passato nel quale intende intervenire, vi viene istantanea-