

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN  
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Ciclo 33

**Settore Concorsuale:** 10/I1 - LINGUE, LETTERATURE E CULTURE SPAGNOLA E  
ISPANO-AMERICANE

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-LIN/06 - LINGUA E LETTERATURE ISPANO-  
AMERICANE

LA POESIA NARRATIVA CON STRUTTURA METRICA E SCHEMA DI RIME  
FISSI NELLE LETTERATURE CONTEMPORANEE DI AREA RIOPLATENSE:  
ANALISI DI UN FENOMENO LETTERARIO

**Presentata da:** Luca Marzolla

**Coordinatrice Dottorato**

Prof.ssa Gabriella Elina Imposti

**Supervisore**

Prof. Edoardo Balletta

**Esame finale anno 2021**



## Abstract

Questo lavoro è incentrato sulla poesia narrativa con struttura metrica e schema di rime fissi all'interno delle letterature contemporanee di area rioplatense. Nella prima parte del lavoro si presenta una definizione di poesia narrativa, seguita dalla determinazione della circoscrizione geografica e temporale all'interno delle quali viene compiuta la ricerca dei testi. La ricerca, svolta in Argentina, Uruguay, Paraguay e Cile tra gennaio 2019 e marzo 2020, dà come risultato un *corpus* di dieci opere, di cui due pubblicate in Cile e nessuna in Paraguay. Si deciderà dunque di ridurre il campo di analisi ai testi argentini e uruguayani (otto opere). A partire dal *corpus* individuato, si sviluppa l'analisi dei testi, che comporta uno studio formale e contenutistico delle opere, di pari passo con un approfondimento dei loro contesti di produzione e dei modelli letterari di riferimento. La terza parte del lavoro contiene un'analisi del fenomeno letterario, nella quale si individuano alcuni elementi fortemente caratterizzanti per questi testi e che influenzano la loro ricezione contemporanea. In particolare, si ragiona sull'importanza dell'elemento ludico e virtuosistico della composizione in forme chiuse, che nel caso delle opere analizzate dialoga con i modelli della tradizione in modo linguisticamente e tematicamente innovativo, determinando proposte letterarie che risultano inattese e sorprendenti. Si avvanzerà inoltre l'ipotesi per cui il recupero della poesia narrativa con strutture fisse possa essere parte di un più ampio fenomeno di ripresa di esperienze artistiche di alto valore tecnico e artigianale, come moto di controtendenza rispetto all'egemonia dell'informale e del concettuale all'interno delle varie discipline artistiche. Si analizzeranno poi alcuni elementi che interessano trasversalmente l'intero *corpus* di opere (alcuni aspetti formali relativi ai metri utilizzati e al recupero del prosimetro), ragionando, infine, sulle possibilità di sviluppo ulteriore per questa ricerca.



# INDICE

## 1. INTRODUZIONE ..... 9

### PRIMA PARTE

## 2. COSTRUZIONE DEL *CORPUS*..... 15

### 2.1 LA POESIA NARRATIVA: UN PROBLEMA DI DEFINIZIONE ..... 15

#### 2.1.1 *Verso una prima definizione*..... 15

#### 2.1.2 *La poesia narrativa: alcune caratteristiche* ..... 18

##### 2.1.2.1 *Inclusività, mimeticità e plurivocità* ..... 19

##### 2.1.2.2 *Temporalizzazione*..... 21

##### 2.1.2.3 *Dialettica metro-sintassi* ..... 22

##### 2.1.2.4 *Rapporto coi modelli* ..... 25

#### 2.1.3 *La “finalità” narrativa*..... 26

#### 2.1.4 *Oltre la tradizione* ..... 30

#### 2.1.5 *Lirismo e narrazione, poesia e prosa* ..... 34

#### 2.1.6 *Parola orizzontale, verticale e poetica: alcune precisazioni* ..... 40

#### 2.1.7 *Criteri per la definizione del corpus di opere*..... 43

### 2.2 CIRCOSCRIZIONE GEOGRAFICA ..... 45

#### 2.2.1 *Letterature del Cono Sud: una tradizione di poesia orale condivisa*..... 45

### 2.3 CIRCOSCRIZIONE TEMPORALE ..... 49

#### 2.3.1 *Tradizionalismo formale: superamento e recupero* ..... 49

#### 2.3.2 *La nozione di contemporaneità applicata al nostro corpus* ..... 51

### 2.4 METODOLOGIA DI RICERCA..... 53

#### 2.4.1 *Una biblioteca nazionale “universale”: il caso uruguayano* ..... 53

#### 2.4.2 *Metodologia di ricerca dei testi*..... 55

#### 2.4.3 *Il caso paraguayano* ..... 56

2.5 PRESENTAZIONE DEL <i>CORPUS</i> .....	59
---	----

## SECONDA PARTE

<b>3. ANALISI DEI TESTI.....</b>	<b>63</b>
3.1 BENTANCOR E ESPINOSA: L'EREDITÀ DEI PAYADORES .....	63
3.1.1 Muerte y vida del sargento poeta: <i>un panegirico in versi</i> .....	63
3.1.1.1 Aspetti linguistici.....	64
3.1.1.2 La Tercera Sección: geografia di un mondo letterario .....	70
3.1.1.3 Elegia dell'umiltà paesana .....	74
3.1.1.4 Un payador de leyenda .....	79
3.1.1.5 Juan Pedro López in <i>Muerte y vida del sargento poeta</i> .....	82
3.1.1.6 <i>Décimas</i> e tradizione orale .....	86
3.1.2 Las arañas de Marte: <i>meccaniche di un gioco letterario</i> .....	90
3.1.2.1 Da Treinta y Tres a Lund.....	91
3.1.2.2 La poesia narrativa nell'opera .....	97
3.1.2.3 Il prologo a <i>Cuaderno Mis Trabajos</i> .....	103
3.1.2.4 Juan Pedro López in <i>Las arañas de Marte</i> .....	107
3.2 OSCAR FARIÑA E <i>EL GUACHO MARTÍN FIERRO</i> : RECUPERARE UN CLASSICO .....	117
3.2.1 <i>La lingua dell'opera</i> .....	117
3.2.2 <i>Grafica e illustrazioni</i> .....	121
3.2.3 <i>Riscrivere per rileggere</i> .....	124
3.2.4 <i>Gaicho e guacho a confronto</i> .....	128
3.3 <i>EL GRAN SURUBÍ</i> DI PEDRO MAIRAL: UNA "NOVELA EN SONETOS" .....	137
3.3.1 <i>Sonetti narrativi</i> .....	139
3.3.2 <i>Il rapporto coi Pornosonetos</i> .....	143
3.3.3 <i>L'intertestualità nell'opera</i> .....	150
3.3.3.1 Le eco melvilliane e il rapporto con <i>Sabrina Love</i> .....	151
3.3.3.2 <i>Gran surubí e Martín Fierro</i> : alcuni parallelismi .....	156
3.3.3.3 I riferimenti a Juan L. Ortiz .....	159
3.4 <i>LOS DORADOS DIMINUTOS</i> DI HORACIO CAVALLO: UNO SPIN-OFF LETTERARIO. 165	
3.4.1 <i>Una trama parallela</i> .....	165
3.4.2 <i>Analisi formale e stilistica</i> .....	167
3.4.3 <i>Elementi di innovazione</i> .....	174

3.4.4 <i>Il lirismo dell'opera</i> .....	179
3.5 BRAVÍA DI ALEJANDRO MARTINO: UN'EPOPEA POLIMETRICA .....	185
3.5.1 <i>La struttura dell'opera</i> .....	187
3.5.2 <i>I rimandi musicali</i> .....	190
3.5.2.1 <i>Añatuya e il folklore argentino</i> .....	192
3.5.2.2 <i>Juan Bravo a Siviglia: i palos del flamenco</i> .....	196
3.5.3 <i>L'intratestualità nell'opera</i> .....	199
3.5.3.1 <i>Anticipazioni e riprese: l'esempio del secondo Interludio</i> .....	199
3.5.3.2 <i>Polisemia e fantasmi: l'episodio dell'incontro con Mariela</i> .....	206
3.5.3.3 <i>Riscrittura intratestuale: l'incontro di Juan Bravo col Diavolo</i> .....	208
3.6 ROBERTO LARREA: PROSIMETRI E POEMI NARRATIVI.....	213
3.6.1 <i>El año verde: tre prosimetri polimetrici</i> .....	214
3.6.2 <i>Mimesi e polilinguismo: le lingue dell'opera</i> .....	219
3.6.3 <i>Le forme della poesia narrativa di Larrea</i> .....	224
3.6.4 <i>Florilegio: tre poemetti narrativi</i> .....	229

### TERZA PARTE

<b>4. ANALISI DEL FENOMENO LETTERARIO .....</b>	<b>237</b>
4.1 POESIA NARRATIVA CON STRUTTURE FISSE: SUPERAMENTO E RECUPERO .....	237
4.1.1 <i>Poesia narrativa con strutture fisse: lo scenario negli anni Settanta</i> .....	239
4.1.1.1 <i>Tradizionalismo in poesia: gli esempi di Gagliardi e Paz</i> .....	245
4.1.2 <i>Oltre gli anni Ottanta: trasformazione di un assetto culturale</i> .....	251
4.1.3 <i>Poesia narrativa tra gioco e virtuosismo</i> .....	253
4.1.4 <i>Forme chiuse come controtendenza letteraria: alcuni esempi</i> .....	259
4.2 POESIA NARRATIVA CONTEMPORANEA: ALCUNI ELEMENTI CONDIVISI.....	263
4.2.1 <i>Un corpus di testi ibridi</i> .....	263
4.2.2 <i>Ottionario narrativo</i> .....	265
4.2.3 <i>Romanzi in sonetti</i> .....	268
4.2.4 <i>Prosimetri e metaletterarietà</i> .....	274
<b>5. CONCLUSIONI .....</b>	<b>281</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>287</b>





# 1. INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce da un intento, quello di tracciare un panorama della poesia narrativa con struttura metrica e schema di rime fissi nelle letterature contemporanee di area rioplatense, cercando di capire chi produce oggi questo tipo di forma letteraria, in che contesti e sulla base di quali modelli o riferimenti. L'obiettivo è stato, in generale, quello di ottenere una mappa letteraria il più possibile completa ed esaustiva di questo fenomeno, partendo dunque proprio dalla ricerca dei testi, che, vista la rarità dell'oggetto di studio e l'impossibilità di una ricerca strettamente digitalizzata, ha comportato un lavoro di ricerca itinerante, di città in città, visitando le librerie specializzate e prendendo contatti con autori e editori. All'interno di questa forma letteraria, convivono due operazioni estremamente marginalizzate nel contesto delle letterature contemporanee di area rioplatense (e non solo): il fatto di unire poesia e narrativa (una funzione del testo perlopiù affidata alla prosa, e, in massima parte, alla forma romanzo) e il fatto di recuperare forme metriche e schemi di rime tradizionali, elementi che appaiono minoritari nel panorama della poesia contemporanea, che vede, ormai da tempo, una sostanziale egemonia del verso libero. Se da un lato non è così raro incontrare esperienze di poesia contemporanea in verso libero che dimostrino una certa vocazione narrativa, così come componimenti poetici che recuperino forme metriche tradizionali, il poema narrativo di stampo tradizionale si profilava invece, fino a pochi decenni fa, come un oggetto letterario quasi scomparso dalla produzione contemporanea, soprattutto nelle letterature dei paesi del Cono Sud. Ciò che si registra, a partire dal secolo in corso, è una ripresa di questo genere letterario, che ottiene una rinnovata attenzione all'interno della letteratura argentina e uruguayana, secondo le forme e le modalità che vedremo nel corso della trattazione.

Questo lavoro si divide in tre parti. Nella prima, daremo una definizione del nostro oggetto di studio, formulando una serie di criteri che ci permetteranno di escludere o includere in modo chiaro e definito i testi letterari all'interno del nostro *corpus*. Ci concentreremo in particolare sulla produzione di una definizione di poesia narrativa, recuperando la trattazione teorica precedente e cercando di integrarla, quando ci parrà necessario, con alcune proposte innovative. Ci occuperemo inoltre di definire i limiti geografici e temporali della nostra ricerca, esplicitando poi le modalità secondo le quali questa si è svolta, portando alla composizione del *corpus* di opere che sono oggetto di questo studio. La seconda parte sarà invece dedicata all'analisi dei testi dai noi identificati come pertinenti agli scopi della nostra ricerca. La parte analitica di questo lavoro è piuttosto estesa, e anticipa una serie di concetti ed elementi che sarà poi più semplice richiamare e commentare in maniera trasversale nell'ultima sezione, quella dedicata all'analisi della poesia narrativa contemporanea di area rioplatense in quanto fenomeno letterario. In questa terza parte considereremo le ragioni che hanno possibilmente portato a una graduale sparizione di questo tipo di forma letteraria dal panorama letterario argentino e uruguayano, concentrandoci poi sulle trasformazioni che hanno contribuito al suo recupero nel corso degli ultimi vent'anni. Nella terza parte di questo lavoro valuteremo anche una serie di elementi condivisi all'interno del *corpus*, in particolare alcuni aspetti metrici e formali, aggiungendo alcune considerazioni in ottica comparata a partire dagli elementi analizzati in modo più specifico e approfondito all'interno dello studio di ciascuna opera.

Prima di passare alla ricerca vera e propria, è necessario un riferimento alla situazione della pandemia di Covid-19, diffusasi a livello globale a partire dalla fine del 2019. La maggior parte dell'attività di ricerca dei testi per questo lavoro di tesi è stata svolta tra il gennaio e l'agosto del 2019, a partire da una serie di ricerche pregresse, che avevano portato alla definizione di una prima bozza del *corpus*. Questo lavoro nasce, in particolare, dal reperimento fortuito di *Muerte y vida del sargento poeta* di Martín Bentancor (testo strutturato parte in prosa e parte in *décimas*) all'interno di una libreria della calle Tristán Narvaja a Montevideo, nel marzo del 2017. Il mese successivo sono riuscito a fissare un incontro con l'autore, dal quale è iniziata sostanzialmente la ricerca che ha portato allo sviluppo di questo lavoro. L'obiettivo iniziale dello studio era quello di occuparsi di questo fenomeno all'interno delle letterature del Cono Sud, un'area che,

come avremo modo di spiegare più avanti, abbiamo inteso come macro-regione che coinvolge, a livello letterario, la letteratura argentina, uruguayana, paraguayana e cilena. La ricerca è stata effettivamente svolta nelle aree descritte, secondo le modalità esposte nel capitolo dedicato (cfr. § 2.4). Vista la sostanziale assenza di testi della tipologia da noi ricercata all'interno della letteratura paraguayana degli ultimi vent'anni, e l'abbondanza di testi appartenenti alla letteratura argentina e uruguayana, abbiamo deciso di concentrare il lavoro di analisi testuale e del fenomeno letterario su queste ultime due letterature, individuando quindi un *corpus* di area rioplatense, a fronte di un *corpus* più ampio (dieci testi contro otto) che includeva anche due opere dell'autore cileno Juan Cristóbal Romero. La scelta di concentrare il lavoro di analisi sui testi di area rioplatense, escludendo le due opere appartenenti alla letteratura cilena, è dovuta a due ragioni principali: la prima è che alcune attività di ricerca da me programmate per quest'anno (tra cui, in particolare, un periodo di studio a Valparaíso sotto la supervisione di Ernesto Pfeiffer) sono state annullate a causa della situazione legata all'emergenza sanitaria per la pandemia di Covid-19; la seconda è che i testi appartenenti alla letteratura argentina e uruguayana, oltre a rappresentare la maggioranza delle opere individuate nel corso della ricerca dei testi, presentano di fatto una maggiore omogeneità dal punto di vista dei riferimenti culturali e letterari, rendendo particolarmente interessante e opportuna un'analisi specifica relativa al contesto rioplatense. Nella parte di questa tesi che riguarda la ricerca dei testi, e in particolare la metodologia utilizzata per arrivare alla definizione del *corpus*, illustreremo quindi il lavoro effettivamente svolto, che ha incluso periodi di studio ad Asunción, Valparaíso e Santiago del Cile, presentando il *corpus* completo (che include quindi anche i due testi cileni) e svolgendo poi l'analisi dei testi e del fenomeno letterario concentrandoci sulle letterature di area rioplatense. Nel corso della trattazione verranno comunque svolte analisi e ragionamenti che coinvolgono talvolta anche il contesto cileno, dal momento che, come vedremo meglio all'interno del lavoro, alcuni macro-fenomeni storici e letterari da noi trattati interessano l'intero Cono Sud, e non solo l'Argentina e l'Uruguay.

Fatte queste precisazioni preliminari, possiamo entrare nel vivo del lavoro di tesi, a partire dalla costruzione del *corpus* letterario che è oggetto della nostra ricerca.



## **Prima Parte**



## 2. COSTRUZIONE DEL *CORPUS*

### 2.1 LA POESIA NARRATIVA: UN PROBLEMA DI DEFINIZIONE

Un primo e principale aspetto che questo studio deve necessariamente indagare, è a quali testi ci si possa riferire nei termini di poesia narrativa. Come vedremo, non è così semplice determinare una definizione che ci permetta di inquadrare in modo netto ed efficace ciò che intendiamo con tale espressione. Nei seguenti paragrafi cercheremo di recuperare le definizioni più recenti e aggiornate del nostro oggetto di studio, cercando di individuarne i punti di forza e le eventuali debolezze e tentando, infine, di proporre alcune integrazioni.

#### 2.1.1 Verso una prima definizione

Il concetto di poesia narrativa appare nella dottrina dei generi letterari fin dalle origini della sua tradizione occidentale, con la *Repubblica* di Platone: il genere “espositivo” o “narrativo” è una delle tre macro-partizioni in cui il filosofo categorizza la poesia greca, con la differenza, rispetto alle categorizzazioni successive, per cui secondo la sistematizzazione platonica anche la lirica rientrerebbe nel genere espositivo/narrativo, mentre l’epopea farebbe parte del genere “misto” (cfr. Segre, 1985; Vegetti, 1999). Tale classificazione si basa infatti “non su caratteri intrinseci [al testo letterario], ma sul variare del rapporto tra letteratura e realtà, misurato con [il] concetto basilare di *μίμησις* ‘imitazione’” (Segre, 1985: 235). Tale criterio viene sostanzialmente mantenuto da Aristotele nella *Poetica*, dove la narratività è presentata come una modalità

dell'imitazione, contrapposta alla drammaticità<sup>1</sup>, secondo una categorizzazione fruttuosa e sensata, ma che risulta parziale rispetto alla maniera in cui il termine viene inteso oggi. Gli studi sulla narratività hanno infatti conosciuto un periodo di grande espansione a partire dal primo Novecento: i formalisti russi hanno iniziato lo studio analitico della narrazione nel periodo che va dal 1915 al 1930, in particolare grazie ai contributi di Šklovskij, Ejchenbaum e Propp (quest'ultimo introduce il concetto di “funzione narrativa”, che applicherà nel suo celebre studio *Morfologia della fiaba*; Propp, 1966). Queste ricerche sono state riprese e ampliate negli anni Cinquanta, a partire da diverse prospettive disciplinari (tra gli antropologi ed etnologi Lévi-Strauss, Dundes, Moranda e Meletinskij, tra i teorici della letteratura Todorov, Bremond e altri; cfr. Segre, 1985). La narrazione è stata inoltre ampiamente analizzata dagli studiosi del discorso, grazie ai contributi di linguisti quali De Saussure, Jakobson (a sua volta appartenente al gruppo dei formalisti russi) e Benveniste, definendo un ambito di studi sempre più consolidato, la narratologia, che dagli anni Sessanta fino alla fine del secolo scorso ha goduto di grande attenzione e diffusione, grazie all'apporto critico di studiosi quali Gerard Genette (autore del fondamentale saggio *Figure*, pubblicato in tre volumi tra il 1966 e il 1972), Gerald Prince, Meike Bal e Seymour Chatman (cfr. Meneghelli, 2013).

Una prima definizione di narratività discorsiva applicata al testo letterario ci proviene proprio dalla narratologia, e prenderemo in particolare, come punto di partenza, la definizione di *narrative* fornita da Gerald Prince nel saggio *Narratologia* (1984): “certamente universale e infinitamente varia, la narrativa può [...] essere definita come la rappresentazione di avvenimenti e situazioni reali o immaginari distribuiti in una sequenza temporale” (Prince, 1984: 6). Si noti come la dimensione temporale in questo senso non si limiti alla mera cronologia di enunciazione, ovvero a come la sequenza viene prodotta e recepita a livello puramente formale, ma riguarda il contenuto della rappresentazione stessa: il rappresentato, perché si possa parlare di narrazione, deve contenere i riferimenti necessari a rendere possibile una collocazione di diversi avvenimenti all'interno di una sequenza temporale. Se si danno queste condizioni,

---

<sup>1</sup> Nel primo caso (modalità narrativa), il poeta fornisce una rappresentazione discorsiva nella realtà, mentre nel caso della tragedia ciò che si realizza è un'approssimazione mimetica di ciascun attore nei confronti del proprio personaggio (cfr. Arist. *Poet.*, 1448a, 21-24). Così sintetizza Segre: “Dunque, a differenza della forma drammatica, in cui gli attori fingono i gesti e pronunziano i discorsi attribuiti ai personaggi (mimesi), nella forma narrativa è il discorso del poeta che realizza un equivalente verbale dell'azione (diegesi), eventualmente riportando, in forma diretta o indiretta, i discorsi dei personaggi” (Segre, 1985: 264).



possiamo parlare di un testo narrativo (*ivi*: 8-10). Definizioni simili sono quelle che ci provengono dalla linguistica e dagli studi sulla tipologia testuale (si tenga presente in particolare il saggio *A text grammar of English* di Egon Werlich, la cui sistematizzazione di tipo funzionale è la più adottata a livello didattico; Werlich, 1982). Un elemento che manca nella formulazione di Prince — e che la definizione di narratività basata sul concetto di atto linguistico include — è l'aspetto relativo alle finalità con cui viene prodotto l'enunciato (atto perlocutivo; cfr. Berruto e Cerruti, 2011: 214-220), elemento che, come vedremo, potrà rivelarsi molto utile al momento di applicare tali definizioni al testo letterario.

Tra i più recenti lavori dedicati allo studio della poesia narrativa, figura il capitolo curato da Carlo Enrico Roggia all'interno della *Storia dell'italiano scritto* (opera collettiva edita da Carocci e curata da Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin; Roggia, 2014). Il capitolo, dedicato a uno studio della poesia narrativa all'interno della tradizione letteraria italiana (dal Trecento al primo Novecento) ci risulta interessante e prezioso per vari motivi: in primo luogo per l'utilizzo, a partire dal titolo ("La poesia narrativa"), di una categoria in Italia finora poco affermata nell'ambito della storia letteraria tra Medioevo e Modernità (si tende a prediligere una distinzione cronologica e per sottogeneri); in secondo luogo per l'impostazione metodologica e per lo sforzo di categorizzazione che caratterizzano il lavoro, che ci risultano di grande utilità e a cui faremo più volte riferimento in questo capitolo. Roggia si è anche occupato di redigere la voce relativa al testo narrativo all'interno dell'*Enciclopedia dell'italiano* curata da Raffaele Simone, che riportiamo qui di seguito:

I testi narrativi sono la realizzazione di un macroatto di narrazione, consistente nel costruire un corrispondente linguistico di un evento, o di una serie di eventi collegati, di cui si voglia mettere a conoscenza un destinatario. Essi sono correlati alla capacità cognitiva di cogliere le percezioni temporali (Werlich 1982: 39; Lo Duca 2003: 197). (Roggia, 2011: web)

Il testo narrativo può essere quindi inteso come un macro-atto linguistico il cui aspetto illocutivo consiste nel riportare eventi reali o immaginari (attraverso la costruzione di un loro corrispondente linguistico) e la cui componente perlocutoria consiste nella volontà di mettere a conoscenza di questi fatti uno o più destinatari (coi più

svariati scopi, tra cui evidentemente l'intrattenimento). "Essi sono correlati" — conclude Roggia — "alla capacità cognitiva di cogliere le percezioni temporali" (*ibidem*). Ecco di nuovo l'aspetto fondamentale: affinché ci sia narrazione, è necessario che si presentino una serie di avvenimenti collocati su punti di versi del *continuum* temporale (in netta contrapposizione con l'aspetto cardine del testo di tipo descrittivo, caratterizzato da una circostanza di atemporalità; Lala, 2011). Chiaramente, all'interno di un'opera letteraria quasi mai si può riconoscere una tipologia testuale unitaria e omogenea, e di fatto l'idea stessa di testo narrativo coincide in qualche modo con una nozione di testo *prevalentemente* narrativo, in cui cioè dei vari enunciati presenti la maggior parte presenta le caratteristiche sopra descritte, e che può essere globalmente valutato come narrativo. In altri termini, possiamo definire le opere che sono oggetto di questo studio come testi caratterizzati da una preponderanza di sequenze narrative, organizzati secondo strutture metriche definite e vincolanti, e nel rispetto di uno schema di rime.

### 2.1.2 *La poesia narrativa: alcune caratteristiche*

Al di là delle specificità che ciascun testo presenta, esistono una serie di elementi che le opere di poesia narrativa tendono a condividere. Carlo Enrico Roggia, nel sopracitato studio sulla poesia narrativa nella letteratura italiana dal Trecento al primo Novecento (Roggia, 2014), identifica una serie di categorie e aspetti testuali comuni alle opere del suo *corpus*: tali categorie ci risultano di grande utilità e costituiscono un buon punto di partenza per iniziare a identificare alcuni elementi salienti e condivisi che caratterizzano l'oggetto della nostra trattazione. Questi "tratti sensibili" (*ivi*: 87) sono i seguenti: inclusività, mimeticità, plurivocità, temporalizzazione, dialettica metro-sintassi e rapporto coi modelli (*ivi*: 87-88). Come si nota chiaramente fin dalla prima lettura, si tratta di una serie disomogenea, in quanto i primi quattro elementi costituiscono caratteristiche del testo, mentre gli ultimi due sono macro-aspetti che non riguardano strettamente l'oggetto di studio (l'ultimo, in particolare, travalica i confini non solo della poesia, ma anche della letteratura) e verranno evidentemente trattati in base alle specificità ricorrenti che presentano nel caso della poesia narrativa. Nel corso dei prossimi paragrafi cercheremo di illustrare e circostanziare tali categorie, applicandole al contesto della poesia contemporanea del Cono Sud.

### 2.1.2.1 Inclusività, mimeticità e plurivocità

Come spiegato da Roggia, “il testo narrativo si caratterizza per una tendenziale inclusività semantica, che aspira naturalmente a inserirsi sul piano linguistico” (*ivi*: 87): la narrazione prevede infatti un avvicendamento di situazioni e personaggi che determina inevitabilmente una certa varietà di scenari e contenuti, e che rende impossibile la definizione di un lessico circoscritto e stilizzato. La narratività testuale mette in scena un mondo (si pensi al poema come “picciol mondo” teorizzato da Tasso nei *Discorsi*), con i suoi oggetti e le sue situazioni, e, ancor più importante, con la grande varietà di personaggi e voci che questo mondo coinvolge: questo ulteriore aspetto è quello che più caratterizza il testo narrativo dal punto di vista linguistico e stilistico. La presenza di più personaggi, portatori di esperienze di vita e visioni del mondo diverse, implica normalmente l’esigenza di un’operazione di mimesi linguistica da parte dell’autore, che dovrà far parlare ciascun personaggio in modo credibile, nel caso in cui l’intento sia quello di rappresentare un certo tipo umano o sociale, o quanto meno in un modo che lo caratterizzi, che ne marchi la *voce*. Proprio sul concetto di voce si sofferma Roggia nell’illustrare le caratteristiche della plurivocità:

Il discorso riportato è anche uno dei mezzi attraverso cui si realizza una più generale caratteristica della narrazione, data dall’intersecarsi nel testo di “voci” differenti: dell’autore, del narratore, dei personaggi. La possibilità di rappresentare linguisticamente questa diversità costituisce un altro, particolare, aspetto dell’inclusività linguistica di cui sopra, che risulta potenziata anche dalla possibilità di includere nella narrazione microtesti *en abîme*: magari afferenti a tipi del tutto eterogenei rispetto alla narrazione, dall’esposizione didascalica all’effusione lirica. (Roggia, 2014: 87-88)

Il discorso riportato è un dispositivo ampiamente utilizzato nella narrazione, anche in poesia: tale dispositivo contiene in sé la premessa principale per l’alloglossia del testo, dal momento che l’autore tenterà di riprodurre (ne va, generalmente, della qualità dell’opera) tratti linguistici ed espressivi diversi per ciascun personaggio o tipologia di personaggi. A ciascuna di queste voci corrisponderà un certo tono o modo di parlare, che l’autore si occuperà di rappresentare in modo mimetico, cercando di restituirci la lingua

del personaggio in tutta la sua performatività. Tale aspetto, ci ricorda Roggia, apre le porte del testo a registri linguistici bassi e gergali:

Caratteristica fondamentale dei testi narrativi è la possibilità di includere nel flusso diegetico inserti mimetici, ossia spazi strutturalmente deputati alla rappresentazione in atto della lingua altrui, e dunque aperti potenzialmente all'ingresso nel testo della lingua parlata, con le sue strutture e meccanismi. (Roggia, 2014: 87)

Per quanto riguarda la tradizione poetica italiana fino almeno all'Ottocento, questo costituisce un dato di sicuro interesse: la lingua deputata alla poesia alta e nobile non era certamente quella orale, normalmente relegata a generi meno prestigiosi o utilizzata in modo programmatico nel filone anticlassicista (Pulci, Burchiello e Berni ne sono esempi canonici<sup>2</sup>). In questo senso è molto interessante notare come un linguaggio violento e scurrile, o anche solo contraddistinto da elementi tipici della lingua orale, potesse legittimamente apparire in testi colti e prestigiosi proprio in virtù delle esigenze mimetiche del poeta narratore (la lingua dei Malebranche o di altri personaggi dell'*Inferno* dantesco sono sicuramente un ottimo esempio di tali incursioni linguistiche). Potremmo però notare come a partire dal Novecento, e sicuramente nella contemporaneità, i limiti tra generi e registri linguistici siano stati grandemente travalicati, per cui la presenza di un linguaggio colloquiale o volgare in letteratura non necessita di un'abilitazione o legittimazione situazionale specifica: l'impiego di strutture sintattiche tipiche della lingua orale o di un lessico basso e scurrile ha infatti ormai raggiunto piena cittadinanza in poesia, perlomeno a livello formale (questo non significa infatti che tutto sia lecito sul piano dei contenuti). Rimane comunque interessante notare, come vedremo, l'incidenza che questo aspetto continua ad avere sulla poesia narrativa contemporanea in rima e in versi: chi si dedica oggi a questo genere ricorre spesso all'utilizzo di un linguaggio gergale e colloquiale, facendo virtuosisticamente collimare la fraseologia del quotidiano con la struttura metrica scelta e raggiungendo spesso risultati particolarmente brillanti proprio dal punto di vista linguistico. Non si dimentichi infatti

---

<sup>2</sup> Su questo aspetto si veda, tra gli altri, Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. I: *Dalle origini al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009, e, più nello specifico, Luisa Avellini, *Metafora regressiva e degradazione comica nei sonetti del Burchiello*, Bologna, il Mulino, 1973, e Giorgio Barberi Squarotti e Moreno Savoretti (a cura di), *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, Torino, Utet, 2014.

che questi testi sono caratterizzati dalla presenza di strutture metriche fisse e di schemi di rime vincolanti, due elementi assolutamente marginali nella poesia contemporanea del Cono Sud. Chi si confronta in questi anni con tali tipologie testuali non solo è nella piena libertà di utilizzare un linguaggio gergale già sdoganato anche in lirica, ma è anzi spesso interessato — come vedremo — a far stridere le forme metriche a cui il pubblico si aspetta di vedere associati linguaggi aulici ed elevati con varietà linguistiche fortemente colloquiali, quando non direttamente scurrili: come noteremo, proprio in questo aspetto risiede gran parte dell'efficacia e della contemporaneità di questi testi.

#### 2.1.2.2 Temporalizzazione

Come abbiamo visto in § 2.1.1, il testo narrativo è costituito da una serie di rappresentazioni linguistiche i cui contenuti si collocano in punti diversi di un *continuum* temporale: attraverso una serie di dispositivi testuali (gli avverbi di tempo, ma anche semplicemente la successione degli enunciati), intendiamo che le azioni avvengono secondo un ordine, siamo in grado di percepire un prima e un dopo. In questo senso la sequenza stessa di enunciazione è fondamentale: a differenza dei testi descrittivi, nei testi narrativi un diverso ordine degli enunciati corrisponde alla presentazione di scene diverse, e assume dunque un ruolo determinante (Prince, 1984). Se la presenza di una successione di eventi ordinata a livello temporale è una caratteristica imprescindibile del testo narrativo, la sequenza in cui questi sono effettivamente riportati dipende totalmente dalla scelta dell'autore:

L'autore può infatti scegliere di creare un intreccio che presenti una successione di eventi artificiale. Ciò può essere attuato attraverso un procedimento retrospettivo (analessi, o — con termine preso in prestito dal linguaggio cinematografico — *flashback*), in cui l'ordine lineare è interrotto per evocare eventi avvenuti in precedenza; oppure attraverso un procedimento di anticipazione (prolessi), interrompendo cioè per anticipare ciò che succederà in seguito (Bonomi *et al.*, 2003: 165; Dardano e Trifone, 1997: 475). (Lala, 2011: web)

Tali processi, che Gérard Genette definisce “anacronie” (Genette, 2006), sono tipici della narrazione tanto scritta quanto orale sin dalle origini della tradizione occidentale (si prendano come esempio canonico i canti IX-XII dell’*Odissea*, in cui Ulisse racconta ai Feaci le peripezie che l’hanno condotto da Troia fino all’isola di Scheria), e sono oggetto di studio fin dal principio della tradizione narratologica. La distinzione tra la cronologia degli eventi della storia e la loro effettiva sequenza di presentazione è stata riassunta nella contrapposizione tra *fabula* e intreccio sin dal primo Novecento, grazie al lavoro teorico dei formalisti russi (cfr. Segre, 1985; Todorov, 1968). Al di là delle sistemazioni terminologiche e dell’analisi tecnica di tale fenomeno, quello che per noi conta è il fatto che il dato temporale si presenta inevitabilmente come aspetto fondamentale e immancabile nei testi narrativi, tanto prosaici, quanto poetici, sia in verso libero, sia con gabbie metriche predefinite. Dispositivi narrativi come prolessi e analepsi, al pari di altri elementi tipici del romanzo o del racconto (in pratica, della narrativa) appaiono costantemente nel *corpus* di testi che ci accingiamo a studiare. Proprio in quanto si tratta di testi narrativi, che presentano, benché si tratti di opere composte integralmente o parzialmente in versi, le stesse caratteristiche che siamo abituati a riconoscere nei romanzi e più in generale nelle narrazioni in prosa. Le categorie narratologiche utili a descrivere tali tipologie testuali risulteranno dunque utili anche nel caso delle opere del nostro *corpus*, sia per quanto riguarda i concetti più strettamente legati a questioni di “temporalizzazione” (come appunto la dinamica *fabula*/intreccio), così come per le funzioni inerenti all’articolazione dell’atto narrativo dal punto di vista semiotico (narratore di primo o secondo grado, intradiegetico o extradiegetico ecc., secondo la terminologia utilizzata da Genette in *Figure III* e poi divenuta standard rispetto alla narratologia e agli studi testuali).

### 2.1.2.3 Dialettica metro-sintassi

Per quanto riguarda invece la dialettica metro-sintassi, ciò che Roggia nota nella sua presentazione introduttiva è che benché la questione della distribuzione delle frasi all’interno della struttura metrica — che impone uno sforzo compositivo per ottenere una corretta adesione della musicalità della frase sintattica sul ritmo del verso — sia una “dimensione in sé propria di ogni testo poetico”, allo stesso tempo è “naturale che il

respiro lungo e continuo della narrazione trovi nella discontinuità metrica un'antitesi particolarmente ingombrante: si può dire anzi che questo sia uno dei problemi tecnici più cogenti per il narratore in versi, uno di quelli che più ne influenzano le soluzioni sintattiche e metriche" (Roggia, 2014: 88). Questa considerazione risulta sensata e condivisibile soprattutto se ci figuriamo un contesto come quello delle letterature europee fino al XIX secolo: in un panorama culturale che riconosce come testi poetici solo opere scritte in versi e che rispettino certe regole metriche, un lungo poema narrativo mette senz'altro alla prova l'autore, dal punto di vista della dialettica metro-sintassi, più di quanto non facciano i quattordici versi di un sonetto. Ma si tratta in realtà di una considerazione meramente quantitativa, in quanto anche un breve testo lirico può presentare una distribuzione intricata e complessa del discorso su versi e strofe, utilizzando dispositivi e figure retoriche come l'*enjambement* o l'iperbato. Si tratta evidentemente di dispositivi stilistici tutt'altro che rari e peregrini, ma anzi assolutamente radicati nella tradizione poetica di origine europea: se infatti nel sonetto delle origini e fino al Cinquecento si registra una generale adesione della frase sintattica alla lunghezza del verso (e del periodo con quartine e terzine), già in epoca manieristica e sempre più verso il Novecento, lo sviluppo sintattico del discorso all'interno del sonetto si fa più complesso e ricercato (si pensi, ad esempio, ai sonetti di Foscolo), e la maggiore complessità di tale dialettica metro-sintassi è di fatto un elemento stilistico deliberatamente ricercato dagli autori. Si consideri, inoltre, come la poesia non-narrativa abbracci svariati generi e forme poetiche, anche dotate di grande estensione o complessità discorsiva e retorica: per quanto riguarda la lirica possiamo pensare per esempio alle canzoni a selva o alle odi ottocentesche (riprendendo Foscolo, potremmo pensare ai *Sepolcri*), ma il genere didascalico ci offre esempi ancor più evidenti. Potremmo anzi dire che ancor più del testo narrativo il poema didascalico trova nella sintassi e nella forza retorica del discorso il suo asse centrale, e se da un lato l'autore di un poema narrativo deve necessariamente impegnarsi nella gestione della sintassi sulla griglia del verso affinché la narrazione possa scorrere fluidamente per tutta l'estensione del poema, nel caso del genere didascalico lo sforzo si fa ancora più cogente, perché dalla resa corretta della sintassi dipende l'intelligibilità e la correttezza stessa dell'enunciazione: l'autore di un poema didascalico deve, anzi, sostanzialmente impedire che le modificazioni testuali imposte dai vincoli formali (struttura metrica e schema di rime) inficino la correttezza e

la forza del discorso, rispetto al quale ha libertà inferiori (per esempio lessicali: un poema didascalico quale il *De rerum naturae* di Lucrezio si propone di presentare concetti specifici con una terminologia tecnica di ambito filosofico, che non possono per nessun motivo essere sacrificati; allo stesso tempo la presentazione di un concetto come quello di *clinamen* necessita di una terminologia adeguata e di chiarezza espositiva, tutti aspetti che devono essere preservati nonostante il costante mantenimento dell'esametro). Chiaramente tali problemi risultano per noi in qualche modo anacronistici e paradossali: oggi nessuno si sognerebbe di presentare una teoria scientifica attraverso un testo in versi pensando che questo possa avere dignità accademica. Tali aspetti riguardano evidentemente il sistema dei generi classico, medievale e rinascimentale, che attribuivano alla poesia una funzione che oggi ha perduto, ovvero quella di insegnare (cfr. Segre, 1985). L'attribuzione delle questioni di dialettica metro-sintassi alla poesia narrativa come problema specifico risulta quindi corretta solo in parte: sicuramente è un aspetto determinante del genere in sé, ma non è un aspetto strettamente specifico, e a ben guardare vi sono generi letterari, come il didascalico, che sono interessati in modo ancora maggiore da problemi compositivi di questo tipo. Ciò che risulta in realtà determinante nel valutare l'incidenza dello sforzo di adattamento della sintassi testuale al metro utilizzato è la seguente condizione: che il metro utilizzato sia ricorsivo, stabile e vincolante. Questa, se facciamo riferimento alla letteratura classica o rinascimentale, è una mera tautologia, ma non lo è più se prendiamo in considerazione la poesia narrativa contemporanea: la stragrande maggioranza dei testi poetici pubblicati in ambito ispano-americano negli ultimi dieci anni è scritta in verso libero, e in molti casi è sostanzialmente impossibile riscontrare ripetizioni ritmiche o una qualsivoglia ricorsività (e non sarebbe tutto sommato così imprudente estendere questo discorso al contesto globale della poesia contemporanea). La poesia narrativa di cui ci occupiamo in questo studio è però al contrario caratterizzata da un deliberato ritorno alle forme metriche tradizionali: quell'"antitesi particolarmente ingombrante" alla quale si riferisce Roggia nel suo saggio è un elemento specificamente ricercato dagli autori di queste opere, che trovano in tale sfida stilistica e compositiva il *lusus* e l'esercizio tecnico di maggiore interesse. In questo senso, la dialettica metro-sintassi è nel caso del nostro *corpus* di opere una caratteristica di grande importanza, proprio perché si profila come una conseguenza della scelta forte di recuperare la metrica tradizionale, e perché, data la sostanziale mancanza di un *usus*



contemporaneo in tal senso, corrisponde al risultato di una ricerca e di uno sforzo stilistico individuale di ciascun autore, nel tentativo di attualizzare e rinnovare un linguaggio poetico che prende come modelli le forme metriche della tradizione.

#### 2.1.2.4 Rapporto coi modelli

Come abbiamo detto nei paragrafi precedenti, nel contesto della poesia ispano-americana contemporanea del Cono Sud esistono ben poche esperienze di poesia narrativa con metrica e schema di rime fissi. Il rapporto coi modelli letterari del passato è quindi fondamentale, almeno per quanto riguarda la questione formale: l'autore di poesia narrativa contemporanea con struttura metrica e schema di rime fissi si riallaccia, con le sue opere, a una tradizione letteraria in qualche modo percepita come estinta, e lo fa con il preciso intento di riproporre qualcosa di desueto e di scarsissima reperibilità nel panorama della produzione poetica attuale. Non sorprende quindi che nella maggior parte dei casi, come vedremo, gli autori scelgano di utilizzare forme metriche tradizionali, consolidate e riconoscibili, piuttosto che sperimentarne di nuove. In questo senso risulta evidente l'intenzione programmatica di mettersi alla prova con un genere letterario di altri tempi e nella sua declinazione più vincolante: la sfida (e il gioco) consiste chiaramente nel proporre un testo narrativo, con le caratteristiche di azione e intelligibilità linguistica che ci attenderemmo da un romanzo, organizzato secondo criteri formali vincolanti e nettamente riconoscibili (come i sonetti o le *décimas*), di alta difficoltà compositiva dal punto di vista tecnico. Come si può notare già da questa breve introduzione, i metri utilizzati sono per la maggior parte di tradizione europea, mentre spesso i reali modelli letterari di riferimento (presenti in modo diverso per ciascun autore) appartengono alla tradizione letteraria locale. Un aspetto importante e su cui torneremo è il seguente: nel caso del Cono Sud, e in particolare di paesi quali Argentina, Uruguay e Cile, la poesia narrativa occupa una posizione di grande importanza all'interno della letteratura nazionale. Il *Martin Fierro* di José Hernández (poema gauchesco in sestine di versi ottonari) si profila come uno dei testi fondamentali all'interno del canone della letteratura argentina, legandosi peraltro indissolubilmente alla narrazione dell'identità nazionale del paese (Prieto, 2006; Borges, 1983), e lo stesso può dirsi per la poesia di Bartolomé Hidalgo in Uruguay (García, 1941; Olivera Williams, 1986). Chiaramente, accanto a

queste esperienze letterarie su carta stampata, esiste una tradizione poetica orale vivacissima nel Cono Sud fino alla metà del XX secolo e tuttora persistente (si pensi in particolare alla poesia orale dei *payadores*; Moreno Chá, 2016). Questi aspetti rendono i sistemi editoriali dei paesi del Cono Sud maggiormente permeabili alla poesia narrativa di matrice orale rispetto ad altri contesti: almeno in area rioplatense, il contatto con la tradizione della poesia orale dei *payadores* e con il *Martín Fierro* di José Hernández è un elemento esibito e di grande importanza anche nella promozione delle opere di poesia narrativa contemporanea, come vedremo maggiormente e più nello specifico nei capitoli dedicati a questi aspetti.

### 2.1.3 La “finalità” narrativa

Abbiamo quindi tentato di fornire una definizione di poesia narrativa, attingendo alle categorie della tipologia testuale e degli studi narratologici, e una prima presentazione degli aspetti che la caratterizzano in un modo più specifico e determinante, recuperando le categorie presentate da Carlo Enrico Roggia nel suo recente studio sull’argomento (Roggia, 2014). Nella definizione del nostro *corpus*, le caratteristiche che ricerchiamo nei testi sono varie e risultano particolarmente stringenti: siamo infatti alla ricerca di testi narrativi (nel senso sopra esposto), poetici (dunque articolati in versi) e che si strutturino su forme metriche fisse e nel rispetto di un determinato schema di rime. Se per molte opere poetiche composte in verso libero può risultare assai complicato determinare un generale carattere di narratività testuale, nel caso della poesia organizzata in versi isosillabici e secondo uno schema di rime questa operazione dovrebbe essere più semplice, o almeno così potremmo attenderci. È giunto il momento di mettere alla prova la nostra definizione, cercando di capire fino a che punto possiamo considerarla corretta e calzante, e dunque adeguata allo scopo che ci proponiamo. Torniamo alla nostra formulazione originaria: un testo di poesia narrativa è un testo poetico (dunque articolato in versi) e al contempo narrativo, dunque un testo nel quale si realizza un macro-atto di narrazione, basato sulla costruzione di un corrispondente linguistico che rappresenta una serie di eventi distribuiti in punti diversi del *continuum* temporale, con l’obiettivo di metterne a conoscenza uno o più destinatari. La definizione pare di per sé piuttosto esaustiva, se non fosse che in svariate occasioni questa risulta non darci il risultato che ci

attenderemmo. Si consideri, per esempio il famosissimo sonetto XVI del *Canzoniere* di Petrarca:

Movesi il vecchierel canuto e bianco  
del dolce loco ov'ha sua età fornita  
e da la famigliuola sbigottita  
che vede il caro padre venir manco;  
  
5           indi traendo poi l'antiquo fianco  
per l'estreme giornate di sua vita,  
quanto più pò, col buon voler s'aita,  
rotto dagli anni, e dal cammino stanco;  
  
10           e viene a Roma, seguendo 'l desio,  
per mirar la sembianza di Colui  
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:  
  
così, lasso, talor vo cercand'io,  
donna, quanto è possibile, in altrui  
la disiata vostra forma vera.

(Petrarca, 2012: 137)

Il celeberrimo sonetto si basa su una comparazione il cui primo termine, il pellegrinaggio di un anziano fedele in viaggio a Roma per vedere la Sacra Sindone, occupa le due quartine e la prima terzina del componimento, lasciando al secondo termine di paragone (il modo in cui il poeta ricerca nelle altre donne la forma dell'amata) solo i tre versi conclusivi. Siamo chiaramente di fronte a un esempio di poesia lirica di tema amoroso, che si rivela però interessante per mettere alla prova la nostra definizione di poesia narrativa: il componimento in questione è difatti per la maggior parte costituito da una sequenza evidentemente narrativa, nella quale si racconta in terza persona il pellegrinaggio a Roma di un uomo ormai anziano mosso dal desiderio di vedere nella Sacra Sindone le sembianze di Cristo, che spera di poter poi incontrare nella vita oltre la morte. La sequenza è appunto chiaramente narrativa e presenta diversi elementi caratteristici di questa tipologia testuale, tra cui l'impiego di verbi di movimento

coniugati all'indicativo presente e l'utilizzo dell'avverbio temporale "indi" all'inizio della seconda quartina (*ivi*: v. 5), di grande importanza proprio perché subordina temporalmente gli eventi narrati nel secondo gruppo di endecasillabi rispetto a quelli del primo, scandendo quella sequenza cronologica che abbiamo visto essere così fondamentale in questo tipo di testi. Come abbiamo commentato in precedenza, nessun testo narrativo o descrittivo è *esclusivamente* tale: nella maggior parte dei casi si registra infatti una fisiologica commistione, ad esempio, di elementi descrittivi all'interno di una sequenza narrativa, o di sequenze narrative all'interno di un testo prevalentemente didascalico. Ciò che però notiamo in questo caso è proprio una netta preponderanza della sequenza narrativa appena descritta rispetto alla parte finale del sonetto. Ciononostante, nessuno considererebbe questo componimento un esempio di poesia narrativa nella letteratura italiana. Dunque, quale potrebbe essere il discrimine? In questo caso ciò che marca la differenza più evidente è il fatto che la parte finale gioca un'importanza nettamente maggiore rispetto al resto del sonetto: di fatto, a Petrarca non interessa raccontarci la storia del vecchio pellegrino in quanto tale, questa non è che il primo termine di un paragone che si disvela solo nella seconda terzina, con quel "così" (si noti come manchi completamente l'avverbio introduttivo, in modo da esplicitare la similitudine solo nei versi finali) che apre al secondo termine il paragone e al reale contenuto del sonetto: il poeta, non potendo vedere l'amata ma anelando alla conoscenza della sua "forma vera" (*ivi*: v. 14), cerca invano la sua figura in quella delle donne che incontra, non potendo trarne che un'immagine illusoria e imperfetta, *così come* un vecchio devoto prossimo alla morte che si sforza di raggiungere la Sacra Sindone per il desiderio di conoscere la forma di Dio (benché sappia che questo sarà impossibile finché non sarà trapassato). Quindi, tornando alla definizione di poesia narrativa che ci siamo dati, potremmo dire che questo sonetto non la rispetta perché non ne compie l'ultimo "requisito": quello per cui la finalità del narratore è quella di mettere terzi a conoscenza dei fatti narrati. Risulta comunque evidente che tale definizione non può essere del tutto soddisfacente. Pensiamo ad esempio alle favole di Esopo o di La Fontaine: il fatto che la narrazione si basi su un procedimento allegorico e che il racconto culmini con una morale, fa sì che questi testi non siano narrativi? Ci risulterebbe difficile pensarlo. Sicuramente le finalità illustrative e didattiche del racconto collocano in qualche modo il testo nell'ambito del didascalico, ossia di una scrittura che mira a insegnare, ma in questo caso

ci risulta chiaro quanto la narrazione, benché sia al servizio di uno scopo che non è il mero intrattenimento, giochi comunque un ruolo fondamentale proprio nel suo essere una storia che va fruita e goduta, e che anzi parte dell'intrattenimento consista proprio nel riconoscere l'allegoria finale e trarne una massima morale. Qual è quindi la vera finalità di una favola come quella della cicala e la formica, o della volpe e l'uva? Divertirci e intrattenerci con un racconto o farci riflettere sulla realtà, rappresentandola attraverso un'allegoria basata su una storia di animali dai tratti antropomorfi? Evidentemente entrambe le cose, e sarebbe assai difficile dibattere su quale intento prevalga sull'altro.

Capire quali siano i limiti di ciò che consideriamo narrativo in letteratura e trovare la formulazione più adatta a definirlo si presenta dunque come un compito piuttosto complesso. È evidente che il dato meramente linguistico e strutturale ci aiuta fino a un certo punto: il sonetto XVI del *Canzoniere* di Petrarca è un componimento poetico costituito all'80% da una sequenza chiaramente narrativa, e ciononostante non lo considereremmo assolutamente un esempio di poesia narrativa. Possiamo farne una questione di finalità, di scopo: la narrazione al servizio di qualcos'altro. Ma come abbiamo visto non sempre l'esistenza di una finalità ulteriore toglie necessariamente spazio a ciò che definiremmo narratività, e non sempre è di fatto possibile determinare chiaramente questa finalità. Come possibile soluzione al problema, ci sembra utile avanzare la seguente proposta: invece che distinguere i testi esclusivamente per le "finalità" (più o meno chiaramente identificabili) che li caratterizzano, potremmo pensare di focalizzarci sulla cronologia degli avvenimenti del racconto (*fabula*) e valutare se nella sua sequenza logica è presente la fase di scioglimento della vicenda<sup>3</sup>. Il fatto che un testo narrativo (in prosa o in versi) presenti una vicenda riconoscibile, articolata in fasi di *incipit*, svolgimento ed epilogo, fa sì che la narrazione appaia di per sé autonoma, proprio in quanto dotata di una trama completa. Quello che in effetti notiamo nel racconto del pellegrinaggio presente nel sonetto XVI del *Canzoniere* è il fatto che ciò che va in scena non è realmente una vicenda, ma piuttosto una sequenza narrativa che *descrive* un'immagine tutto sommato statica, senza reali sviluppi. La lunga delineazione di questa sorta di "cartolina" di pellegrinaggio serve infatti come preparazione per l'analogia finale, che descrive appunto una circostanza statica e senza soluzione: quella della situazione

---

<sup>3</sup> Per i concetti di azione narrativa, *fabula* e sequenza logica si veda il già citato Segre, 1985 e, più specificamente, Todorov, 1968.

emotiva del poeta. Completamente diverso è invece il caso della favola: nella storia della lepre e la tartaruga, ad esempio, riconosciamo una situazione iniziale (una velocissima lepre non teme rivali nella corsa), una complicazione (la tartaruga la sfida), uno svolgimento (la gara, con l'iniziale vantaggio della lepre e l'arrogante decisione di fermarsi ad aspettare), un momento critico (la lepre si addormenta e, risvegliatasi, capisce che sta ormai per perdere) e uno scioglimento (vince la tartaruga). Il motto arriva nella parte finale, quando la trama si è già conclusa, e potremmo dire che sia la morale della favola ad arricchire la vicenda, rendendo chiara l'analogia e caricando il racconto di significati ulteriori, e non il contrario (come avveniva nella similitudine del sonetto di Petrarca). Risulta evidente come non sempre la totalità della struttura tipo del racconto proposta dai formalisti russi sia riscontrabile in testi poetici che definiremmo narrativi, ad ogni modo la fase che ci sembra di maggiore importanza per determinare quella che abbiamo definito "autonomia" della narrazione è la fase di scioglimento della vicenda. Più del mero concetto di finalità della narrazione (o dimensione perlocutoria), la presenza o meno di questa fase nella sequenza logica del narrato ci sembra un buon criterio per integrare la nostra definizione di poesia narrativa. La inseriremo quindi nel corredo di caratteristiche che consideriamo utili alla determinazione del nostro *corpus* di opere.

#### 2.1.4 Oltre la tradizione

Come abbiamo visto, la definizione prettamente linguistica di poesia narrativa si rivela a tratti insufficiente, sostanzialmente perché troppo ampia: esiste infatti una serie di testi che rispetta le condizioni date dalla definizione ma che non rientra in ciò che tradizionalmente consideriamo poesia narrativa in letteratura. Il criterio aggiuntivo che abbiamo appena introdotto ci aiuta a restringere maggiormente il campo, ma potrebbe a sua volta rivelarsi insufficiente. Prendiamo come esempio il componimento *Silbido*, del poeta cileno contemporaneo Antonio Guajardo:

Silva un susurro un pájaro  
de salto en salto  
de siembra en siembra.  
Se siembra el silencio en la noche  
cuando el pájaro

10

ensordece lo negro de los sueños.  
La muerte lo acecha  
con ojos de chacal bajo la corteza de un árbol.  
La podredumbre truena allá en el cielo. Despierta  
de un sopetón al pájaro  
que huye.  
Aprende a volar:  
se deja llevar por el viento,  
se deja devorar por la tormenta.

(Guajardo, 2012: 69)

Il primo aspetto che emerge con evidenza è un dato formale: si tratta di una poesia composta in verso libero. Questo di per sé esclude il testo dal nostro *corpus* letterario, che include solamente opere composte secondo una struttura metrica fissa e uno schema di rime definito. Ma dal momento che, in questa fase della trattazione, stiamo tentando di raggiungere una definizione efficace e calzante di poesia narrativa (al di là dei metri utilizzati), lasceremo per un momento da parte le caratteristiche formali che definiscono il nostro *corpus* di opere per cercare di arrivare più in profondità nell'analisi. Questo breve componimento (14 versi, come un sonetto) consiste di per sé in un'unica sequenza narrativa, interamente svolta all'indicativo presente. Si noti come siano del tutto assenti gli avverbi di tempo: la sequenza degli eventi narrati emerge esclusivamente dalla giustapposizione degli enunciati, che si susseguono in ordine cronologico, senza marcare quindi alcuna divergenza tra *fabula* e intreccio. All'interno del componimento siamo in grado di riconoscere diverse fasi della struttura tipo del racconto di stampo formalista: fase iniziale (un uccello si muove a salti fischiando), complicazione (cala la notte e l'uccello si addormenta), svolgimento (uno sciacallo tende un agguato all'uccello), *spannung* (un tuono sveglia l'uccello che si accorge del pericolo e scappa), scioglimento (l'uccello ha imparato a volare e si salva). Ci è inoltre possibile identificare una coda, in cui il poeta sembra condensare il significato profondo del componimento: il tuono ha svegliato l'uccello appena in tempo affinché questi si rendesse conto del pericolo e riuscisse a fuggire. Nella disperazione della fuga l'uccello compie il suo rito di passaggio e impara a volare, realizzando la sua natura: la sua vita è salva, ma questo passaggio dall'innocenza all'esperienza (in termini blakeiani) è stato drammatico e violento, e la

conquista del volo coincide di fatto con il consegnarsi alle forze brutali e distruttrici della natura e della vita. Siamo dunque di fronte a un testo in tutto e per tutto narrativo, che oltre alle caratteristiche prettamente testuali che abbiamo associato alla narratività presenta una trama completa, con un *incipit*, uno svolgimento e uno scioglimento finale. Ciononostante, ci è chiaro che non è a questo tipo di poesia che soliamo riferirci parlando di poesia narrativa. È una questione di brevità? Sicuramente siamo abituati a confrontarci con testi più estesi, spesso articolati in cellule narrative (come l'ottava) e normalmente divisi in canti, ma potremmo notare come nel già citato caso della favola la brevità dei componimenti non determini di fatto l'esclusione dei testi da ciò che consideriamo poesia narrativa: alcune favole in versi di La Fontaine, o di Samaniego, sono realmente molto brevi e non superano i 14 versi di un sonetto (ad esempio, fra le tante, *Le Renard et les Raisins* e *El Gorrión y la Liebre*; La Fontaine, 1991; Samaniego, 1998). Anche l'assenza dei versi isosillabici e dello schema di rime risulta straniante rispetto alla nozione di poesia narrativa tradizionale, ma al di là della presenza o meno di queste caratteristiche formali ciò che emerge dal testo è una sorta di *non-narratività* a livello stilistico, come se in questo caso, benché il racconto occupi la totalità del componimento e si svolga in modo completo, il poeta non avesse come obiettivo primario quello di raccontarci una storia. Esiste un dato lessicale e stilistico che, al di là delle questioni meramente formali e di tipologia testuale, differenzia un testo come quello di Guajardo da ciò che siamo tradizionalmente abituati a considerare poesia narrativa, e una definizione prettamente narratologica, anche includendo la precisazione sullo svolgimento completo di una trama, non sembra essere sufficiente a inquadrare l'oggetto di studio. Roggia avverte il problema e nella parte iniziale del suo studio introduce questa precisazione:

Cosa intendiamo per "poesia narrativa"? O meglio: di quale poesia narrativa andremo ad occuparci? La risposta non è semplice: perché se è chiaro che da un'ottica strettamente linguistica la categoria dovrebbe includere tutto ciò che è simultaneamente *narrativo* nel senso della linguistica testuale e *poetico*, ossia strutturato in versi, è altrettanto evidente che questa definizione è troppo accogliente per i limiti di questo profilo. Ci occuperemo quindi [...] di un sottoinsieme dei testi che rientrano nella definizione appena data, corrispondente a ciò che nella tradizione italiana, e sulla base della teoria dei generi, può definirsi poesia narrativa *in senso stretto*: una costellazione dai confini sfumati che ha al



suo centro l'epica e il poema cavalleresco, ma che include anche altri generi difforni per tema (il poema o poemetto mitologico, il viaggio-visione su modello dantesco, il poema storico), o per dimensioni (il cantare, la novella in versi, la ballata narrativa), fino a opere più moderne, figlie di un'epoca in cui il sistema dei generi si sfrangia e rifonda su nuove basi. (Roggia, 2014: 86-87)

La proposta di Roggia è dunque la seguente: dato che la formulazione che combina la nozione di narrativo e quella di poetico risulta troppo vasta, ci si rifarà a un concetto di poesia narrativa maggiormente consolidato, quello che deriva dal sistema tradizionale dei generi nella letteratura italiana. Tale soluzione — visto il *corpus* di opere preso in considerazione da Roggia — è assolutamente legittima, ma equivale in qualche modo a schivare il problema, dato che di fatto si prende per buono un insieme di opere già identificato dalla tradizione, rinunciando alla ricerca di una definizione possibilmente univoca di poesia narrativa. Allo stesso tempo, come nota Roggia nella sua avvertenza finale, il sistema di generi all'interno del quale ci è possibile identificare la poesia narrativa con una certa sicurezza si sfrangia e riconfigura nella contemporaneità: da un certo punto della storia letteraria in poi non è dunque più possibile applicare tale categoria con la stessa sicurezza. Quest'ultimo aspetto ci pare di fondamentale importanza: nella poesia italiana fino alla seconda metà dell'Ottocento esiste un sistema di generi che ci permette di definire cosa sia poesia narrativa e cosa no; tra la fine del XIX e il principio del XX secolo questo sistema inizia a trasformarsi a causa di mutamenti profondi e irreversibili che definiscono un orizzonte culturale e letterario completamente diverso. Questa grande rivoluzione, che come sappiamo coinvolge la totalità dei linguaggi artistici, è determinata in poesia dall'avvento del verso libero e dal consolidamento della sua dignità poetica. Tale fondamentale trasformazione determina delle conseguenze sulla poesia narrativa? Dal punto di vista di una definizione prettamente linguistica e testuale (quella famosa compresenza del *narrativo* inteso come tipologia linguistica e del *poetico* inteso come articolazione del testo in versi) possiamo dire di no: siamo in grado di riconoscere con una certa chiarezza quali testi rispondano alla definizione, salvo poi riscontrare in molti casi una sostanziale differenza rispetto agli esempi di poesia narrativa tradizionale. Come abbiamo infatti notato in precedenza, se da un lato ci è possibile identificare una certa poesia narrativa a partire dalla prospettiva della linguistica testuale, dall'altro questa evidentemente non coincide totalmente con la nozione di poesia

narrativa che ci proviene dalla storia letteraria, e lavorando su un *corpus* di opere contemporanee — in cui le frontiere dello stile e dei generi letterari si fanno più fluide e le linee guida più rare e sfuggenti — l'esigenza di un criterio aggiuntivo per identificare con maggior chiarezza i testi che rientrano nel nostro campo di studio diviene più stringente. Come nota Roggia nel paragrafo finale della sua trattazione, “la convergenza e al limite la fusione di narratività e liricità è uno dei tratti più salienti” del Novecento poetico (*ivi*: 153). Di questa osservazione ci risulta molto interessante, ancor più che la rilevazione di uno degli aspetti caratterizzanti della poesia novecentesca, la presentazione di *narratività* e *liricità* come due poli antitetici, che incarnano due anime poetiche opposte. È proprio a partire da tale antitesi che cercheremo di superare quest'ultimo punto critico: l'inquadramento di quel “dato stilistico” che fa sì che certe opere che risultano narrative dal punto di vista della tipologia testuale ci appaiano distanti da ciò che consideriamo poesia narrativa a livello letterario.

#### 2.1.5 *Lirismo e narrazione, poesia e prosa*

Per approfondire ulteriormente la questione, ci viene in aiuto osservare il problema dal versante opposto, ragionando su quello a cui ci riferiamo parlando di “prosa poetica”. Un'opera di fondamentale importanza, sia per la forma testuale che per l'espressione in sé, è la raccolta postuma dei *Petits poèmes en prose* di Charles Baudelaire. Come è stato osservato più volte (cfr. Bernard, 1959; Vadé, 1996), ciò che rende fundamentalmente poetici questi testi in prosa è l'afflato lirico, a cui va aggiunto il carattere di brevità programmatica (cfr. Vago, 2016). Il lirismo dei *Petits poèmes en prose* risiede nell'atteggiamento contemplativo di fronte agli scorci e agli abitanti della Parigi ottocentesca, nella trascendenza delle rappresentazioni, nella sensibilità di chi scrive: il testo è in forma di prosa, ma chi si aggira per la città è un poeta. Tanto più che la *brevitas* dei componimenti non permette (non è questo l'intento) ampi sviluppi narrativi, avvicinando ancora di più queste prose a componimenti poetici di carattere lirico. Nella cosiddetta prosa poetica, è il linguaggio a farsi “poetico”, nel senso in cui la parola scritta è abitata della presenza individuale dell'autore, le rappresentazioni si distaccano dal piano degli eventi per caricarsi di maggiore espressività. Il linguaggio spesso diviene maggiormente concettuale e stilizzato, implicando una complessità di lettura maggiore e

aprendo il testo a più possibilità interpretative. Tali aspetti risultano piuttosto chiari in un passaggio di prosa poetica come il seguente, tratto dai *Canti Orfici* di Dino Campana:

Era intanto calato il tramonto ed avvolgeva del suo oro il luogo commosso dai ricordi e pareva consacrarlo. La voce della Ruffiana si era fatta man mano più dolce, e la sua testa di sacerdotessa orientale compiaceva a pose languenti. La magia della sera, languida amica del criminale, era galeotta delle nostre anime oscure e i suoi fastigi sembravano promettere un regno misterioso. E la sacerdotessa dei piaceri sterili, l'ancella ingenua ed avida e il poeta si guardavano, anime infeconde inconsciamente cercanti il problema della loro vita. Ma la sera scendeva messaggio d'oro dei brividi freschi della notte. (Campana, 2014: 11-12)

Il brano è tratto dal capitolo iniziale della prima sezione dell'opera, "La notte", in cui il poeta narra la sua visita a un bordello faentino. Il Campana *agens* attenderà il crepuscolo nella casa chiusa insieme alla gestrice del postribolo e alla giovane prostituta con cui passerà poi la notte, due figure alle quali si riferisce qui (nella miriade di locuzioni utilizzate nella narrazione dell'episodio) nei termini di "sacerdotessa dei piaceri sterili" e "ancella ingenua ed avida", costruendo un'atmosfera di lussureggiante esotismo che ci porta piuttosto lontano dal bordello di provincia in cui si svolge la scena. L'intero passaggio è affollato di metafore e similitudini che animano gli elementi del paesaggio circostante, facendoli concorrere all'azione e caricandoli di un'aura mistica e sensuale (basti pensare alla frase iniziale, in cui il luogo in cui svolge la scena — "commosso dai ricordi", attraverso un'ipallage — viene consacrato dal tramonto che lo avvolge con il suo oro, come in una sorta di rito di iniziazione o cerimonia di investitura). Si noti poi come la stessa sintassi si faccia più lassa e arbitraria nella frase finale, in cui la punteggiatura viene sostanzialmente omessa ("Ma la sera scendeva messaggio d'oro dei brividi freschi della notte"). Tutto questo, nel sentire comune, risponde a caratteri stilistici che attribuiremmo alla poesia, piuttosto che alla prosa: ma quando diciamo "poesia" ci riferiamo in realtà alla *liricità*, e quando diciamo "prosa" ci riferiamo in realtà alla *narratività* — ovvero i due poli antitetici evidenziati poc'anzi a partire dal paragrafo conclusivo del saggio di Roggia. Chiaramente *liricità* non è un sinonimo di *lirica*, così come *narratività* non lo è di *narrativa*: lirica e narrativa sono due macro-generi letterari

(entrambi di difficile definizione proprio in quanto non univocamente caratterizzati a livello formale), mentre *liricità* e *narratività* rappresentano una serie di caratteristiche linguistiche e stilistiche. Potremmo definirli come due “modi”, estremi ideali di un asse stilistico e linguistico, in cui attribuiamo alla *liricità* caratteri quali la soggettività dell’esperienza, il discorso in prima persona, il parlare per metafore, l’afflato sentimentale, o il dialogo con un “tu”, mentre attribuiamo alla *narratività* non solo le caratteristiche formali del testo narrativo, ma anche tutta una serie di tratti stilistici che riguardano una generale intellegibilità del testo: un testo che si lascia leggere, che vuole farsi capire, lontano dal sacrale. Tali caratteristiche ci riportano a un passaggio de *Il grado zero della scrittura* in cui Roland Barthes analizza le possibilità poetiche del linguaggio e si concentra sui cambiamenti avvenuti a partire dalla Modernità (Barthes, 1986: 31-38). Un aspetto di grande interesse in questo passaggio è che per Barthes la poesia e la prosa classiche (si riferisce al periodo che va da fine Cinquecento a inizio Settecento, noto in Francia come “*Âge classique*”) condividono sostanzialmente le stesse caratteristiche, mentre a partire dalla Modernità (in particolare con la poesia di Rimbaud) si realizza una trasformazione profonda, che distanzia nettamente prosa e poesia dal punto di vista linguistico. Così Barthes presenta il linguaggio comune di prosa e poesia nel periodo classico francese:

La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un’*arte* (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare. La poesia non è dunque altro che l’equazione decorativa, allusiva o enfatica, di una prosa virtuale che giace in essenza o in potenza entro qualsiasi modo dell’esprimersi. [...] L’economia del linguaggio classico (Prosa e Poesia) è relazionale, cioè le parole vi sono astratte il più possibile a vantaggio dei loro rapporti. In esso nessuna parola è densa di per sé stessa: essa è appena il segno di una cosa e, assai più, lo strumento di un legame. Lungi dall’immergersi in una realtà interiore consustanziale al proprio disegno, essa si estende, appena proferita, verso altre parole, in modo da formare una connessione superficiale di intenzioni. (Barthes, 1986: 31, 33)

Secondo Barthes, le opere di autori quali Racine, Corneille, La Fontaine e Boileau, indipendentemente dalla loro tipologia testuale e genere letterario, condividerebbero lo stesso concetto di parola *orizzontale*: nella lingua letteraria di questi autori le parole vivono dei rapporti relazionali che intessono l'una con l'altra, in una prevalenza del sintattico in cui la lingua si muove su corsie superficiali. A ciascuna di queste opere soggiace una "prosa virtuale" (cfr. *ibidem*), e l'eventuale versificazione non è che un procedimento decorativo, un artificio (nel senso dell'*ars*, "di una tecnica", cfr. *ibidem*) che abbellisce l'enunciazione, stupendo e appassionando il lettore o l'auditorio con le meraviglie estetiche di un artigianato compositivo e ornamentale, non consustanziale alla materia verbale stessa:

La funzione del poeta classico non è [infatti quella] di trovare parole nuove, più dense o più luminose, bensì di ordinare un antico protocollo, di rifinire la simmetria o la concisione di un rapporto, di portare o ridurre un pensiero al limite esatto di un metro. I concetti classici sono concetti di rapporti, non di parole: si tratta di un'arte dell'espressione, non dell'invenzione; qui le parole non riproducono, come più tardi, per una specie di violenta e inattesa altezza, la profondità e singolarità di un'esperienza; sono ordinate in superficie, secondo le esigenze di un'economia elegante o decorativa. Si resta incantati dalla formulazione che le unisce, non dalla potenza o bellezza loro proprie. (Barthes, 1986: 33-34)

Si tratta dunque di una parola *orizzontale*, che tra i tanti significati che potrebbe assumere ne seleziona uno soltanto, chiaro e riconoscibile. È una parola che *si lascia leggere*, che ci invita a proseguire verso le successive. La bellezza della poesia nell'"era" della parola orizzontale non risiede nella vertigine della parola stessa, libera di flettere la struttura del verso fino ad occuparlo completamente, come un unico macigno semantico ed espressivo, come un profondissimo solco che dischiude una miriade di possibilità linguistiche e interpretative, fondandone addirittura di nuove: la parola orizzontale è subordinata alla forma e l'incanto dell'arte poetica risiede in questo caso nell'inesorabile ritorno dello stesso ritmo, della stessa rima, dello stesso sistema di organizzazione formale del testo. La "prosa virtuale" che sottende al testo in versi è riconoscibile e intellegibile, lo spettacolo dell'arte consiste qui nel presentare qualcosa che potrebbe

essere raccontato oralmente in modo prosaico e banale in un raffinato gioco ritmico e musicale: l'ascoltatore (o il lettore) attende il perenne ricorso delle geometrie del testo, ignorando la soluzione che il poeta troverà per proseguire il suo racconto in rima e in versi e gioendo di ogni nuovo scioglimento, tanto più se innovativo e inaspettato. A ogni finale di verso, a ogni chiusa di strofa, corrisponde un momento di sospensione, di attesa, che il poeta risolve nell'inanellare nuovamente una rima: questo è il valore e il piacere che procura la poesia in cui predomina la parola orizzontale, e quanto più il poeta sarà in grado di far combaciare le complesse e inflessibili regole della sua griglia compositiva con un racconto fluido e avvincente, linguisticamente brillante e credibile, tanto maggiore sarà la sua *ars*<sup>4</sup>. Chiaramente siamo molto distanti dal concetto di poesia che siamo abituati ad associare alla modernità, che presenta di fatto caratteristiche profondamente diverse:

La poesia moderna, in effetti, perché bisogna ben opporla alla poesia classica e a ogni forma di prosa, distrugge la natura spontaneamente funzionale del linguaggio e ne lascia sussistere le strutture lessicali. Se nel linguaggio classico proprio i rapporti guidano la parola trascinandola poi subito verso un senso sempre proiettivo, nella poesia moderna i rapporti sono solo un'estensione della parola. [...] Aboliti i rapporti fissi, alla parola rimane una posizione verticale, è come un blocco, un pilone che affonda in una totalità di sensi, di riflessi e di residui: è un segno eretto. [...] Sotto ogni Parola della poesia moderna giace una sorta di geologia esistenziale, dove si raccoglie il contenuto totale del Nome, e non più il suo contenuto elettivo come nella prosa o poesia classiche. [...] La Parola qui è enciclopedica, contiene simultaneamente tutte le accezioni tra le quali invece un discorso relazionale le avrebbe imposto di scegliere. Essa realizza dunque uno stato che è possibile solo nel dizionario o nella poesia, dove il nome

---

<sup>4</sup> Octavio Paz, nella sua riflessione sul *poema extenso* in prospettiva diacronica (all'interno dell'articolo *Contar y cantar*, apparso per la prima volta su *Vuelta* nel 1986), ragiona precisamente sull'importanza del rapporto tra ripetizione e sorpresa nel poema di ampia estensione di stampo tradizionale, intendendo tale "doble exigencia" (Paz, 1986: 12) come uno degli elementi maggiormente identificativi per questa forma testuale. Riportiamo qui un breve estratto: "En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal. El metro y sus acentos, la rima, los epítetos en Homero y otros poetas, las frases e incidentes que se repiten como motivos y temas musicales, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad" (*ibidem*).

può vivere privo del suo articolo, ricondotto a una sorta di livello zero, pregno insieme di tutte le specificazioni passate e future. (Barthes, 1986: 34-35)

Ci troviamo dunque di fronte a una parola *verticale*, che vale come oggetto e non come nodo relazionale, che funziona in modo autonomo, anche a scapito della coerenza sintattica e grammaticale del testo, che diviene qui innecessaria. Nell'era della parola verticale il vocabolo poetico diviene infatti una sorta di talismano, un "vaso di Pandora da cui s'involano tutte le virtualità del linguaggio" (*ivi*: 36), un oggetto semantico complesso che invita il lettore/ascoltatore a un'indagine attenta, a un sentire profondo e rivelatore, con tutta la potenza oscura e vertiginosa della parola esoterica e sacrale. Da un certo momento in poi, che per Barthes coincide con la modernità e in particolare, come abbiamo detto, con la poesia di Arthur Rimbaud (cfr. *ivi*: 32), il linguaggio letterario cambia, e una nuova forma di sentire ed esprimersi si fa spazio in campo poetico: si noti però che l'opposizione non è qui tra poesia e prosa, ma tra *parola verticale* e *parola orizzontale*, o tra parola come oggetto e parola come nesso. Questa distinzione è per noi fondamentale e di grandissimo interesse, perché arriva esattamente al cuore della questione: da un certo momento in poi la poesia si trasforma, e da artigianato ritmico e musicale si converte in qualcosa di completamente diverso. Riducendo il discorso alla tradizione occidentale delle letterature romanze, possiamo notare come dall'Alto Medioevo fino alla Modernità predomini un concetto di poesia in cui le parole, potremmo dire, non erano *così* importanti: la scelta lessicale ed espressiva era totalmente subordinata a un criterio fondamentale, quello del rispetto della griglia metrica e rimica adottata dal poeta. Inoltre, la poesia nell'era antecedente all'invenzione di quella che potremmo definire "parola poetica" era caratterizzata da un principio di fallimento, determinato, inevitabilmente, dall'infrazione della regola data. Scrivere, nel Rinascimento, un sonetto composto da tredici endecasillabi e un dodecasillabo equivaleva a *sbagliare*, era sinonimo di un'insufficienza dell'*ars* dell'autore, intesa come tecnica, come qualità artigianale. Le variazioni al canone sono sempre state possibili, con una ricezione più o meno entusiasta a differenza delle varie epoche e dei diversi contesti, ma anche queste dovevano essere necessariamente sottomesse a una serie di regole (rimanendo sul sonetto, si pensi ad

esempio ai sonetti caudati, o “sonettesse”<sup>5</sup>). La questione è che, per tanti secoli di storia letteraria, era l’esistenza stessa delle norme formali a determinare la poesia, un gioco che, come qualunque altro, non poteva darsi senza precise regole, all’interno delle quali poter dimostrare la propria arte e le proprie capacità. E l’infrazione ingiustificata di queste regole non poteva che sancire il fallimento dell’artista, incapace di dominare l’arte di scrivere i versi. Ora, risulta evidente quanto concetti come questi siano del tutto inapplicabili alla poesia contemporanea, in cui un componimento può risultarci più o meno riuscito, più o meno convincente, più o meno artisticamente valido, ma sicuramente non *sbagliato* dal punto di vista formale. È venuto a cadere l’elemento fondamentale di tutto un modo di intendere la poesia, è la fine di quel sistema di generi di cui parlava Ruggia: è l’avvento della *parola poetica*, una parola che non necessariamente riassume la potenza e complessità semantica illustrata da Barthes, ma che ha senz’altro assunto in sé la dignità di occupare, da sola, un intero verso, indipendentemente dalle sue sillabe metriche, da ciò che la segue e da ciò che la precede.

#### 2.1.6 Parola orizzontale, verticale e poetica: alcune precisazioni

Siamo arrivati a un punto di snodo in cui abbiamo individuato diversi elementi e concetti. In primo luogo, abbiamo messo in luce un’opposizione tra *liricità* e *narratività*, che abbiamo poi esplorato fino ad accostarla all’opposizione barthiana tra *scrittura orizzontale* e *scrittura verticale*. Abbiamo poi riflettuto sulla trasformazione dell’arte poetica a partire dal periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento (nell’ambito di una trasformazione culturale e tecnologica che interessa la totalità delle arti) introducendo il concetto di *parola poetica*, intendendo con essa la parola che può essere utilizzata in poesia, in virtù di un nuovo sistema ontologico dell’arte poetica stessa, in modo indipendente rispetto alle strutture formali precedenti, con assoluta libertà rispetto a metrica e schema di rime (due istituzioni formali che sostanzialmente decadono). Questo non significa assolutamente che da un certo punto in poi una certa poesia sparisca totalmente in favore dell’altra, ma che un enunciato come “m’illumino d’immenso” (per citare un esempio arcinoto) raggiunge la dignità di testo poetico, cosa che sarebbe stata

---

<sup>5</sup> Variazione del sonetto diffusa sin dal Trecento, consistente nell’aggiunta, in calce al sonetto iniziale, di una coda di settenari e endecasillabi, organizzati in una o più terzine (il primo verso — settenario — rima col precedente ed è seguito da due endecasillabi in rima baciata; Menichetti, 1993; Orlando, 1993).



impensabile fino a pochi decenni prima. Poco importa che l'unico verso della poesia in questione (*Mattina*, di Ungaretti; Ungaretti, 1982) corrisponda a un settenario (verso di fondamentale importanza nella tradizione poetica italiana ed europea): come sappiamo perfettamente, l'esigenza di ricondurre necessariamente la lingua poetica a versi metricamente misurati decade e non rientra più tra gli obblighi compositivi dell'artista. Fornire esempi del livello di totale libertà formale di gran parte della poesia contemporanea non ci sembra utile in questa sede: è di fatto un'evidenza. Quello che ci interessa rilevare è la differenza intrinseca tra due modi di pensare la poesia e il lavoro del poeta: è del tutto possibile comporre e pubblicare un sonetto oggi, così come era possibile pensare o scrivere una frase come "m'illumino d'immenso" due secoli fa, ma in quel contesto non sarebbe stato possibile considerare questo testo poesia, così come oggi scrivere in rima e in versi non ha assolutamente lo stesso valore di un tempo. Oggi è, di fatto, una scelta, non una condizione imposta, e all'interno del sistema letterario attuale corrisponde a un'inevitabile allusione a una tradizione poetica passata.

L'altro aspetto che emerge con chiarezza è che "parola poetica" e "parola verticale" *non* sono sinonimi: la poesia di Arthur Rimbaud, che Barthes indica come esempio incipitario di questa rivoluzione linguistica e stilistica, è per la maggior parte composta in rima e su forme metriche tradizionali. La trasformazione che Barthes identifica, e la conseguente opposizione, sono riferite al cambiamento prodottosi nella cultura letteraria francese tra Classicismo e Modernità: al di là della limitazione temporale e letteraria, ciò che ci risulta interessante è il fatto che Barthes riconosca una serie di caratteristiche linguistiche e stilistiche che accomunano un certo tipo di poesia con la prosa, marcando poi i caratteri che le differenziano da una poesia posteriore (quella a partire da Rimbaud). La nozione di *parola verticale* riguarda i caratteri lessicali e stilistici di un testo mentre il concetto di *parola poetica* si rifà alle caratteristiche formali della poesia posteriore alla legittimazione del verso libero: i due concetti sono quindi svincolati (abbiamo anzi visto come sia possibile riscontrare esempi di scrittura orizzontale anche in testi in prosa). Allo stesso tempo, benché sia evidente che non tutti i componimenti contemporanei in verso libero presentano caratteristiche espressive che ricondurremmo alla scrittura verticale, l'indipendenza della parola rispetto al verso richiama in qualche modo una naturale "verticalizzazione" del vocabolo poetico: se è vero che nel caso di un sistema metrico rigidamente predefinito è inevitabile che ciascun vocabolo giochi un

ruolo strutturale e funzionale ai meccanismi dell'architettura metrica (un ruolo di cui, nei componimenti di minor qualità, ci rendiamo conto con evidenza, come nel caso di un termine manifestamente scelto per “fare rima”), è altrettanto vero che nel caso del verso libero la libertà di scelta lessicale è talmente vasta che la struttura stessa del testo ci invita a ponderare con grande attenzione ciascuna parola, a ricercarne quella pluralità e profondità semantica a cui il concetto di parola verticale allude. Tali elementi stilistici e formali non sono dunque del tutto svincolati, anche se, lo ripetiamo, non è possibile postulare a priori una compresenza di questi aspetti. Ad ogni modo, ciò che emerge con chiarezza è il fatto che la poesia narrativa contemporanea in rima e in versi — del Cono Sud e non solo — costituisce un esempio di *scrittura orizzontale*, presentando quelle caratteristiche di prossimità alla lingua prosastica e valorizzazione dell'elemento tecnico e artigianale che abbiamo esposto nel precedente paragrafo. Se categorie come *narratività* e *liricità* risultano vaghe e confuse, in quanto richiamano costantemente in gioco proprio i termini che cerchiamo di chiarire (alludendo per di più a macro-generi di difficile definizione le cui frontiere vanno ben al di là dei confini del nostro discorso), le categorie di *parola orizzontale* e *parola verticale* ci danno una migliore possibilità di classificazione, e paiono risolvere con una certa efficacia quell'opposizione stilistica che abbiamo identificato negli esempi precedenti. Si noti in particolare quanto la lingua e lo stile di *Silbidos* e del sopracitato brano estratto dai *Canti Orfici* condividano le caratteristiche di ciò che abbiamo chiamato parola verticale: la polisemia, la parziale cripticità, le metafore esibite e barocche (“cuando el pájaro / ensordece lo negro de los sueños”, “La podredumbre truena allá en el cielo”; Guajardo, 2012: 69, vv. 5-6, 9). In questa serie di caratteristiche si riassume quella *non-narratività* che avevamo messo in luce, quel dato stilistico in grado di virare un testo “tipologicamente” narrativo verso territori letterari che sentiamo distanti dalla *narratività*. Chiaramente, anche in questo caso, non è possibile determinare in modo assoluto l’“orizzontalità” o “verticalità” di un testo: sarà sempre infatti possibile riscontrare elementi dell'uno e dell'altro stile all'interno della grande maggioranza dei componimenti poetici. Ciò che ci sembra però possibile è identificare, nella grande maggioranza dei casi, quale aspetto prevalga sull'altro, e da quale parte di questo asse stilistico propenda il testo in esame. Nella nostra ripresa e riproposizione delle categorie barthiane, la parola orizzontale è quella che si lascia leggere, quella che scorre superficialmente, e soprattutto quella in cui il piacere

dell'ascolto risiede proprio nel riconoscere e apprezzare il gioco tecnico insito nella struttura metrica fissa e nella ricorrenza dello schema di rime (come individua Barthes parlando della poesia orizzontale dell'*Âge classique*). Questo è il concetto che, insieme ai tre criteri precedentemente illustrati, sta alla base delle opere del nostro *corpus*: si tratta di testi che recuperano uno stile poetico orizzontale, vicino alla prosa, tipico di una poesia nata per essere cantata o letta ad alta voce, delineandosi con chiarezza al primo ascolto. Questa poesia non si fonda sullo scandaglio delle profondità semantiche della parola intesa come oggetto poetico autonomo, ma ha al suo centro il diletto per la fruizione di un gioco auditivo, di un ritmo ricorrente, di una struttura che si ripete con soluzioni sempre nuove. Il tutto, nel nostro caso, al servizio di una finalità precisa: raccontare una storia.

#### *2.1.7 Criteri per la definizione del corpus di opere*

Cercheremo dunque di fornire una nostra definizione del tipo di testo letterario che stiamo cercando, riassumendo i criteri che abbiamo individuato:

1. *Struttura metrica e schema di rime fissi*: l'oggetto letterario che cerchiamo è un testo poetico (dunque strutturato in versi) organizzato secondo una struttura metrica e uno schema di rime riconoscibili e vincolanti rispetto alla composizione.

2. *Narratività tipologica*: i testi che stiamo ricercando sono testi narrativi, ovvero, secondo la nozione che ci proviene dalla linguistica testuale, costituiscono "la realizzazione di un macro-atto di narrazione, consistente nel costruire un corrispondente linguistico di un evento, o di una serie di eventi collegati, di cui si voglia mettere a conoscenza un destinatario" (Roggia, 2011: web).

3. *Scioglimento della vicenda*: ci è possibile riconoscere, nella struttura del racconto, una fase di scioglimento della vicenda (cfr. Todorov, 1968). Tale elemento, al di là della dimensione perlocutiva del macro-atto linguistico, ci permette di indentificare un'autonomia funzionale della narrazione, che viene espletata in modo completo.

4. *Orizzontalità*: il testo è caratterizzato da elementi linguistici e stilistici che rientrano nel concetto di *parola orizzontale* esposto in § 2.1.5 e § 2.1.6 a partire dalle considerazioni critiche sviluppate da Roland Barthes nel quarto capitolo de *Il grado zero della scrittura* (Barthes, 1986: 31-38).

Ecco dunque la nostra definizione, costruita su quattro elementi centrali che devono verificarsi simultaneamente. Se il primo criterio, strettamente formale, riguarda in modo specifico le opere che interessano il nostro studio, i tre punti successivi ci sembrano adeguati a una descrizione di poesia narrativa più generale, anche al di là delle restrizioni formali e cronologiche di questo lavoro. Nella speranza di aver fornito una definizione più circostanziata e più solida del nostro oggetto di studio, muoviamo ora verso i prossimi aspetti metodologici, e in particolare verso la circoscrizione geografica del nostro campo di ricerca.

## 2.2 CIRCOSCRIZIONE GEOGRAFICA

I confini della letteratura non coincidono mai con quelli della carta geopolitica. Precisiamo quindi subito che il concetto di “circostrizione geografica” per una ricerca di questo tipo potrebbe risultare in qualche modo improprio. Ciononostante, questo lavoro di ricerca e costruzione del *corpus*, come vedremo nel capitolo dedicato alle metodologie di reperimento dei testi, ha dovuto fare a meno del supporto di indici bibliografici, antologie e saggi critici specifici (strumenti che nella maggior parte dei lavori accademici di tipo letterario sono ampiamente reperibili), e si è basato dunque innanzitutto su uno *scouting* svolto in prima persona e sulla base del territorio. Questo si prospetta infatti, a quanto risulta dalle mie ricerche, come il primo lavoro organico che tenta di tracciare una mappa delle esperienze di poesia narrativa contemporanea con struttura metrica e schema di rime fissi, almeno in ambito ispano-americano, analizzando poi questi testi all’interno del loro contesto e del sistema editoriale contemporaneo: è stato quindi necessario partire da zero, cercando le opere di città in città e conoscendo personalmente i protagonisti di queste produzioni letterarie. Il lavoro è stato quindi caratterizzato da un’ampia fase di ricerca svolta effettivamente sul campo, con tutte le complicazioni logistiche e i limiti fisici che tale processo impone: da questo punto di vista ha quindi senso parlare di circostrizione geografica. Allo stesso tempo, alla geografia meramente territoriale della ricerca, deve evidentemente corrispondere l’individuazione di una o più letterature nazionali, o macro-*corpora* letterari che rispondano a caratterizzazioni di altro tipo: nel nostro caso, la ricerca dei testi è stata estesa al campo delle letterature ispano-americane del Cono Sud.

### 2.2.1 Letterature del Cono Sud: una tradizione di poesia orale condivisa

La ricerca dei testi svolta per questo lavoro di tesi include opere letterarie composte in spagnolo (nelle sue varietà linguistiche locali) e pubblicate nell’area del Cono Sud, espressione geografica che comprende la parte meridionale dell’America Latina, in particolare Cile, Argentina e Uruguay. Esiste poi una classificazione di Cono Sud che include anche il Paraguay e gli stati che costituiscono l’estremità meridionale del Brasile (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná): questi territori rientrerebbero nella

macroarea del Cono Sud per via di questioni storiche e culturali che li legano all'area del Rio della Plata. Questa ricerca, nella fattispecie, è stata svolta in Argentina, Uruguay, Paraguay e Cile. Tale decisione non risponde a criteri meramente geografici e logistici: per quanto riguarda l'area rioplatense, una sostanziale affinità a livello linguistico e storico-culturale è un fatto conclamato e riconosciuto, che non necessita di chiarimenti particolari. Il contesto cileno si differenzia da quello argentino e uruguayano per tutta una serie di tratti storico-culturali e linguistici, ma si presenta comunque come omogeneo rispetto agli intenti di questa ricerca, in quanto, come nel caso dell'Argentina e dell'Uruguay, esiste in Cile una forte tradizione di poesia popolare narrativa, che condivide peraltro diverse caratteristiche con l'analogo rioplatense. Si tratta infatti del genere della *payada*, che pur in un contesto distinto mantiene innanzitutto il nome (in Cile "*paya*") e una serie di elementi condivisi, primo fra tutti, uno dei metri maggiormente utilizzati: la *décima*. Anche a livello musicale ciò che si riscontra, nel parallelo tra *paya* cilena e *payada* rioplatense, è la presenza fondamentale e insostituibile della chitarra "*criolla*" (classica) come base strumentale per un canto solista improvvisato. Argentina, Cile e Uruguay condividono, al di là della diffusione che la *décima* narrativa conobbe a opera dei gesuiti per favorire l'evangelizzazione dei popoli autoctoni, una tradizione poetica autonoma all'interno del genere (non quindi limitata alla ricezione imposta nel caso appena citato; cfr. Astorga Arredondo, 2000; Hanish, 1974; Moreno Chá, 2016). Lo stesso può dirsi del Paraguay, almeno nel territorio meridionale (quello che confina con Argentina e Uruguay e condivide svariati tratti della cultura gauchesca), mentre per la Bolivia il discorso è diverso: la *payada* esiste appunto come esperienza di evangelizzazione delle popolazioni autoctone all'epoca delle missioni gesuitiche, ma non si attesta con la stessa efficacia all'interno delle pratiche di produzione orale della cultura locale (Beltrán Salmón, 1982; Bedregal, 1977). L'elemento di omogeneità che presentano quindi le letterature nazionali da noi prese in considerazione in questa ricerca si basa sulla condivisione di questo sostrato tradizionale di poesia popolare in ottonari (articolati in *décimas*, quartine o sestine): elemento che ci pare, e come vedremo si confermerà, di certa importanza in quanto modello interno per gli autori contemporanei che hanno voluto cimentarsi in questo tipo di produzione poetica.

Come abbiamo detto poc'anzi, questo lavoro si è basato innanzitutto su una ricerca sul campo, secondo criteri che esporremo con maggiore chiarezza nel capitolo dedicato.

Come anticipato, il lavoro di *scouting* ha reso necessari spostamenti di città in città, ricercando gli spazi di diffusione di questo tipo di esperienze letterarie, nonché i protagonisti della sua produzione e pubblicazione. La ricerca è stata quindi svolta nei maggiori centri urbani e soprattutto nei maggiori centri di attività culturale e di produzione editoriale dei paesi in questione, rispettivamente: Buenos Aires, Córdoba, Bahía Blanca (Argentina), Montevideo (Uruguay), Santiago, Valparaíso (Cile), Asunción (Paraguay). I testi sono stati ricercati secondo forme e modalità che vedremo in § 2.4 (il capitolo dedicato alle questioni metodologiche).

Come anticipato nell'*Introduzione*, la ricerca è stata inevitabilmente compromessa dalla situazione relativa all'emergenza sanitaria per la pandemia di Covid-19: l'impossibilità di valicare le frontiere nazionali, e, nel caso dell'Argentina e di molti altri paesi, anche i confini comunali, ha reso impossibili una serie di spostamenti che avrebbero permesso di sviluppare ulteriormente la ricerca. In questo senso, segnaliamo un mancato periodo di ricerca nella città di Rosario, che costituisce senz'altro un centro culturale importante nel panorama argentino e che avrebbe permesso potenzialmente di reperire nuovi testi ascrivibili alla forma letteraria da noi ricercata, o comunque ad ampliare la bibliografia scientifica utile all'approfondimento dello studio del contesto di produzione di queste opere. Segnaliamo inoltre il mancato svolgimento di un periodo di ricerca in Cile presso la Universidad de Valparaíso. Tale periodo di ricerca, previsto per aprile 2020, sarebbe stato di grande importanza per approfondire lo studio del contesto letterario relativo alla poesia narrativa tradizionale cilena, e per incontrare autori e editori coinvolti nel fenomeno di recupero della poesia narrativa con strutture fisse nella letteratura cilena contemporanea. Come anticipato nella stessa *Introduzione*, data la mole del *corpus* di area rioplatense, si è infine optato per uno studio dedicato esclusivamente alle opere relative alla letteratura argentina e uruguayana, ragione per cui il mancato periodo di studio in Cile previsto per aprile 2020 non ha inciso in modo determinante sul lavoro di tesi. Rimane però la volontà di approfondire ulteriormente gli aspetti relativi alla poesia narrativa contemporanea di area cilena in futuro, ampliando i limiti che, per motivi di tempo e di spazio, è stato necessario imporre a questo lavoro.

Procediamo ora con la definizione dell'ultimo elemento necessario per poter tracciare i confini del nostro campo di ricerca: l'arco temporale nel quale ricercheremo le opere di nostro interesse.





## 2.3 CIRCOSCRIZIONE TEMPORALE

Come risulta evidente fin dal titolo, questa ricerca intende occuparsi di letteratura contemporanea: l'ultimo aspetto che bisognerà necessariamente chiarire prima di poter procedere è quali siano i confini di questa circoscrizione temporale, ovvero da che momento in poi accetteremo testi formalmente appartenenti al nostro oggetto di studio all'interno del *corpus* di opere. Come illustrato in § 2.1, uno dei tratti salienti di questo genere poetico è quello di presentare alcune caratteristiche tipiche della poesia anteriore all'avvento del verso libero, in particolare la presenza di una struttura metrica e di uno schema di rime fissi, e soprattutto quel carattere di scrittura orizzontale che abbiamo illustrato in § 2.1.5 e § 2.1.6. È quindi molto importante distinguere tra le opere che ancora sono parte del sistema di generi e della concezione poetica tradizionale, e che ne costituiscono in qualche modo una coda novecentesca, e quelle opere che invece nascono in seno a un sistema letterario già completamente trasformato.

### *2.3.1 Tradizionalismo formale: superamento e recupero*

Un sonetto di Silvina Ocampo — scrittrice argentina vissuta tra il 1903 e il 1993 — costituisce un esempio di poesia anteriore alla trasformazione del sistema dei generi letterari compiuta dalle avanguardie e dalle neoavanguardie (cfr. § 2.1.5 e 2.1.6), prodotta da un'autrice che si è formata intellettualmente nella prima metà del Novecento, ovvero in un periodo in cui la transizione era in atto, ma non si era ancora compiuta definitivamente. Lo stesso si può dire di un sonetto di Pablo Neruda: nonostante l'autore si sia dedicato a entrambe le forme poetiche (poesia formalmente tradizionale e poesia in verso libero), nel momento in cui pubblica una raccolta di sonetti porta avanti un filone letterario che non ha ancora conosciuto una soluzione di continuità rispetto alla tradizione. Nel caso di Rafael Rubio (poeta nato a Santiago del Cile nel 1975), per citare un esempio contemporaneo, la questione è ben diversa: un sonetto pubblicato nel 2017 da un artista nato negli anni Settanta del Novecento, e formatosi quindi tra gli anni Ottanta e Novanta, si inserisce in un contesto letterario e editoriale in cui la poesia caratterizzata da strutture tradizionali, messa in discussione dalle avanguardie e gradualmente abbandonata nel corso del Novecento, è avvertita come qualcosa di distante e superato. Allo stesso tempo,

ciò che fino a mezzo secolo prima era considerato avanguardista col passare del tempo è diventato canonico: chi si è formato in Cile negli anni Novanta si è confrontato con un canone letterario che include autori quali Vicente Huidobro, Pablo Neruda e Nicanor Parra, in un contesto culturale in cui la legittimazione del verso libero è ormai completa. Il periodo che va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta è infatti il momento in cui si conclude il processo di superamento dei precetti compositivi propri della poesia pre-avanguardista: se da un lato la scrittura poetica in forme chiuse di stampo tradizionale appariva già fortemente minoritaria nelle letterature del Cono Sud degli anni Cinquanta, dall'altro questa conobbe un momento di temporanea restaurazione con le dittature del Piano Condor, a cui seguì un definitivo abbandono con l'avvento delle primavere democratiche. Come vedremo meglio più avanti, in un contesto editoriale totalmente condizionato dalla censura, tra le poche opere che ottennero di essere pubblicate figurano diverse raccolte poetiche costumbriste e poemi narrativi di stampo nazionalista e patriottico. Questi testi, oltre che sul piano dei contenuti, venivano celebrati dalla critica letteraria di regime anche per le loro caratteristiche formali, in contrapposizione a qualunque forma poetica non tradizionalista, presentata come sovversiva e moralmente esecrabile (cfr. § 4.1). Veniva in sostanza trasferito sul piano estetico uno scontro in primo luogo politico e sociale, che vedeva da una parte un variegato movimento progressista con svariate frange rivoluzionarie (tanto in Cile come in Argentina e Uruguay) e dall'altra una *élite* socioeconomica conservatrice che a più riprese, la più distruttiva e drammatica negli anni Settanta, instaurò totalitarismi di stampo fascista attraverso colpi di stato militari (Roitman Rosenmann, 2013; Félix, 2003). Questa dinamica di opposizione tra classicismo reazionario e avanguardismo progressista non costituisce peraltro un fatto nuovo o sorprendente, è infatti una tendenza che accompagna svariati conflitti politici e sociali nel corso del Novecento, e che, nel caso dei totalitarismi di stampo fascista, spesso comporta la demonizzazione da parte dei regimi delle esperienze artistiche non tradizionaliste (basti pensare alla nozione di *entartete Kunst* — “arte degenerata” — ai tempi della Germania nazista, categoria che includeva sostanzialmente tutta l'arte non realista del primo Novecento; Shirer, 1991). Uno scenario simile si verifica dunque nel Cono Sud nel periodo delle dittature a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, che vide un posticcio ed esiziale rifiorimento di certe forme poetiche della tradizione, promosse dai regimi proprio in quanto manifestazioni di una cultura avvertita come

nazionalista e rassicurante, e soprattutto disciplinata e mansueta di fronte al potere. Il sovvertimento del potere totalitario e la svolta democratica che in Argentina e Uruguay arriva negli anni Ottanta (in Cile nel 1990), sancisce un decadimento netto e completo di certa poesia tradizionale, che era inoltre ormai in qualche modo assimilata, non solo nella sostanza ma proprio nella mera *forma*, a una poesia di regime. Questo passaggio è dunque quello per noi più importante: a partire dagli anni Ottanta, come conseguenza dell'azione delle neoavanguardie e del movimento di soppressione e poi sdoganamento e affermazione che le proposte artistiche progressiste ebbero nel Cono Sud, per via della situazione politica sopraesposta, il taglio con la poetica tradizionale è ormai netto e irreversibile, anche per via della graduale estinzione delle generazioni di poeti nati a cavallo tra Ottocento e Novecento. Se chi nacque nella prima metà del XX secolo può ancora considerarsi figlio della tradizione letteraria i cui dettami verranno poi sovvertiti, chi nasce invece a partire dagli anni Settanta vive la propria formazione in un'epoca in cui il sistema dei generi tradizionali è già stato abbattuto, e dove si sta anzi affermando un nuovo canone: quello della poesia contemporanea novecentesca, caratterizzata dalla sua destrutturazione formale. Sarà quindi questa la generazione che, invece di produrre poesia tradizionalista come espressione di una nostalgia (o militanza) per un sistema in decadenza — ma di cui l'autore stesso si sente parte —, si cimenta nella riproposizione di forme poetiche tradizionali come operazione di recupero di qualcosa che avverte come distante e attraente, e dunque come terreno fertile per esperienze di sperimentazione linguistico-formale e ri-significazione culturale.

### 2.3.2 *La nozione di contemporaneità applicata al nostro corpus*

Quello che ci interessa, a livello cronologico, è quindi trovare testi di poesia narrativa all'interno di un orizzonte letterario posteriore all'affermazione del verso libero e all'esaurimento delle ultime code della tradizione plurisecolare della poesia occidentale con struttura metrica e schema di rime fissi (un taglio che abbiamo identificato con un trentennio che ha il suo centro negli anni Settanta). Quello che abbiamo riscontrato è che si registra una vera e propria sparizione della poesia narrativa in rima e in versi tra la fine degli anni Ottanta (con la caduta delle dittature militari) e i primi anni Duemila, secondo le date di pubblicazione delle prime opere riunite nel nostro *corpus* letterario. La

pubblicazione di questo tipo di opere va poi infittendosi nella seconda decade del secolo in corso, dove si concentra la maggior parte dei testi che abbiamo trovato nella nostra ricerca. La nostra nozione di contemporaneità dunque, come esplicitato poc'anzi, coincide con una nozione di recupero della narrativa tradizionale posteriore all'affermazione definitiva del verso libero (con l'attività delle neoavanguardie tra gli anni Sessanta e Ottanta), e coincide infine, molto convenientemente, con il XXI secolo (la prima opera del nostro *corpus* è stata pubblicata nel 2009). La finestra temporale a cui ci riferiamo nella nostra nozione di contemporaneità è dunque quella che va dal 2000 ai giorni nostri, anche se, come vedremo, sarà necessario fare alcuni distinguo e innanzitutto riflettere sull'importanza del periodo degli anni Settanta e della poesia tradizionalista di regime per le sorti della narrativa poetica orizzontale nelle letterature del Cono Sud, e, inoltre, sui nuovi significati che assume questo tipo di poetica nel sistema culturale e letterario contemporaneo.

Siamo dunque giunti a una definizione completa dell'oggetto letterario di nostro interesse. Come chiarito anteriormente (cfr. § 2.2), per questo tipo di ricerca gli strumenti che si utilizzano normalmente nel campo degli studi letterari risultano in gran parte inefficaci (almeno per quanto riguarda la definizione del *corpus* di opere). Procediamo quindi ora alla presentazione delle modalità di ricerca che sono parse più opportune e che sono state messe in pratica nel tentativo di reperire un *corpus*, quanto più esaustivo possibile, di poesia narrativa in rima e con struttura metrica fissa nelle letterature contemporanee del Cono Sud.

## 2.4 METODOLOGIA DI RICERCA

Come anticipato in § 2.3, la tipologia di testi che è oggetto di questa ricerca presenta una serie di difficoltà logistiche: il tipo di poesia che stiamo cercando non offre appigli dal punto di vista delle marcature biblioteconomiche e risulta quindi invisibile a qualsiasi ricerca bibliografica digitale. Non è in fatti possibile ricercare la poesia narrativa in maniera specifica (come abbiamo visto, è di per sé piuttosto difficile definirla, non è di conseguenza possibile marcarla in un sistema di indicizzazione bibliografica). Allo stesso tempo, risulta ugualmente impossibile esplorare i cataloghi digitali in modo da distinguere le opere poetiche scritte in verso libero da quelle composte secondo schemi metrici tradizionali (scrematura che ci semplificherebbe moltissimo il lavoro). I testi che stiamo cercando, infine, vista la loro ultra-contemporaneità non sono quasi mai presenti nei cataloghi delle biblioteche, tanto universitarie come comunali. Tutto questo fa sì che le risorse che si usano correntemente per effettuare ricerche accademiche di tipo bibliografico risultino in questo caso poco utili: i libri che cerchiamo non sono nei cataloghi delle biblioteche, e se anche ci fossero sarebbe assai difficile trovarli attraverso un opac.

### 2.4.1 Una biblioteca nazionale “universale”: il caso uruguayano

Un'interessante eccezione rispetto allo scenario appena esposto è quella che ci offre l'Uruguay: il Ministero dell'Istruzione uruguayano ha disposto che ciascun titolo che viene pubblicato all'interno del paese deve essere donato, nel numero di tre copie, alla biblioteca nazionale, con sede nella capitale, Montevideo<sup>6</sup>. Il catalogo della biblioteca nazionale di Montevideo si predispone dunque come un preziosissimo strumento per

---

<sup>6</sup> La legge, in vigore dal 1971, è la N° 13.835 (articoli da 191 a 193), regolamentata dal Decreto N° 694/971, e dispone che “los propietarios o arrendatarios de talleres gráficos particulares, mimeográficos y similares, así como las imprentas del Estado, estarán sujetos al Depósito Legal obligatorio y gratuito de ejemplares de los impresos que realicen”, nel numero di 3 copie se si tratta di “libros, folletos, revistas, periódicos, memorias, boletines, códigos, recopilación y registros de leyes, catálogos de exposiciones y bibliográficos, mapas, atlas y cartas geográficas, guías de cualquier naturaleza y cuadernos de arte”, in un'unica copia se se si tratta di “manifiestos, proclamas, edictos, estampas, tarjetas, postales, afiches, almanaques, carteles, fotografías, partituras musicales, láminas, tarjetas de felicitación ilustradas, álbumes para colecciones y sus figuritas, programas de espectáculos, listas de votaciones, estatutos, catálogos de mercaderías, listas de precios, naipes, volantes, estadísticas y, en general, todo impreso producido en ejemplares múltiples, cualquiera sea el método que se utilice”. Il testo completo della legge è disponibile online alla seguente URL: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/13835-1970> (ultimo accesso: 10 aprile 2021).

indagare la produzione uruguayana contemporanea e per farsi un'idea di quali sono i numeri della produzione poetica attuale (almeno in Uruguay). Tale macro-*corpus* ci risulta utile per ottenere una proporzione approssimativa della poesia narrativa rispetto alla produzione poetica contemporanea in toto. Come vedremo in § 2.5, le opere del nostro *corpus* pubblicate in Uruguay sono quattro: ricercando il tag “poesía uruguaya” nel campo “materia” dell’opac della Biblioteca Nacional de Uruguay, e aggiungendo come parametri la lingua spagnola e la finestra temporale 2000-2020, otteniamo come risultato 2507 titoli: si noti peraltro, come solamente le opere *Los dorados diminutos* di Horacio Cavallo e *El año verde* e *Florilegio* di Roberto Larrea siano marcate con questo tag (insieme a, rispettivamente, “Literatura uruguaya”, “Cuentos uruguayos” e “Literatura infantil y juvenil”/“Novela uruguaya”). Gli altri due libri uruguayani del nostro *corpus* (due prosimetri) sono presenti nel catalogo della biblioteca, ma con il tag “Novela uruguaya” (nel caso di *Muerte y vida del sargento poeta* di Martín Bentancor a questo è affiancata la marca “Literatura gauchesca uruguaya”). Aggiungendo questi due testi al numero di titoli ottenuto con la ricerca del tag “poesía uruguaya” e operando una proporzione riscontriamo che, tra le opere in spagnolo che contengono *anche* (e non necessariamente solo) testi poetici pubblicate in Uruguay — o all'estero ma da parte di autori uruguayani — nel corso del XXI secolo, lo 0,002% (5/2509) appartiene alla poesia narrativa con rima e struttura metrica fissa che stiamo ricercando. Questo dato è approssimativo e non del tutto attendibile per svariate ragioni: a) alcune opere di poesia uruguayana del XXI secolo potrebbero non essere nel catalogo; b) alcune opere potrebbero non essere state taggate correttamente, falsando per eccesso o per difetto il numero di testi totale; c) alcuni testi (molto pochi) sono presenti nel catalogo più di una volta, una per ciascuna ristampa pubblicata, falsando per eccesso il numero totale d) potrebbero esserci opere che rientrano formalmente nel *corpus* ma che non sono state reperite attraverso la ricerca dei testi. Al di là della raffinatezza qualitativa del dato, evidentemente non preciso, questo calcolo ci permette di farci un'idea di quali siano le proporzioni tra la poesia pubblicata in Uruguay e l'oggetto letterario di nostro interesse: chiaramente il rapporto è schiacciante, più o meno un'opera su centomila. Va inoltre aggiunto che, considerando che l'Uruguay è il paese che più opere ha dato al nostro *corpus* e che in Argentina e Cile si pubblicano verosimilmente più libri per anno, la presenza di questi testi nelle letterature del Cono Sud è, a livello percentuale, sicuramente

inferiore. L'altro aspetto che, lo ribadiamo, risulta evidente è che le marcature biblioteconomiche risultano inefficaci nel guidarci nella nostra ricerca: si noti anzi come due opere che presentano narrazioni in *décimas* incastonate nella cornice di un racconto in prosa risultino marcate come romanzi, rendendo quindi invisibile il dato poetico. L'intero calcolo proporzionale può compiersi di fatto solo a partire da una conoscenza pregressa del numero di opere di poesia narrativa tradizionale presenti nel catalogo, e che il catalogo stesso non "riconosce".

#### 2.4.2 Metodologia di ricerca dei testi

Come fare quindi per riscontrare questo tipo di esperienze letterarie? Il metodo che ci è parso più adeguato ed efficace è quello di portare avanti la ricerca su due fronti, uno generico, l'altro mirato. Il primo riguarda gli spazi di circolazione e di vendita di questi libri: come abbiamo detto, è assai improbabile trovarli all'interno di una biblioteca, risulta invece utile ricercarli nelle librerie più fornite (e possibilmente specializzate in poesia) delle capitali e dei centri culturali e editoriali più importanti dei paesi indicati in § 2.2. L'altro metodo, quello mirato, consiste in una ricerca interpersonale che a partire dagli autori e dagli editori dei libri in questione (cioè da chi si occupa personalmente della produzione di questi testi) tenta di ricostruire l'anatomia completa del fenomeno: dal momento che si tratta di un genere letterario assolutamente minoritario, è assai probabile che gli autori che lo frequentano siano in grado di indicarci altri titoli dello stesso stile, o altre persone che lavorano in prima persona in questo ambito e che possono fornirci informazioni utili. Allo stesso tempo, benché il fenomeno letterario in questione non sia ancora stato studiato in modo sistematico in Cile, Argentina e Uruguay, prendere contatti con docenti universitari risulta evidentemente imprescindibile, date le conoscenze approfondite che questi posseggono in materia di poesia locale contemporanea (e non solo), e anche perché sono spesso essi stessi poeti (è il caso, tra gli altri, di Susanna Cella, Omar Chauvié, Andrés Ajens, Hernán Jaeggi e María del Carmen Marengo). A partire dalla combinazione di questi due metodi, ho visitato in modo sistematico le librerie più fornite e specialistiche delle città elencate in § 2.2, facendomi consigliare e guidare da autori, editori e professori delle università locali. Allo stesso tempo, a partire dal primo testo incontrato (*Muerte y vida del sargento poeta* di Martín Bentancor — trovato

casualmente a Montevideo in una libreria della calle Tristán Narvaja), ho contattato l'autore, facendomi raccontare l'origine della scrittura del libro e facendomi indicare eventuali altri testi affini. In questo modo sono riuscito a trovare una discreta quantità di testi, conoscendo e intervistando tutti gli autori facenti parte del *corpus* di opere trovate, meno due, che non ho potuto incontrare per problemi di mobilità dovuti alle norme predisposte per limitare la diffusione del Covid-19 (il cileno Juan Cristóbal Romero, i cui testi sono stati comunque esclusi dal lavoro di analisi, e l'argentino Alejandro Martino). Per quanto riguarda le ricerche svolte nell'ambito dell'università, ho potuto contare sull'aiuto di vari professori e ricercatori che si occupano di poesia contemporanea, tra i quali, oltre ai già citati, Mirian Pino, Silvia Cattoni, Cecilia Pacella, Juan Bracamonte e Ernesto Pfeiffer, quest'ultimo a sua volta editore delle opere di Romero e unico studioso, tra quelli da me incontrati, ad occuparsi di un argomento affine a quello della mia ricerca (Pfeiffer svolge studi sulla permanenza delle forme metriche tradizionali nella poesia cilena contemporanea). Questi incontri sono stati preziosissimi per condurre la ricerca e per costruire la rete di contatti alla quale si deve gran parte del reperimento dei testi. Ad ogni modo, la maggior parte di queste persone non ha saputo indicarmi opere corrispondenti ai criteri del *corpus* e mi ha confermato la difficoltà nell'individuare questo tipo di esperienze letterarie, sia per la scarsa diffusione di questo genere poetico, sia per il fatto che si tratta di testi che non sono normalmente studiati in università, e che non sono mai stati oggetto, prima d'ora, di uno studio organico, almeno nell'area di nostro interesse. Per tutti questi motivi la pista strettamente accademica non si è rivelata efficace per il reperimento in sé dei testi del *corpus* (le opere in questione mi sono state indicate, di fatto, esclusivamente da autori, editori e librai), mentre lo è stata per quanto concerne i modelli letterari e il contesto culturale di riferimento, in particolare per quanto riguarda lo studio della poesia orale tradizionale in Argentina, Cile e Uruguay, e del contesto poetico generale nei paesi in questione.

#### 2.4.3 *Il caso paraguayano*

Come esplicitato in § 2.2, tra le letterature nazionali coinvolte in questa ricerca vi è anche quella paraguayana. Prima di procedere oltre, chiariamo fin da subito che le ricerche svolte in Paraguay non hanno dato nessun risultato in termini di opere da inserire



nel *corpus*. Le ricerche si sono svolte secondo i criteri sopraesposti e, vista la grande centralizzazione del mondo culturale paraguayano e la mancanza di altri centri attivi a livello di produzione editoriale, anche su consiglio della rete di scrittori e docenti contattati ho deciso di limitare le ricerche alla sola capitale, Asunción, come indicato in § 2.2. Ho costruito la mia rete di contatti a partire dalle indicazioni fornitemi da Hernán Jaeggi, poeta residente a Córdoba ma che ha vissuto per lungo tempo ad Asunción, e ho infine avuto la fortuna e il piacere di entrare in contatto con buona parte degli autori e promotori culturali che animano la scena poetica paraguayana (tra gli altri, i poeti Cristino Bogado, Estela Silveira, Diego Ayala, Virgilio Pessolani, Christian Kent e Giselle Caputo, quest'ultima anche editrice, nell'ambito del progetto Aike Biene, iniziato nel 2017 con César Barreto). È stato inoltre indispensabile l'aiuto di Norma Flores Allende, scrittrice e giornalista culturale in contatto con la maggior parte dell'ambiente e con una conoscenza pressoché completa dei progetti e degli spazi culturali dedicati a scrittura e lettura attivi in questo momento in Paraguay (sua una ricerca sull'argomento presentata a Buenos Aires in occasione della Feria del Libro del 2019, nella quale presenta anche il panorama degli autori di nuova generazione — al di sotto dei quarant'anni — attivi nel paese; cfr. Flores Allende, 2019). Secondo quello che abbiamo chiamato metodo “generico”, ho inoltre svolto ricerche all'interno delle case editrici e delle librerie specializzate che mi sono state consigliate dalla mia rete di contatti, in particolare la casa editrice Arandurã, la libreria Servilibro e la biblioteca della Manzana de la Rivera (centro culturale statale con una biblioteca piuttosto aggiornata sulla poesia contemporanea locale). Nonostante queste ricerche, non mi è stato possibile trovare alcun esempio di poesia narrativa composta in rima e secondo uno schema metrico fisso all'interno della letteratura paraguayana contemporanea, e il fatto di essere entrato in contatto sostanzialmente con una buona metà della scena poetica attuale (molto ristretta, in Paraguay) lascia pensare che non esista di fatto alcun esempio di questo genere poetico all'interno del paese. Se da un lato in contesti come il Cile e l'Argentina il criterio di ricerca per contatti e per librerie può non portarci alla totalità dei testi di nostro interesse realmente in circolazione (questo per via della grande attività culturale di questi due paesi e per la presenza di più centri di produzione e promozione, al di là delle capitali), nel caso del Paraguay le opzioni si riducono, e il circolo degli scrittori e editori è talmente ristretto che risulta inverosimile che una raccolta poetica venga pubblicata nel paese senza che la

scena artistica di Asunción ne venga a conoscenza. L'unico altro centro urbano dove potrebbe valere la pena condurre una ricerca è Villarica (centro culturale importante a livello musicale), anche se, lo ribadiamo, non sembrano esserci troppe speranze di trovare in tale contesto un'opera che possa rientrare nel nostro *corpus*, se ad Asunción non ve n'è traccia.

La rete degli autori e editori, insieme alla ricerca nelle case editrici e librerie specializzate in poesia contemporanea, rimane in sostanza la strategia più efficace per trovare questo tipo di testi. Queste persone sono infatti le più aggiornate e informate sulla produzione attuale, di cui conoscono personalmente i fautori (loro colleghi). Inoltre, chi lavora nelle librerie indipendenti e specializzate, che sono appunto gli unici luoghi dove è verosimile trovare opere così peregrine (insieme a case editrici e fiere del libro), ha di norma una conoscenza sostanzialmente assoluta dei titoli sugli scaffali (cosa che non succede assolutamente nelle grandi librerie di catena, dove, lo ribadiamo, è peraltro pressoché impossibile trovare i libri che ci interessano). Questa metodologia di ricerca, condotta in Argentina, Uruguay e Cile nel periodo che va dal gennaio 2019 a marzo 2020 (ovvero fino all'inizio della quarantena per la pandemia di Covid-19 in Argentina), ha dato come risultato un *corpus* di dieci opere, elencate nel seguente capitolo. Benché sia impossibile determinare con certezza che non vi siano altre opere di questo tipo prodotte in quest'area negli ultimi vent'anni, le ricerche mirate che hanno coinvolto un grande numero di autori, editori e docenti universitari e lo scandaglio delle realtà di diffusione editoriale più significative delle città elencate, alimenta la speranza e la convinzione che non possano essere sfuggiti molti titoli. Ad ogni modo, lungi dal voler rappresentare un lavoro definitivo, ma anzi al contrario chiaramente incipitario, questa tesi cerca di presentare queste opere per la prima volta secondo una prospettiva unitaria, considerandole come fenomeno letterario e cercando di descriverle all'interno del loro contesto di produzione e ricezione. Le integrazioni sono dunque più che ben accette e, vista la rapidità con cui questo tipo di testi sta tornando ad apparire sulla scena poetica non solo del Cono Sud, ma come vedremo più avanti, anche in molti altri contesti, si renderanno nei prossimi anni probabilmente necessarie per questo ambito di studio. Procediamo quindi alla presentazione del *corpus* di opere che abbiamo individuato a partire dai criteri guida fondamentali della nostra ricerca.

## 2.5 PRESENTAZIONE DEL *CORPUS*

All'interno di questo ampio capitolo introduttivo abbiamo cercato di arrivare a una definizione il più possibile precisa e corretta del tipo di poesia di nostro interesse, recuperando alcuni studi precedenti e cercando di integrare l'analisi con alcune considerazioni ulteriori. Abbiamo poi esplicitato i limiti geografici e cronologici del nostro lavoro, illustrando infine la metodologia di ricerca dei testi utilizzata. Come anticipato, dopo un lavoro di ricerca che non ha dato riscontri in Paraguay e che ha dato come risultato un numero considerevole di testi in Uruguay e Argentina, abbiamo deciso di focalizzare il nostro lavoro di analisi sulle sole opere di area rioplatense, lasciando da parte, perlomeno in questa sede, i due testi cileni reperiti nel corso delle nostre ricerche, di cui riportiamo qui i riferimenti bibliografici:

ROMERO, Juan Cristóbal (2012), *OC*, Valparaíso, Pfeiffer.

ROMERO, Juan Cristóbal (2014), *Polimnia*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso.

Si tratta di due raccolte poetiche che contengono alcuni componimenti (piuttosto brevi in comparazione alle sezioni in versi dei testi del *corpus* di area rioplatense) ascrivibili alla forma testuale da noi ricercata. Come ribadito più volte, non ci occuperemo in questa sede dell'analisi dei due testi in questione e di una loro approfondita contestualizzazione nel panorama letterario cileno, lavoro che sarà invece svolto per il *corpus* di opere di area rioplatense, che presentiamo qui di seguito:

BENTANCOR, Martín (2013), *Muerte y vida del sargento poeta*, Montevideo, Banda Oriental.

CAVALLO, Horacio (2018), *Los dorados diminutos*, ill. Matías Acosta, Montevideo, Ediciones del Estómago Agujereado.

ESPINOSA, Gustavo (2011), *Las arañas de Marte*, Montevideo, HUM.

FARIÑA, Oscar (2017), *El guacho Martín Fierro*, Buenos Aires, interZona, 1ª ed. Buenos Aires, Factotum, 2011.

LARREA, Roberto (2009), *El año verde*, Montevideo, Orbe.

LARREA, Roberto (2011), *Florilegio : cuentos, poemas y traducciones*, Montevideo, Orbe.

MAIRAL, Pedro (2013), *El gran surubí*, ill. Jorge Gonzáles, Buenos Aires, Orsai.

MARTINO, Alejandro (2010), *Bravía : novela en verso que puede ser cantada*, Buenos Aires, Amerhispana.

Il *corpus* di riferimento per il nostro lavoro di analisi si compone dunque di otto opere, qui elencate in ordine alfabetico (per autore), tutte pubblicate negli anni Dieci del secolo in corso, con la sola eccezione di *El año verde* di Roberto Larrea (pubblicata nel 2009, dunque comunque a ridosso del secondo decennio del XXI secolo). Come commentato nel precedente capitolo, la maggior parte degli autori delle opere del *corpus* è di origini uruguayane (Larrea e Cavallo della capitale, Bentancor e Espinosa rispettivamente di Canelones e Treinta y Tres). Dei restanti autori, due sono originari della capitale argentina (Mairal e Martino), mentre Fariña è originario di Asunción, ma vive a Buenos Aires fin dall'infanzia.

Questa è quindi la conformazione del nostro *corpus* di opere. Passiamo ora all'analisi dei testi che abbiamo selezionato, cercando di illustrarne le caratteristiche fondamentali e di circostanziarli quanto più possibile nel loro contesto di produzione, identificandone i modelli letterari, i riferimenti culturali e le dinamiche di promozione e ricezione.

## **Seconda Parte**



## 3. ANALISI DEI TESTI

### 3.1 BENTANCOR E ESPINOSA: L'EREDITÀ DEI PAYADORES

Come abbiamo visto nella nostra presentazione del *corpus* di opere, gli autori dei testi trovati nella nostra ricerca sono per la maggior parte uruguayani. Tra le opere uruguayane presenti nel *corpus*, *Muerte y vida del sargento poeta* di Martín Bentancor e *Las arañas de Marte* di Gustavo Espinosa presentano alcuni elementi essenziali in comune: si tratta infatti di due esempi di prosimetro contemporaneo all'interno dei quali coesistono parti in prosa e parti narrative in versi, in entrambi i casi costituite da sequenze in *décimas* (in *Las arañas de Marte* appaiono anche endecasillabi e alessandrini). Il rapporto con la tradizione della *payada* rioplatense è evidente e non si limita al dato formale del metro utilizzato: le trame dei due libri vedono infatti tra i propri personaggi alcune figure di *payadores* e le vicende narrate sono profondamente connesse con il contesto della poesia orale dell'entroterra uruguayano. Inoltre, entrambe le opere contengono riferimenti espliciti alla figura di Juan Pedro López, importantissimo *payador* uruguayano attivo nella prima metà del XX secolo, e *Las arañas de Marte* include addirittura un breve scritto di taglio accademico (che nella finzione dell'opera viene pubblicato dal protagonista) in cui viene tracciato un panorama dell'attività dei *payadores* in Uruguay all'inizio del Novecento. La relazione di queste due opere con la tradizione poetica orale rioplatense è dunque fondamentale e del tutto esplicita, e uno studio del rapporto con tali modelli letterari risulta quindi imprescindibile ai fini dell'analisi di questi testi.

#### 3.1.1 Muerte y vida del sargento poeta: *un panegirico in versi*

Come anticipato poc'anzi, una delle caratteristiche fondamentali di *Muerte y vida del sargento poeta* è che si tratta di un testo formalmente ibrido. L'opera è costituita infatti

da una prima parte scritta in prosa e divisa in brevi capitoli, a cui segue una lunga sezione di poesia narrativa composta in *décimas* (960 versi), e un breve glossario conclusivo che fornisce ulteriori informazioni sui personaggi della storia e sui luoghi in cui questa è ambientata. L'intera vicenda è narrata in prima persona dalla figura dello scrivano, giovane poliziotto d'ufficio che prende servizio in un piccolo commissariato del dipartimento di Canelones (una delle 19 province in cui è diviso l'Uruguay). Alla vigilia dell'anno nuovo, nel contesto dell'estenuante calura estiva che opprime la regione, il narratore (e fin qui protagonista) viene coinvolto nel sopralluogo che porterà al ritrovamento del cadavere del sergente poeta, un ex-ufficiale conosciuto nella zona per le sue doti di cantore all'impronta (*payador*), e che si era da lungo tempo ritirato in un rancho isolato. Lasciato solo ad attendere l'arrivo di un collega e dell'impresario delle pompe funebri, il narratore ha il tempo di aggirarsi nella casa del misterioso sergente, e recupera dal comò della camera da letto un quadernino grigio che sapremo poi essere il diario personale del caporale Ángel Gambetta, grande amico e fedele compagno del sergente poeta, la cui morte violenta, avvenuta molti anni prima, sancirà l'abbandono dell'Arma da parte del sergente. Nel capitolo finale della parte in prosa, lo scrivano ci informa del fatto che, a partire dalle informazioni riscontrate nel diario personale del defunto caporale Gambetta e grazie alle ricerche da lui compiute in paese, è stato in grado di ricostruire la vicenda del sergente poeta e di restituircela attraverso un panegirico in versi ("que, si vamos al caso, es lo único que puede escribirse sobre un poeta muerto"; Bentancor, 2013: 50).

#### 3.1.1.1 Aspetti linguistici

Segue dunque la seconda parte, intitolata appunto *Un panegírico*, interamente composta in *décimas* e divisa in otto capitoli. Il narratore intradiegetico della prima sezione dell'opera, che raccontava la propria vicenda in prima persona, diviene qui narratore extradiegetico a focalizzazione esterna, e racconta in terza persona le vicende della vita del sergente poeta a partire dalla presa di servizio nella Tercera Sección. La sequenza vede avvicinarsi anche altre voci narranti: in primo luogo Ángel Gambetta, le cui riflessioni, affidate al diario, sono riportate in versi dall'autore del panegirico mantenendone la prospettiva in prima persona. Il panegirico contiene inoltre una *payada*



*de contrapunto* (una tenzone poetica in cui i due sfidanti improvvisano una *décima* a testa cercando di prevalere retoricamente uno sull'altro) in cui l'abilissimo sergente viene superato da un paesano ed è costretto ad ammettere la sconfitta. Al di là di questi esempi, svariati personaggi prendono la parola all'interno del racconto in *décimas*, ciascuno con la sua variante linguistica, secondo quella polifonia e mimesi linguistica che abbiamo identificato come uno dei tratti caratteristici della poesia narrativa (cfr. § 2.1.2.1). In particolare, mentre la lingua del narratore e del caporale Gambetta si assesta su una variante relativamente standard dello spagnolo di Uruguay — e, nel caso di entrambi, spesso si registrano alcune impennate liriche a livello stilistico — la lingua del sergente poeta e del suo sfidante, nonché di alcuni paesani a cui vengono affidate le narrazioni di diverse imprese leggendarie del sergente, testimoniano una variante linguistica nettamente locale, ricca di elementi tipici della lingua parlata. Si considerino, ad esempio, i seguenti passaggi:

<p>— Me acuerdo en una ocasión            — dijo un viejo desdentado,            sobre unos cueros sentado            en el centro del galpón —,            375 venía yo de San Ramón            junto con otro tropero,            arriando un lote 'e terneros            y al pasar por lo'l Inglés,            se nos separaron tres            380 cayendo en un sumidero. [...]</p>	<p>— Lo conocí en Las Violetas            — dijo un gaucho flaquerón            desenrollando un jergón            que bajó de una carreta —,            405 había ido como poeta            a un beneficio escolar            y la gente del lugar            viendo llegar decía            que aquel bardo polecía            410 era un gorrión pa' cantar.</p>
<p>— Lleno de barro hasta el pecho,            los jue atando de las ancas            mientras le hacía palanca            el ruano desde el repecho.            395 ninguno salió maltrecho,            ni los bichos, ni el sargento.            cuando, en agradecimiento,            quise pagar la gauchada,</p>	<p>— Tras un largo recitao            que hizo un indio cabezón,            le entraron a un pericón            los de quinto y sexto grao;            415 después un engominao            al escenario subió            y con pompa presentó            el recital del sargento</p>



	Le pido a la inspiración		Arrulla el canto el ramaje,
	y si no es ella, al fervor,		y baña el sol las quebradas,
	que te traslade, Lector,		oficiando de encordada
	por la Tercera Sección;		el bucólico paisaje.
5	zona encantada, bastión	15	Y atracado en el paraje,
	de montes y serranías,		se vuelve la pluma inquieta,
	donde fluye la armonía		instándome, cual saeta,
	de Natura, mansamente,		en el asunto a dentrar
	acunada en la corriente		para en mis versos contar
10	del río Santa Lucia.	20	quién fue el sargento poeta.

(Bentancor, 2013: 51)

L’*incipit* richiama immediatamente la tradizione millenaria del poema narrativo, con l’invocazione all’*ingenium* (in questo caso alla “inspiración” e al “fervor”, vv. 1-2) e il riferimento al canto e allo strumento che lo accompagna (in questo caso la “encordada”, ossia la chitarra *criolla*, v. 13). Dal punto di vista linguistico il narratore impiega uno spagnolo uruguayano che potremmo definire standard e che è lo stesso che utilizzerà nel corso dell’intera opera: è la lingua del *escribiente*, la stessa con cui ci viene narrata la parte in prosa. Ma in questo caso non si tratta di una lingua prosastica: il passaggio è caratterizzato da una certa solennità stilistica, non solo per il *topos* dell’invocazione proemiale, ma anche per il tessuto retorico del brano. Nel giro di pochi versi incontriamo infatti una fitta trama di figure di significato e di pensiero: un’antonomasia (“Lector”), una prosopopea (“Natura”), un’ipallage (“se vuelve la pluma inquieta”), una similitudine (“cual saeta”), senza menzionare le svariate metafore. L’altro aspetto che concorre in modo decisivo a distanziare la lingua poetica di Bentancor da quello che potremmo definire uno stile prosaico, o realmente mimetico rispetto alla lingua orale, è l’utilizzo di tutta una serie di dispositivi testuali impiegati per adattare ritmicamente la sintassi alla struttura metrica. Si pensi ad esempio al classico spostamento a destra del verbo, affinché occupi il finale di verso (il proemio ce ne dà un esempio al v. 19: “para en mis versos contar”). Dispositivi come questo rientrano tra i caratteri di una patina poetica tradizionale che in questo caso è assolutamente voluta, e che non è però necessariamente caratteristica della poesia narrativa contemporanea: infatti, pur nel mantenimento di forme metriche tradizionali, esistono come vedremo esperienze letterarie che in questo senso sono

completamente differenti, prima fra tutte *El gran surubí* di Pedro Mairal. In questo romanzo in sonetti, come vedremo meglio più avanti, l'autore ricerca deliberatamente il contrasto tra uno schema metrico tradizionale — nel caso del sonetto associato a un tono aulico — e un linguaggio gergale assolutamente privo di queste figure di alterazione dell'ordine sintattico. Se compiamo l'esercizio di svolgere i versi di entrambe le opere e riportarli in un testo in prosa, nel caso de *El gran surubí* otteniamo (in linea generale) quello che potrebbe essere la trascrizione di un dialogo o un racconto orale (credibile dal punto di vista della disposizione sintattica), mentre in *Muerte y vida del sargento poeta* ciò che otteniamo è una riproduzione del linguaggio colloquiale che aderisce alla gabbia metrica (e soprattutto rimica) in modo più tradizionale, con diverse permutazioni sintattiche che la vera lingua orale non prevedrebbe. Un altro elemento più che fondamentale in questo senso riguarda la forma metrica in sé: mentre il sonetto è composto da endecasillabi (e il sonetto di Mairal, come vedremo, ha uno schema di rime che consente molta autonomia), la *décima*, con la brevità cantilenante dei suoi ottonari e il suo particolare schema di rime a incastro (quattro terminazioni per dieci versi), impone una composizione molto più serrata, con incroci obbligati frequenti e uno spazio di manovra (in termini di sillabe metriche) evidentemente inferiore. Sul rapporto tra *décima* e sonetto dal punto di vista compositivo torneremo più avanti, nel capitolo dedicato all'opera di Mairal, autore che, come vedremo, ha compiuto le sue scelte a livello metrico anche a partire da una riflessione sull'ottonario (metro principe della poesia narrativa rioplatense).

Per Martín Bentancor, la scelta della *décima* e la riproduzione della sua caratteristica musicalità è programmatica ed esplicitamente ricercata. L'autore non intende, infatti, rinnovare radicalmente il linguaggio della forma prescelta: si propone al contrario di recuperare la *payada* per quello che è, ambientandola per così dire nel suo contesto e mantenendone la musicalità tradizionale. Si noti infatti come le vicende narrate nel panegirico in versi rimandino proprio a quel contesto geografico e culturale in seno al quale nasce la tradizione della *payada*, e al quale siamo abituati ad associarla: le vaste pianure che caratterizzano l'entroterra della zona del Rio della Plata e le comunità che le abitano. È il mondo gauchesco, in parte idillico, in parte selvaggio, qui rappresentato non nella sua versione ottocentesca, massimamente esemplificata (e letterariamente appiattita) dal *Martín Fierro* di Hernández, ma in una versione novecentesca, molto

vicina a quella delle prime decadi del XX secolo, marcata da autori quali Juan Pedro López. Come abbiamo già anticipato e come vedremo meglio fra poco, la presenza di Juan Pedro López come modello compositivo e come riferimento anche a livello di immaginario si avverte nettamente nell'opera, che contiene espliciti riferimenti all'autore e ai suoi testi. Le scene raccontate sono quelle del contesto della vita del *campo*, le imprese del sergente si dividono tra prodezze contadine e duelli con paesani e banditi (armati di *facón*, il tipico pugnale da difesa — e offesa — del gaucho). L'intero panegirico si apre di fatto con un proemio che presenta lo scenario di una terra lontana, sospesa, bucolica (“zona encantada”, “bucólico paisaje”; *ivi*: 5, 14). Si noti però come questo spazio di azione e narrazione non sia un'Arcadia dipinta a tratti confusi, o un luogo mai precisato ma solamente alluso attraverso le vicende dei protagonisti, bensì una regione specifica esplicitata fin dalla prima *décima*: la Tercera Sección della provincia di Canelones.

Il contesto narrato in questo poema in *décimas* non è dunque un contesto generico, in cui si favoleggia un mondo scomparso e ricostruito letterariamente dall'autore sulla base delle sue letture, e non si può dire nemmeno che si tratti di un mondo reale a cui l'autore non appartiene e che si propone di raccontare attraverso i versi (come potremmo invece affermare de *El gaucho Martín Fierro*, e allo stesso modo de *El guacho Martín Fierro* di Oscar Fariña). Il mondo narrato da Bentancor coincide con il luogo in cui l'autore è cresciuto e dove tuttora risiede, e viene evocato attraverso riferimenti chiari e puntuali (si tenga infatti presente che l'opera contiene, in coda, un glossario che chiarisce ulteriormente i toponimi e i personaggi che attraversano la storia). Nell'opera di Bentancor la favola in versi e l'esperienza personale si fondono in modo inscindibile, mettendo in scena un contesto di entroterra uruguayano in bilico tra invenzione e dato biografico: anche se nell'opera il fatto non viene esplicitato, il paesano che sfida il sergente alla tenzone poetica coinciderebbe nientemeno che con il padre dell'autore (Bentancor, 2013; Fernández de Palleja, 2013). La biografia, l'esperienza personale e il legame emotivo con la parte più interna della provincia di Canelones (patria, peraltro, di Juan Pedro López) giocano quindi un ruolo fondamentale nella costruzione di questo peculiare prosimetro, al pari, come vedremo nel prossimo paragrafo, di diversi altri testi all'interno dell'opera di Bentancor, profondamente radicata nella sua terra d'origine.

### 3.1.1.2 La Tercera Sección: geografia di un mondo letterario

Come abbiamo visto, l'intera vicenda di *Muerte y vida del sargento poeta* si svolge in quella suddivisione giuridica del dipartimento di Canelones nota come Tercera Sección, la terra in cui è nato e cresciuto l'autore dell'opera. Il peso occupato nel prosimetro da questo luogo va ben oltre quello di una mera ambientazione: come primo elemento, ribadiamo che l'opera si conclude precisamente con un *Glosario de la Tercera Sección*, all'interno del quale l'autore ci fornisce informazioni ulteriori riguardo ad alcuni personaggi della storia, nonché a svariate località e toponimi che caratterizzano la zona in questione e che compaiono all'interno della vicenda. In questa sezione l'autore include inoltre i personaggi che appartengono alla peculiare mitologia del luogo, in particolare le due presunte streghe da cui proviene il toponimo Las Brujas (zona collocata nell'estremo orientale della Tercera Sección) e la Viuda del Rincón (vedova che, secondo la leggenda locale, avrebbe contemplato ogni mattino fino alla fine dei suoi giorni il punto del fiume Santa Lucía in cui il marito e il figlio sarebbero morti annegati). Risulta inoltre interessante notare come all'interno del glossario appaia anche Juan Pedro López, *payador* di Canelones le cui opere, oltre a rappresentare dei chiari modelli per Bentancor, sono citate all'interno del panegirico. Il glossario presenta quindi un interessante meccanismo a gradienti che funziona sui due assi: quello che va dalla figura umana al toponimo e quello che, relativamente ai personaggi, va dalla realtà alla finzione.

	PERSONAGGIO	TOPONIMO LEGATO A UN PERSONAGGIO (O VICEVERSA)	TOPONIMO
REALTÀ	Juan Pedro López	Peisino (boliche de) Campos del Inglés	El Portezuelo Los Horneros (estancia) Río Santa Lucía
LEGGENDA LOCALE	Sargento	Las Brujas Viuda del Rincón	
FINZIONE	Ángel Gambetta Cesarín Lestido		

Questa tabella include la totalità delle voci del glossario e le distribuisce sui due assi appena menzionati. Come si può notare (e come si intuisce di per sé), il punto di unione di entrambi gli assi è rappresentato da quei personaggi indissolubilmente legati a toponimi della zona, e attorno i quali sono fiorite leggende popolari. Un altro aspetto che emerge con evidenza è che il glossario non include luoghi di finzione: di fatto la vicenda si svolge totalmente nella Tercera Sección, senza l'aggiunta di ulteriori ambientazioni inventate. Allo stesso tempo, non tutti i luoghi presenti nel glossario risultano importanti per la vicenda. Prendiamo ad esempio i cosiddetti "campos del Inglés": questi terreni vengono menzionati una sola volta all'interno dell'opera, in una delle *décimas* che abbiamo citato in § 3.1.1.2: "arriando un lote 'e terneros / y al pasar por lo'l Inglés, / se nos separaron tres / cayendo en un sumidero" (*ivi*: 69). I *Campos del Inglés* appaiono quindi unicamente all'interno del racconto di un vecchio paesano, come ambientazione per la breve vicenda narrata. Va da sé che il fatto che si trattasse di quel terreno invece che di un altro non influisce in nessun modo sullo svolgimento della vicenda: è un dato meramente accessorio ai fini della trama, ma è evidente che l'autore tiene a circostanziare il più possibile il racconto nella zona in questione. In effetti, così come la menzione del suddetto toponimo non muove nulla all'interno della vicenda, allo stesso modo le informazioni che riceviamo all'interno del glossario non aggiungono niente alla trama. Si noti quindi come la Terza Parte dell'opera assuma in realtà un valore assolutamente autonomo, che risponde in un certo senso a un'esigenza parallela dell'autore: narrare la Tercera Sección, raccontarla nella sua specificità, mettendo su carta la sua geografia materiale e mitologica. In questo senso si noti inoltre come il protagonista della storia, il sergente poeta, non meriti più di due righe all'interno del glossario: "Sin nombre, Sin herederos, Una tumba y este libro conservan su memoria" (*ivi*: 108). Nella finzione dell'opera, l'intero libro sarebbe stato redatto dal personaggio dello scrivano, un poliziotto d'ufficio da poco trasferitosi nella Tercera Sección e che nutre per questa regione sperduta e rurale una particolare curiosità e fascinazione. Possiamo quindi desumere che il glossario finale sia frutto di quelle ricerche a cui lo scrivano si è dedicato e di cui ci informa nell'ultimo capitolo della Prima Parte:

En los últimos meses, fuera del horario laboral y, en ocasiones, empleando algunas de las largas horas de escribiente, me dediqué a seguir el rastro del sargento poeta por la Tercera Sección. Al principio solo tenía el bloc gris sobre

la mesa y, en la cabeza, [...] las imágenes de aquella tarde en La Morera y las endeblés líneas del mapa de una región que supo cautivar me desde el preciso momento que bajé del ómnibus por primera vez. Al final, me salió un panegírico que, si vamos al caso, es lo único que se puede escribir sobre un poeta muerto. (Bentancor, 2013: 50)

Lo scrivano si è quindi proposto di compiere un lavoro di ricerca per identificare le tracce lasciate dal sergente poeta all'interno della Tercera Sección, e il panegirico in versi ne sarebbe il risultato. Fin da questa dichiarazione, l'oggetto di interesse principale risulta in qualche modo incerto: lo scrivano non dice di essersi dedicato a ricostruire la vicenda biografica del sergente poeta, ma appunto di star ricercando la traccia che questi ha lasciato sulla mappa di "una región que supo cautivar[lo] desde el preciso momento que baj[ó] del ómnibus por primera vez". L'interesse per la vicenda del sergente appare quindi subordinato a quello per la regione, e andando a ritroso fra le pagine del libro possiamo trovare altri passaggi che alimentano tale ambiguità (o duplicità) di intenti. Dopo il ritrovamento del cadavere del sergente, quando viene lasciato solo nell'attesa che l'impresario delle pompe funebri e un collega lo raggiungano per spostare il corpo all'interno della bara, lo scrivano rovista tra gli oggetti appartenuti al defunto e compie il ritrovamento del quaderno grigio del caporale Gambetta, a partire dal quale ha inizio la sua ricostruzione della vita del sergente. Così lo scrivano ci racconta l'episodio:

Dos certezas llegaron a partir del momento en que me convertí en el único ocupante vivo de la casa de La Morera. [...] La segunda certeza tenía que ver con la escalera junto a la puerta: sabía que en cuestión de minutos subiría los cuatro peldaños para investigar qué había en el piso de arriba. Quiero que comprendas que no me movía ningún impulso morboso ni, mucho menos, de investigación oficial. [...] La curiosidad que me impulsaba a subir las escaleras trascendía la identidad y la biografía del occiso y se anclaba en la geografía de aquella región extraña, semi bárbara, poblada de un verde cargado de azul y contenida por la gruesa faja del río que fluía desde una época inmemorial. Faltaba algún tiempo aún para que comprendiera que el encantamiento que me atenazaba a la zona era similar al que, sesenta años atrás, había experimentado el sargento poeta. (Bentancor, 2013: 32-33)



Lo scrivano afferma quindi che l'impulso a rovistare tra gli averi del sergente poeta e indagarne le vicende gli provenisse da un'irresistibile curiosità non per la vita del defunto, ma per la Tercera Sección in sé. In questo passaggio viene introdotta inoltre in modo esplicito l'analogia tra la figura dello scrivano e quella del sergente: di entrambi non sappiamo il nome, entrambi sono nella condizione di stranieri all'interno della Tercera Sección (e in entrambi i casi non ne conosciamo la provenienza), elementi a cui si aggiunge il dato più ovvio, ovvero che si tratta due personaggi che sono al contempo poliziotti e narratori in versi. L'*escribiente*, attributo che si rivela sempre più come carattere intrinseco del personaggio, dunque nel suo senso più letterale di persona che scrive, raccoglie infatti lo strumento poetico appartenuto al sergente per narrarne la vita, aggiungendo quindi un ulteriore elemento in comune col suo *alter ego* defunto. Rimane il fatto che, oltre a narrare la vita del sergente poeta, o parallelamente a questo racconto, lo scrivano si propone di raccontare la regione in cui la storia si svolge, motivo per cui il glossario finale risulta così esteso e non strettamente correlato alla trama del panegirico.

Al di là delle questioni strettamente legate a *Muerte y vida del sargento poeta* e al personaggio dello scrivano, risulta evidente come questa esigenza narrativa caratterizzi a livello più ampio la scrittura di Bentancor, che ambienta di fatto gran parte della sua produzione nella Tercera Sección. Basti pensare che William Collingwood, l'imprenditore inglese che si trasferì a Canelones a inizio Novecento e dal quale prendono il nome i terreni noti come Campos del Inglés, è il personaggio attorno al quale ruota l'intera vicenda di quella che è probabilmente l'opera di maggior successo di Martín Bentancor — intitolata appunto *El Inglés* (Bentancor, 2015) —, vincitrice nel 2015 del premio nazionale per la letteratura del Ministerio de Educación y Cultura uruguayano. Anche in questo caso, così come in *Muerte y vida del sargento poeta*, abbondano i riferimenti specifici alla Tercera Sección, che permettono tra l'altro di stabilire diversi legami fra le trame delle due opere, così come con buona parte della produzione di Bentancor (si pensi ad esempio al racconto *Dominación*, pubblicato nell'antologia *Sobrenatural*, ambientato nella stessa regione e all'interno del quale compare il personaggio del Commissario Lestido). Quello che si realizza è dunque un legame molto stretto fra la scrittura di Bentancor e la Tercera Sección, un legame che trascende i limiti dell'opera che stiamo analizzando per radicarsi in una serie di testi che condividono in molti casi anche alcuni personaggi, delineando un piccolo universo narrativo. La Tercera

Sección è il contesto in cui l'autore è nato e cresciuto, e nella rappresentazione gauchesca di certa parte di *Muerte y vida del sargento poeta* si intravede il mondo tecnologicamente arretrato e sospeso nel tempo che Bentancor ha fatto in tempo a conoscere, vista l'arretratezza che la regione ha superato solo nelle ultime decadi (basti pensare che, come ha avuto modo di raccontarmi l'autore stesso in un incontro avvenuto nell'aprile del 2017, Bentancor all'epoca delle elementari raggiungeva la sua scuola a cavallo). L'altro dato biografico determinante, come anticipato nel precedente paragrafo, è che il padre di Martín Bentancor era a sua volta un *payador*: l'opera si apre di fatto con la dedica "A la memoria de mi padre, / que payó con el sargento...", e costituisce un omaggio letterario alla figura paterna e al mondo culturale da lui rappresentato.

### 3.1.1.3 Elegia dell'umiltà paesana

Nel suo saggio introduttivo alla prima edizione dell'opera, Alicia Torres — membro della giuria che ha assegnato a *Muerte y vida del sargento poeta* il premio nazionale "Narradores de la Banda Oriental" nel 2012 —, cita un'intervista con l'autore (da lei realizzata ai fini della scrittura del prologo), esplicitando il senso della dedica incipitaria:

El libro está dedicado a su padre, "un cantor aficionado que solía interpretar muchas de esas composiciones de los payadores y que, muchas veces, ante la falta de versiones escritas de los versos, me ayudó a transcribirlos". Revela Bentancor que, aunque no lo nombre, su padre aparece como personaje en la figura del tambero que enfrenta en una payada al sargento poeta. (Bentancor, 2013: 7-8)

La *payada* in questione ha luogo nella parte centrale del panegirico, occupando il quarto capitolo degli otto dedicati alla parte in *décimas*. Come abbiamo visto, Bentancor nella composizione di questa *pièce* di poesia narrativa si destreggia in vari esercizi mimetici. Da un lato c'è il recupero dell'afflato epico/mitico della poesia narrativa tradizionale e la riproposizione di vari elementi che la caratterizzano (il proemio con invocazione, la menzione dei limiti dell'ingegno e i riferimenti al canto e allo strumento musicale che lo accompagna). Dall'altra c'è lo sforzo di riproduzione dei tratti tipici della variante linguistica orale delle comunità rurali dell'entroterra uruguayano, attraverso gli

stilemi tipici della *payada*, che si basa tradizionalmente proprio su tale varietà linguistica. Nel caso del capitolo quattro, ciò che Bentancor riproduce e mette in scena è una *payada de contrapunto*, tenzone fra cantori all'impronta tipica dei *boliches* dell'entroterra rioplatense, pratica ampiamente diffusa almeno fino alla prima metà del Novecento (Moreno Chá, 2016). Nell'ambito di queste tenzoni, i due sfidanti suonavano insieme con le chitarre una melodia condivisa e costantemente ripetuta, sulla quale poi iniziavano a cantare, improvvisando una *décima* a testa. Chiaramente la sfida consisteva nel riuscire a superare l'altro nella qualità dell'improvvisazione, rispondendo a critiche e insinuazioni, e venendo poi acclamato vincitore dalla platea. Come abbiamo visto, la caratteristica principale del protagonista del panegirico è la sua qualità di figura ibrida, instancabile ufficiale al servizio della giustizia e poeta sensibile che eccelle nel canto improvvisato. Il quarto capitolo della parte in *décimas* si apre introducendo il luogo che fa da teatro alle riunioni serali dei paesani e dunque anche alle *payadas de contrapunto*: l'osteria (*boliche*) di Peisino. Nelle strofe iniziali lo scrivano ci descrive appunto la straordinaria capacità poetica del sergente, che non teme rivali nell'improvvisazione, ma decide però di riportare l'unica tenzone perduta, quella con un mungitore del posto (che come abbiamo visto risulta coincidere con il padre dell'autore). Nella finzione dell'opera, lo scrivano è in grado di ricostruire una parte della *payada* in base agli appunti presi dal caporale Gambetta nel suo quadernino grigio. Lo scambio, di quattro strofe a testa, è il seguente:

#### **El Paisano**

En mi largo andar, sargento,  
 cosas raras supe ver  
 como un ternero nacer  
 con otro ternero dentro;  
 275 o por impulso del viento  
 de un temporal de mi flor,  
 bajo el eléctrico clamor  
 un rancho echarse a volar,  
 pero nunca pensé hallar  
 280 a un milico payador.

#### **El Sargento**

Pucha que salió letrado  
 y veloz para la rima,  
 casi se gana mi estima  
 su decir improvisado.  
 285 Pero si es que tanto ha andado,  
 explíqueme, por favor,  
 por qué no anda de cantor  
 volviendo en arte lo feo,  
 en vez de andar como un reo  
 290 acodado a un mostrador.

**El Paisano**

Esa chapa en el costao  
parece darle el poder  
de agraviar y de ofender  
a cualquier paisano onrao.  
295 Esta más desorientao  
que pituco en entrevero  
al atacarme tan fiero  
por el placer de atacar,  
y sin poder apreciar  
300 que soy un simple tambero.

**El Paisano**

Es su costumbre, a parcerero,  
arriar al que lo ha enfrentao  
igual que yo arreo el ganao  
de un potrero a otro potrero.  
315 El mío es un trabajo fiero  
que esclaviza todo el día  
pero paga en la alegría  
de ver los niños crecer...  
y ahora yo quiero saber  
320 ¿de qué sirve un policía?

**El Paisano**

La única marca, señor,  
que veo si su día repaso,  
es la marca de su vaso  
encima del mostrador  
335 Se ha recubierto de honor  
pero si he de ser sincero  
no lo veo de tambero  
con un caballo y un carro,  
peludiando con los tarros  
340 bajo el rigor del pampero.

**El Sargento**

Yo estaba viendo esas manos  
tan cuarteadas y callosas  
y ahora veo que es otra cosa  
lo que mueve a este paisano.  
305 Mire: será muy baquiano  
de las ubres al tirar,  
pero en cuestión de pagar  
parece mancarrón viejo.  
Vaya y siga mi consejo  
310 y dedíquese a ordeñar.

**El Sargento**

Mientras que usted se destaca  
en un galpón de ordeñar  
haciendo leche brotar  
de las tetas de una vaca,  
325 este servidor aplaca  
su largo día de servicio  
gozando del beneficio  
de un sueño claro, sentido,  
que otorga el deber cumplido  
330 y que es marca de este oficio.

**El Sargento**

Por respeto a su labor  
y a su canto improvisao  
voy a hacerme pa' un costao  
nombrándolo vencedor.  
345 junto a este mostrador  
— cuna del canto y el vino —  
igual que Martín Aquino  
yo mismo acabo el asunto.  
— ¡Que termine el contrapunto!  
350 ¡Serví mi vuelta, Peisino!

(Bentancor, 2013: 64-68)

Questo episodio, centrale nella trama, assume grande importanza per tre motivazioni: permette a Bentancor di rappresentare una *payada de contrapunto*, (pratica di importanza centrale all'interno della cultura *payadoresca*), integrare nel testo la figura del padre e celebrare, attraverso la messa in scena di quest'ultimo, l'umile nobiltà della vita contadina e del contesto rurale della Tercera Sección. Se fino a questo momento il sergente ci è stato presentato come una figura notabilmente vicina alla vita popolare (frequenta il *boliche*, è un *payador*, istituisce un vincolo di solidarietà e rispetto con la gente del paese), in questo caso sembra di colpo peccare di una sorta di arroganza classista, tentando di sminuire l'avversario proprio in quanto umile e ignorante. Lo sfidante è infatti, come abbiamo detto, un mungitore, che si trova nell'osteria e che sfida per primo il sergente, mettendone in discussione le capacità di improvvisazione. La *payada de contrapunto* si apre con un *adynaton*, ovvero un elenco di *impossibilia*: nel corso della sua vita il mungitore ha visto coi propri occhi svariate stranezze e meraviglie (“un ternero nacer con otro ternero dentro”, “por impulso del viento [...] un rancho echarse a volar”, vv. 273-278), ma mai un “milico payador” (v. 280). La figura retorica è tipica della letteratura classica greca e latina, nonché dei testi biblici (l'esempio più noto è probabilmente Mt 19,24<sup>7</sup>), da cui la reazione del sergente: “Pucha que salió letrado / y veloz para la rima, / casi se gana mi estima / su decir improvisado”. L'arroganza, fin qui inedita, del sergente si manifesta quindi fin dalla prima *décima*, con l'umiliazione della figura del popolano in quanto tale. Il sergente definisce infatti ironicamente “letterato” il mungitore al solo scopo di esplicitare il fatto che, in quanto paesano, dovrebbe essere culturalmente limitato e ignorante per definizione, e rimarca poi che nonostante le qualità esibite si trovi, invece che a diffondere la sua arte per il mondo, al bancone di un bar di provincia, alla stregua di un criminale (v. 290). Qui inizia il braccio di ferro retorico tra i due, basato sostanzialmente su un ripetuto tentativo di umiliazione della condizione del mungitore da parte del sergente (vv. 305-310, 320-324), al quale il paesano risponde rivendicando la dignità intrinseca del lavoro e la nobiltà che risiede nelle qualità umane anche dei ceti più umili: “Esta más desorientao / que pituco en entrevero / al atacarme tan

---

<sup>7</sup> “È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno di Dio”: il passaggio appare anche in Mc 10,25 e Lc 18,25. Un altro celebre *adynaton* neotestamentario è quello relativo all'episodio di Nicodemo (Gv 3,1-21), in cui quest'ultimo si chiede come sia possibile tornare nel grembo della madre per poter nascere una seconda volta (il testo del passo citato in questa nota è tratto dalla traduzione della *Bibbia* curata dalla CEI — Conferenza Episcopale Italiana — e pubblicata nel 2008, disponibile online alla URL: <https://www.bibbiaedu.it/>; ultimo accesso: 10 aprile 2021).

fiero / por el placer de atacar, / y sin poder apreciar / que soy un simple tambero” (vv. 295-300). La presunzione del sergente deriva evidentemente dalla posizione di autorità che ricopre (“Esa chapa en el costao / parece darle el poder / de agraviar y de ofender / a cualquier paisano onrao”, vv. 290-294), e la vittoria definitiva del mungitore avviene nel momento in cui confuta la premessa iniziale, da tutti data per scontata fin dal principio: quella per cui il sergente, in quanto membro dell’Arma, abbia una posizione di maggiore dignità e valore rispetto a quella di umile lavoratore del paese. È interessante notare, a livello retorico, come il colpo di grazia nella tenzone sia inferto attraverso lo stesso argomento che viene utilizzato dal sergente nella prima *décima*: “La única marca, señor, / que veo si su día repaso, / es la marca de su vaso / encima del mostrador” (vv. 330-334). La differenza è evidentemente che, se da un lato il fatto di passare la serata al bancone bevendo vino in compagnia non è certo di per sé una pratica da criminali, come insinua invece il sergente all’inizio della *payada* (“explíqueme, por favor, / por qué no anda de cantor / volviendo en arte lo feo, / en vez de andar como un reo / acodado a un mostrador” vv. 286-290), dall’altro risulta una realtà triviale e abbrutente per chi fa mostra di condurre una vita da personalità distinta ed elevata rispetto al popolo. Sarà il sergente stesso a dichiararsi battuto e concludere la *payada*, esortando peraltro l’oste a offrire un giro di vino (vv. 340-350), ma la sentenza finale arriva nella *décima* successiva, per voce dello scrivano:

Callados los instrumentos,  
 fueron las copas llenadas,  
 y volvió la paisanada  
 a su líquido elemento.

355 Sin embargo en el sargento  
 se hizo firme una verdad  
 que a toda la humanidad  
 en su sabiduría sella:  
 lo que se eleva, se estrella

360 por Ley de la Gravedad.

(Bentancor, 2013: 68)

In questo episodio Bentancor ricostruisce dunque una *payada de contrapunto*, tentando di portarne in scena l'atmosfera e la musicalità e di narrarne la cornice popolare e da osteria. L'intera opera è in qualche modo un omaggio all'arte dei *payadores*, e questo capitolo ne rappresenta il momento centrale, sia dal punto di vista della disposizione del capitolo all'interno del libro, sia dal punto di vista concettuale: benché infatti l'intero panegirico sia composto in *décimas*, questo è l'unico momento in cui viene realmente rappresentata una tenzone tra due cantori, ricostruendo dunque la pratica che più di ogni altra è rappresentativa dell'*arte payadoresco*. Ciò che inoltre Bentancor è intenzionato a portare in scena e omaggiare è la figura del padre, che era appunto un cantore e che, come apprendiamo nella già citata intervista con Alicia Torres, ha costituito per lui un insostituibile intermediario con una cultura in qualche modo in estinzione: quella dei *payadores* dell'entroterra rioplatense, legata a determinate condizioni materiali e tecnologiche, e portata brevemente in auge dal sistema dell'intrattenimento e dello spettacolo che animava le sponde del Rio della Plata circa un secolo fa. È questo il periodo in cui si afferma uno dei *payadores* più conosciuti della storia del genere, capace appunto di valicare le frontiere del mondo rurale e dell'Uruguay per farsi strada nel circuito dello spettacolo di Buenos Aires, acquistando, nel corso di alcuni decenni, fama e riconoscimento a livello internazionale. Si tratta di Juan Pedro López, autore con cui, come abbiamo visto, Bentancor istituisce un legame molto forte. È a lui che va, in terzo luogo, l'omaggio letterario di quest'opera.

#### 3.1.1.4 Un payador de leyenda

Se esiste un artista in grado di esemplificare la parabola di massima ascesa e poi repentino oblio del genere della *payada*, questo è Juan Pedro López (Moreno Chá, 2016, Sisa López, 1968). Figlio di immigrati di origine spagnola (gallego il padre, canaria la madre), López nacque nel piccolo abitato di Etchevarría, nel dipartimento di Canelones, nel 1885. Appena ventenne, a inizio Novecento, si trasferirà a Montevideo, nel quartiere Guruyú (accanto alla zona del Bajo, distretto malfamato della città vecchia della capitale uruguayana), dove si dedica alla musica e al pugilato. Nel 1910 si trasferisce a Buenos Aires, cercando fama come cantore e come pugile. Questo primo soggiorno fu poco fruttuoso, ma l'anno seguente, quando si trasferirà di nuovo a Buenos Aires, attirerà

l'attenzione del leggendario cantore Gabino Ezeiza, probabilmente il più grande della sua generazione fino a quel momento, che lo prende come discepolo. Gli anni che vanno dal 1913 al 1915 sono fondamentali per la formazione della carriera artistica di López: insieme al maestro suonerà nei circhi più importanti della città (all'epoca tra i palchi di maggior prestigio per lo spettacolo dei *payadores*, dove le *payadas* venivano programmate per la parte finale dello spettacolo e godevano di grande successo popolare), come il Podestà, l'Anselmi e il Rafetto (Sisa López, 1968: 17). Allo stesso tempo suona nei bar e nelle vinerie di quartiere, sia nel centro di Buenos Aires, sia nella provincia. Sarà però nella decade degli anni Venti che López raggiungerà il massimo successo: negli anni bonaerensi inizierà a collaborare sempre più con le personalità del mondo del teatro, della letteratura e dell'industria musicale. Scriverà decine di testi per tanghi e milonghe, interpretati da artisti del calibro di Carlos Gardel, Enzo Valentino e José "Pepo" Mayuri. Alla fine degli anni Venti avverrà l'episodio forse più curioso della sua ascesa, che marcherà simbolicamente il suo massimo trionfo. Tra gennaio e febbraio del 1926, l'aviatore Ramón Franco (fratello minore di Francisco Franco) compirà un'impresa storica: l'attraversamento dell'oceano Atlantico in aeroplano, da Palos de la Frontera a Buenos Aires. La traversata fu divisa in varie tappe, di cui l'ultima fu Montevideo, dove Franco sarà ricevuto da una folla festante che lo saluterà come eroe del volo e novello Colombo (al pari della stampa internazionale, secondo la retorica dell'epoca). Nella lunga serata di festeggiamenti, Franco conoscerà López all'interno del Club Español di Montevideo, e rimarrà impressionato dalla sua abilità di cantore (il *payador* in quell'occasione celebrò la grandezza del pilota magnificandone l'impresa, improvvisando una serie di *décimas* che registrerà poi con l'etichetta Odeon; *ivi*: 81-87). Qualche tempo dopo, López deciderà di scrivere a Franco una lettera in versi (ottonari in rima alternata), in cui ricorda all'aviatore la serata al Club Español e avanza una particolare richiesta: l'invio di una chitarra di liuteria spagnola, strumenti rinomati in tutto il mondo, promettendo in cambio di cantare la grandezza della Spagna. Questa lettera verrà inoltre pubblicata sul giornale La Tribuna Popular, creando una certa aspettativa. Franco, ricevuta la lettera, deciderà di soddisfare la richiesta di López, e gli invierà una Santos Hernández costruita a Barcellona dal famoso liutaio, che arriverà a Montevideo nel marzo del 1927 sulla "Infante Isabel de Borbón", a bordo della quale verrà organizzata una piccola cerimonia di conferimento con una delegazione spagnola. Il cantore è ormai



arrivato al momento del suo massimo splendore: nel 1929 si recherà per la prima volta in Spagna, dove avrà modo di esibirsi con il trio Irusta-Fugazot-Demare, facendo anche alcune apparizioni radiofoniche. In Argentina e Uruguay gode di grande successo e le sue serate sono gremite di pubblico radunato per ascoltarlo e per vedere la sua chitarra leggendaria. La vicenda della donazione della Santos Hernández ha infatti avuto grande risonanza e la chitarra di Juan Pedro López si trasforma in un feticcio. Il valore simbolico e quasi sacrale di questo strumento è rappresentato in modo assai emblematico da una pratica che inizia a diffondersi negli anni immediatamente successivi alla donazione: cantori e personaggi di vario tipo, tanto argentini come uruguayani, donano a Juan Pedro López delle lamine in metallo con l'incisione del proprio nome, affinché il cantore le affigga sulla custodia della chitarra. All'inizio degli anni Trenta, come testimoniato dalle foto dell'epoca, la custodia era impreziosita da diverse decine di lamine (alcune in oro), come un'icona ricoperta di ex-voto.

Negli anni successivi però, con l'affermarsi del tango canzone e di altre forme di intrattenimento, la *payada* scivola rapidamente dal palcoscenico della capitale argentina e si vede nuovamente relegata alla fruizione periferica e popolare. È una sorta di ritorno alle origini che per una ex star come Juan Pedro López non può che avere un sapore amaro. Negli anni Quaranta è ormai costretto a suonare nei contesti più umili e malfamati, tra cui i *tablados* dei carnevali di provincia, scenari che aveva sempre evitato. Sappiamo che negli ultimi anni della sua vita visse realmente in condizioni di indigenza, fino a spegnersi, malato di cuore e dopo vari ricoveri in ospedale, nel gennaio del 1945, all'età di 59 anni (*ivi*: 27).

L'importanza della figura di Juan Pedro López per un autore come Bentancor si fonda innanzitutto sulla sua provenienza (l'Uruguay e in particolare Canelones, patria anche del nostro autore) e sulla straordinaria fama raggiunta in vita. Alcune delle sue composizioni, prima fra tutte *La leyenda del Mojón*, ma anche *China hereje* e *Quema esas cartas*, raggiunsero realmente una grandissima fama popolare: si consideri che dal testo de *La leyenda de Mojón* venne addirittura tratto un film, prodotto dalla Filmadora Prince e girato a Rosario nel 1929 (*ivi*: 41). Tutto questo, insieme alla straordinaria vicenda della chitarra spagnola regalata dall'eroe del cielo Franco e inviata dall'Europa, concorre alla costruzione del mito di Juan Pedro López, "payador de leyenda" (così si intitola il volume in cui il discendente Emilio Sisa López, proprio con l'intento di riportare

alla luce la memoria già offuscata dell'avo cantore, ricompila i testi dell'*opera omnia* del *payador* e ne stila una biografia).

Fra i tratti caratteristici della performatività di López spiccavano, in primo luogo, le qualità vocali: di López sappiamo che aveva una voce particolarmente dolce e melodiosa, e una speciale postura del viso al momento di esibirsi (come risulta da svariate testimonianze e giudizi critici sull'autore, López sorrideva costantemente mentre cantava, indipendentemente dal tema della canzone; *ivi*: 32-39). Oltre a questo, era soprattutto dotato di straordinarie capacità improvvisative, che lo facevano brillare nei contesti del circo e delle *payadas de contrapunto*. Oggi, grazie all'esondante successo del rap (nei suoi vari sottogeneri) a livello internazionale, riusciamo ad intendere perfettamente il successo popolare di questo tipo di performance e l'attrattiva che lo show dei *payadores* esercitava sul pubblico bonaerense del primo Novecento. Un aspetto di particolare importanza per il successo e la trascendenza di questo autore riguarda evidentemente la qualità delle sue composizioni: Juan Pedro López era di estrazione umile (come abbiamo visto si trattava di un figlio di migranti cresciuto in campagna e che perfezionava le sue doti di pugile nei bassifondi del porto montevideano), ma nella composizione aveva uno slancio poetico di una certa qualità, non privo di raffinatezza e complessità letteraria. López non era solo un improvvisatore conosciuto nelle osterie: componeva poemi su carta, scriveva per l'industria discografica, vedeva le sue opere registrate da parte dei più grandi interpreti dell'epoca. Come abbiamo visto, considerava la *payada* un'arte nobile e per gente per bene: rifiutava di esibirsi nei palchi del carnevale, e anche quando sarà costretto dalla povertà, ribadirà dal palco la sua difformità rispetto a quanto è obbligato a fare (*ivi*: 27). Un altro dettaglio: López si vestiva in modo elegante e urbanizzato, e anche a una serata in un *boliche campesino* si presentava col vestito. Si trattava quindi di una figura ibrida, esattamente come il sergente poeta e il paesano che lo sfida ("Pucha que salió letrado", Bentancor, 2013: 65), che come abbiamo visto rappresenta il padre dell'autore.

### 3.1.1.5 Juan Pedro López in *Muerte y vida del sargento poeta*

López scrisse decine di testi d'amore che ebbero successo in veste di tanghi e milonghe, secondo il gusto dell'epoca per la canzone sentimentalista e melancolica. Tra

le sue composizioni scritte, quelle che hanno però maggiore valore letterario sono quelle in cui si libera la sua vena macabra e la sua propensione per l'inquietante e per il soprannaturale: questi temi erano molto apprezzati a livello popolare (si pensi all'esempio della Lira Popular cilena, serie di pubblicazioni in cui venivano riportati in *décimas* fatti di cronaca nera mescolati con leggende locali, e illustrati da incisioni anonime estremamente evocative; Muñoz, 1968), López riesce però, con le sue qualità letterarie, a dare trascendenza a queste storie, dando vita a oscuri racconti in poesia narrativa che dobbiamo immaginare accompagnati dalla tipica alternanza 1<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> minore che caratterizza il genere (Moreno Chá, 2016). Questa è sicuramente la parte di produzione di Juan Pedro López che interessa maggiormente Bentancor, la cui scrittura è a sua volta caratterizzata da una certa propensione per il macabro e per il cruento: basti pensare, nel caso di *Vita e muerte del sargento poeta*, alla “sarta de asquerosidades — con hedor, pulgas, mierda de paloma y vacío —” annunciata fin dall'inizio dell'opera (Bentancor, 2013: 12), e che si concretizza poi nella narrazione del ritrovamento del cadavere del sergente poeta (con descrizione minuziosa del fetore e dei conati di vomito dello scrivano; *ivi*: 27-31), il suo successivo sollevamento (che determina la scoperta di una colonia di pulci che abita la salma, *ivi*: 46-47), e il recupero della chitarra del sergente, trasformata in un cacatoio per piccioni (*ivi*: 40-42). Questi temi, al di là dell'opera in questione, popolano la produzione di Bentancor in generale, caratterizzata da una certa ossessione per il tema della morte e per i dettagli fisici della materialità della salma. Basti pensare, in questo senso, al sopraccitato *El Inglés*, la cui vicenda si svolge interamente in una veglia funebre. Da questo punto di vista, è altissima la risonanza con la produzione più cruenta e inquietante di López, che Bentancor conosce a memoria (letteralmente: nel corso del nostro primo incontro, nell'aprile del 2017, ha declamato a memoria *El facón brasilero* e *La casa encantada*).

Al di là delle analogie tra la figura di López e quelle del sergente poeta e del paesano “letrado” (in quanto personaggi ibridi), e le consonanze a livello tematico, *Muerte y vida del sargento poeta* contiene, come abbiamo anticipato in § 3.1.1.2, una serie di citazioni esplicite nelle quali si concretizza l'omaggio al massimo *payador* uruguayano. Nel capitolo V del panegirico si racconta infatti l'episodio della *función* organizzata a Las Violetas per gli alunni della scuola locale (il passaggio è stato citato in § 3.1.1.2 per esemplificare aspetti linguistici dell'opera), dove il sergente è stato invitato

a cantare per via della fama di *payador* raggiunta nella regione. Per l'occasione, il cantore decide di eseguire un repertorio speciale:

— ‘Esta noche no he venido  
a cantarles mis canciones,  
modestas contribuciones  
que a ponchazos me han salido.  
405 Ante el público reunido  
me planto como un Quijote,  
pues quiero salgan en trote  
obras de la inspiración  
de un bardo de esta región  
410 llamado Juan Pedro López’.

— Fue tan grande la ovación que largaron los presentes, que pensé que aquella gente había caído en posesión...	— Como maíz desgranando prosiguió con “Mi tapera”, “China hereje”, “Flor campera”, “Saludando y castigando”,
405 “La leyenda del Mojón”, Pidió un viejo desde el fondo y el sargento en un redondo milongueo sin trapiés cantó los dieciocho pies	415 “El obrero”, “Jineteando”, “A Francisco Villaspesa”, “Pa’ mi vieja”, “Pancho Andueza”, “Por el clavel de Ramón” y otras que no sé cuál son
410 ante el silencio más hondo.	420 que él cantó con destreza.

(Bentancor, 2013: 72-73)

Il sergente decide dunque di suonare solo pezzi di Juan Pedro López, più che mai conosciuto e apprezzato dalla gente del posto, dato che López era proprio di Canelones. Qui Bentancor si destreggia nella composizione in una *décima* quasi totalmente formata da titoli di brani del grande *payador*, riuniti come in un mosaico rispettando rime e metrica (vv. 411-420). Come abbiamo detto, l'opera di maggior successo di Juan Pedro López è *La leyenda del Mojón*, che Bentancor fa figurare come prima richiesta da parte del pubblico e a cui è dedicata un'intera *décima*. Nella strofa successiva, non tutti i titoli citati sono dei classici e la loro menzione risponde in parte all'esigenza di rispettare lo

schema di rime e la metrica della *décima*, ma non è un caso che il primo riferimento (in *incipit* di verso, liberato dai vincoli della rima), sia proprio a *China hereje*, altro grande successo di López, che godette di svariate interpretazioni, tra cui quella di Carlos Gardel (con José Ricardo e Guillermo Barbieri alle chitarre, registrata con l'etichetta Odeón nel 1923; Sisa López, 1968: 49). L'omaggio, diretto ed esplicito, è seguito da un riferimento più velato:

	Dispués alguien me contó		— ‘Mientras usted nos cantaba’,
	que al terminar la junción,		dicen que el gringo siguió,
	embargao por la emoción		‘a mi rancho ‘e mandao yo
	un gringo se le acercó;		en busca de esta encordada;
435	largamente lo abrazó	445	esta Sanchorde dorada
	como pa'l aire cortarle,		a López perteneció,
	y al terminar de contarle		el bardo me la osequió
	un largo relataimiento,		después de echarnos un trago
	dijo: ‘Esta noche, sargento		cuando ya enfermo a este pago
440	un presente quiero darle’.	450	por última vez llegó’.

— Y a partir de aquel momento,  
 lo mesmo que un relicario,  
 cada vez que al escenario  
 subía a cantar el sargento,  
 455 lo hacía con el estrumento  
 que había sido del cantor,  
 el más grade payador  
 que esta región supo dar  
 del que'n mi humilde pensar,  
 460 fue el sargento sucesor.

(Bentancor, 2013: 73-74)

Il dono della chitarra, nella finzione del libro appartenuta allo stesso López, non può che ricordarci il famoso aneddoto della Santos Hernández donata da Ramón Franco a López stesso. Sarà questa la chitarra che lo scrivano troverà nel rancho La Morera,

ormai ridotta alla sola cassa armonica scoperchiata e adibita a cacatoio per i piccioni. La *décima* contiene inoltre una precisa allusione alla malattia del cantore e al suo ritorno al dipartimento di Canelones, dove ebbero luogo le ultime esibizioni della sua vita. Nella *décima* successiva, il riferimento alla chitarra si fa più esplicito: viene infatti aggiunto il dettaglio della chitarra trasformata in feticcio, in questo caso addirittura “reliquia” (v. 451), in quanto la chitarra in questione sarebbe appartenuta direttamente a López. La graduale identificazione della figura del sergente poeta come *alter ego* di Juan Pedro López, sostenuta dalle tante analogie tra i due, viene portata a compimento nella chiusura di questa *décima*, dove viene esplicitato il rapporto di successione ideale tra il sergente e lo storico cantore (v. 460).

#### 3.1.1.6 *Décimas* e tradizione orale

Cavalcando nella notte nella zona de El Portezuelo, il sergente poeta scopre un giovane che macella un manzo accanto a un falò: è il figlio di un proprietario della zona, sta preparando delle esche che serviranno per distrarre i cani da guardia del padre mentre un gruppo di ladri, che lo hanno corrotto affinché li aiutasse, ruberanno il bestiame. Il giovane confessa tutto e finge disperazione e pentimento, rivelando al sergente i dettagli del piano. Il sergente e Gambetta si appostano quindi nei pressi del rancho per tendere un’imboscata ai ladri di bestiame: l’operazione riesce, se non fosse che poi sarà proprio il figlio del proprietario ad apparire alle loro spalle sparando a tradimento. Così muore Gambetta, mentre il sergente, ferito ma non ucciso, viene soccorso dai paesani e si risveglia dopo qualche giorno. Da quel momento in poi si ritirerà nel rancho La Morera, vivendo in modo appartato fino alla morte. L’episodio dà ragione della condizione di auto-isolamento del sergente descritta fin dall’inizio e conclude la trama, ma possiamo dire, allo stesso tempo, che non apporta nulla di sostanziale all’opera in sé. Come abbiamo visto, gli intenti dell’autore non si concentrano infatti in modo sostanziale nella narrazione della vicenda del sergente poeta, e si espletano principalmente nella celebrazione dell’arte della *payada*, della Tercera Sección, e delle figure del padre e di Juan Pedro López. Come nota giustamente lo scrittore uruguayano Ramiro Sanchiz nella sua recensione all’opera:

[En *Muerte y vida del sargento poeta*] está el rescate de la tradición más rural de la literatura uruguaya, a través de un sentido homenaje al — y competente reconstrucción del — trabajo de los payadores; y está el buen hacer narrativo, especialmente visible en la minuciosa primera parte del libro, que expone una muerte y plantea un par de enigmas cuya resolución — o falta de —, en lugar de convertirse en el fin último de la narrativa (a la manera de las novelas-problema de la tradición policial más clásica) articula más bien una línea interpretativa o de lectura que atiende a la desolación de ciertas vidas en lugares olvidados, al olvido y a la mínima persistencia de la palabra o de ciertas palabras. Quizá cierta vocación de “rescate”, entonces, de dar una voz a quienes la perdieron en el abismo del tiempo, anima al Bentancor de *Muerte y vida del sargento poeta*. (Sanchiz, 2013: web)

In questo senso, possiamo chiaramente affermare che il vero cuore di quest’opera è proprio il panegirico in versi che ne costituisce la parte centrale: qui Bentancor rimette in scena la narrazione poetica di tradizione orale e la lingua stessa dei *payadores*, così caratteristici e culturalmente centrali per la terra in cui si svolge la storia e dalla quale lo stesso autore proviene. Allo stesso tempo, Bentancor desidera farsi cantore della Tercera Seccion e lasciare una traccia scritta delle sue leggende, dei suoi miti, delle sue abitudini collettive, recuperando al contempo la propria vicenda biografica, attraverso l’omaggio alla figura del padre. Leggiamo nel prologo di Alicia Torres:

Martín Bentancor [...] creció en una vivienda muy humilde en la zona rural de Las Brujas, con escaso acceso a libros. Sus primeras lecturas fueron obras de payadores, especialmente del emblemático Juan Pedro López, mencionado en *Muerte y vida del sargento poeta*. Es evidente que al escribir la segunda parte su deseo era homenajear a aquellos payadores que leyó en su infancia. Consultado para este prólogo sobre si era consciente de que con su opción de escritura se había acercado peligrosamente a un nativismo abolido, respondió que era consciente, aunque aclaró, con énfasis, que lo suyo no era una cruzada neonativista: “*más allá del anclaje de las primeras lecturas, siento que late una llama que ata a esas composiciones con la narración oral, las historias contadas alrededor de un fogón en medio del campo y que, muchas veces sirvieron para*

*transmitir y salvaguardar leyendas o historias de una determinada localidad”.*

(Bentancor, 2013: 7)

Come sottolinea giustamente Alicia Torres, il recupero della narrazione in *décimas*, caratterizzato per di più da un intento mimetico nei confronti della lingua e dello stile tipici del genere, rischia di essere inquadrato oggi in un filone tradizionalista e in un “nativismo” ingenuo e stilisticamente retrogrado. Questo tema è in effetti centrale, e lo tratteremo meglio più avanti, estendendo la riflessione alla totalità delle opere di poesia narrativa presenti nel *corpus*. In questo momento possiamo limitarci a considerare la risposta di Bentancor, che sottolinea il legame della *décima* con la cultura poetica orale, intesa come mezzo di trasmissione delle storie e delle leggende di quella cultura popolare e periferica, oggi in via di estinzione, che viene in qualche modo testimoniata attraverso l’opera. Questo aspetto emerge con chiarezza all’interno del testo, che tenta in più passaggi di trasmettere proprio questo incanto per il mondo periferico contadino, con la sua arretratezza tecnologica e la condizione di realtà fuori dal tempo. La Tercera Sección è presentata, all’interno dell’opera, come uno spazio che oscilla tra il bucolico e il selvaggiamente inquietante. Da un lato si tratta di una regione dalla natura rigogliosa e lussureggiante, aspetto a cui si allude fin dal proemio, in cui come abbiamo visto si parla di “zona encantada” e “bucólico paisaje” (*ivi*: 51). Allo stesso tempo, la cultura popolare contadina, oscura e ancestrale, contiene una sorta di vertigine intrinseca, una sorta di mistero occulto che si manifesta prioritariamente nel bagaglio di storie e leggende trasmesse oralmente (qualcosa che possiamo identificare con quella vertigine del mito a cui allude Pavese nel *Mestiere di vivere*, o pensando al vento del mito che attraversa il bosco della fiaba in *Cibernetica e fantasmi* di Italo Calvino). Terminata l’ennesima serata in compagnia, il *boliche* si svuota e ormai anche l’oste inizia ad avere sonno:

Y cuando ya el bolichero  
comenzaba a cabecear  
salía el sargento a ensillar  
con calma a su parejero.

135

Montaba bajo el alero  
y en el campo se internaba,  
silbando alguna tonada  
que el alcohol volvía confusa,



140 inquietando a las lechuzas  
y haciendo aullar la perrada.

(Bentancor, 2013: 57)

Il sergente torna a casa a cavallo e nel silenzio della notte le melodie che hanno intrattenuto e rallegrato i paesani si trasformano, si caricano di enigmaticità. Emerge quell'oscuro mistero sedimentato nel cuore di ogni filastrocca ancestrale, *in primis* il mistero dell'autorialità: chi ha scelto queste parole? Da dove viene questa musica? Questa atmosfera, questo sforzo di trasmettere il dato inquietante della cultura popolare, non è un elemento secondario. Non solo Bentancor fa riferimento a questo aspetto all'interno dell'intervista citata nel prologo di Alicia Torres, ma di fatto è l'immagine su cui l'autore insiste nel finale del panegirico, proprio nell'ultima *décima*:

Y con esto me despido  
del más atento auditorio,  
sabiendo que es ilusorio  
el mundo que he referido.  
955 Bajo la losa del ruido  
que cubre la Humanidad,  
en la inmensa oscuridad  
de la vasta noche quieta,  
irá el sargento poeta  
960 silbando en la oscuridad.

(Bentancor, 2013: 98)

Il sergente poeta è la *payada*, è la cultura popolare, è la leggenda eziologica: è la cifra più autentica e profonda dell'identità culturale propria dell'entroterra uruguayano e che resiste fin quando qualcuno sarà in grado di ricordarla e tramandarla. Parte del progetto di questo libro consiste proprio in un lavoro di fissaggio di questa componente culturale affidata normalmente all'oralità: il glossario svolge di fatto in gran parte questa funzione (come abbiamo visto ai fini della trama molte delle informazioni che contiene risultano superflue). *Muerte y vida del sargento poeta* assume quindi una duplice funzione: da un lato c'è l'omaggio (all'arte dei *payadores*, a Juan Pedro López in

particolare, e alla figura del padre), dall'altro c'è il desiderio di proteggere e tramandare i tratti peculiari di una regione minuscola e assolutamente periferica, non tanto per la distanza dalla capitale (assai breve, appena una cinquantina di chilometri), quanto per l'anonimato di questa terra apparentemente priva di qualunque peculiarità, ma di fatto attraversata dalla propria mitologia interna. Martín Bentancor si incarica di raccontare tutto questo in un'opera formalmente complessa e ambiziosa, che contiene di fatto un poema narrativo di quasi mille versi realizzati in modo metricamente ineccepibile.

### 3.1.2 *Las arañas de Marte: meccaniche di un gioco letterario*

*Las arañas de Marte* di Gustavo Espinosa si presenta come un testo particolarmente complesso, innanzitutto dal punto di vista formale: come abbiamo già anticipato, si tratta, al pari di *Muerte y vida del sargento poeta*, di un'opera che mescola parti in prosa e parti in versi, in questo caso costituite da sequenze in *décimas* e da quartine di doppi ottonari in rima alternata, talvolta inframezzati a ottave siciliane (parti presentate come *vals* e *relato por vals*). Questo testo è costruito su una serie di strutture metaletterarie che, come vedremo, sono strettamente connesse alla sua natura di prosimetro: si tratterebbe infatti di un carteggio in cui il protagonista — Enrique Segovia — racconta a un amico scrittore (anch'egli personaggio dell'opera presente nella narrazione di Enrique) una serie di vicende autobiografiche accadute tra il novembre del 1974 e l'aprile del 1975, e di alcuni fatti successivi, affinché questi possa scrivere un romanzo basato su questi eventi. Ciò che l'opera lascia intendere è che l'amico scrittore abbia deciso di non operare nessuna riscrittura del racconto autobiografico di Enrique, pubblicandolo così come appare nelle lettere a lui destinate e inframezzandolo con le opere in versi di un altro personaggio della storia, il *payador* Román Ríos. Quest'ultimo avrebbe infatti consegnato un quaderno contenente le sue composizioni poetiche a Enrique affinché possa valutarle: molti anni più tardi, ormai divenuto professore di letterature ispano-americane presso l'università di Lund (Svezia), Enrique pubblica un'edizione di queste opere, corredata da un prologo accademico. Le opere di Román Ríos sono sparpagliate dallo scrittore (o per meglio dire editore, dato che, come abbiamo visto, decide di pubblicare il racconto dell'amico così come questi gliel'ha consegnato) nel corso di tutta la storia, al pari del prologo all'edizione della raccolta, anch'esso

incastonato nella narrazione. L'intera opera si presenta dunque come un complesso gioco metaletterario, di non immediata comprensibilità, ulteriormente complicato da una serie di analessi e prolessi: la trama procede infatti parzialmente a salti, muovendosi tra le vicende del 1974-75, quelle delle 1985 e altre che avvengono in un tempo presente collocato negli anni Dieci del secolo in corso. Prima di procedere a un'analisi della componente poetica presente in *Las arañas de Marte*, sarà quindi necessario riassumere la trama dell'opera, anche per presentare i diversi nuclei tematici che la caratterizzano, primo fra tutti, la dittatura militare che ha attanagliato il paese tra il 1973 e il 1985.

### 3.1.2.1 Da Treinta y Tres a Lund

Enrique Segovia ha diciannove anni quando, nel novembre del 1974, decide di partecipare al concorso musicale "Trenta y Tres Busca Su Voz": l'assemblea del gruppo locale del JPD ("Jóvenes por la Democracia"), di cui egli stesso fa parte, ha infatti deciso di iscriverlo nella speranza di vincere il premio in denaro e poter così finanziare le proprie attività. A partire da questa esperienza (che porterà a una facile vittoria del premio, vista la disastrosa concorrenza), Enrique integrerà il gruppo di circo itinerante composto dal *trovero* Román Ríos e dalla soubrette Viali Amor, sua coetanea, con la quale inizia immediatamente una relazione. Nonostante il disappunto di parte del JPD per la sua graduale distrazione dagli impegni della lotta e per l'oscenità compromettente degli ambienti (e soprattutto della ragazza) che frequenta, Enrique vive la sua vicenda di formazione, tra le serate di musica e cabaret in giro per il dipartimento di Treinta y Tres, l'estiva avventura erotica con Viali Amor, e il terrore per la repressione dittatoriale, percepita a tratti come un'ipotesi lontana e inverosimile (vista la provincialità della vicenda e la militanza appassionata ma un po' ingenua del giovane gruppo in questione), a tratti come un pericolo reale e imminente. Tragicamente, nell'opera come nella storia, la seconda ipotesi è quella che finisce per confermarsi. Una notte dell'aprile 1975 i militari fanno irruzione nell'abitazione divisa da Román Ríos e dalla giovane soubrette: Enrique, steso sul letto accanto a Viali ma ancora sveglio, sente le voci dei militari che si accingono a sfondare la porta e fa in tempo a fuggire dalla finestra prima del loro ingresso. Vaga per la campagna nottetempo e riesce a raggiungere la casa di uno zio a Montevideo prendendo il primo pullman del mattino. Ha con sé solo una sacca con poche cose, tra cui

il quaderno di lavoro di Román Ríos, che contiene anche le sue composizioni originali. Dopo pochi giorni, grazie a una serie di contatti della famiglia, può nascondersi in un convento di monache, e dopo qualche tempo verrà mandato in Svezia, dove finirà poi per radicarsi. La sorte di Enrique Segovia è dunque quella del fuggitivo, che trascorre in esilio il periodo della dittatura: riuscirà a tornare in Uruguay nel 1985, a un anno dalla caduta del regime, dove incontrerà alcuni amici e conoscenti della sua adolescenza che lo aggiorneranno sulle sorti dei suoi affetti dell'epoca: gli integranti del JPD sono stati rastrellati e reclusi, Román Ríos è *desaparecido*, Viali Amor è divenuta vittima di violenze sessuali sistematiche da parte dei militari nel periodo della reclusione, per poi sposarsi e trasferirsi a Cuba. Come abbiamo visto, nella finzione dell'opera il romanzo non è altro che il racconto autobiografico affidato da Enrique Segovia a un amico scrittore in una serie di lettere: l'amico in questione, il cui nome non viene mai rivelato, risulta essere un compagno di scuola del protagonista, un ragazzo appartenente a una famiglia ricca e destrorsa, costretto in sedia a rotelle da una non meglio specificata disabilità. L'amicizia col compagno disabile — a cui d'ora in poi faremo riferimento nei termini di "scrittore" — rappresenta, nell'adolescenza di Quique, uno spazio parallelo e isolato: con l'amico scrittore non può parlare di politica, né tanto meno di sessualità, rispettando una sorta di regola non scritta per cui non conviene portare la conversazione al di fuori del territorio a cui la disabilità limita il ragazzo, ovvero la letteratura e la musica. Quique, di ritorno a casa nelle ore notturne, passa spesso a trovare l'amico insonne, che condivide con lui le sue letture e le sue scoperte musicali (di qui il riferimento al rock dell'epoca e in particolare a The Spiders from Mars, il gruppo che faceva da supporto a David Bowie all'inizio degli anni Settanta). Risulta interessante notare come il nome del gruppo, che dà il titolo all'opera, sia di fatto menzionato non più di un paio di volte nel corso della narrazione. L'ultima di queste si presenta come la più significativa:

Como un médico interroga a un canceroso a quien sólo él tiene una remota chance de sanar, el cura me exigió que le contara todo. No debía ocultarle nada ni mentirle. [...] Yo no tenía idea de cómo organizar una serie de causas y de efectos que habían terminado por depositarme en la cocina de un apartamento de la calle Rivadavia, confesándome ante un cura y una monja. [...] No había ninguna continuidad creíble entre aquel muchacho de barba, que tocaba la guitarra en el Club Uruguay de Vergara o se doraba bajo las resolanas de la Isla de los Putos, y

aquel otro harapo casi rapado y tartamudo, entregado a la piedad de la Iglesia católica. [...] Cuando le dije al padre Eguren (fumaba sin interrupción los mismos Kendall de Viali) que yo militaba en los JPD, me miró como si le hubiese nombrado a Las Arañas de Marte. Miró a la monja, se hicieron gestos o se dijeron cosas.

— Eso no existe. No tiene ningún aval internacional. Así va a ser difícil llegar a alguna parte. (Espinosa, 2011: 132-133)

Il giorno dopo il suo arrivo a Montevideo, Enrique viene fatto incontrare con padre Eguren, una figura che è evidentemente in grado di metterlo in contatto con una serie di gruppi politici al di fuori del paese in modo da preparare un corridoio per la sua fuga dall'Uruguay. Quando padre Eguren capisce di che tipo di organizzazione faceva parte Quique (come abbiamo detto, un piccolo nucleo formato fondamentalmente da ragazzini, alcuni dei quali minorenni) lo guarda come se gli avesse menzionato *The Spiders from Mars*. Da un lato, il riferimento è puramente generazionale: padre Eguren non conosce *The Spiders from Mars*, e buona parte della cultura giovanile uruguayana degli anni Settanta gli è totalmente estranea. Ma l'espressione non pare casuale e lascia intendere qualcos'altro: su Marte, che si sappia, i ragni non ci sono. I ragni di Marte non esistono, non simboleggiano nulla se non un sogno, un'illusione, la copertina rosso sangue di un album divenuto leggendario, e allo stesso tempo perduto nella sua stessa leggenda. C'è quindi da un lato il riferimento alla cultura del rock degli anni Settanta, che è parte integrante della cultura sovversiva dell'epoca, dall'altro la cristallizzazione di un'immagine surreale che diviene emblematica di un principio di negazione e sparizione, una sorta di estinzione decadente che caratterizza vari elementi della vicenda narrata: l'adolescenza dei JPD, i loro sogni giovanili, l'estate del '75 (momento centrale del romanzo di formazione di Quique, tra gli spettacoli nei *boliches* di provincia e i pomeriggi con Viali Amor sull'Isla de los Putos) e la cultura dei cantori popolari dell'entroterra uruguayano, che diviene addirittura oggetto, come vedremo, di un articolo accademico che nella finzione dell'opera è il prologo scritto da Quique all'edizione dei componimenti di Román Ríos.

Con la dittatura le vite dei protagonisti della storia (così come della Storia), vengono brutalmente segnate: per Román Ríos è la morte, per Viali Amor è l'abuso e la

deriva psichiatrica, per ciascuno dei JPD è un trauma irremovibile. Buona parte del romanzo è dedicata alla narrazione delle trasformazioni, degli adattamenti che i vari personaggi sono costretti a realizzare per sopravvivere. Grande attenzione è posta evidentemente sulla figura del fuggitivo, al centro del dibattito sulla responsabilità politica tanto negli anni delle dittature militari sudamericane così come in quelli successivi. In *Las arañas de Marte* il tema viene affrontato specificamente nell'episodio dell'incontro tra il protagonista e l'amico ed ex compagno di militanza Álvaro Méndez, detto "El Cabeza", nella Montevideo del 1985. Questo costituisce per Enrique uno dei pochi confronti aperti sul periodo del rastrellamento, presumibilmente l'unica occasione in cui un compagno di allora entra nel merito della sua fuga:

No sé si le habré demostrado algún tipo de remordimiento por haberme fugado de aquellos horrores, por no poder expresar otra cosa que una distante compasión de testigo:

— Hiciste bien en rajar, Quique. Si alguien te dice otra cosa, no le des bola. Hiciste bien. Tuviste suerte.

Aquella opinión del Cabeza, dicha como quien sostiene algo extravagante, que sabe difícil de aceptar, me permitió sospechar, por primera vez, ciertas maledicencias o acusaciones que nunca nadie terminó de aclararme, que jamás quise averiguar del todo. Al parecer, mi huida de hacía una década había sido interpretada como traición o desertión. Aquella primera sospecha me ofuscó. [...] No te voy a decir que en los tiempos de mi primer regreso yo pudiera husmear el perfume de los derrumbes que todavía no habían ocurrido, pero me parecía absurdo que, habiendo sucedido todas aquellas cosas, se le siguiera atribuyendo algún sentido estratégico a las pulsiones de un muchacho aterrorizado, durante una noche irrecuperable, en la orilla de un pueblo llamado Treinta y Tres. ¿Qué escolástica delirante se necesitaba para convertir aquel pánico de hacía tanto tiempo en un error político? (Espinosa, 2011: 121-122)

Espinosa affida al suo personaggio questa riflessione sulle responsabilità politiche di un ex JPD tacciato di diserzione, descrivendolo sostanzialmente come una vittima che ha fatto ciò che la pulsione del momento gli ha suggerito, seguendo sostanzialmente il

proprio istinto di conservazione. Chiaramente il tema della responsabilità politica dei fuggitivi è complesso, e la valutazione di questo tipo di situazioni varia inevitabilmente in funzione della convinzione nella militanza politica da parte di chi giudica. Quello che non possiamo che registrare è, di fatto, un ricorso di quel certo concetto di “Arañas de Marte” che ci è parso di poter desumere dal passaggio già citato: la militanza politica abbracciata da Enrique nel periodo della sua giovinezza, seppur mai perduta a livello di valori (nel suo primo decennio in Europa Quique non ha mai smesso di battersi contro la dittatura, impegnandosi politicamente sia come musicista che come accademico), viene in qualche modo relativizzata e portata al di fuori del suo stesso discorso. Secondo la visione di Quique, la fuga nella notte dei rastrellamenti a Treinta y Tres non solo non è stato un tradimento, ma non può essere interpretata come una decisione politica: la sua vicenda è quella di un adolescente braccato dai militari che ha reagito al terrore del momento cercando di mettersi in salvo. Ciononostante, rimane l’evidente problema delle conseguenze delle scelte di Quique sulle vite di Román Ríos e Viali Amor: i militari che hanno fatto irruzione nella notte erano venuti per lui, e possiamo supporre che se non avessero avuto contatti con Enrique sarebbero stati entrambi risparmiati dalla violenza repressiva. Le complessità e contraddittorietà dal punto di vista ideologico dei protagonisti della vicenda sono messe in risalto per più personaggi all’interno dell’opera: sappiamo che lo scrittore faceva parte di una ricca famiglia destrorsa che appoggiava la dittatura, e Quique in un passaggio del libro afferma che anche il destinatario del suo racconto sarebbe stato fascista come i cugini se la disabilità non lo avesse costretto a una maggiore sensibilità e introspezione. L’intransigente Raquel, capogruppo del JPD, perennemente contrariata per la condotta di Quique in quanto non sufficientemente dedito alla causa, abbandonerà totalmente le sue convinzioni ideologiche giovanili e sposerà un ex militare salvadoregno, fondando però allo stesso tempo una ONG per la tutela dei diritti umani. La sensazione che traiamo è che ognuno stia cercando di sopravvivere come può e di tenere insieme i cocci di un’esistenza marcata da un trauma incancellabile, che emerge nella difficoltà di tornare a incontrarsi con i compagni di allora, nel disagio delle conversazioni, nel costante desiderio di Quique di chiedere informazioni su quella notte, su Viali Amor, sulle sorti di tutte le persone coinvolte, ma allo stesso tempo il timore di scoperciare un passato doloroso, o di incorrere in un giudizio distruttivo sulla sua fuga. Da questo punto di vista il testo abbonda di dettagli psicologici particolarmente precisi,

come nell'episodio dell'incontro in Svezia tra Enrique e Raquel, complicato dalla presenza del marito di lei, in cui tutta la conversazione si basa sulla ricerca di appigli plausibili per arrivare a parlare del 1975 e di Treinta y Tres. In una nervosa e costante manovra di avvicinamento, i due indugiano su una serie di convenevoli e futilità, cercando l'aggancio per portare il discorso verso i fatti del passato, su cui ritornano a più riprese. L'incontro fra i due alterna quindi argomenti superficiali e parentesi in cui si affrontano i nodi drammatici: di fatto la conversazione culmina con il racconto dell'esperienza dei due mesi di reclusione e delle grida di Viali Amor seviziata dai militari (Espinosa, 2011: 136-146). Risulta particolarmente accurato e preciso anche il dettaglio psicologico delle preoccupazioni di Quique nel momento della condivisione con il Cabeza dell'esperienza della faticosa fuga notturna:

Cuando, aquella noche de 1985, entre ruido de vidrios y de fútbol en el televisor del bar, repetí para mi amigo reencontrado y borracho, la otra noche, la de hacía diez años, yo la había contado antes algunas veces. Al llegar al momento en que atravesé la Ruta 8, nunca había dejado de puntualizar que en aquel cruce habían comenzado a transcurrir las peores horas de mi vida. Ante el Cabeza, sin embargo (y a pesar del whisky con que yo había seguido de lejos la borrachera de él) me cuidé de semejante evaluación. Mientras yo — sin otro martirio que los mosquitos, el frío y la humedad crecientes, las alpargatas empapadas y rígidas — me había agazapado a la orilla del monte, el Cabeza y veintitantos más estaban soportando, encapuchados, pateados y escupidos, un plantón que iba a durar varios días, que solo iban a interrumpir las inmersiones, la electricidad y los soplamocos. (Espinosa, 2013: 126)

Il racconto di quella notte per il fuggitivo procede ormai in automatico: come spesso accade, nel ripetere più volte la stessa storia la scelta delle parole diviene ricorrente, i passaggi sono sempre gli stessi e si delineano sempre più dei nodi fissi dal lessico invariabile, nuclei di un canovaccio attorno al quale si agganciano gli elementi accidentali del racconto. Arrivato alla parte dell'attraversamento della Ruta 8, il canovaccio prevede una confessione per Enrique sincera: sono state le ore peggiori della sua vita. Ma di fronte all'esperienza del compagno di allora, questa esternazione può risultare irrispettosa e offensiva. Si noti come qui non entri in gioco solamente la



coscienza di una diversa gravità delle conseguenze di quell'azione militare sul corpo dell'uno e dell'altro, quanto piuttosto un senso di colpa di fondo, una recriminazione possibile che il Cabeza ha già scartato, ma che per altri potrebbe essere valida, e che da qualche parte nella testa dello stesso Cabeza — se non oggi magari nelle ore della reclusione — potrebbe essere stata valida: ci hai traditi, mentre ci pestavano in cella tu eri su un pullman per Montevideo. Inoltre, come rimarca lo stesso Cabeza, la sensazione comune è che in quelle situazioni nulla succeda per caso:

Durante un buen tiempo, ya en el avión, no tuve más remedio que atribuirle a Dios el milagro por el cual el chofer se detuvo para que yo subiera, y el guarda me expendió un pasaje a Montevideo con su correspondiente descuento, previo cotejo del carné con mi cédula de identidad. Aquel chofer pelado, con un cigarrillo negro pegado en la orilla de los labios, el guarda displicente, canoso e incoloro, que me llamó caballero y me asignó el asiento treinta y dos, fueron durante algunos días las personas que más amé en este valle de lágrimas. Diez años después, haciendo campanear el hielo dentro de su vaso marrón, el Cabeza opinó lo mismo que habían opinado todos los que han oído estas declaraciones de amor:

— Debían de ser conocidos o amigos de tu viejo, pelotudo. (Espinosa, 2011: 128)

### 3.1.2.2 La poesia narrativa nell'opera

Come abbiamo visto, la poesia narrativa il *Las arañas de Marte* coincide con quella che, nella finzione dell'opera, sarebbe la produzione di Román Ríos, cantore uruguayano nato nel 1909. Le composizioni originali di Román Ríos sono sparse per l'opera in modo indipendente rispetto alle parti in prosa: infatti, mentre queste ultime coinciderebbero con le lettere di Enrique, i testi poetici sarebbero tratti dall'edizione delle opere di Román Ríos, e appaiono dunque incastonati tra un paragrafo e l'altro senza nessuna introduzione. Se in alcuni casi i componimenti vengono presentati nella forma completa, in altri questi sono invece divisi in due o più parti, inframezzate da altre porzioni di testo in prosa. Si tratta in totale di sei componimenti di metro eterogeneo, che comprendono due testi in *décimas* (*Las dos Magdalenas* e *Un amor enfermo*), due testi

che alternano quartine di doppi ottonari e ottave siciliane (*Vania* e *Era una noche serena*, indicati nel testo come “vals” e “relato por vals”), un componimento in alessandrini (*El invertido*) e uno in quartine di doppi ottonari (*Advertencia*). A questi si aggiunge una *payada de contrapunto* che nella finzione dell’opera sarebbe stata composta (e messa in scena negli spettacoli circensi fingendo che si tratti di un’improvvisazione) da Román Ríos e nientemeno che Juan Pedro López, il quale, come vedremo, ha grande spazio anche in *Las arañas de Marte*. Le composizioni inserite nella narrazione in prosa *ex abrupto* da parte dello scrittore sarebbero dunque sette, per un totale di 522 versi. A queste si aggiungono altre parti in versi (nettamente più brevi) che vengono citate da Quique all’interno del suo racconto. Si tratta, in particolare, del ritornello della canzone *Pájaro Chugüü*, cantata da Quique in occasione del concorso, di una *décima* de *La madre loca* di Juan Pedro López (uno dei pezzi che Román Ríos cantava nelle sue serate), l’*incipit* di *Domingo de agua* di Jose Larralde e di *El remate* di Yamandú Rodríguez, e una *décima* di *Sacco y Vanzetti* di Martín Castro, componimento dedicato ai due anarchici italiani che, interpretato da Román Ríos nel Club Uruguay di Vergara, costerà al cantore una bottigliata in faccia da parte di uno spettatore filo-dittatoriale.

Dal punto di vista compositivo e linguistico, questi testi non tentano di riprodurre fedelmente lo stile dell’*arte payadoresco* di inizio secolo: si tratta infatti di opere che vengono composte da Ríos secondo un gusto differente, parzialmente influenzato da elementi della cultura di massa che si sta diffondendo in Uruguay negli anni Cinquanta e Sessanta, e con riferimenti che rispetto alla produzione in *décimas* sia provinciale che radiofonica risultano assolutamente esotici. È il caso, in particolare, di *Vania*, nella quale un prigioniero condannato all’ergastolo in Siberia si rivolge all’amata che l’ha tradito, consegnandolo all’“odio liberticida sin piedad” del “Tirano Rojo” (Stalin, *ivi*: 12):

<p>Encadenado y exangüe  en la cárcel de Siberia  tu recuerdo, Vania, estrella  fue en la noche de mi esplín,  hasta que me contó un triste  compañero de miseria  que ofrendabas tus encantos  a los osos del Kremlin.</p>	<p>A pesar de que trocastes,  Vania, tú el recuerdo mío  por finas estolas blancas  y soviético caviar,  tu pureza de otro tiempo  revivo en mi desvarío,  y antes que llegue la parca  yo te habré de perdonar.</p>
---	--

(Espinosa, 2011: 13)

Il ricordo dell'amata è l'unico rifugio psicologico del prigioniero nella notte senza fine della reclusione, finché un compagno di carcere gli rivela che Vania lo ha tradito e che si è venduta ai potenti del regime totalitario: ciononostante, in nome dell'amore dei tempi andati e di ciò che i due hanno vissuto insieme, il prigioniero sa che prima della fine dei suoi giorni sarà in grado di perdonarla. Il sentimentalismo dell'opera è del tutto affine a quello che caratterizza il genere nelle prime decadi del Novecento: di fatto, il personaggio della donna che ha tradito l'amore del cantore, abbandonandolo o frequentando altri uomini, è una figura ricorrente in questo tipo di produzione (la già citata *China hereje* è un esempio emblematico di questo genere). Ciò che risulta del tutto stranante è l'ambientazione, sia dal punto di vista del paesaggio e della localizzazione geografica (le lande innevate della Siberia), sia per il riferimento politico (la Russia stalinista). Anche dal punto di vista linguistico il testo appare evidentemente più moderno e, al livello dei riferimenti culturali, diversamente equipaggiato rispetto ai classici degli anni Dieci e Venti: saltano all'occhio, in particolare, il termine "esplín", che ci rimanda immediatamente alla poesia di Baudelaire e alla successiva corrente decadentista, e il riferimento alle Parche, evidentemente estraneo alla cultura popolare e al lessico che caratterizza normalmente questo tipo di composizioni. Nel caso di *En una noche serena* le distanze tematiche e di riferimenti culturali rispetto alla tradizione si fanno nettissime: il *vals* tratta infatti di un incontro con una forma di vita aliena che appare al poeta atterrando sulla terra con un disco volante.

Se agrandó en el firmamento  
una estrella incandescente,  
tan blanca como cien lunas,  
mucho más amplia que el sol,  
y al descender sobre el campo  
el extraño astro candente  
el contorno iluminaba  
con fantástico arrebol.

Aquella brasa de plata  
se abrió con actitud extraña  
y de entre su fuego helado  
un monstruo horrible egresó.  
Era alto como un guayabo,  
tenía patas de araña  
y el rayo de su mirada  
como que me hicnotizó.

(Espinosa, 2011: 79)

La scena è evidentemente cinematografica, e proprio dalla cultura popolare di massa trae la sua ispirazione (in questo caso totalmente visiva). Il seguito, peraltro, non è da meno: il disco volante risucchia il poeta, che si trova faccia a faccia con il mostruoso extraterrestre. Quest'ultimo lo rassicura spiegandogli che non ha nulla da temere: è infatti stato scelto, data la sua "hombría e sensillez" (*ivi*: 90), per visitare il mondo da cui l'alieno proviene, un luogo tecnologicamente avanzatissimo nel quale vivono eternamente coloro che sono stati saggi e giusti nella propria vita sulla terra. Il poeta viene dunque portato in viaggio per questi mondi ultraterreni, nella cui pace edenica gli appaiono, in una sorta di pellegrinaggio dantesco, una serie di figure di uomini valorosi, che coincidono di fatto con il pantheon personale di Roman Ríos:

Entre ciudades de plata  
y espirales de colores,  
Carlos Gardel y Mejía  
sonreían al matear,  
vi al niño Dioniso Díaz  
y al mejor de los mejores:  
don José Gervasio Artigas  
que allí no podía faltar.

Al gran Yamandú Rodríguez,  
aquel bardo malogrado,  
allá todos admiraban  
más que a Dante y a Rodó.  
Y junto a Sacco y Vanzetti  
re encontré a lo más sagrado,  
a mi madre idolatrada  
que llorando me abrazó.

(Espinosa, 2011: 91)

Nella serenità olimpica di questo paradiso dei giusti (al quale il poeta accede attraverso un incontro ravvicinato di spielberghiana memoria), figurano Gardel e Mejía intenti a bere mate, José Artigas (uno dei principali fautori dell'indipendenza dell'Uruguay, qui presentato come "el mejor de los mejores"), e Sacco e Vanzetti, figure per cui Ríos nutre grande rispetto e devozione. Appare inoltre Dioniso Díaz, una figura molto importante nella tradizione popolare uruguayana e soprattutto del Dipartimento di Treinta y Tres: Dioniso Díaz aveva nove anni quando, nel 1929, affrontò il nonno, che aveva appena pugnalato a morte sua madre in seguito a un'accesa discussione domestica. Ferito, si nascose nella notte proteggendo la sorellina, riuscendo poi a scappare e a raggiungere a piedi il villaggio di Vergara, mettendo in salvo la sorella, ma morendo il giorno dopo. Il bambino si è presto trasformato in un eroe nazionale, assurgendo a figura leggendaria nella cultura orale del luogo: per avere un'idea della popolarità di questo

personaggio basti pensare che lo stesso anno della sua morte è stato girato un film sull'accaduto (*El pequeño héroe del Arroyo de Oro*, regia di Carlos Alonso). Dioniso Díaz, al pari di Martín Aquino, è un eroe popolare protagonista di svariate composizioni orali: nel libro è citato in quanto, negli spettacoli di circo itinerante, Ríos e Viali ne mettono spesso in scena la storia. Un altro personaggio che appare in questo eden delle *auctoritates* di Román Ríos è Yamandú Rodríguez, vero e proprio idolo poetico del cantore di Treinta y Tres (quest'ultimo, nella finzione dell'opera, avrebbe anche avuto modo di conoscerlo senza però trovare il coraggio per fargli leggere le sue composizioni). Nel suo viaggio oltremondano il poeta incontra, infine, la figura della madre, con la quale ha un rapporto complesso: come confida a Quique nel loro colloquio di maggiore confidenza, Román è rimasto orfano quando aveva appena due anni, per cui della madre non ha ricordi. Ciononostante nutre per lei una certa venerazione sacrale, resa maggiore da un senso di colpa latente dovuto al fatto che, per le sue ambizioni di poeta (che identificherà poi come uno dei peggiori mali da cui guardarsi), sarebbe stato disposto a cambiare nome (da Ramón Lago a Román Ríos), rinunciando all'unico lascito materno, il nome che la donna aveva scelto per lui. Qui finisce il viaggio oltremondano di Román Ríos: mentre spera di poter rimanere nel limbo dei giusti, finalmente ricongiunto con la sua "santa madre", si risveglia accanto al suo cavallo, proprio dove aveva visto rischiararsi il cielo notturno contestualmente all'apparizione dell'ufo.

Uno degli aspetti di maggiore interesse delle composizioni di Román Ríos è che queste mescolano elementi di invenzione poetica con alcuni episodi appartenenti alla biografia del personaggio: così come tutte le figure più importanti del personalissimo gotha del *trovero* appaiono all'interno di questo bizzarro *Somnium Scipionis*, fantascientifico e treintaytresino, allo stesso modo, la Vania del primo *vals* inserito nell'opera pare alludere alla ex compagna di Román Ríos, che abbandonò lui e la figlia (Viali Amor, di cui Ríos non è il padre) per fuggire a Buenos Aires con un fotografo. Si noti però come, vista la complessa struttura del libro e la disposizione apparentemente aleatoria e priva di introduzione dei componimenti poetici, solo nella parte finale dell'opera — quando capiamo che i componimenti che abbiamo incontrato nel corso della lettura sono quelli che Ríos ha scritto nel quaderno consegnato a Enrique — riusciamo a vedere la relazione tra le opere in sé e gli elementi biografici del personaggio. Siamo in grado di stabilire una connessione fra la trama delle parti in prosa e le sequenze in versi

solo a partire dalla *payada* con López, che vedremo più nel dettaglio nel prossimo paragrafo, e dal componimento *El invertido* (*ivi*: 69), il cui titolo rimanda evidentemente al personaggio del patrigno di Simonetti — proprietario del circo itinerante all’epoca dell’incontro tra Ríos e la madre di Viali — introdotto poche pagine prima. Il componimento consta di cinque quartine di alessandrini in rima alternata: si noti innanzitutto il termine “invertido”, che ci riporta immediatamente all’epoca della presunta composizione (gli anni Sessanta) e al contesto di una cultura popolare tradizionalista e omofoba. Di fatto ciò che l’*invertido* afferma è di essere vittima di una “triste enfermedad” che tiene prigioniera una donna nel suo corpo di uomo. Il progressismo umanitarista del poeta si espletterebbe quindi in una fraterna compassione per il “pobre hermano” affetto dalla malattia, istituendo un parallelismo con la condizione di artisti e poeti, che non ricevono il rispetto che meriterebbero e sono costantemente costretti a vendersi, e riponendo infine fiducia nell’avvenire: “Podrá la ciencia un día curar tu enfermedad / y tú podrás como hombre formar una familia / y vivir en un mundo de amor y de hermandad” (*ivi*: 70). Questo componimento, che ci risulta assai distante dal punto di vista culturale, risulta utile per inquadrare in modo sempre più preciso e credibile il personaggio di Román Ríos, che professa appunto ideali umanitaristi e libertari, ma sempre nella cornice dell’orizzonte culturale di un uomo nato nel 1909 a Treinta y Tres, e che non ha mai viaggiato. Lo stesso può dirsi del componimento *Advertencia*, in cui emergono nuovamente le istanze filosocialiste del *trovero*, che mette in guardia gli ascoltatori sull’ipocrisia di moralisti e potenti:

Los maestros y doctores con discursos muy severos  
nos advierten de los males que trae la superstición,  
condenan hasta con cárcel a los criollos curanderos,  
que con sus yuyos alivian al pobre de su aflicción.

Sin embargo nada dicen de parásitos falsarios  
que traicionan la palabra de aquel que murió en la cruz,  
que oculto tras las cortinas negras del confeccionario  
perpetran entre las sombras lo que niegan en la luz.

Si un desgraciado se embriaga para calmar su amargura

o vende por un mendrugo su cuerpo alguna mujer  
lo señala desde el púlpito el sucio dedo del cura  
que se entrega incontinente al clandestino placer.

Por eso, nobles hermanos, desconfiad de los sermones  
de los falsos moralistas que os hablan de salvación,  
que se muestran inflexibles con los obreros y peones,  
y al obeso millonario le venden la absolución.

(Espinosa, 2011: 136)

Anche qui, come nel caso precedente, il pensiero progressista del *trovero*, volto alla solidarietà e alla giustizia sociale, si innesta su una base culturale verosimile per un uomo della sua epoca e della sua estrazione sociale: sotto un anticlericalismo che è di fatto quasi sovrapponibile a un anti-elitismo, i valori cristiani si affermano come paradigma di riferimento, nell'ambito di uno sguardo inclusivo che intende le pratiche dei *curanderos* come meritevoli di rispetto e comprensione, nella misura in cui hanno l'obiettivo di alleviare le sofferenze della povera gente. In questo componimento anche il linguaggio, lo stile e tutta una serie di incertezze dal punto di vista ritmico risultano in buona misura mimetici nei confronti della scrittura che potremmo attenderci da un Román Ríos: l'utilizzo di "confeccionario" al posto di "confesionario" (così come in *Era una noche serena* appariva "hicnotizó"), il riferirsi al pubblico nei termini di "nobles hermanos" e la metrica realizzata in modo non ineccepibile sono tutte marche stilistiche che danno credibilità alla produzione del *trovero*, e svolgono inoltre la funzione di arricchire la caratterizzazione del personaggio.

### 3.1.2.3 Il prologo a *Cuaderno Mis Trabajos*

Come abbiamo commentato, risulta assai interessante seguire le vicende dei protagonisti di questa storia nello specchio delle composizioni di Ríos, che ci restituiscono, in modo a tratti deformato o sviante, diversi aspetti della biografia del cantore che sono altrimenti esternati attraverso i dialoghi della parte in prosa. Allo stesso tempo, queste composizioni ci permettono di inquadrare in modo più definito il personaggio di Román Ríos, che rappresenta evidentemente, al netto delle sue specificità,

una certa tipologia di cantore popolare. Come abbiamo visto, Ríos affida a Enrique un quaderno che contiene, oltre a testi di altri autori e una serie di appunti relativi a scene comiche che venivano realizzate nel corso degli spettacoli di circo, la totalità delle sue composizioni. Enrique, divenuto professore di letterature ispano-americane in Svezia, presso l'università di Lund, deciderà di pubblicare un'edizione delle opere di Ríos con il titolo *Cuaderno Mis Trabajos*, la marca del quaderno di lavoro del *trovero*. L'edizione contiene un prologo, in cui l'autore contestualizza la produzione di Ríos nel panorama letterario dell'epoca e in relazione alla tradizione *payadoresca*: tale operazione è di grande interesse, perché quello che Espinosa sta in realtà facendo, sull'innesto del gioco metaletterario su cui si sostiene l'opera, è incastonare nel romanzo una sorta di breve presentazione (di stile accademico, ma in realtà assolutamente divulgativo) della poesia orale dei *payadores*, definendone i tratti fondamentali e la traiettoria di massima espansione e poi declino, e circostanziandola, inoltre, nel panorama della letteratura ispano-americana del XX secolo, anche dal punto di vista della relazione con i regimi totalitari:

Si bien [...] la actitud vital y la producción de Román Ríos tuvieron un carácter marcadamente contrahegemónico, muy poco hay en su escritura de aquella estética del compromiso que cundía en Uruguay y en América Latina, por lo menos desde la década de 1960. Notará el lector que Ríos no se parece a ninguno de aquellos escritores que, de manera plena o circunstancial, se incorporan a las distintas izquierdas latinoamericanas o fueron afines a ellas. (Espinosa, 2011: 149)

In opere come *Advertencia* e, seppur in misura minore, *El invertido*, emerge il pensiero umanitarista e filosocialista di Ríos, che ha a cuore la lotta per l'uguaglianza sociale e per il riscatto delle classi più deboli. Allo stesso tempo, dalle opere come dalla trama, risulta evidente la totale mancanza di un'agenda politica precisa: Ríos non è un militante, è un cantore di provincia che ha passato tutta la vita nel contesto rurale dell'entroterra uruguayano. Si fa portavoce di una visione progressista e vicina al popolo, ma in maniera autonoma e nient'affatto programmatica. È un uomo assolutamente estraneo non solo al panorama della politica partitaria, ma anche all'associazionismo dal basso, a differenza di Enrique che milita appunto nel JPD: come abbiamo già avuto modo



di commentare, la sparizione forzata di Ríos si deve fondamentalmente al fatto che Enrique si trovava in casa sua la notte in cui i militari hanno organizzato il blitz. Nonostante l'esecuzione in alcuni contesti di brani dal contenuto vicino alle istanze del popolo, Ríos non frequentava in nessun modo ambienti o associazioni connotati politicamente, e le sue produzioni erano inoltre totalmente relegate a una diffusione di tipo orale. Al pari della stragrande maggioranza dei cantori popolari (uruguayani e non), egli non ha infatti mai pubblicato o inciso nulla:

En rigor, Ríos no fue un escritor: toda su poesía fue hecha para cantar. Él mismo lo hizo, durante buena parte de su vida, acompañado de su guitarra, presentándose en circos, espectáculos itinerantes realizados en Carnaval o como complemento de carreras de caballos en zonas rurales, así como en bares, almacenes y otros espacios. No puede emparentárselo, tampoco, sin forzar las analogías, con aquellos músicos populares (el caso emblemático es el del chileno Víctor Jara) que en el contexto de la llamada “canción de protesta” o “nueva canción latinoamericana”, tuvieron una actitud y un destino análogo al de los escritores aludidos. Ríos se situó en los márgenes: anduvo siempre por pueblos y regiones de la zona más pobre de Uruguay y no pudo valerse [...] de la industria del entretenimiento, tal como se conocía en su tiempo. (Espinosa, 2011: 149-150)

Il confronto con il movimento della Nueva Canción latino-americana è assai importante e vi dedicheremo alcune riflessioni specifiche più avanti (cfr. § 4.1). Quello che possiamo commentare fin da subito è che, come sottolinea giustamente Espinosa nel passaggio appena citato, si registrano grandi differenze tra un cantore popolare come Román Ríos e autori quali Víctor Jara, Violeta Parra o gli Inti-Illimani (tutti esponenti fondamentali della Nueva Canción Chilena). Questi ultimi, infatti, fecero del recupero della tradizione folklorica del paese uno strumento programmatico per il rilancio della cultura popolare e per le rivendicazioni sociali delle classi più umili: nel Cile degli anni Sessanta e Settanta la canzone popolare viene impugnata politicamente, e la figura del cantore folklorico inizia ad assumere connotati politici progressisti. Lo stesso avviene anche in Argentina e Uruguay, ma mentre il rock viene censurato in blocco in quanto massima espressione di una cultura musicale ribelle, il canto *criollo* rimane in parte abilitato e anzi promosso dal regime, in quanto — quando non si fa promotore di istanze

progressiste — rappresenta uno degli elementi più rassicuranti di un nazionalismo patrio che il potere totalitario inquadra tra i punti fondamentali della sua agenda ideologica (Duarte Loza e Francia, 2012; Favoretto, 2019; Santos, Petrucelli e Morgade, 2008).

La trattazione di Enrique procede con un'analisi dello stile di Ríos e dei temi trattati nei suoi componimenti, in un interessante gioco di auto-critica letteraria operata su testi che l'autore ha composto "interpretando" la voce poetica di un cantore fittizio:

Los textos de Ríos son un constructo monstruoso, donde (como en la criatura de Frankenstein) se exhiben las costuras, los tornillos, las señales de un ensamblaje artesanal. Nótese, por ejemplo, la extraña confluencia en un mismo poema de tópicos de la ciencia ficción (en sus versiones de bajo presupuesto) y reminiscencias dantescas, junto a estructuras y ambientes propios del criollismo. Aparece también, en otro texto, una exótica decoración rusa con su nieve y su Siberia, que parece provenir de Dostoievski, así como las quejas antiestalinistas, tal vez más filiales en cierto lirismo anarquista de principios del siglo pasado que en la propaganda antisoviética de la Guerra Fría. Esta poética de panfleto libertario informa también el anticlericalismo y la defensa de la racionalidad científica que asoma en algunos textos. (Espinosa, 2011: 151)

Questo è forse il punto in cui il gioco metaletterario di Espinosa raggiunge il suo livello di maggiore complessità: in questa pagina leggiamo infatti l'analisi stilistica che il personaggio di Enrique fa dei componimenti del personaggio di Román Ríos, all'interno di un prologo dell'edizione che il primo avrebbe realizzato dell'opera del secondo, il tutto inserito da un terzo personaggio all'interno di un libro che riunisce il racconto autobiografico delle lettere del primo, i componimenti poetici del secondo, e il suddetto prologo. Tale complessa orchestrazione, come abbiamo già rilevato, fornisce a Espinosa il giusto contesto per inserire nell'opera un passaggio divulgativo sull'attività dei *payadores* uruguayani a cavallo tra XX e XXI secolo:

La fuente más visible de todo esto es la retórica de los payadores urbanos de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte. Estos artistas, cuyo oficio principal era la poesía improvisada, tuvieron gran popularidad en Montevideo y — sobre todo — en Buenos Aires, actuando en circos, en comités y actos políticos, en bares y cafés. Dejaron obra escrita, recogida generalmente en cancioneros

populares, donde se percibe a grandes rasgos — un reciclaje tardío del romanticismo más melodramático, con algún trazo grueso del naturalismo, tal como se había popularizado — fundamentalmente — a través del teatro. A partir de 1917, el tango canción, la industria fonográfica y luego la radio comenzaron a desplazar a los payadores, sustituyéndolos en el mercado por los cantores de tango. (Espinosa, 2011: 151-152)

In questa breve ricapitolazione dell'arte dei *payadores* e della loro presenza all'interno della cultura di massa del primo Novecento, non poteva mancare un riferimento a Juan Pedro López:

Uno de los más gloriosos de aquellos poetas fue Juan Pedro López, algunas de cuyas composiciones fueron grabadas por Carlos Gardel. López escribió además el vals "Quemá esas cartas" que hasta hace poco tiempo se seguía grabando por parte de distintos cantantes latinoamericanos. Ríos conoció a López (probablemente a fines de los años Treinta) y compartió actuaciones con él. Entre los textos que hoy ofrecemos, figura uno aparentemente escrito a dúo, que solían ejecutar juntos haciéndolo pasar por una repentización. (Espinosa, 2011: 152)

Come abbiamo già avuto modo di commentare, l'artista uruguayano appare in numerose occasioni all'interno dell'opera, tra le quali la più consistente è senz'altro quella a cui il prologo fittizio allude: la *payada* composta e messa in scena insieme a Román Ríos. È dunque a partire da questa che svilupperemo la nostra analisi dell'importante presenza che la produzione e la figura di López assumono anche in quest'opera.

#### 3.1.2.4 Juan Pedro López in *Las arañas de Marte*

Come abbiamo visto, Juan Pedro López è una figura fondamentale nella storia della *payada* del primo Novecento, e ancor più lo è in ambito uruguayano, essendo originario di Canelones. In *Las arañas de Marte* appare per la prima volta nei racconti che Román Ríos, sessantacinquenne all'epoca dei fatti narrati, confida al giovane Enrique, ricordando l'epoca in cui, verso la fine degli anni Trenta, un Juan Pedro López già in decadenza avrebbe condiviso con lui il palcoscenico in vari spettacoli di circo

itinerante. Si noti come, tanto in quest'opera come in *Muerte y vida del sargento poeta*, si inserisca nella trama un personaggio che avrebbe conosciuto López nel momento finale della sua carriera, quando appunto fece ritorno all'entroterra uruguayano, prestandosi — suo malgrado — a esibizioni popolari in ambienti estremamente umili. Questo non solo per questioni meramente legate all'epoca in cui le due storie si svolgono, ma anche per giustificare, sulla base della decadenza di López, il fatto che questi possa aver donato una chitarra a un possidente di Las Violetas dopo una bevuta (come avviene in *Muerte y vida del sargento poeta*) o che possa aver diviso il palcoscenico di un circo con Román Ríos. Nel caso in questione, i due avrebbero composto insieme una *payada de contrapunto* per rappresentarla poi, fingendo di improvvisare, di fronte al pubblico dello spettacolo circense. I due avrebbero incarnato voci e posizioni contrapposte in un dibattito su tradizione e modernità: López si sarebbe fatto cantore della nobiltà della vita gauchesca, intesa come elemento cardine dell'identità uruguayana — celebrandone il più emblematico esempio di arretratezza tecnologica, il cavallo —, mentre Ríos avrebbe celebrato i trionfi della tecnologia e della modernità, tacciando di stoltezza chi non vuole riconoscerli, quando non direttamente di ipocrisia (“Que yo sepa, amigo López, / su auto no es muy uruguayo”, dirà allo sfidante, riferendosi alla sua Ford; *ivi*: 57). La *payada de contrapunto* si conclude con un *coup de théâtre*:

Prefiero ser maturrango  
que atrasado y reaccionario,  
troglodita, cavernario,  
necio, ignorante y guarango.  
En su cinto veo el mango  
de plata de su puñal.  
Y ya que usted' es tan leal  
a la gaucha tradición  
enfrente con su facón  
mi treinta y ocho especial.

(Espinosa, 2011: 57-58)

A questo punto, la messa in scena prevedeva che Ríos estraesse effettivamente una pistola, minacciando López in un attacco d'ira. Vari personaggi del circo itinerante

accorrevano quindi a immobilizzarlo e disarmarlo, simulando un trambusto tragicomico che si concludeva con lo stordimento del cantore, che veniva trascinato dietro le quinte. A questo punto López terminava lo sketch con due *décimas* conclusive, in cui si scusava col pubblico per il brutto spettacolo offerto dal collega e celebrava in via definitiva l'identità nazionale uruguayana (“Nuestro glorioso pasado / hecho a lomo de bagual / defendamos con leal / amor y orgullo sincero / gritando ante el extranjero: / ¡qué hermoso es ser oriental!”), *ivi*: 58).

López è quindi inserito nella trama attraverso la costruzione di una vicenda biografica fittizia e includendo alcune strofe non attribuibili all'autore, e che non ne richiamano in modo particolarmente preciso lo stile o il lessico (a livello tematico, è verosimile che nella tenzone inscenata López parteggi per la nobiltà rurale delle radici uruguayane, mentre, come abbiamo visto anche in altri testi ed episodi, il personaggio di Ríos è un convinto sostenitore del progresso scientifico e tecnologico). Risulta però di grande interesse la breve esplicazione riguardo a López e al contesto dei *payadores* che Enrique ritiene di dover fare all'amico all'interno del suo racconto epistolare:

Ahora tengo que salir en tu auxilio, porque es seguro que la memoria del fantasma de Juan Pedro López, ya desleída en nuestra juventud, no habrá llegado jamás a tu dormitorio y a tu silla de rueda, como sí llegaban los discos de Led Zeppelin y las Ediciones Minotauro. Este López era el héroe de un tipo de cultura popular cuyas formas de circulación eran francamente homéricas. Él y otros tantos disfrazados de gauchos andaban dando vueltas por pueblos y parajes, inventando *décimas* truculentas, como las que nombró Vialí [*La leyenda del Mojón e El facón brasilero*; ndr], o glosando el crimen de la Ternera o la hazaña de Diónimo Díaz, y otros eventos extraños. Recuerdo, por ejemplo, haberle escuchado a Román un encomio escrito por López acerca de la aventura de un avión que había cruzado el océano piloteado por un hermano del generalísimo Franco. (Espinosa, 2011: 52-53)

In questa breve introduzione López è presentato come un eroe ormai caduto in disgrazia, che è piuttosto improbabile che l'amico scrittore possa conoscere. Risulta molto interessante il riferimento a certe composizioni dal contenuto cruento e scabroso, che, come abbiamo visto, costituiscono la materia di maggiore interesse anche per

Bentancor. Si noti inoltre l'allusione alla più emblematica delle avventure biografiche di López, quella che forse concorre maggiormente ad amplificarne la leggenda nella sua epoca: la lettera aperta indirizzata all'aviatore Franco, grazie alla quale riceverà in dono la chitarra costruita da Santos Hernández a Barcellona. Enrique prosegue approfondendo maggiormente il contesto della poesia orale uruguayana di inizio Novecento (su cui l'amico si informerà ulteriormente procurandosi il prologo che inserirà poi nel libro):

La radio tenía — creo — muy poco que ver con la fama de aquellos payadores. La escritura — generalmente unas antologías borrosas, apestadas de erratas, que se comprarían a los almaceneros — era solo un testimonio, una especie de daguerrotipo de aquellos cantos ya célebres, cuya existencia real estaba en la memoria del público. Los últimos coletazos de todo esto continuaban ocurriendo, mientras en un universo paralelo los Rolling Stones ya eran millonarios y vos leías a Kurt Vonnegut. Román Ríos era, entre tantas cosas que hemos querido que sea, un rezago, un epígono residual de aquella tradición. (Espinosa, 2011: 53)

Il contesto a cui Enrique allude ci ricorda la scena di *Muerte y vida del sargento poeta* in cui il sergente annuncia che, in onore del massimo cantore della regione, interpreterà solo brani di López, e il pubblico inizia ad avanzare richieste, testimoniando la circolazione popolare di queste composizioni e l'esistenza di una sorta di repertorio collettivo che il pubblico non ha appreso per via di una diffusione radiofonica e televisiva, ma a partire da un ascolto dal vivo (a opera dell'autore o di altri cantori). Come abbiamo visto, la prima richiesta del pubblico nel testo di Bentancor è *La leyenda del Mojón*. Quest'opera, sicuramente la più famosa dell'autore uruguayano, viene peraltro citata ulteriormente in *Las arañas de Marte* (nel passaggio in cui Enrique e Román Ríos sono chiusi in casa durante un temporale e il *trovero* inizia a interpretare canzoni che menzionano la pioggia: “llovía torrencialmente en la estancia del Mojón, como dijo el finado Juan Pedro”; *ivi*: 96), al pari di *La madre loca*, di cui Enrique cita una *décima* per fornire all'amico un esempio di quello stile macabro e cruento che caratterizzava certa poesia di López (quella in un certo senso meno radiofonica e più popolare nei contesti rurali):

En el patio de un hogar  
jugando están dos niños,

están armando un trencito  
con ansias de verlo andar.  
Pero un avión al pasar  
arrojó una bomba atroz,  
corren las madres en pos  
en busca de sus hijitos,  
pero estaba uno solito  
y el otro partido en dos.

(Espinosa, 2011: 53)

Si noti, inoltre, come dopo aver presentato la drammatica situazione della madre a cui la guerra ha strappato un figlio, López indugi nel dettaglio inquietante e psicologicamente perturbativo della madre che canta canzoni e filastrocche dondolando la culla vuota: questa è di fatto la scena principale dell'opera, quella che dà il nome alla composizione, e costituisce un esempio emblematico di quel gusto per l'oscuro e il disturbante (qui rappresentato dall'elemento psichiatrico) che caratterizza un ampio filone della produzione di López.

Come abbiamo anticipato in § 3.1.2.3, uno dei *relatos por décimas* attribuiti a Ríos presenta una serie di similitudini interessanti proprio con *La leyenda de Mojón*. La famosa opera è la storia di una confessione: in un giorno di pioggia incessante in cui il paese è riunito davanti a un focolare, un vecchio paesano decide di raccontare, con una certa commozione, la storia di un giovane e una giovane che si conobbero anni addietro nel paese, si sposarono ed ebbero un figlio. Un giorno il giovane inizia a sospettare che la moglie lo tradisca e decide quindi di fingersi impegnato al lavoro per poi tornare a casa di soppiatto a metà giornata: incontrati insieme i due amanti, li uccide e seppellisce i cadaveri accanto alla pietra miliare (che dà il nome alla *estancia* e appare nel titolo). A quanto pare tutti in paese sapevano del tradimento, per cui il delitto, confuso con una fuga dei due amanti, sarebbe rimasto occultato per decenni, fino a oggi. A questo punto il tempo della narrazione torna al livello zero, quello del *boliche*, dove un giovane esalta il gesto dell'uomo: in quel momento il vecchio gli rivela di essere il protagonista della storia, nonché assassino di sua madre, perché il giovane altri non è che il figlio che i due avevano avuto insieme. A questo punto, nella commozione generale, il figlio perdona il padre, ma gli chiede a sua volta di perdonare la madre e lasciare che dorma in pace. Il

pianto del padre lascia supporre che accetti, e i due, riuniti nella tragedia, si abbracciano e baciano. Un breve inciso: la storia tratta evidentemente di un femminicidio con occultamento di cadavere, peraltro celebrato dal figlio dell'assassino come gesto degno di un vero uomo (“— Ahijuna!, gritó un paisano: / si es así lo que habla el viejo / ése era un macho, ¡canejo! / yo le besaría la mano”, Sisa López, 1968: 44), parere ovviamente confermato anche dopo la scoperta dell'identità della donna uccisa e dell'assassino (“hizo bien tata querido”; *ibidem*). Inutile dire che l'establishment culturale patriarcale e machista non era messo in discussione nell'Uruguay degli anni Venti, e veniva anzi candidamente esibito (ricordiamo che da quest'opera è anche stato tratto un film). Per questo motivo non sorprende imbattersi in vicende o dinamiche di questo tipo all'interno dei testi di tanghi e milonghe di inizio Novecento e non solo: la questione del sessismo all'interno dei testi (e dei contesti) del tango e del folklore è oggi al centro di un ampio dibattito culturale in Argentina e Uruguay, nel tentativo di creare maggiore consapevolezza rispetto al machismo che contraddistingue questi generi e ambienti, e di reinterpretarli alla luce di un nuovo sistema di valori (Arredondo, 2019; Fernández Paz, 2019).

Nel caso del *relato por décimas* intitolato *Las dos Magdalenas*, la storia è piuttosto simile a quella di *La leyenda del Mojón*, ma in qualche modo rovesciata: il giovane Ramón Laguna si innamora di una donna chiamata Magdalena e i due hanno una figlia, a cui decidono di dare lo stesso nome della madre. La vita della famiglia scorre serena finché Ramón un giorno, tornando a casa anticipatamente rispetto al solito, scopre che la moglie lo tradisce. Mentre quest'ultima è impegnata in un rapporto sessuale con un'altra persona, la figlia piange in cucina:

Fue ese llanto el que al furor  
de Ramón allí frenó.  
El gaucho el facón guardó  
y sin mirar para atrás,  
para no volver jamás  
de su rancho se alejó.

(Espinosa, 2011: 36)



Il nostro protagonista decide quindi di riporre l'arma, e, disperato per il tradimento, sceglie l'autoesilio. A partire da questo episodio Ramón, fin qui presentato come un personaggio eticamente integerrimo, inizia ad alcolizzarsi e a frequentare bordelli. Dopo vent'anni, costruisce una relazione con una prostituta molto più giovane di lui, alla quale un giorno propone di abbandonare l'ambiente del bordello e di iniziare una vita insieme. Quando la donna accetta e decide di rivelargli il suo nome, ciò che il lettore sospetta fin dal principio viene confermato: si chiama Magdalena Laguna ed è la figlia di Ramón. La composizione di Ríos si interrompe qui, senza raccontare nulla della reazione dell'uomo alla scoperta del rapporto incestuoso. Non è del tutto chiaro, per la formula utilizzata, se la giovane sia al corrente o meno del fatto che il cliente è suo padre ("Ella cuando lo aceptó / dijo: no ha de haber ninguna / falsedad inoportuna / entre una mujer y su hombre. / Te voy a decir mi nombre / soy Magdalena Laguna", *ivi*: 37), ma l'ipotesi più verosimile è che anche lei sia all'oscuro di tutto e che la "falsedad inoportuna" sia appunto quella del nome fittizio da lei usato nel bordello. Ciò che non sembra poter essere casuale, vista la conoscenza profonda che Espinosa ha di Juan Pedro López e la grande presenza dell'autore (sia a livello di testi che come personaggio) all'interno della vicenda, è la corrispondenza, con alcune variazioni, che presenta la trama di *Las dos Magdalenas* con quella di *La leyenda del Mojón*. L'esordio, con l'idillio gauchesco della storia d'amore tra i due giovani coronato dalla nascita di un figlio, è comune a entrambe le opere, così come la scoperta del tradimento da parte del protagonista maschile. Il primo bivio tra le due trame è quello della reazione di fronte all'adulterio: nell'opera di López l'uomo uccide i due amanti, in quella di Ríos decide di abbandonare il paese, mosso a compassione dal pianto della figlia. Entrambe le storie prevedono poi un incontro postumo con agnizione, nel caso della *Leyenda del Mojón* il figlio ascolta la storia dell'assassinio di sua madre senza sapere che chi la racconta è suo padre, finché il tutto si svela e il figlio perdona il padre ritrovato; nel caso de *Las dos Magdalenas*, il padre si innamora di una prostituta senza sapere che è sua figlia e il racconto si chiude sul dramma della scoperta dell'incesto. Le due opere presentano quindi trame parallele, ma in ogni caso le corrispondenze non si spingono oltre il livello di un dialogo con l'opera di López, in quanto nessuna parte di *La leyenda del Mojón* è citata o ripresa testualmente in *Las dos Magdalenas*. Al pari degli altri componimenti attribuiti a Ríos all'interno dell'opera, anche questo presenta un forte legame con la trama di *Las*

*arañas de Marte* e con la biografia del personaggio: il *relato por décimas* si colloca nella parte iniziale del prosimetro, ma come scopriamo avanzando nella lettura il vero nome di Román Ríos è Ramón Lago (di cui Ramón Laguna è l'evidente *alter ego*), il rapporto con la Magdalena fedifraga richiama, al pari della Vania dell'omonimo *vals*, la relazione con la compagna che lo abbandonò anni addietro, e il rapporto incestuoso con la figlia alimenta i dubbi che Enrique nutre sul fatto che Ríos possa aver avuto delle relazioni sessuali con la figliastra (Viali Amor, la figlia che la donna portò con sé, su esortazione di Ríos, al momento di abbandonare il marito per seguire il circo, ma che abbandonerà poi con il cantore al momento della fuga successiva). Risulta piuttosto interessante, per quanto riguarda la caratterizzazione psicologica del personaggio di Ríos, e il gioco di critica letteraria che possiamo operare sui testi di questo autore in realtà inventato, notare come in *Las dos Magdalenas* le dinamiche della fuga si ribaltino: in questo caso è Ramón a cogliere in flagrante la moglie e a decidere di abbandonarla, mentre, come apprendiamo nel colloquio in cui Ríos rivela a Enrique l'origine del legame tra lui e Viali, nella separazione con l'ex lui giocò un ruolo totalmente passivo, dato che la compagna sparì in modo improvviso, derubandolo dei risparmi e senza lasciare nemmeno un messaggio.

Anche in *Las arañas de Marte*, al pari di *Muerte y vida del sargento poeta*, la figura di Juan Pedro López appare dunque più volte e in diverse modalità: da un lato come autore, con riferimenti espliciti alla sua vita e alle sue opere (menzionate per titoli nell'opera di Bentancor, citate anche testualmente in quella di Espinosa), dall'altro come personaggio, a cui vengono attribuite azioni che esulano dalla reale vicenda biografica dell'autore e che in entrambi i casi non hanno luogo nel tempo della storia, ma vengono semplicemente riportate da un altro personaggio. Nel caso di *Las arañas de Marte*, l'autore viene anche circostanziato nel contesto storico in cui ha operato attraverso una presentazione accademica legittimata dalla struttura stessa del romanzo. Questo abbondante ricorso alla figura di López ci permette di inquadrare sempre più il progetto letterario di entrambi gli autori (ciascuno per la rispettiva opera), che coincide in buona parte con un'operazione di trasmissione della cultura poetica orale delle zone rurali e periferiche dell'entroterra uruguayano. Da un lato questa viene riportata attraverso la presentazione di componimenti poetici originali che ne ripropongono le strutture formali e lo stile, dall'altro proprio attraverso la divulgazione dell'opera di Juan Pedro López,

evidentemente inteso come figura più rappresentativa ed emblematica di un certo modo di fare poesia, al punto da configurarsi come riferimento imprescindibile.



### 3.2 OSCAR FARIÑA E *EL GUACHO MARTÍN FIERRO*: RECUPERARE UN CLASSICO

Il testo che ci accingiamo ad analizzare rappresenta un esempio particolarissimo di riscrittura di un classico. Infatti, nella sua rivisitazione del *Martín Fierro*, Oscar Fariña non si limita a recuperare la vicenda del poema di José Hernández (ricollocandola nel contesto delle *villas* della Buenos Aires contemporanea), ma segue inoltre il testo originale verso per verso, mantenendone la struttura metrica e rimodellando ogni sestina per adattarla alla nuova ambientazione, operando, sul piano linguistico, trasformazioni profonde e particolarmente rilevanti. L'intera vicenda è infatti narrata nello *slang* delle classi più povere della capitale argentina, rendendo necessario, in appendice, un "Alto Glosario" che consta di 235 voci. A livello puramente operativo, la riscrittura presenta quindi le caratteristiche dell'adattamento (per quanto riguarda la vicenda, ricollocata nelle baraccopoli argentine del presente), ma anche un processo di ri-versificazione del testo affine alla traduzione, in un brillante lavoro linguistico e adattativo in cui si trasforma completamente la lingua dell'opera pur mantenendone il metro, e in cui si realizzano parallelismi e attualizzazioni tra i mondi che fanno da sfondo ai due poemi, quello del gaucho Martín Fierro (il nord-est argentino della seconda metà del XIX secolo), e quello del *guacho* (la Buenos Aires contemporanea).

#### 3.2.1 *La lingua dell'opera*

*El gaucho Martín Fierro* di José Hernández è un poema narrativo articolato in tredici canti, composti da sestine di ottonari (secondo lo schema *xaabba*, nel quale il primo verso è sciolto dalla rima) a cui si alternano talvolta quartine di ottonari in rima alternata. Nella riscrittura di Fariña, come conseguenza del processo di riformulazione verso per verso menzionato poc'anzi, lo schema metrico originale è rispettato in tutto e per tutto, senza scarti o variazioni né dal punto di vista della struttura (numero di versi, metro e articolazione strofica), né dal punto di vista dello schema di rime. Per comprendere pienamente il tipo di operazione compiuta da Fariña sul testo di Hernández, risulta utile riportare un esempio di comparazione tra le due opere. Seguono gli *incipit* di entrambi i poemi:

5	<p>Aquí me pongo a cantar  al compás de la vigüela,  que el hombre que lo desvela  una pena extraordinaria,  como la ave solitaria  con el cantar se consuela.</p>	<p>Acá me pongo a cantar  al compás de la villera,  que el guacho que lo desvela  una pena extraordinaria,  cual camuca solitaria  con la kumbia se consuela.</p>
---	--	---

10	<p>Pido a los Santos del Cielo  que ayuden mi pensamiento:  les pido en este momento  que voy a cantar mi historia  me refresquen la memoria  y aclaren mi entendimiento.</p>	<p>Pido a los porros del Chelo  que ayuden mi pensamiento,  les pido en este momento  que voy a cantar mi historia  me deliren la memoria  que esta va con sentimiento.</p>
----	---	---

15	<p>Vengan santos milagrosos,  vengan todos en mi ayuda,  que la lengua se me añuda  y se me turba la vista;  pido a mi Dios que me asista  en una ocasión tan ruda.</p>	<p>Vengan porros milagrosos,  vengan todos en mi ayuda,  que la lengua se me anuda  y se me nubla la vista;  pido a D10s que me asista  en esta ocasión conchuda.</p>
----	---	---

(Hernández, 2012: 43)

(Fariña, 2017: 7)

Come si può notare chiaramente, Fariña lavora direttamente sul testo di Hernández, trasformandolo solo in determinati punti. La maggior parte dei versi originali non subisce infatti alterazioni: ciò che viene sostituito è l'insieme dei riferimenti al mondo specifico del personaggio principale. L'operazione è del tutto simile a quella che si compie, ad esempio, nel cambiare il testo di una canzone per ottenere un effetto comico, e di fatto la prima sensazione che traiamo dalla lettura dell'*incipit* di Fariña è che si tratti di una parodia del *Martín Fierro*. Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, il dato parodico è in effetti presente ed è inoltre rafforzato da alcuni elementi paratestuali (in primo luogo le illustrazioni e la veste grafica del libro). Gli intenti dell'opera vanno però piuttosto al di là di quello che potrebbe essere un mero rovesciamento parodico, aspetto che risulta evidente a partire da un primo dato: l'operazione di Fariña non si limita a una riscrittura dell'*incipit*, o di una selezione del testo (come ben potrebbe essere nel caso di

un *lusus* smaccatamente comico), ma riguarda il testo di Hernández nella sua totalità, dunque per un'estensione di ben 2316 versi, realizzati da Fariña in modo formalmente ineccepibile, sia dal punto di vista della metrica che dal punto di vista delle rime. Benché l'opera costituisca la riscrittura di un testo preesistente, si tratta senza dubbio di uno sforzo compositivo notevole (si noti come *El guacho Martín Fierro* superi di più del doppio l'estensione in versi delle opere trattate fin qui), che sembra scoraggiare fin da subito l'ipotesi di una mera rivisitazione parodica, e che, come vedremo meglio nei prossimi paragrafi, è di fatto principalmente sostenuto da finalità di altro tipo.

Concentrandoci ora sugli aspetti strettamente linguistici, possiamo osservare che fin dalla prima sestina Fariña inizia a operare una serie di sostituzioni tra i riferimenti culturali e materiali del mondo del *Martín Fierro* e del contesto che si accinge a rappresentare. Tutto ciò che nel testo originale riguarda il folklore, la chitarra *criolla* e l'elemento del canto, viene qui convertito in un riferimento alla *cumbia villera* (genere massimamente rappresentativo della musica popolare nelle *villas* di Buenos Aires), alla tastiera (strumento fondamentale nella caratterizzazione melodica — ed estetica — del genere) e alle rime improvvisate (qui chiaramente in riferimento al rap *villero* e in analogia con la *payada de contrapunto*). Nella prima sestina il “compás de la vigüela” di Hernández diviene quindi il “compás de la villera” (con riferimento alla *cumbia*), mentre il “cantar” che consola l'uccello solitario corrisponde alla “kumbia” che consola una “camuca solitaria”. Appare qui il primo vocabolo appartenente a quella *jerga porteña* delle classi sociali più povere che caratterizza l'opera: “camuca” corrisponde a *mucama* (secondo quel processo di inversione e permutazione sui cui si basano diversi gerghi; Berruto e Cerruti, 2011). Già da questo primo termine emerge in realtà anche l'elemento sociale dell'opera di Fariña: l'immagine popolarmente lirica dell'uccellino solitario che si consola cantando viene qui sostituita dal riferimento a una donna che fa la cameriera o badante nella casa di una famiglia di una classe sociale più alta. Nelle lunghe ore di lavoro e solitudine, a cui fa da sfondo la coscienza di un'umiliazione gerarchico-sociale, la *camuca* accende la radio e si consola ascoltando *cumbia*. Si noti però che, se nella prima similitudine l'“ave solitaria” si consola appunto per la solitudine, nella seconda la *cumbia* consola la donna non in quanto solitaria, ma per il suo *status* di *camuca*: l'incipit dell'opera contiene in questo senso un'anticipazione di quanto verrà poi sviluppato in maniera più estesa nella parte centrale e finale del poema.

Nella seconda sestina, in cui le sostituzioni tra i due testi sono assai poche, viene introdotto l'elemento della droga (in questo caso *porros*; verranno poi menzionate altre sostanze, tra cui la cocaina e alcuni farmaci), aspetto fondamentale nella caratterizzazione del nuovo protagonista. Risulta utile un chiarimento: il "Chelo" che appare nel v. 7 ("Les pido a los porros del Chelo") è Adrián Marcelo "Chelo" Torres, famoso cantante di *cumbia villera*, ex-frontman dei *Grupo Green* e *Grupo Red*. La sostituzione tra "Santos" e "porros", coerentemente con il testo originale, procede nella sestina seguente, che si conclude con altri due elementi rilevanti per la nostra analisi linguistico-compositiva: da un lato il ricorso a "conchuda", termine gergale che non può che attrarre il testo verso il polo del parodico, e dall'altro la sostituzione, in questo caso puramente grafica, di "Dios" con "D10s" (Diego Armando Maradona), che verrà realizzata sistematicamente per tutta l'opera. Come notiamo fin da subito, i riferimenti alla cristianità sono normalmente sostituiti, spesso attraverso l'allusione a importanti figure della cultura popolare trasformate in feticci: è il caso del già citato "D10s", nonché di Gilda (nome d'arte di Míriam Alejandra Bianchi), popolarissima cantante di *cumbia* che viene sostituita a "virgen" e "Cristo" per un totale di tre occorrenze ("Y yo dije: 'Si me salva / la Gildita en este apuro / en adelante le juro / chorear con balas de salva'", Fariña, 2017: 130; "Ahí nomás ¡Gilda me valga! / el ruido a metal yo siento", *ivi*: 73; "¡Por Gilda, si aquello era / pa enlutar el corazon!", *ivi*: 85). Per comprendere meglio il riferimento a Gilda in sostituzione della Madonna e di Cristo, si consideri che questa popolarissima cantante, dopo la morte prematura nel 1996 a causa di un incidente stradale, è effettivamente divenuta oggetto di culto presso alcune comunità, anche al di fuori dell'Argentina (le vengono attribuiti miracoli e nel punto della Ruta 12 dove è avvenuto il frontale tra un camion e l'autobus sul quale Gilda viaggiava è stato allestito un santuario che ospita numerose offerte ed ex-voto; Margulis, 2012; Martín, 2016). Anche i riferimenti al Chelo abbondano, pur ricoprendo in questo caso una funzione principalmente strumentale: il nome del famoso cantante viene normalmente impiegato in sostituzione di "cielo" in finale di verso, anche quando il termine non è utilizzato in accezioni oltremondane. L'elemento cristiano, anche solo come sfondo culturale, non è comunque totalmente cancellato: nel testo appaiono infatti svariati riferimenti di matrice cattolica, tra cui "Eterno Padre" ("al pie del Eterno Padre"; Fariña, 2017: 8), "Barba" ("nadie me puede afanar / eso que Barba me dio"; *ivi*: 12), "Cristo" ("yo soy un pibe ¡por Cristo!", *ivi*: 83),



“santos” (“después que uno está jodido / no lo salvan ni los santos” *ivi*: 27), e lo stesso “Cielo” (“No hay lola contra el destino / que a vos te cayó del Cielo”; *ivi*: 165). Risulta ad ogni modo evidente l’operazione sostitutiva tra i riferimenti religiosi dell’originale e il *pantheon* popolare e *villero* della riscrittura. Questi aspetti sono ulteriormente sviluppati (e in un certo senso potenziati), dall’apparato di illustrazioni a corredo dell’opera, che insiste sulla rappresentazione grafica di questa peculiare schiera di divinità popolari.

### 3.2.2 Grafica e illustrazioni

La veste grafica del libro, su cui si gioca gran parte della vena parodica e parzialmente dissacrante dell’opera, sottolinea e mette in evidenza le sostituzioni e gli adattamenti che interessano la parte testuale, attraverso una serie di illustrazioni che accompagnano il poema e che sono state realizzate dallo stesso Fariña. Spiccano in particolare le “immagini sacre” della cantante Gilda e di Maradona (fig. 1 e fig. 2): la prima è una copia dell’immagine esposta nel santuario dedicato a Gilda sulla Ruta 12, mentre la seconda è la riproduzione di una famosa foto scattata a Maradona durante il Mondiale dell’86 (Fariña appone a entrambe un’aureola). A queste due immagini si aggiunge una riproduzione dell’iconico gesto del Padre Eterno nella *Creazione di Adamo* di Michelangelo, a cui è stata aggiunta una manica corta recante il numero di maglia di “D10s” (fig. 3). Tale manipolazione dell’immagine non è in realtà originale: Fariña sta copiando un’elaborazione grafica preesistente, anonima e disponibile in rete in svariati siti e formati.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Tali elementi grafici sono quelli che concorrono maggiormente ad amplificare il dato comico e parodico della riscrittura, ma si noti come questi rispondano in realtà allo stesso principio di ri-significazione che interessa la parte in versi: è infatti assai comune, nelle edizioni del *Martín Fierro*, che il testo sia affiancato da un apparato di illustrazioni. Queste accompagnano il racconto rappresentandone graficamente gli episodi più importanti, ma anche fornendo descrizioni visive degli oggetti che appaiono all'interno della storia: non si dimentichi infatti che il *Martín Fierro*, considerato opera fondamentale della letteratura nazionale argentina, viene trattato in modo sistematico all'interno dei programmi della scuola primaria e secondaria del paese (un po' come i *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni in Italia). In questo senso, le illustrazioni diventano fondamentali per guidare i giovani studenti all'interno del testo, a partire dalla cultura materiale di un mondo che non può che essere avvertito come sconosciuto e distante (quello della pampa di fine Ottocento). Nel caso dell'opera di Fariña le illustrazioni svolgono una funzione analoga a quella appena descritta, e sono di fatto parte integrante della riscrittura. Anche qui emerge infatti il valore didascalico ed esemplificativo delle immagini, che ci restituiscono esempi visibili della cultura materiale narrata nell'opera: le armi, le droghe, l'estetica dei protagonisti. L'esempio più emblematico è forse la dettagliata illustrazione del Roland Ax (fig. 4), tastiera a tracolla tra le più utilizzate nel settore ed ampiamente impiegate nella *cumbia villera* (le *keytar* costituiscono di fatto lo strumento più rappresentativo per l'estetica di questo genere; De Filippis e Massone, 2006; Márquez, 2016). Allo stesso modo, anche le scene salienti e i protagonisti della trama trovano spazio nell'apparato illustrativo dell'opera, sempre rispondendo all'estetica *villera* che la contraddistingue (sia per quanto riguarda le grafiche, sia per quanto riguarda la lingua), a partire dal protagonista Martín Fierro (fig. 5). Fariña rimarca inoltre, in più di un'intervista, l'importanza di questo dato visivo nella progettazione stessa della riscrittura dell'opera, la cui idea sarebbe nata proprio a partire da un'immagine:

En el caso de El Guacho, al proyecto lo entendí cuando hice el dibujo de la portada. Mirando una tapa del Martín Fierro con el gaucho, el rebenque y el caballo, traté de traducirlo a un guacho en moto con una cartera. Así pasó con todos los dibujos que fui copiando. En cuanto a la portada lo pensé como un cartel

de banda de cumbia, con letras grandes y muchos colores. Los números de los capítulos son la marca típica de cómo supuestamente cuentan los días los presos. Era jugar con ese chiste. (Vespa, 2012: web)

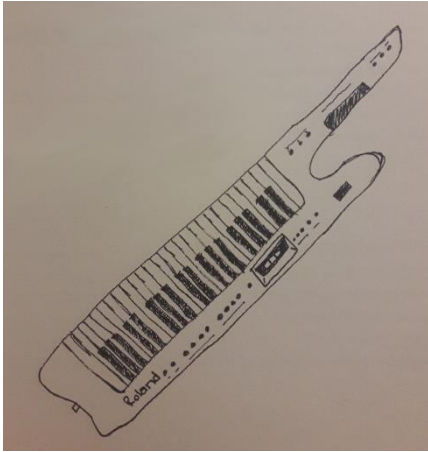


Fig. 4



Fig. 5

La trasformazione delle immagini originali, ri-semanticizzate in chiave *villera*, è quindi un aspetto fondamentale, che gioca un ruolo di grande importanza nell'idea stessa della riscrittura. Questo tipo di operazione ha un'evidente valenza comico-parodica, sottolineata dallo stesso autore ("era jugar con ese chiste", *ibidem*), nonché parzialmente dissacrante, in quanto all'immaginario idealizzato che fa da iconico fondamento alla nazione argentina, si sostituisce la rappresentazione di un mondo avvertito come infimo e degradato: quello delle *villas miseria* e della microcriminalità legata alla droga e alla violenza della vita di strada. Questa valutazione si basa però su uno stereotipo del *Martín Fierro*, quello per cui il protagonista coinciderebbe con la figura del gaucho di buon cuore, padre, marito e lavoratore, emblema di un'Argentina rustica e verace che rappresenta i tratti più distintivi e nobili della nazione incipiente. Tale immagine collettiva del gaucho Martín Fierro, benché piuttosto consolidata, tradisce però il vero protagonista del testo di Hernández, figura complessa e controversa e di per sé molto più credibile e vitale rispetto al suo appiattimento canonico. Proprio su questo punto insiste Fariña nell'esplicitare il senso e le finalità della sua operazione di riscrittura.

### 3.2.3 Riscrivere per rileggere

La copertina dell'opera nell'edizione Interzona (la seconda, quella pubblicata nel 2017; fig. 6) ha in qualche modo il pregio di riunire le due anime della veste grafica del libro: se la prima, quella parodica, è evidente più o meno in ogni illustrazione a corredo del testo, la seconda si esprime di fatto solamente qui. Ciò che ci mostra la copertina è una parete ricoperta di cartelli pubblicitari con una grafica analoga a quella dei cartelloni per i concerti di *cumbia villera* (con il tipico sfondo a gradienti dai colori accesi), su cui è stampata la scritta: "Interzona presenta *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña", seguita dal sottotitolo "El *Martín Fierro*, el libro del que todos hablan y que nadie lee". Il concetto alla base di questa riscrittura è quello per cui il *Martín Fierro*, opera come abbiamo detto celeberrima in Argentina proprio in quanto pietra fondativa del canone nazionale, ha avuto, come molti classici, la sorte di divenire un'opera popolare a livello di immaginario, ma ormai non più realmente letta da nessuno, lasciando spazio anche a una serie di stereotipi riguardo all'opera e al suo protagonista che si distanziano dal testo originale. Così commenta questo aspetto Fariña nell'intervista rilasciata a Mariano Vespa contestualmente alla prima pubblicazione dell'opera:



Fig. 6

La verdad es que mi intención fue ir contra el sentido común más rancio, más instalado. Escribo pensando lo que dice Borges en su definición de clásico como el libro del que todos hablan y nadie lee. Me parece que eso es lo que pasa con el *Martín Fierro*. Era un texto que me había gustado muchísimo, sobre todo la primera parte que es la que yo trabajé. No entendía cómo podía hablarse de un libro con tanto desconocimiento y a la vez cómo estaba tan institucionalizado cuando el protagonista era cualquiera. Se supone que se eligen como textos nacionales algunos que encarnen cierto arquetipo ideal de nobleza, de bondad, como modelos morales de vida y nuestro personaje en cuestión no tenía nada que

ver con eso. La idea fue reescribir el texto en otro tono y modificar lo menos posible. Ese fue el axioma de trabajo. (Vespa, 2012: web)

Come sottolinea Fariña, uno degli elementi più interessanti e stridenti della canonizzazione del *Martín Fierro*, è proprio l'edulcorazione della figura del protagonista, il gaucho il cui nome dà il titolo all'opera: nella vulgata scolastica del poema, Fierro è l'eroe argentino che rappresenta i valori di un mondo idealizzato, un contesto gauchesco presentato come genuinamente originario, culla della Nazione. Il personaggio dell'opera è chiaramente molto più complesso e controverso: si tratta infatti di un gaucho che, reclutato dall'esercito nazionale per prestare forzatamente servizio nelle operazioni militari di frontiera del neonato stato argentino, deciderà di disertare dopo essersi reso conto di essere niente più che forza lavoro gratuita per gli ufficiali e pedina mal equipaggiata e sacrificabile negli scontri con le popolazioni autoctone. Tornato al paese, scoprirà che nulla rimane della sua vita anteriore al reclutamento: è stato infatti derubato di ogni proprietà e la sua famiglia è dispersa. Il suo odio nei confronti del potere dello Stato, presentato come fedifrago e criminale, cresce sempre più con lo svolgimento della trama, fino a raggiungere il suo apice nel canto finale, in cui Fierro decide di andare verso nord per unirsi agli *indios*: questi, infatti, non potranno certo essere peggiori del potere che glieli ha voluti indicare come nemici, ma che è di fatto l'unica ragione della sua disgrazia. Il *Martín Fierro* dell'opera di Hernández, perlomeno nella sua prima parte (e dal punto di vista dello stato argentino), è di fatto un antieroe: si tratta di un disertore fuggiasco ricercato dalla polizia (con cui avrà uno scontro nel quale ucciderà tre ufficiali) e che viste le ingiustizie del potere di Buenos Aires decide di stabilirsi nelle terre abitate dalle popolazioni autoctone. Se la sua posizione controversa a livello politico può essere facilmente aggirata considerando la redenzione del protagonista ne *La vuelta de Martín Fierro*, rimangono comunque svariati elementi che lo distanziano totalmente dalla visione edulcorata e buonista che trova spazio nell'immaginario collettivo (a partire dalla sua presentazione nelle scuole). Fierro è infatti un personaggio violento, razzista e alcolizzato, e nel corso della vicenda uccide con una certa gratuità. Il più emblematico di questi episodi si svolge nella parte centrale dell'opera (Canto VIII): Fierro, già disertore e fuggiasco, prende parte a una festa paesana, si ubriaca, e vedendo giungere un *negro* in groppa a un cavallo con la compagna inizia a insultare entrambi (per questioni razziali: "A

los blancos hizo Dios, / a los mulatos San Pedro, / a los negro hizo el diablo / para tizón del infierno”; Hernández, 2012: 79). La situazione si scalda e alla fine Fierro uccide l'uomo a pugnate. Il sistema di valori e presupposti culturali di cui Fierro si fa portavoce non ci sorprende e risulta di fatto credibile visto il contesto narrato, quello che risulta interessante e in parte sorprendente è la distanza di tale personaggio rispetto alla figura eroica e positiva che gli viene normalmente associata. Il protagonista di *El gaucho Martín Fierro* è un uomo povero, che fa parte di una comunità periferica e che diviene facile vittima della violenza del sistema Stato. Ribellandosi all'ingiustizia del potere, diviene un emarginato e un fuggiasco, un dannato a cui hanno rubato ogni cosa e che finisce col trasformarsi in un assassino. Ma l'inesorabile *escalation* di disgrazie e delitti di Martín Fierro ha una sola origine e ragione: la violenza dello Stato, l'ingiustizia sociale, la brutalità dell'*establishment* sulle figure più deboli e vulnerabili della società. Il testo ha una fondamentale componente di denuncia politica, strettamente legata alla situazione dell'autore al momento della scrittura del poema (allo stesso modo va intesa la redenzione di Fierro nella seconda parte dell'opera, che corregge completamente il tiro rispetto all'invettiva antigovernativa della prima pubblicazione). Così commenta Fariña questi aspetti nella già citata intervista:

Lo que está puntualmente en el texto es lo que pensaba Hernández. Borges dice que lo que quería hacer era un folletín en contra del Ministerio de Guerra<sup>8</sup>. Era súper puntual y política su intención, pero trasciende. El personaje medio que se le va de las manos. En la segunda parte del texto lo que hace es vengarse de su personaje. En el 72 Hernández era un exiliado, lo estaba buscando todo el mundo y escribió el libro en esas circunstancias. Pero en el 79, cuando escribe *La Vuelta*, era senador y todo en función del éxito que había tenido su libro. Entonces, pasó de estar en una vereda y cruzar a la otra. Por supuesto, tuvo que escribir *La Vuelta* adoctrinándolo, con los consejos del viejo Vizcacha y de Martín Fierro diciéndole a los hijos que se portaran bien. Ahí se ve cómo cambia de tono sobre todo en la caracterización del indio: en la primera es El Dorado, la tierra prometida, está todo re bien; y en *La Vuelta* lo describe como el infierno. (Vespa, 2012: web)

---

<sup>8</sup> Cfr. Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"*, Madrid, Alianza/Emecé, 1983.

José Hernández fu infatti, negli anni Sessanta del XIX secolo, un fervente sostenitore dell'autonomia delle province rispetto al potere centrale, e nel 1871 prese parte all'insurrezione rivoltosa contro il Partito Unitario capitanata da López Jordán: i federalisti furono sconfitti e Hernández dovette abbandonare il paese, rifugiandosi in Brasile (qui compose il *Martín Fierro*, con evidentissime intenzioni di denuncia sociale e politica; Quiroga Lavié, 2015; Chávez, 1959). Come riassume Fariña nell'intervista, nel giro di pochi anni il rapporto di Hernández con le istituzioni statali cambia radicalmente: pur senza abbandonare del tutto le sue visioni federaliste, divenne prima deputato e poi senatore della provincia di Buenos Aires, ricucendo i rapporti con l'*establishment* della capitale (Chávez, 1959). *La vuelta de Martín Fierro* rispecchia questa rinnovata posizione, evidentemente più blanda e accomodante rispetto alle istanze del governo bonaerense e totalmente distruttiva nei confronti delle popolazioni autoctone (queste in particolare sono presentate come comunità selvagge e incivili, e nei canti dal IV al IX della *Vuelta* Hernández indugia nel descriverne le crudeltà ed efferatezze). Fariña intende *La vuelta de Martín Fierro* come un'opera che risponde in gran parte alla necessità di rivedere le posizioni propugnate nella parte precedente, provvedendo in un certo senso a eliminare il personaggio controverso e riottoso che è il protagonista della prima vicenda, motivo per cui decide di concentrarsi sulla riscrittura della sola prima parte. L'opzione scelta da Fariña per revitalizzare il classico è quella di cambiarne il contesto (e conseguentemente il linguaggio) offrendo riferimenti più vicini e comprensibili, pur nell'ambito di una sostanziale analogia con l'originale: come vedremo, le parti del testo che veicolano il contenuto politico e sociale dell'opera subiranno modifiche minime, lasciando appunto invariata l'anima centrale del poema di Hernández, che di fatto trascende le contingenze specifiche dell'Argentina del XIX secolo. “De haber vivido hoy, Martín Fierro habría sido un pibe chorro”, spiega Fariña nell'intervista rilasciata a Página 12 (García, 2011: web): la scelta è quella di identificare nella contemporaneità la figura di un emarginato da sostituire al protagonista originale in modo costruire un'analogia credibile, per rendere poi coerente tutta la parte del libro che invece non cambierà (ricordiamo l'“assioma” identificato da Fariña nella sopracitata intervista con Mariano Vespa: “La idea fue reescribir el texto en otro tono y modificar lo menos posible”; Vespa, 2012: web). Vediamo ora alcuni esempi di come è stata realizzata tale trasformazione, mettendo in luce i maggiori punti di forza e debolezza di questa riscrittura analogica.

Prima, però, proponiamo la quarta di copertina della riedizione del libro di Interzona, che riesce a condensare in modo estremamente chiaro ed efficace il senso stesso del lavoro di Fariña e le finalità di questa riscrittura:

Reducido a instrumento de tortura para bachilleres, souvenir de gringo o estampita religiosa de sojero exportador, el Martín Fierro se ajusta perfectamente a la definición de clásico que daba Borges: aquel libro del que todos hablan y nadie lee. ¿Cómo hacer que un libro valioso vuelva a ser leído? Esta reescritura posmovillera del clásico gauchesco intenta devolverle al libro su fuerza original. Dislocarlo apenas para que vuelva a ser el mismo. Del gaucho manso, idealizado, al guacho fugitivo, borracho pendenciero, racista y asesino. Del gaucho matrero al pibe chorro. (Fariña, 2017: quarta di copertina)

### 3.2.4 *Gaucho e guacho a confronto*

Come abbiamo visto, la scelta di sostituzione per la figura del gaucho ottocentesco ricade sul *chorro* delle baraccopoli della Buenos Aires contemporanea, per far sì che “la representación de los sujetos marginales sea estructuralmente análoga a su antecedente (se narran las desgracias de un joven marginal, la violenta opresión del orden social y se despliega generosamente el uso del lenguaje del grupo social representado)” (Ramallo, 2015: 91). Ovviamente alcuni riferimenti saltano e devono essere sostituiti: invece che essere reclutato in una *pulpería*, il *guacho* Fierro viene arrestato in un *baile* di *cumbia*. Il fortino militare da cui Fierro scappa nell’originale viene sostituito da un penitenziario, dove gli *indios* divengono “*pitufos*” (protagonisti della serie belga *Les Schtroumpfs*, in italiano *I Puffi*), termine che nel gergo carcerario di Buenos Aires identifica coloro che invadono “el espacio vital de otro preso para robarle, violarlo o ejercer cualquier tipo de coacción” (questa la definizione data nel glossario in appendice all’opera; Fariña, 2017: 200). In questo passaggio, da un lato, l’analogia fra le due trame si fa un po’ traballante, in quanto la questione del nemico straniero (che l’ideologia nazionalista del governo identifica come forza antagonista da debellare — mentre come abbiamo visto il vero male per Martín Fierro è lo stato argentino) è un punto fondamentale nella denuncia politica del testo originale, e viene qui irrimediabilmente perduto. Allo stesso tempo, il contesto del carcere risulta perfetto per costruire un tipo di critica realmente analoga a quella



originale: lo Stato è menzognero e criminale, oggi come allora, perché le sue istituzioni svolgono funzioni contrarie a quelle che proclamano. Il carcere non favorisce in nessun modo il recupero e la reintegrazione dell'individuo nella società: al contrario, è un luogo di abuso e sofferenza, dove si riproducono le violente gerarchie della vita urbana ma a livelli peggiori, in una costante dinamica di raggruppamento in bande e subordinazione clientelare nei confronti delle guardie, a cui, in cambio di protezione, vengono forniti favori di ogni tipo. Allo stesso tempo, la stretta delle forze dell'ordine sui quartieri più poveri e la minaccia del carcere non garantiscono di per sé maggiore sicurezza sociale. Nell'opera viene riportata la realtà per cui in determinati contesti è la stessa polizia a obbligare i ragazzi delle *villas* a rubare, una situazione drammatica testimoniata da numerosi casi divenuti noti a livello nazionale, tra i quali il più recente è forse quello di José Luis Zarvansky: il giovane il 7 settembre 2019 interruppe le riprese di un programma di Canal 3 a Rosario per testimoniare in diretta gli abusi subiti e fu immediatamente detenuto su ordine del magistrato locale César Cabrera, uscendo poi dal commissariato con un piede fratturato. La divisione dell'Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) di Rosario ha richiesto l'apertura di un'indagine, che per il momento non risulta avviata<sup>9</sup>. Il problema, come denunciato dall'APDH nel suo comunicato<sup>10</sup>, è molto serio proprio in quanto si tratta di pratiche sistematiche, molto più diffuse di quanto non testimonino i pochi casi che riescono a raggiungere una certa risonanza mediatica. Tra questi, quello di Luciano Arruga: sedicenne *desaparecido* a Lomas del Mirador nel 2009 (il suo corpo sarà poi ritrovato e riconosciuto il 17 ottobre 2014<sup>11</sup>) dopo essersi rifiutato di rubare per conto della polizia locale. In occasione della “Cuarta Jornada Cultural por los Derechos Humanos de los pibes” (26 gennaio 2013), Vanesa Orieta — sorella di Arruga, in gran parte promotrice delle battaglie che hanno portato al riconoscimento dei crimini della polizia nei confronti del ragazzo — rilascia un'intervista

---

<sup>9</sup> Tra gli svariati articoli che documentano il caso, riportiamo una nota di Redacción Rosario (<https://redaccionrosario.com/2019/09/06/repudio-de-la-apdh-rosario-a-la-detencion-de-un-joven01/>) e una della Agencia de Noticias RedAcción che contiene anche il video dell'intervento di Zarvansky davanti alle telecamere di Canal 3 (<https://www.anred.org/2019/09/08/obligado-a-robar-para-la-policia/>; ultimo accesso: 10 aprile 2021).

<sup>10</sup> Il testo completo è disponibile sul sito del Colectivo Ex Presos Políticos y Sobrevivientes di Rosario, alla seguente URL: <http://colectivoeprosario.blogspot.com/2019/09/apdh-rosario.html> (ultimo accesso: 10 aprile 2021).

<sup>11</sup> Citiamo qui le URL di due articoli dedicati al caso: <https://www.perfil.com/noticias/policia/Encontraron-muerto-a-Luciano-Arruga-estaba-enterrado-como-NN-en-Chacarita-20141017-0033.phtml> (Perfil); <https://www.lanacion.com.ar/seguridad/luciano-arruga-nid1736412> (La Nación); (ultimo accesso: 10 aprile 2021).

in cui tocca alcuni punti importanti e del tutto consonanti rispetto a quanto messo in luce nella riscrittura di Fariña:

Muchas familias que están en el barrio pobre naturalizamos, se naturaliza las golpizas, el miedo a la policía. Las familias naturalizamos el miedo a la policía. ¡No es natural! No debemos naturalizar que nos aprieten, nos amenacen, nos hostiguen. Pero volviendo a Luciano, [...] él me decía pero por qué me tengo que bancar que me peguen, que me digan que soy un negro de mierda, villero. Porque es así, le decía yo. Porque no se puede cambiar, porque nosotros tenemos que zafar, porque si vos te pones a gritarle a estos tipos lo único que va a pasar es que te van a encerrar y ahí ya no te podemos defender. [...] Esto lo tenemos que cambiar. Esto tiene que cambiar por todas las familias que sufren la violencia institucional en los barrios. No podemos hablar de democracia si tenemos estas torturas. Algo está mal, tenemos que ser conscientes de que estamos fallando como sociedad. Tenemos que ponernos en la piel de quien lo está sufriendo, la tortura no es algo del pasado. Tenemos que empezar a laburar esas cosas; hoy más que nunca las banderas de los derechos humanos tienen que estar más arriba porque quienes sufren son los que no tienen voz. (Cruz Ciarniello, 2013: web)

Da questo punto di vista, l'analogia tra il testo di Hernández e quello di Fariña funziona perfettamente: ciò che si denuncia è la violenza istituzionale nei confronti di gruppi marginalizzati su cui pesa un grave stigma sociale e che non hanno la possibilità di difendersi e ottenere giustizia. Cambiano le circostanze e le epoche, ma la componente sociale su cui la violenza del potere potrà sempre rifarsi rimane evidentemente la stessa: le classi più povere. In questo senso, Fariña compie un passo ulteriore rispetto a quanto presente nel testo di Hernández, sostituendo a "el ser gaucho es un delito" il verso "el ser pobre es un delito" (Canto VIII, v. 1324), uscendo dalla situazione particolare del *guacho* per identificare la vera origine della discriminazione di entrambi i protagonisti. Vediamo ora come l'opera di Fariña, giungendo alle parti di denuncia sociale del *Martín Fierro*, risulti strettamente aderente al testo, riportando di fatto quasi letteralmente i versi originali:

1320	<p>Él anda siempre juyendo, siempre pobre y perseguido; no tiene cueva ni nido, como si fuera maldito; porque el ser gaucho... ¡barajo! el ser gaucho es un delito. [...]</p>	<p>Él anda siempre juyendo, sin un cobre y perseguido; no tiene cueva ni nido, como si fuera maldito; porque el ser pobre... ¡karajo! el ser pobre es un delito. [...]</p>
------	---	--

1370	<p>Él nada gana en la paz y es el primero en la guerra; no le perdonan si yerra, que no saben perdonar, porque el gaucho en esta tierra solo sirve pa votar.</p>	<p>Él nada gana en la paz, por eso al rico, la guerra; no le perdonan si yerra, pero lo saben comprar, porque el pobre en esta tierra solo sirve pa votar.</p>
------	--	--

1375	<p>Para él son los calabozos, para él las duras prisiones; en su boca no hay razones aunque la razón le sobre; que son campanas de palo las razones de los pobres.</p>	<p>Para él son los calabozos, para él las dura prisiones, en su boca no hay razone aunque a su boga le sobre; que son timbales de palo las razones de los pobres.</p>
------	--	---

1380	<p>Si uno aguanta, es gaucho bruto; si no aguanta, es gaucho malo. ¡Déle azote, déle palo, porque es lo que él necesita! De todo el que nació gaucho ésta es la suerte maldita.</p>	<p>Si uno aguanta, es guacho mulo; si no aguanta es guacho malo. ¡Dele murra, dele palo, porque así lo necesita! De todo el que nació pobre esta es la suerte maldita.</p>
------	---	--

(Hernández, 2012: 84-86)

(Fariña, 2017: 111, 114-115)

Comparando i due testi verso per verso, notiamo come realmente non vari quasi nulla tra un'opera e l'altra: Fariña si limita a contestualizzare pochi dettagli e a compiere operazioni di adeguamento linguistico del tutto superficiali. Il messaggio in sé rimane invariato, e il risultato è che le rivendicazioni presenti nel testo di Hernández — circostanziate nel contesto delle *villas* bonaerensi, ma di fatto riportate in modo quasi letterale — ci risultano del tutto contemporanee (si noti inoltre la consonanza con le

questioni portate alla luce da Vanesa Orieta nella sopracitata intervista). Tra gli elementi di denuncia sociale che trascendono le circostanze specifiche del *Martín Fierro*, e che emergono quindi quasi inalterati nella riscrittura di Fariña, vi è un altro punto di grande importanza: il fatto che la condizione di povertà delle classi sociali più deboli viene perpetuata dal sistema stesso, che in molti casi favorisce la cronicizzazione delle situazioni di disagio sociale piuttosto che il loro superamento. Che ne sarà dei figli di Martín Fierro dopo il reclutamento (incarcerazione, nel poema di Fariña) del padre? Confrontiamo le riflessioni sulla sorte dei figli che Fierro condivide con il lettore/ascoltatore dopo aver appreso, una volta tornato al paese, che questi sono stati costretti ad avventurarsi da soli nell'entroterra (benché ancora bambini) per cercare lavoro come garzoni:

1070	Como hijitos de la cuna andaban por áhy sin madre. Ya se quedaron sin padre y así la suerte los deja, sin naides que los proteja y sin perro que los ladre.	Mendigando por la lleca andarán por ahi sin madre. Ya se quedaron sin padre, y así la suerte los deja sin nadie que los proteja y sin perro que les ladre.
1075	Los pobrecitos tal vez no tengan ande abrigarse, ni ramada ande ganarse, ni rincón ande meterse, ni camisa que ponerse, 1080 ni poncho con que taparse.	Los pobrecitos tal vez no tengan donde abrigarse, ni techo donde taparse, ni rincón donde meterse, ni casaka que ponerse, ni troncho con que limarse.
1085	Tal vez los verán sufrir sin tenerles compasión; puede que alguna ocasión aunque los vean tiritando los echen de algún jogón pa que no estén estorbando.	Tal vez los verán sufrir sin tenerles compasión; puede que alguna ocasión aunque estén tiritando los echen de algún vagón pa que no estén estorbando.

	Y al verse ansina espantaos	Y al verse así espantados
	como se espanta á los perros,	como se espanta a los perro,
	irán los hijos de Fierro	irán los hijos de Fierro,
1090	con la cola entre las piernas,	con el rabo entre las piernas,
	a buscar almas más tiernas	a buscar gilada tierna
	o esconderse en algún cerro.	y chorearla con un hierro.
	(Hernández, 2012: 76)	(Fariña, 2017: 89-90)

I figli del gaucho saranno fuggiaschi, i figli del *guacho* a loro volta ladri, ed è il sistema stesso a far sì che la condizione di povertà e *damnatio* sociale sia perpetuata da una generazione all'altra (sull'importanza del sistema carcerario e della cronicizzazione della povertà ai fini del controllo sociale, testi di riferimento possono essere Foucault, 2014; Freire, 2011; Bourgois e Schonberg, 2011). Anche in questo caso notiamo come gli interventi di Fariña sul testo siano minimi, volti in alcuni casi ad aggiornare il sostrato linguistico della vicenda (“ansí”/“así”, v. 1072; “naides”/“nadie”, v. 1073; “ande”/“donde”, vv. 1076-1078), in altri a far coincidere i riferimenti presenti nel brano col contesto generale della storia (“ni poncho con que taparse”/“ni troncho con que limarse”, v. 1080; “jogón”/“vagón”, v. 1085; “o esconderse en algún cerro”/“y chorearla con un hierro”, v. 1092), e con la variante linguistica e i riferimenti culturali della subcultura rappresentata (“camisa”/“casaca”, v. 1079; “cola”/“rabo” v. 1090).

Potremmo per certi versi osservare come sia la vicenda del gaucho che quella del *guacho* rappresentino, almeno nell'ambito di questi passaggi, due involucri accessori per un nucleo tematico di denuncia sociale che rimane invariato tra le due opere. La differenza fondamentale è che, chiaramente, mentre Hernández scriveva con l'intento di formulare un'invettiva nei confronti del Partito Unitario a lui contemporaneo e di portare alla luce la condizione di subalternità e oppressione delle comunità rurali dell'entroterra, Fariña dichiara (come appare nelle sopraccitate interviste) di aver compiuto una riscrittura che vale in qualche modo come “restauro”: l'obiettivo è riportare alla luce — aggiornandolo, ma cambiando in un certo senso il meno possibile — un testo costantemente travisato proprio perché non più letto davvero (l'espressione “dislocarlo apenas para que vuelva a ser el mismo”, presente nella quarta di copertina dell'edizione Interzona, ci pare particolarmente precisa ed efficace in questo senso). L'operazione di Fariña è stata per questo spesso associata a un lavoro di traduzione (García 2011, Antoniotti 2015). Ciò

ovviamente è vero soprattutto in senso metaforico: il lavoro linguistico compiuto da Fariña risponde principalmente alle esigenze dovute all'adattamento (la ri-contestualizzazione linguistica e dei riferimenti culturali che proviene dallo svolgimento della trama in un differente contesto), e solo in misura minore all'attualizzazione linguistica di certi termini dallo spagnolo rioplatense ottocentesco a quello contemporaneo (come nelle ultime sestine commentate). La riscrittura dell'opera intesa come ri-versificazione del testo originale su base analogica è l'operazione che trova il maggiore spazio all'interno del lavoro di Fariña, è però molto interessante notare come buona parte del testo rimanga di fatto invariata: ai tanti processi che abbiamo riconosciuto all'interno di quest'opera aggiungiamo quindi l'operazione di copiatura, che interessa in realtà una parte assai considerevole del testo (tutto ciò che non necessita di essere ricontestualizzato). Abbiamo peraltro sottolineato come molto spesso le parti riportate alla lettera (o con lievi modifiche di natura superficiale) coincidano con i nodi tematici più importanti dell'opera, quelli che in qualche modo trascendono gli elementi "accidentali" della trama, a conferma delle intenzioni di recupero e restituzione del testo originale che Fariña si propone di portare a termine attraverso la sua riscrittura.

*El guacho Martín Fierro* si presenta quindi come un esempio assai peculiare di poema narrativo contemporaneo: se da un lato la componente creativa e lo sforzo compositivo sono evidenti, dall'altro l'intera opera è costruita letteralmente sul testo del *Martín Fierro*, ricalcandolo e trasformandolo costantemente. In questo senso, il poema di Fariña costituisce un *unicum* all'interno del nostro *corpus* di opere: benché infatti il testo di Hernández costituisca un evidente modello letterario (e in certi casi, come vedremo nel seguente capitolo, sia oggetto di riferimenti espliciti), nessun'altra opera presenta un rapporto di filiazione diretta (né rispetto al *Martín Fierro*, né in relazione ad altre opere) come quello che caratterizza il testo di Fariña. Se *El guacho Martín Fierro* può essere per molti aspetti considerato un'opera di invenzione (data la costruzione dell'analogia con la vicenda originale e il lavoro di ri-versificazione che questa comporta), non lo è completamente nella sostanza, né nelle intenzioni dell'autore, che come abbiamo visto si propone un'operazione di recupero di un'opera "tradita" dalla canonizzazione.

Come abbiamo visto, l'*incipit* della riscrittura batte l'accento sulla componente maggiormente parodica del progetto. Il finale, al contrario, rivela e consolida definitivamente l'interesse di Fariña per il recupero in forma analogica della componente

concettuale più profonda del *Martín Fierro* di Hernández. Prima di passare al prossimo capitolo, riportiamo le sestine conclusive di entrambi i poemi:

2305	Y ya con estas noticias mi relación acabé; por ser ciertas las conté, todas las desgracias dichas: es un telar de desdichas	Y ya con estos detayes la secuencia terminé; por ser posta la canté, todas las desgracias dichas: es un tren de altas desdichas
2310	cada gaucho que usté ve.	todos los guachos que ven.
	Pero ponga su esperanza en el Dios que lo formó; y aquí me despido yo, que referí así a mi modo	Pero pongan su esperanza en el D10s que los parió; y acá me despido yo, que corte batí a mi modo,
2315	MALES QUE CONOCEN TODOS PERO QUE NAIDES CONTÓ.	BARDOS QUE CONOCEN TODOS PERO QUE NADIE CANTÓ.
	(Hernández, 2012: 114-115)	(Fariña, 2017: 190)





### 3.3 EL GRAN SURUBÍ DI PEDRO MAIRAL: UNA “NOVELA EN SONETOS”

*El gran surubí* di Pedro Mairal, pubblicato per la prima volta in capitoli sulla rivista bimestrale Orsai nel 2012 (e poi in cartonato nel 2013), occupa una posizione assai peculiare all'interno della produzione dell'autore, nonché nella letteratura argentina contemporanea: si tratta infatti di un'opera narrativa interamente composta in sonetti (in totale sessanta, divisi in sei capitoli da dieci componimenti ciascuno), accompagnati dalle illustrazioni dell'argentino Jorge González. Tra gli autori delle opere che compongono il nostro *corpus*, Mairal è senz'altro il più noto, sia nel contesto latinoamericano che a livello internazionale: l'autore ha infatti ottenuto una certa visibilità a partire dal suo romanzo d'esordio, *Una noche con Sabrina Love*, che vinse il Premio Clarín nella prima edizione del concorso (nel 1998, quando la giuria era composta da Roa Bastos, Bioy Casares e Cabrera Infante) e negli ultimi vent'anni ha ottenuto un certo successo di pubblico e di critica principalmente per i suoi romanzi e racconti, tradotti in più di dieci lingue (tra questi, *El año del desierto*, *Salvatierra*, *La uruguay* e *Breves amores eternos*). Nella produzione di Mairal, piuttosto variegata, la poesia non ha un ruolo marginale: il primo libro pubblicato dall'autore è di fatto una raccolta poetica (*Tigre como los pájaros*), e benché la produzione romanzesca abbia raggiunto una circolazione indubbiamente maggiore, i volumi di poesia pubblicati da Mairal fino ad ora sono sette e vantano svariate traduzioni. Tra questi, solo *El gran surubí* costituisce un esempio di poesia narrativa, peraltro assai peculiare dal punto di vista formale e particolarmente brillante sul piano linguistico: l'opera è infatti contraddistinta da un linguaggio gergale e violento, che, di pari passo con gli episodi della trama e con l'estetica *hard boiled* che contraddistingue la vicenda, costituisce un evidente contrasto con la forma metrica utilizzata. Il testo presenta inoltre una ricca trama di relazioni intertestuali interne ed esterne, profilandosi dunque come un oggetto letterario particolarmente complesso e articolato.

L'opera si presenta come un'avventura distopica dai tratti *pulp*. Per semplificare la trattazione successiva, ne riassumiamo qui brevemente la trama. In un'Argentina in cui la carne è una risorsa non più reperibile, il governo lancia un programma nazionale di caccia ai *surubíes* (sorta di pesci gatto che popolano le acque del Rio della Plata). Il protagonista dell'opera (che dovrebbe avere un'età compresa fra i trenta e i quarant'anni) è impegnato in una partita di calcetto quando una truppa di militari lo recluta

forzosamente per prendere parte alla caccia, che avviene a bordo di barche dalle quali vengono calate in acqua lance più piccole. Inizia quindi l'avventura del protagonista a bordo di uno dei tanti pescherecci mandati alla ricerca dei *surubíes*, che hanno raggiunto dimensioni assai superiori al normale e sono presentati come veri e propri mostri marini (risulta fin da qui evidente il rimando a *Moby Dick*, che esploreremo meglio più avanti). La barca e l'isola dove si trova il campo base (l'isola Martín García, realmente esistente e situata nel punto in cui il fiume Uruguay affluisce nel Rio della Plata) fanno da sfondo a una serie di relazioni omosessuali tra le reclute, narrate in modo esplicito secondo l'estetica *hard boiled* che contraddistingue l'intera opera. La caccia non sta dando i risultati sperati e il capitano della barca decide, visto l'esaurimento delle risorse, di usare come esche i corpi degli annegati nella caccia al *surubí*. Gli incidenti, e i relativi annegamenti, si moltiplicano, e la ciurma inizia a sospettare che questi siano in realtà dovuti a un piano degli ufficiali per rifornirsi di esche umane: le reclute si ammutinano e uccidono il capitano e il suo sottoposto, cibandosene poi sull'isola dopo averli macellati e grigliati. Inizialmente riusciranno a coprire l'omicidio facendolo passare per una diserzione, ma la situazione precipita quando la corrente riporta a riva le ossa dei due scomparsi, fornendo le prove del delitto. Mentre gli ufficiali inseguono il protagonista e i suoi compagni per arrestarli (questi ultimi si trovano a bordo di un gommone, impegnati nella caccia), un grande *surubí* finalmente abbocca e inizia a trainare la lancia. Il protagonista decide di rifiutare di consegnarsi alle autorità (scelta che avrebbe teoricamente concesso di scampare all'esecuzione, ma non alla prigionia) e si butta in acqua dopo aver tagliato la cima che legava l'amo al gommone, rimanendo al traino del gran *surubí*. Si apre quindi la parentesi "acquatica" della vicenda, a cui è dedicato un intero capitolo: il protagonista rimane afferrato alla cima che lo lega all'animale, che si addentra sempre più nel reticolo fluviale che caratterizza la regione di Entre Ríos. Dopo aver resistito alcuni giorni al traino del *surubí*, il protagonista decide di tagliare la cima e di nascondersi nella vegetazione costiera. Dopo essere stato soccorso da una ragazzina, deciderà di mettersi in cammino per raggiungere la città di Gualeguay, dove verrà però arrestato e riconosciuto: gli verrà addossata la responsabilità di entrambe le morti, e sarà quindi giustiziato.

Prima di procedere a commentare i vari aspetti formali e contenutistici dell'opera, sarà necessario un chiarimento di natura bibliografica: l'opera di Mairal, come già detto,

è stata pubblicata per la prima volta in capitoli sulla rivista bimestrale Orsai (ed è pertanto disponibile in rete nell'archivio online della rivista<sup>12</sup>). Nel 2013 Orsai ha pubblicato l'opera integrale in cartonato, quest'ultima è però priva della numerazione di pagina per ragioni connesse alla veste grafica del libro (l'edizione riunisce le illustrazioni originali di Jorge González, a cui si aggiungono ulteriori illustrazioni a margine del testo). Per questo motivo, a differenza delle opere precedenti, il testo sarà citato senza indicazione di pagina, ma facendo riferimento al numero di capitolo, sonetto e verso (i primi due in numeri romani, l'ultimo in numeri arabi; es. II, III, 7).

### 3.3.1 Sonetti narrativi

Se le opere che abbiamo analizzato fino ad ora si caratterizzavano per un rapporto formale particolarmente evidente con la tradizione letteraria rioplatense (Bentancor e Espinosa scelgono di scrivere in *décimas*, sulla scorta della *payada* uruguayana, mentre Oscar Fariña riscrive il *Martín Fierro*), nel caso de *El gran surubí* questo rapporto viene a mancare. Il testo di Mairal si presenta infatti come un'opera narrativa integralmente composta in sonetti, che sia l'autore che l'editore Hernán Casciari hanno presentato nei termini di "novela en sonetos" (Yuste, 2018; Casciari, 2019). Benché non sia certo assente, a livello assoluto, una tradizione di poesia narrativa basata su tale forma metrica (le corone di sonetti, diffuse in Italia già dal XIII secolo; Menichetti, 1993), questa non occupa assolutamente una posizione di rilievo a livello rioplatense, e di fatto non costituisce, come vedremo, un reale modello per l'autore. Per iniziare ad analizzare gli aspetti formali dei sonetti di Mairal, sarà utile riportare l'*incipit* dell'opera:

	quizá quería morir no matarme dormir un año entero de corrido quizá quería no estar no haber nacido soñaba que llegaban a buscarme dos tipitos de azul tocaban timbre esperaban pacientes que me viera yo decía soy poeta soy artista
5	

---

<sup>12</sup> È possibile accedere all'opera completa selezionando i capitoli dal blog dell'autore: <http://pedromairal.blogspot.com/2014/10/el-gran-surubi-completo-online.html> (ultimo accesso: 10 aprile 2021).

me bajaban en un cajón de mimbre  
 en ascensor riéndose tranquilos  
 hablándome del juicio sus ribetes  
 sabían los detalles los aprietes  
 protestaban por mis ochenta kilos  
 despertaba de golpe transpirado  
 largando un grito horrible estrangulado

(Mairal, 2013: I, I)

Come risulta evidente, il testo è totalmente privo di maiuscole e punteggiatura: tale scelta formale interessa la totalità dell’opera, con la sola eccezione di alcuni punti interrogativi (quattro in totale, utilizzati, secondo quanto dichiarato dallo stesso autore<sup>13</sup>, solo quando necessari alla corretta comprensione del testo). L’altro elemento che emerge immediatamente con chiarezza riguarda il registro utilizzato, e quel particolare aspetto della poesia narrativa che Roggia definiva “dialettica metro-sintassi” (cfr. § 2.1.2.3): la lingua del sonetto ci risulta particolarmente fluida e colloquiale, e le strutture sintattiche si adeguano alla musicalità dell’endecasillabo in modo efficace e inaspettato (abbiamo già fatto alcuni commenti in merito in § 3.1.1, analizzando la lingua poetica delle *décimas* di *Muerte y vida del sargento poeta*, e torneremo a breve su questo punto). Risulta di grande interesse e importanza, infine, la struttura stessa del sonetto, caratterizzato dallo schema di rime *ABBA CDDC EFFE GG*. Tale schema di rime verrà rispettato invariabilmente per tutta l’opera (60 sonetti, dunque 840 versi) e costituisce di fatto un elemento essenziale de *El gran surubí*. Come è noto, la tradizione del sonetto ha le sue origini in Italia nel Duecento, nel contesto del circolo intellettuale che gravitava attorno alla corte di Federico II di Svevia (la cosiddetta Scuola Siciliana; Menichetti, 1993). Il sonetto all’italiana, trasformatosi nel corso dei secoli, è normalmente caratterizzato da una struttura che prevede due quartine — in rima alternata o incrociata — seguite da due terzine. Come possiamo notare, il sonetto di Mairal si articola invece in tre quartine concluse da un distico in rima baciata, struttura tipica del sonetto di tradizione inglese. Allo stesso tempo, non si tratta di un sonetto inglese “classico”, di tipo shakespeariano (normalmente caratterizzato dallo schema di rime *ABAB CDCD EFEF GG*). La rima

<sup>13</sup> Tale esplicitazione è emersa nel corso dello scambio di mail che ho avuto con l’autore nel 2019, occupandomi della traduzione in italiano de *El gran surubí* (*Il gran surubí*, Roma, Ensemble, 2019).

incrociata nelle quartine è infatti tipica del sonetto di tradizione italiana e spagnola, e benché esempi di quartina con rima incrociata non manchino nella letteratura inglese (per esempio nei sonetti di Donne e Wyatt<sup>14</sup>), l'esatto schema utilizzato da Mairal è realmente peregrino: come nota J. Christopher Warner nel suo studio *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557* (Warner, 2013), tale struttura appare appena due volte nella *Miscellany* di Richard Tottel, e risulta sostanzialmente inutilizzata fino al periodo romantico, riemergendo negli *Elegiac Sonnets* di Charlotte Smith (1784). Ma anche in questo caso, la struttura è impiegata in modo sporadico e minoritario: l'unico autore che fa un uso sistematico di questo peculiare schema di rime è William Lisle Bowles, che nei suoi *Fourteen Sonnets* (1789) impiega tale struttura in nove sonetti su quattordici (Bowles, 1991; Hamer, 1969; Feldman e Robinson, 1999). Visto l'uso programmatico di tale schema da parte dell'autore (un *unicum* all'interno della letteratura inglese), d'ora in poi, per praticità, ci riferiremo ad esso nei termini di sonetto bowlesiano. Risulta evidente che l'autore in questione occupa uno spazio nettamente minoritario all'interno della tradizione inglese, e riscontrando il peculiare impiego del sonetto bowlesiano nella nostra opera ci si chiede se Mairal abbia ripreso tale struttura da Bowles o se l'abbia scelta in altro modo. Uno scambio di mail con l'autore ha permesso di risolvere il dubbio: Mairal afferma di aver iniziato a scrivere l'opera con questo metro considerando di stare componendo in sonetti shakespeariani, e accorgendosi poi della sottile differenza tra questi e lo schema da lui effettivamente utilizzato (tutte e tre le quartine con rima incrociata invece che alternata). Successivamente si è reso conto del fatto che la struttura è ampiamente attestata nei sonetti di Borges (in particolare nella raccolta *El otro, el mismo*; Borges, 1972) da cui suppone di avere quindi in qualche modo assimilato tale schema.

Al di là della diffusione del sonetto bowlesiano nella letteratura inglese e argentina e delle letture che possono aver portato Mairal a considerare questa struttura, ciò che più importa è il valore funzionale di questo schema all'interno dell'opera: non si tratta infatti di un elemento meramente tecnico o accessorio, al contrario, costituisce uno degli elementi di maggiore importanza per la composizione del testo. Questo tipo di struttura

---

<sup>14</sup> La maggior parte degli *Holy Sonnets* di Donne presenta infatti lo schema *ABBA ABBA CDCD EE* (Donne, 1998), mentre Wyatt impiega la rima incrociata in tutte e tre le quartine, mantenendo però (diversamente da Bowles) le stesse terminazioni nelle prime due, secondo lo schema *ABBA ABBA CDDC EE* (Wyatt, 1997).

metrica risulta infatti particolarmente efficace in quanto l'indipendenza delle quartine dal punto di vista delle rime permette una certa libertà compositiva (molto importante considerando il volume dell'opera e la sua vocazione narrativa). Allo stesso tempo, la scarsa ricorrenza delle rime (ogni terminazione appare solo due volte in ciascun sonetto) agevola, insieme alla scelta della rima incrociata invece che alternata, una maggiore fluidità del testo poetico, che gioca a favore di quella colloquialità e scioltezza di linguaggio che caratterizza fortemente l'opera. Il distico conclusivo in rima baciata, infine, sembra mimare la chiusa dell'ottava rima, metro narrativo tra i principali della tradizione europea, e si predispone come spazio privilegiato per realizzare le classiche chiusure a effetto che contraddistinguono il genere (*aprosdoketa* o *fulmina in clausola*), e che hanno anche nel testo di Mairal una grande incidenza a livello narrativo. Attraverso questo espediente Mairal riesce quindi a trasformare il sonetto (forma tradizionalmente lirica) in una cellula narrativa di grande efficacia, particolarmente duttile e vantaggiosa dal punto di vista compositivo.

Anche la scelta dell'endecasillabo è in parte motivata da ragioni strategiche: se da un lato la *décima*, vista l'importanza per la tradizione narrativa rioplatense, potrebbe predisporre come il metro più "naturale" per intraprendere la scrittura di un poema narrativo, dall'altro si noti come la brevità dei suoi ottonari e la fitta trama di rime (quattro terminazioni per dieci versi), lasci inevitabilmente una libertà molto minore a livello compositivo. Tale forma metrica esalta infatti le qualità ritmiche della lingua poetica, con versi brevi scanditi in tempo pari e il continuo ricorso delle stesse terminazioni: è una poesia che nasce per essere cantata, e rivela inevitabilmente questa sua vocazione anche su carta. Per queste ragioni, tale metro non si presenta chiaramente come il più indicato per un tipo di scrittura che cerca la riproduzione della lingua parlata: come abbiamo visto in § 3.1.1, una grande differenza tra la lingua orale di *Muerte y vida del sargento poeta* e quella de *El gran surubí* è che nel primo caso ciò che viene recuperato è il lessico e la fraseologia del parlato, mentre nel secondo viene normalmente mantenuta anche la struttura sintattica. Se nel caso della *décima*, infatti, le esigenze metriche e di rima si fanno più stringenti, pilotando le scelte lessicali in modo piuttosto evidente, nel caso del sonetto (ancor più se bowlesiano) gli spazi si dilatano e lo schema di rime diviene meno esigente. Nell'agosto del 2019 ho avuto la possibilità di incontrare l'autore, che su questo aspetto si è espresso come segue: iniziando a comporre l'opera, Mairal si era proposto di

realizzare un poema in sestine o *décimas* di ottonari (metri tradizionali del poema narrativo di area rioplatense), rendendosi poi conto di come tale verso risultasse breve per la costruzione sintattica. Componendo in ottonari, osserva Mairal, la costruzione della frase è quasi sempre su due versi. Se prendiamo come esempio l'*incipit* del *Martín Fierro*, per restare su un testo che abbiamo già trattato, notiamo chiaramente questo tipo di distribuzione sintattica: “aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela, / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria, / como la ave solitaria / con el cantar se consuela” (Hernández, 2012: 43). Come si può notare, questo tipo di metro lascia realmente spazio a uno o due elementi sintattici per verso, costringendo inevitabilmente chi compone a spezzare costantemente il discorso. Mairal sceglie quindi di impiegare una struttura alternativa, ricorrendo a una forma metrica con cui ha già, in realtà, una grande confidenza. Prima di intraprendere la scrittura di quest'opera l'autore ha infatti già pubblicato tre raccolte di sonetti: si tratta dei *Pornosonetos*, componimenti di tema principalmente (ma non esclusivamente) erotico che, come vedremo, condividono diversi aspetti con *El gran surubí*.

### 3.3.2 Il rapporto coi Pornosonetos

La prima raccolta di *Pornosonetos* vede la sua pubblicazione nel 2003 con la casa editrice Eloisa Cartonera. A questa seguiranno altri due volumi (*Pornosonetos II* e *Pornosonetos III*), pubblicati all'interno del progetto editoriale Vox di Bahía Blanca. Queste opere consistono in raccolte di sonetti a sfondo erotico, caratterizzati da un linguaggio esplicito e fortemente colloquiale, in evidente contrasto (sia tematico che linguistico) con l'elevazione lirica che il lettore contemporaneo si attenderebbe da una simile scelta metrica. L'accostamento di forme auliche e nobili e contenuti triviali non è certo una novità in letteratura: si tratta, al contrario, di un'operazione largamente praticata e che rientra nell'ambito del più ampio campo dei processi parodici (Santarcangelo, 1989; Catelli, 2011). Nel caso del sonetto, il filone anticlassicista della letteratura italiana ci offre innumerevoli esempi, tra i quali il più emblematico e rappresentativo — nell'ambito dell'accostamento della forma sonetto con contenuti sessualmente espliciti — sono i *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino (Aretino, 1980). I *Pornosonetos* di Mairal, pur nella loro esplicitezza, non hanno però una vocazione prettamente goliardica e faceta: i

comпонimenti sono infatti caratterizzati da una certa varietà di tono, che include sonetti introspettivi o anche privi di riferimenti sessuali. Al di là degli aspetti contenutistici, ciò che connette strettamente i *Pornosonetos* con *El gran surubí* è proprio la struttura metrica che abbiamo appena commentato: quasi tutti i *Pornosonetos* costituiscono infatti esempi di sonetto bowlesiano, che risulta di fatto una scelta formale praticamente esclusiva all'interno della produzione in sonetti di Mairal. Inoltre, anche i *Pornosonetos* si presentano integralmente redatti in minuscole e privi di punteggiatura (fatta eccezione, anche qui, per alcuni punti interrogativi impiegati quando necessario per la comprensione del testo). Il sonetto de *El gran surubí* è lo stesso dei *Ponosonetos*, ma non solo a livello metrico, o per quanto riguarda le scelte di formattazione del testo. O meglio: sì, ma sono proprio questi elementi a guidare in qualche modo una strutturazione sintattica della frase e un adeguamento della lingua orale alla ritmicità del verso che contraddistingue di fatto entrambe le opere. Si consideri il seguente esempio:

cogíamos felices cada jueves  
 los beatles en tu cuarto repetían  
 su nothing's gonna change my world y hacían  
 que parecieran fáciles y leves  
 5            los días de ese año ese segundo  
               esa risa esa tarde que ahora gira  
               y sé que el estribillo era mentira  
               porque todo al final cambió mi mundo  
               el viento se llevó todo al carajo  
 10           los besos los abrazos los secretos  
               y quedaron apenas los sonetos  
               las fotos del cajón de más abajo  
               no pasó tanto tiempo y sin embargo  
               ayer cuando te vi salí de largo

(Mairal, 2018: 81)

Le caratteristiche ritmiche e linguistiche (dal punto di vista della sintassi e della disposizione del discorso nella griglia metrica) di questo sonetto sono analoghe a quelle dei sonetti de *El gran surubí*: abbondano le giustapposizioni con elisione della congiunzione “y” (a due elementi, come nel v. 6 — “esa risa esa tarde” — o in *tricolon*,



come nel v. 10; anche limitandoci all'unico sonetto de *El gran surubí* già citato, si pensi ai vv. I, I, 7 e I, I, 11 — “soy poeta soy artista”, “los detalles los aprietes” —, costruiti secondo la stessa struttura; Mairal 2013: I, I), appaiono espressioni tipiche della lingua orale (“todo al carajo”, v. 9) e riferimenti alla cultura pop (come nel v. 3, in cui si cita integralmente il ritornello di *Across the Universe* dei Beatles) incastonate brillantemente nella scansione del verso, senza forzare la prosodia della lingua. Leggendo questo testo spostiamo fluidamente lo sguardo da un verso all'altro e ci muoviamo all'interno di una lingua colloquiale e sentita come vicina e quotidiana, in accordo con quel criterio di “orizzontalità” che abbiamo definito all'inizio della nostra trattazione. Il verso di Mairal è di facile lettura e comprensione, e in un certo senso non potrebbe essere altrimenti: l'abolizione programmatica della punteggiatura rende impossibile la costruzione di periodi dalla disposizione contorta, e figure quali anastrofi e inversioni sono fortemente scoraggiate dagli stessi vincoli compositivi che l'autore si impone.

L'esperienza dei *Pornosonetos* risulta quindi preziosissima per Mairal nel momento in cui si accinge a comporre *El gran surubí*: l'autore ha infatti alle spalle una larga pratica (tre raccolte) di versificazione in sonetti, per di più primariamente articolati secondo uno schema formale che si rivela estremamente vantaggioso per la composizione di un poema narrativo. Infatti, come abbiamo notato nel precedente paragrafo, l'indipendenza rimica delle quartine e il distico finale in rima baciata trasformano il sonetto (forma tra le più emblematiche del genere lirico) in una cellula narrativa di grande versatilità, adatta allo sviluppo di un poema di ampio respiro.

Al di là delle congruenze formali, un altro aspetto concorre a vincolare fortemente le due opere. I *Pornosonetos* sono stati pubblicati nel 2018 in un'unica raccolta (Buenos Aires, Emecé) a nome di Mairal, ma fino ad allora l'autore li aveva pubblicati sotto pseudonimo, firmandoli come Ramón Paz: questi risulta essere nientemeno che il protagonista de *El gran surubí*, il narratore intradiegetico che riporta la propria vicenda in prima persona. Sull'identità del protagonista riceviamo in qualche modo indizi fin dal primo sonetto (“yo decía soy poeta soy artista”; Mairal, 2013: I, I, 7), ma questa sarà poi svelata solo in IV, II, 14, quando, a seguito di uno scontro fisico con una guardia, Paz sarà portato davanti agli ufficiali e gli sarà chiesto di identificarsi (“usted cómo se llama ramon paz”; *ivi*: IV, II, 14). Un'ulteriore allusione appare già dal secondo capitolo (“dale ramón la concha de tu madre”, *ivi*: II, IV, 13), a conferma di come Mairal avesse chiaro

fin dal principio che il protagonista dell'opera sarebbe stato l'autore fittizio dei *Pornosonetos*. Dal punto di vista della caratterizzazione del personaggio, tale trasformazione (da pseudonimo a protagonista) presenta una serie di elementi degni di nota: se il Ramon Paz dei *Pornosonetos* si profila come un disinibito cantore di vicende erotiche eterosessuali, il protagonista de *El gran surubí* ci viene presentato in preda agli incubi per un divorzio in corso, e si delinea come una figura sostanzialmente misogina. Si consideri, in questo senso, il sonetto conclusivo del primo capitolo dell'opera, particolarmente significativo:

nos sacaron afuera hasta un camión  
 y mientras nos subían nos miraban  
 los mozos del barcito y los que estaban  
 y la chica de abajo en recepción  
 5 miren todos ahora a esta hermosura  
 nos dijo el de bigote miren bien  
 es la última mujer que ustedes ven  
 ahora empieza el torneo de clausura  
 no sé cómo explicar que yo en secreto  
 10 me sentí como raro como anfibio  
 una parte de mí sintió un alivio  
 y otra parte de mí me dijo quieto  
 están quedando atrás tus padeceres  
 estás entrando a un mundo sin mujeres  
 (Mairal, 2013; I, X)

Solo gli uomini vengono reclutati per la caccia ai *surubíes*, e il monito dell'ufficiale (sostanzialmente una minaccia) lascia pensare che non ci sarà ritorno. Ma nonostante l'obiettivo di tali avvertenze sia quello di suscitare disperazione fra le reclute, il protagonista si rende conto di starsi intimamente rallegrando di questa prospettiva: di fatto, nell'ambito di un reclutamento che rimanda chiaramente a una deportazione, l'idea di un "mundo sin mujeres" sembra essere l'unico elemento in grado di rincuorarlo.

Nel corso dell'opera, il protagonista Paz sarà al centro di una serie di episodi di carattere sessuale ed emotivo che si avvicendano rapidamente senza comportare conseguenze determinanti sullo svolgimento della trama: sarebbe vano ricercare una reale

progressione, calcolata e programmatica, nelle trasformazioni relazionali del protagonista, queste sembrano piuttosto rispondere ai caratteri dell'estetica *hard boiled* che contraddistingue l'opera. Come abbiamo visto, il Paz dell'inizio della vicenda ci appare come un personaggio misogino il cui machismo (in I, II si lamenterà del cestino di camicie sporche che, evidentemente, non si era mai preoccupato di lavare in precedenza) viene esacerbato dal processo per il divorzio e la separazione dei beni. Lo stesso Paz, una volta a bordo della barca, inizierà ad intraprendere rapporti sessuali col collega e compagno di stanza Peñalver, nell'ambito di una più ampia attività sessuale che presto si estenderà all'intero equipaggio. Il rapporto con Peñalver evolverà in modo poi maggiormente sentimentale. Questi sarà infatti uno dei primi ad annegare nella caccia e ad essere poi usato come esca per i *surubíes*, e la scena in cui il suo corpo viene immerso nelle acque appeso al gigantesco amo metallico è sicuramente tra le maggiormente liriche all'interno dell'opera:

5                   yo lo vi a peñalver medio verdoso  
                       en el gomón de al lado blando muerto  
                       con el sueño total al descubierto  
                       tan lánguido y en paz estaba hermoso  
                       lo vi que lo tiraban ensartado  
 10                   en la pregunta viva del anzuelo  
                       clavado en los talones bajo el cielo  
                       cayó dentro del agua y casi nado  
                       a sacarlo del fondo o a quedarme  
                       abajo con su cuerpo hasta borrarame

(Mairal, 2013; III, VIII, 5-14)

Dopo aver abbandonato il gran *surubí*, il protagonista si nasconde nella vegetazione che costeggia il fiume e si addormenta. Verrà incontrato da una ragazzina, che lo troverà ancora dormiente nel bosco e che gli porterà del cibo per qualche giorno. Risvegliandosi, Paz apre gli occhi sull'adolescente, per la quale proverà una sorta di innamoramento platonico dai tratti edulcorati e fanciulleschi:

toda la luz del monte eran sus ojos  
 tendría doce años quizá trece  
 era capaz de hacer que el diablo rece  
 me sacó las espinas los abrojos  
 5 me trajo tortas fritas muy sabrosas  
 me preguntó por qué yo estaba triste  
 no le digas a nadie que me viste  
 por qué te siguen tantas mariposas?  
 la niña se reía y la mañana  
 10 temblaba entre las ramas de alegría  
 por qué tenés un parche me decía  
 es una herida vieja que no sana  
 parecés un pirata y un mendigo  
 un día te querés casar conmigo?

(Mairal, 2013: VI, II)

In questa parte de *El gran surubí* la lingua del sonetto di Mairal si trasforma raggiungendo per un momento (in modo un po' parodico, vista la situazione) un registro maggiormente proprio di una lirica amorosa, in sintonia con il tono che il lettore contemporaneo si attenderebbe da una composizione in sonetti. Si noti come nell'*incipit* del componimento Mairal recuperi addirittura il *topos* della donna angelica redentrice mutuato dalla tradizione stilnovistica, completando il riferimento a un certo canone di sonetto amoroso e distanziandosi più che mai dallo stile e dal linguaggio che predominano generalmente nell'opera. L'episodio rappresenta infatti una parentesi di fugace e luminosa serenità all'interno del testo, che insiste altrimenti su episodi cruenti e su un'atmosfera generale di malessere e incertezza.

La sfera relazionale del protagonista si trasforma dunque attraverso svariati episodi, contraddistinti da sensibilità sempre diverse tra loro. Ciò che sembra mancare è una vera e propria organicità in questo senso: Ramón Paz vive un'avventura vertiginosa, che ne mette costantemente in pericolo l'integrità fisica e mentale fino all'inevitabile schianto conclusivo, la fucilazione per mano dei gendarmi. Nel turbinio di eventi e decisioni irreversibili che caratterizza la storia, il tema amoroso ha una parte certamente non centrale, ma, allo stesso tempo, è presente nella trama dall'inizio alla fine. L'elemento amoroso riappare infatti anche nel finale, occupando i versi conclusivi dell'opera e

assumendo una posizione assoluta e totalizzante: “vi tu cara vi todo lo que amé / y en la luz de los sauces me escapé” (*ivi*: VI, X, 13-14). Il riferimento è peraltro evidentemente ambiguo: posto che la persona a cui si allude sia un personaggio della storia, non si ha comunque modo di determinare se il viso ricordato nel momento della morte sia quello della donna da cui Paz si sta separando, dell’amico e compagno Peñalver o della ragazzina che lo ha salvato.

Ciò che di fatto emerge con chiarezza è che non vi sia una reale relazione tra le vicende e gli episodi amorosi narrati nei *Pornosonetos* e quelli de *El gran surubí*: il Ramón Paz dei *Pornosonetos* è di fatto un *alter ego* dell’autore, e assume solamente il valore di uno pseudonimo, mentre ne *El gran surubí* diviene realmente personaggio, distaccandosi inevitabilmente (vista la trama e l’ambientazione) dal contesto di riferimento dell’opera precedente. Infatti, se da un lato il tono e gli aspetti sintattici dei *Pornosonetos* e de *El gran surubí* sono in gran parte analoghi, dall’altro siamo di fronte a due opere molto diverse. In primo luogo, per questioni formali (la prima è una raccolta di componimenti indipendenti di tema in massima parte erotico/sentimentale, la seconda è un’opera narrativa composta in sonetti che sviluppano un’unica trama), in secondo luogo, per gli argomenti trattati: se le raccolte di sonetti erotici sono state (come rivela il nome stesso) innanzitutto un laboratorio per adattare un racconto sessualmente esplicito alla musicalità dell’endecasillabo e alla forma sonetto, *El gran surubí* si muove in contesti narrativi per la maggior parte distanti da tale sperimentazione. Fanno eccezione, in questo senso, gli episodi di sesso omosessuale all’interno della barca e sull’isola Martín García, nei quali si registra di fatto la compresenza della struttura metrica e della materia poetica dei *Pornosonetos*. Riportiamo qui il passaggio che narra l’approccio tra il protagonista e il compagno di stanza Peñalver:

5 lo pesqué a peñalver en una paja  
y me quiso mostrar cómo acababa  
después me preguntó si lo tocaba  
me agarró con la guardia medio baja  
primero pajas mutuas con saliva  
de a poco el beso de hombre salitroso  
después ya descubrirlo medio hermoso  
y empujarle la verga para arriba

10 y sacar el pingüino empetrolado  
los polvos asfixiantes de alacena  
uno a media mañana otro a la cena  
aguantarse el dolor del empalado  
y al final descubrir como un abismo  
que todos ocultábamos lo mismo

(Mairal, 2013: II, IX)

Il rapporto tra i due, in consonanza con lo stile *pulp* che contraddistingue la totalità dell'opera, è narrato in modo esplicito, attraverso un'espressività che è sostanzialmente la stessa dei *Pornosonetos*: in questo caso l'esperienza delle raccolte precedenti risulta utile non solo al livello di una versificazione più generica, ma direttamente nella gestione del contenuto sessualmente esplicito all'interno dell'opera. Questo è il punto in cui l'eredità dei *Pornosonetos* si fa quindi più diretta ed esplicita, sempre nell'ambito di un romanzo in sonetti che estende ampiamente le possibilità esplorate nelle raccolte di componimenti singoli che l'hanno preceduta, proponendosi un obiettivo evidentemente più articolato e ambizioso a livello narrativo e compositivo.

### 3.3.3 L'intertestualità nell'opera

Come anticipato nell'introduzione, *El gran surubí* presenta una fitta rete di relazioni intertestuali, sia esterne che interne (dunque riferite all'opera stessa di Pedro Mairal). Tra queste, il rapporto più evidente ed esplicito è quello con *Moby Dick*. Il capodoglio bianco del romanzo di Herman Melville si presenta di fatto come il riferimento più emblematico per qualunque vicenda che abbia a che fare con una caccia al mostro marino, ragione per cui una possibile relazione tra il gran *surubí* e *Moby Dick*, anche solo per associazione di idee, sarebbe stata in qualche modo inevitabile. Nel nostro caso il riferimento non rimane però una semplice allusione a livello di immaginario, ma è anzi rafforzato da una serie di elementi testuali e paratestuali.

### 3.3.3.1 Le eco melvilliane e il rapporto con *Sabrina Love*

La creatura di Melville è più volte citata nelle varie interviste e presentazioni de *El gran surubí* al momento della prima uscita, e compare peraltro nella quarta di copertina dell'edizione Orsai del 2013 (“Un rumor dice que en las profundidades viscosas de los ríos existe un surubí gigante, una especie de Moby Dick, que los militares quieren como trofeo”, Mairal, 2013; quarta di copertina). All'interno dell'opera, il parallelo con *Moby Dick* risiede in primo luogo negli evidenti punti di contatto tra le due creature acquatiche (entrambe biancastre, enormi e leggendarie) e nelle dinamiche della caccia, che in entrambi i testi viene operata con lance (nell'accezione nautica) che vengono calate in acqua dalla barca principale (nel caso de *El gran surubí* si tratta di gommoni invece che imbarcazioni in legno, e gli arpioni sono sostituiti da grandi ami di metallo nero; cfr. *ivi* III, II-III). A livello strettamente testuale, l'unica allusione esplicita a *Moby Dick* appare nel secondo capitolo, nel quale il capitano Ballester viene messo in relazione con Achab (“nuestro ahab distraído intrascendente”, II, VII, 10). Inoltre, in diverse occasioni ci si riferisce al *surubí* nei termini di balena (“tórrida ballena”, V, V, 7; “ballena pantanosa”, IV, V, 12, “adiós a mi ballena”, V, IX, 14) e capodoglio (“con fuerza de tremendo cachalote”, III, VI, 8), riferimento ancora più specifico alla vicenda del romanzo di Melville. Ma benché le allusioni abbondino, queste non superano mai la soglia di un rimando generico a *Moby Dick*, da intendersi come riferimento letterario fondamentale (a livello di immaginario) per la vicenda narrata: come abbiamo detto, il capodoglio di Melville rappresenta un'antonomasia del mostro marino in letteratura (ancor più nel caso di una caccia alla creatura acquatica), ed è soprattutto in questo senso che vanno lette le varie allusioni. Si consideri infatti come anche l'episodio di Giona nella pancia della balena (archetipo biblico, insieme al Leviatano, dello stesso *Moby Dick*) sia in effetti richiamato all'interno dell'opera, con la stessa valenza antonomastica e non strettamente testuale (“y me metí en el agua a lo jonás”, *ivi*: V, IX, 12).

Ciò che risulta particolarmente interessante è osservare la presenza che il testo di Melville occupa nell'opera completa di Pedro Mairal: *Moby Dick* viene infatti citato anche nel romanzo *El año del desierto* (la protagonista María lo vede su uno scaffale della libreria di Laura, inquilina della casa da lei messa in affitto, e le due iniziano una conversazione incentrata sulla letteratura angloamericana; Mairal, 2010: 39) e, in modo

per noi maggiormente significativo, nel romanzo d'esordio *Una noche con Sabrina Love*. L'allusione al testo di Melville in quest'opera risulta particolarmente rilevante in relazione a *El gran surubí* per via di una scena che ne anticipa l'immaginario in modo curioso e sorprendente. All'inizio del settimo capitolo di *Una noche con Sabrina Love*, viene riportato *ex abrupto* un sogno del protagonista Daniel, che sta viaggiando in autostop verso Buenos Aires dalla provincia di Entre Ríos:

La ballena había quedado varada en la copa del ombú cuando bajaron las aguas. Él estaba con los demás chicos de guardapolvo, bajo el sol, formando una larga fila que organizaban dos maestras. Por fin le tocó el turno de subir por la escalera y de mirar de cerca a la ballena. No distinguía bien las raíces y las ramas del árbol de las aletas y los bigotes del animal, porque era en realidad un inmenso bagre, no una ballena, pero mejor no decir nada. De pronto le vio el ojo que reflejaba una agonía lenta y silenciosa. Tenía que bajar para que los demás también pudieran verlo. Los chicos y los pájaros gritaban. Abrió los ojos. El espinillo bajo el cual se había dormido estaba lleno de tordos negros que se volaron cuando se movió. (Mairal, 2018: 51)

L'immagine risulta sorprendente ed evocativa proprio in quanto ciò che appare nel sogno è una balena arenata in cima a un albero, che finisce poi col trasformarsi in un "inmenso bagre", un grande pesce gatto di fiume: nella prima opera dell'autore, l'immagine del grande *surubí* del Rio della Plata è già presente, e proprio in relazione a una balena, come poi sarà nell'opera che stiamo analizzando. Si noti inoltre come vari elementi presenti in questo sogno riappaiano effettivamente ne *El gran surubí*, a partire dal dettaglio dell'occhio. All'occhio della creatura viene infatti dedicato un certo spazio all'interno del romanzo in sonetti: questo verrà mostrato a Paz da Peñalver come prova dell'enormità dei *surubíes* ("yo dudaba ponía todo en remojo / hasta que peñalver me trajo el ojo"; *ivi*: II, VI, 13-14) e sarà poi al centro di un intero sonetto, nel quale si insiste proprio sull'enormità viscosa del bulbo oculare e sulla sua natura enigmatica e in qualche modo sacrale (non a caso il capitano Ballester se lo fa consegnare per cibarsene):

era como una bocha negra y blanca  
toda llena de líquido mirando



la nada de la muerte sentenciando  
 al hombre que lo pesa que lo arranca  
 5 el ojo asesinado de un coloso  
 dominó la cocina en su sentido  
 después se hizo puchero por pedido  
 como un brebaje orgánico viscoso  
 el manjar especial del capitán  
 10 nuestro ahab distraído intrascendente  
 capitán ballester el casi ausente  
 esos tipos que son pero no están  
 un gordito sin sombras que le pesen  
 manducándose su delicatessen

(Mairal, 2013: II, VII)

L'elemento dell'occhio della creatura, enorme e terrorizzante, è senz'altro una cifra ricorrente nella letteratura e filmografia dedicata ai mostri marini, proprio per il suo carattere sublime in senso burkiano: la dimensione dell'occhio, porzione minima del corpo del mostro, dà infatti l'idea dell'immensità della creatura, generando terrore e innescando una sorta di vertigine dovuta proprio all'intuire le proporzioni sovranaturali di un essere la cui figura non si delinea per intero. Si pensi in questo senso alla scena di *Ventimila leghe sotto i mari* (1954, regia di Richard Fleischer) in cui il l'occhio del calamaro giganteggia nell'oblò de Nautilus, o all'immagine che sessant'anni dopo occuperà una delle locandine di *The heart of the sea* (2015, diretto da Ron Howard): il marinaio Owen Chase che nuota nell'oscurità dell'oceano, dalla cui penombra emerge il gigantesco occhio di un capodoglio<sup>15</sup>. Se tale riferimento può apparire quindi svincolato dalla premessa di *Una noche con Sabrina Love*, l'altro dettaglio ricorrente tra il sogno di Daniel e la trama de *El gran surubí* risulta più specifico e puntuale: spostandosi al traino del *surubí* gigante nella regione di Entre Ríos, Paz si addormenta, e nel dormiveglia intravede una scolaresca di bambini in grembiule sulla costa. Il passaggio è il seguente: “una vez desperté por una escuela / guardapolvos brillando a la distancia / dudé si no eran sueños de mi infancia / y me metí en el agua hasta la muela” (*ivi*: V, IV, 5-8). La

---

<sup>15</sup> Il film si basa sull'episodio del naufragio della baleniera Essex in seguito all'attacco di un capodoglio, fatto di cronaca che ispira *Moby Dick* e che viene riportato nella stessa opera di Melville.

consonanza tra i due brani è veramente curiosa e peculiare per la riproposizione degli stessi elementi combinati in modo diverso: l'ambientazione è la stessa, il paesaggio fluviale di Entre Ríos, e appare inoltre la scolaresca in grembiule e il *surubí* gigante, oltre all'allusione alla dimensione onirica (nel caso di Daniel, la scena è sognata, nel caso de *El gran surubí* il protagonista si chiede se non si tratti di un sogno della sua infanzia). È come se si trattasse in un certo senso della stessa scena vista da due prospettive diverse e con una parziale redistribuzione degli elementi (il *surubí*/balena in questo caso è ancora in acqua, e non in cima all'albero). I punti di contatto tra le due opere sono realmente sorprendenti, e sorge spontaneo chiedersi se la genesi dell'idea stessa del pesce gatto gigante del Rio della Plata non trovi le sue radici nel periodo della scrittura di *Una noche con Sabrina Love*. Su questo punto, Mairal si esprime all'interno di un'intervista rilasciata a Mercedes Cabrera poco dopo la pubblicazione dell'opera in cartonato:

La historia la pensé en 2007, como una idea para una novela. Me acuerdo que [sic] dibujé un bagre y al lado uno tipitos de menor tamaño, nadando al costado. La escala era rara, no sabía si el tamaño del pez era real o si lo real era el tamaño de los tipitos. Y creo que de ahí saqué la idea de ese pescado gigante de río. (Cabrera, 2013: 8)

Come possiamo notare, Mairal riconduce la genesi dell'idea per l'opera a uno di quei disegni che si scarabocchiano su un pezzo di carta mentre si parla al telefono: non c'è motivo di dubitare della buona fede di questa dichiarazione, ed è dunque evidente che l'immagine di *Una noche con Sabrina Love* è recuperata dall'autore in modo inconscio, senza che ci sia una reale volontà di sviluppare maggiormente una pista che, all'interno dell'episodio che abbiamo riportato, è chiaramente tracciata. Risulta peraltro singolare e significativo notare come l'immagine del gran *surubí* sia messa in relazione fin da subito con quella della balena, rafforzando un parallelismo che, come abbiamo visto, nel romanzo in sonetti viene riaffermato in numerose occorrenze.

Il sogno di Daniel, che apre il settimo capitolo di *Una noche con Sabrina Love*, non ci offre elementi per identificare un'allusione melvilliana nel rapporto tra balena e *surubí*. Risulta allo stesso tempo curioso notare come in un altro passaggio dell'opera, Mairal affidi al suo narratore una similitudine alquanto singolare: “La expectativa por la noche con Sabrina Love hacía que todos los actos no dirigidos a ese objetivo tuvieran

algo de irreales. [...] Le parecían movimientos sin sentido. Como ver a alguien limpiando la cubierta de un barco que se hunde” (Mairal, 2018: 12). L’immagine conclusiva, il paragone con la pulizia del ponte di una nave che affonda, giunge inaspettata e ci appare in qualche modo esotica. Questa risulta di fatto del tutto svincolata dal contesto del romanzo (che non riguarda vicende marinaresche), nonché ovviamente dall’esperienza comune del lettore contemporaneo. Si tratta ad ogni modo di un’immagine evocativa e letterariamente efficace, che sembra richiamare proprio quella letteratura di viaggi e avventure che trova ampio spazio nel romanzo occidentale tra XVIII e XIX secolo. Un’immagine che non suonerà nuova a chi abbia letto *Moby Dick*, dal momento che questa appare anche nel testo di Melville:

Ahora bien, caballeros, barrer la cubierta de un barco en el mar es una cuestión de trabajo doméstico que se cumple con regularidad todas las tardes, en cualquier tiempo, salvo con galerna furiosa, y se sabe que se ha cumplido en el caso de barcos que en ese momento estaban de hecho hundiéndose<sup>16</sup>. (Melville, 2010: 353)

Si tratterebbe, anche in questo caso, di una citazione inconsapevole e involontaria: ho infatti avuto modo di chiedere personalmente a Mairal chiarimenti su questo aspetto, e l’autore mi ha confermato di non aver assolutamente realizzato a proposito questa corrispondenza con il testo di Melville. Ciò che risulta sorprendente è il fatto che le due possibili reminiscenze melvilliane all’interno di *Una noche con Sabrina Love* siano totalmente svincolate dalla trama del romanzo, prestandosi in un certo senso ancora di più all’ipotesi di un’immagine sopita che riaffiora durante il processo di scrittura: se infatti il riferimento alla nave che affonda ci risulta del tutto estraneo all’immaginario della vicenda narrata, allo stesso modo il sogno di Daniel non presenta nessun legame con gli elementi della trama, anteriori e successivi, e si costituisce in pratica come un passaggio isolato, che non conoscerà poi ulteriori approfondimenti o sviluppi (salvo riapparire quindici anni più tardi come soggetto per il romanzo in sonetti che stiamo trattando). La sensazione che traiamo è che Pedro Mairal, che ha chiaramente una certa

---

<sup>16</sup> Questo il passaggio in lingua originale: “Now, gentlemen, sweeping a ship’s deck at sea is a piece of household work which in all times but raging gales is regularly attended to every evening; it has been known to be done in the case of ships actually foundering at the time” (Melville, 1958: 254).

dimestichezza con la letteratura inglese e angloamericana (le sue opere presentano diversi riferimenti a tali tradizioni letterarie, ed è stato peraltro professore di letteratura inglese presso la Universidad del Salvador di Buenos Aires; Vieites, 2006), avesse particolarmente presente l'opera di Melville nel periodo in cui si è dedicato alla scrittura di *Una noche con Sabrina Love*, gettando le basi per un immaginario che si è trasformato riemergendo poi, quindici anni più tardi, nel romanzo in sonetti che stiamo analizzando.

### 3.3.3.2 *Gran surubí* e *Martín Fierro*: alcuni parallelismi

*El gaucho Martín Fierro* di José Hernández si è presentato come una delle opere più influenti a livello di immaginario per gli autori di poesia narrativa contemporanea trattati fino ad ora: José Hernández viene infatti citato in *Muerte y vida del sargento poeta* (Bentancor, 2013: 54) e sul testo del *Martín Fierro* si incentra la riscrittura di Oscar Fariña. *El gran surubí*, benché si allontani dal classico di Hernández a livello metrico, non fa eccezione: il rapporto con il *Martín Fierro* è presente, infatti, al livello della trama, e viene peraltro sottolineato più volte dallo stesso Mairal. All'interno della sopracitata intervista con Mercedes Cabrera, l'autore afferma: "Me gustaba la idea de una historia que empezara con unos amigos de fútbol que una noche en una leva los levantan y se los llevan, algo así como el principio del Martín Fierro" (Cabrera, 2013: 7). La relazione con il *Martín Fierro* è in un certo senso inevitabile, trattandosi del poema narrativo più importante e influente della letteratura argentina, ed è peraltro il tasto sul quale la critica sembra battere maggiormente: tale relazione è allusa in svariate interviste dedicate all'opera e talvolta emerge fin dal titolo, come nel caso di *La última vuelta a la gauchesca* (Cabezón Cámara, 2013) e *El payador absoluto* (Pérez, 2013). Al di là del rapporto a livello generico tra le due opere (si tratta di poemi narrativi), ciò che mette in relazione *El gran surubí* con il *Martín Fierro* sul piano della trama è l'episodio del reclutamento nell'*incipit* della vicenda: nel caso del *Martín Fierro*, il protagonista viene arruolato in una *pulpería*, mentre nell'opera di Mairal i militari fanno irruzione nel centro sportivo Open Gallo (realmente esistente) mentre Paz e i suoi amici stanno giocando una partita di calcetto. Abbiamo avuto modo di commentare largamente la trama e gli intenti dell'opera di Hernández nel precedente capitolo: risulta evidente quanto i due poemi (*Martín Fierro* e *El gran surubí*) condividano poco o nulla a livello di contenuti e finalità.

Se l'opera di Hernández è un testo di denuncia fortemente calato nelle vicende politiche dell'Argentina contemporanea all'autore, il testo di Mairal è, al contrario, un'opera narrativa non *engagée*, ambientata in un futuro distopico e caratterizzata da un'estetica *pulp*, con episodi porno e cannibalici. Il rapporto con l'opera di Hernández risulta quindi piuttosto blando: i due testi condividono il fatto di essere poemi narrativi (ma con caratteristiche formali molto diverse) e la questione del reclutamento, ma le due opere si sviluppano poi in direzioni completamente diverse, limitando il riferimento al *Martin Fierro* al grado di una mera allusione letteraria, che non è poi sostenuta da un progetto più solido. Al di là del reclutamento come premessa per lo sviluppo della storia, l'unico altro elemento in comune tra le due trame è lo scontro tra il protagonista e una guardia nel corso di una ronda notturna: tale episodio si ripropone in entrambe le opere in modo piuttosto simile, e si presenta in questo senso come una citazione cosciente e programmatica. Nel caso del *Martín Fierro*, l'episodio avviene nel forte in cui Fierro presta servizio come soldato, e consiste nell'incontro con una guardia che, effettuando il turno di vedetta notturno, non riconosce il protagonista nell'oscurità e gli chiede di identificarsi. Riportiamo qui il passaggio:

Cuanto me vido acercar

860    “¿Quién vivore?”, preguntó:  
           “Qué vívoras”, dije yo.  
           “¡Hagarto!”, me pegó el grito.  
           Y yo dije despacito:  
           “Más lagarto serás vos”.

865    Áhi no más ¡Cristo me valga!  
           rastrillar el jusil siento;  
           me agaché, y en el momento  
           el bruto me largó un chumbo;  
           mamao, me tiró sin rumbo

870    que si no, no cuento el cuento.

(Hernández, 2012: 69-70)

Il quarto capitolo de *El gran surubí* si apre con una scena molto simile, che sembra possibile identificare come una citazione esplicita del testo di Hernández. Il protagonista ci confida di avere con sé un coltello trafugato dalla cucina della barca, che gli sarà utile in occasione di uno scontro con una guardia che, analogamente all’episodio del fortino del *Martín Fierro*, sta effettuando una ronda notturna e non lo riconosce nell’oscurità:

una noche un vigía me dio un tajo  
porque no contesté cuando dio el grito  
5           quién anda quién va a andar soy yo boludo  
me pegó con la punta del machete  
en la ceja y el pómulo de ojete  
no me sacó hasta el cuero cabelludo  
de caliente nomás yo lo tajié  
10           apenas y sangró en el antebrazo  
me reportó se desató el ocaso  
sangrando detenidos y de pie  
dejé de ser un nadie y uno más  
usted cómo se llama ramón paz

(Mairal, 2013: IV, II, 3-14)

Proprio come nel quinto canto del *Martín Fierro*, lo scontro deriva dal fatto che il protagonista si irrita per la domanda della guardia e risponde con un insulto: nel caso del *Martín Fierro* l’episodio verte sul fatto che il militare che pattuglia di notte è italiano e parla male lo spagnolo (vorrebbe dire “haga alto”, ma pronuncia qualcosa di più simile a “hagarto”, da cui la risposta “más lagarto serás vos”; Hernández, 2012: 69, vv. 862-864), mentre ne *El gran surubí* la questione discriminatoria nei confronti degli immigrati italiani (che Fierro chiama “gringos”) non esiste, e l’insulto alla guardia si risolve in un generico “boludo”. Si noti infatti come, anche qui, benché si riscontri un’analogia fra le due vicende, queste si sviluppino poi in direzioni diverse, concordemente con la struttura e gli intenti di ciascuna opera: nel caso dell’opera di Hernández, solo Fierro viene punito a seguito dell’episodio, offrendo un ulteriore esempio delle angherie subite dal *gaucho* e aprendo a una lunga invettiva nei confronti dei *gringos* (presentati come mollaccioni e

buoni a nulla). Nel caso de *El gran surubí*, invece, entrambi i personaggi sono sottoposti al giudizio degli ufficiali, e l'elemento di maggior importanza all'interno dell'episodio è che a Paz viene chiesto di dichiarare il suo nome: questo permette, da un lato, di rivelare l'identità del protagonista dell'opera (che coincide con l'autore fittizio dei *Pornosonetos*) e costituisce, dall'altro, un momento di passaggio importante per lo svolgimento della trama. Paz aveva infatti tentato di fin dal principio di rendersi invisibile e passare inosservato in qualunque circostanza (“cuanto más invisible era mejor / pasar inadvertido camuflarse / perderse entre las caras olvidarse / ser todos y ninguno en el sudor”, Mairal, 2013: II, III, 9-12), mentre ora è finalmente costretto a rivelare il suo nome, perdendo la protezione fornita da questo principio di indistinguibilità (“dejé de ser un nadie y uno más”, *ivi*: IV, II, 13), ed esponendosi in prima persona: si noti come alla fine sarà proprio lui il capro espiatorio scelto dalle autorità come responsabile unico dei delitti commessi, che verranno adottati come capi d'accusa per la sua esecuzione.

### 3.3.3.3 I riferimenti a Juan L. Ortiz

Alcuni elementi della trama del *Martín Fierro* sono dunque allusi all'interno dell'opera, ma sempre attraversando un processo di ricollocazione e trasformazione: cambiano le finalità con cui vengono utilizzati, cambia ciò che li precede e ciò che li segue, e non è possibile riscontrare una reale programmaticità nei parallelismi tra le due vicende. Lo stesso vale per i riferimenti alla poesia di Juan L. Ortiz, presenti a partire dal terzo capitolo de *El gran surubí* e concentrati soprattutto nel quinto, ovvero nella parte in cui il protagonista si immerge, al traino de *surubí* gigante, nel paesaggio fluviale della regione di Entre Ríos, vivendo un processo di crescente identificazione con la natura circostante che si sviluppa di pari passo con un rifiuto per la comunità umana, avvertita come una minaccia. Tale processo è ben esemplificato dal seguente sonetto, il quarto della digressione “acquatica” de *El gran surubí*:

de día cuando el pez se aletargaba  
yo dormía liviano y con la oreja  
mareado en los zumbidos de la abeja  
y el tábano inmortal que me picaba  
una vez desperté por una escuela

10 guardapolvos brillando a la distancia  
dudé si no eran sueños de mi infancia  
y me metí en el agua hasta la muela  
otra vez merodearon pescadores  
y me escondí en la orilla por un rato  
capaz que ya tenían algún dato  
mejor camalotearme entre las flores  
ser barro de culebras aire trunco  
pajarito meciéndose en el junco  
(Mairal, 2013: V, IV)

Si noti come il linguaggio osceno e violento che contraddistingue gran parte dell'opera ceda qui il passo a un'atmosfera diversa, contestualmente al cambio di ambientazione: la natura fluviale di Entre Ríos è presentata come un luogo selvaggio e sacrale, a tratti idillico (soprattutto in comparazione con gli spazi abitati dall'uomo), all'interno del quale il *surubí* gigante si muove come una divinità. Paz desidera sparire nel contesto naturale circostante confondendosi con esso, e tale processo di identificazione con la natura procede secondo un movimento climatico: se inizialmente Paz nasconde il proprio corpo immergendolo nell'acqua o coprendolo con la vegetazione (*ivi*: 8, 10), nella parte finale del sonetto si propone di “*camalotearse*” tra i fiori (*hapax* mairaliano), dunque di spostarsi galleggiando come se fosse un *camalote* (giacinto d'acqua, pianta tipica della flora locale), fino a identificarsi totalmente con gli elementi del paesaggio circostante (“*ser barro de culebra aire trunco / pajarito meciéndose en el junco*”, *ivi*: 13-14, corsivo mio). L'elemento dell'assimilazione del corpo del poeta con la natura fluviale è largamente presente anche in Juan L. Ortiz, autore originario di Entre Ríos che trae dal paesaggio della regione la materia principale per la sua poetica. Il seguente passaggio si presenta come un esempio emblematico in questo senso:

Señor,  
esta mañana tengo  
los párpados frescos como hojas,  
las pupilas tan limpias como de agua,  
un cristal en la voz como de pájaro,  
la piel toda mojada de rocío,



y en las venas,  
en vez de sangre,  
una dulce corriente vegetal.

(Ortiz, 2005: 151, vv. 1- 9)

Si tratta dell'*incipit* di *Señor*, testo poetico pubblicato per la prima volta nel 1933 nella raccolta *El agua y la noche*: anche qui notiamo un processo di graduale identificazione del corpo con gli elementi del paesaggio, in questo caso dall'esterno verso l'interno (prima le palpebre, poi le pupille, la voce e, infine, il sangue nelle vene, sostituito da una "dulce corriente vegetal"; *ivi*: 9).

Oltre a queste consonanze non strettamente testuali con la poetica di Ortiz, il testo di Mairal contiene un'allusione esplicita all'opera dell'autore entrerriano, situata nella conclusione del terzo capitolo. L'episodio è quello dell'ammutinamento dell'equipaggio, che, sospettando di essere vittima di un piano di Ballester e del suo sottoposto per procurarsi esche umane per la pesca, decide di uccidere i superiori. I corpi verranno poi portati nella parte più interna dell'isola, nel tentativo di occultarli e scampare al giudizio degli ufficiali:

10                                   los iban a vengar tarde o temprano  
  pero antes disfrutamos un montón  
  buscamos las parrillas se hizo fuego  
  los trozamos con calma y hasta luego  
  el hombre sin cabeza es buen lechón  
  los asamos despacio nos reunimos  
  y en el aura del sauce los comimos

(Mairal, 2013: III, X, 8-14)

L'equipaggio si riunisce quindi nel bosco per cibarsi dei superiori: "en el aura del sauce", espressione che riassume l'ambientazione della scena, è esattamente il titolo dell'opera completa di Juan L. Ortiz (pubblicata in tre volumi nel 1971). L'allusione è quindi esplicita e chiarissima, ma si noti come anche qui il riferimento venga utilizzato in modo sostanzialmente sconnesso dalla fonte, se non direttamente cambiandolo di segno: se infatti l'espressione ci rimanda a un contesto idillico o sacrale ("l'aura del

salice”), in questo caso descrive l’ambientazione di una scena di cannibalismo. L’episodio narrato stride quindi con l’aulicità della cornice in cui viene inserito, così come avviene in generale nella totalità dell’opera, la cui estetica si basa appunto sulla contrapposizione fra una forma metrica avvertita come alta e prestigiosa (il sonetto, tradizionalmente legato a tematiche amorose) e una narrazione *pulp* affidata a un linguaggio gergale e violento.

Mairal realizza quindi un complesso intreccio di relazioni intertestuali che attraversa l’intero poema, senza però connotarlo realmente in maniera profonda: come abbiamo infatti commentato, nessuna di queste allusioni ha un’incidenza determinante sulla trama o sullo stile de *El gran surubí*, e queste appaiono piuttosto come elementi accessori, che confluiscono nel testo nell’atto stesso della scrittura. Su tale aspetto Mairal si esprime infatti in questi termini:

También me gustó descubrir que tenía todo eso en la cabeza, poder meter toda la experiencia entrerriana, el río, cositas de Juan L. Ortiz, como ese verso que habla de un pajarito parado en un junco. Lo escribí como en un estado de gracia y me ayudó mucho esto de tener que ir entregándole a Orsai. Igual, sabía que no podía dejar pasar demasiado tiempo entre un capítulo y otro porque estaba en un estado raro de escritura, como esos enviones que hay que aprovecharlos. Lo escribí en un mes y medio. Un capítulo, es decir, diez sonetos por semana. (Cabrera, 2013: 9)

Si sarebbe quindi trattato di un processo di scrittura piuttosto rapido, nel corso del quale l’autore ha evidentemente attinto, in modo più o meno cosciente, a tutta una serie di riferimenti letterari che aumentano il livello di complessità dell’opera senza legarla realmente in modo profondo a nessuno dei testi allusi. L’idea che ci facciamo è che, più che un tentativo di Mairal di impreziosire il suo lavoro con riferimenti a modelli letterari più o meno prestigiosi, ciò che determina la ricchezza intertestuale dell’opera sia piuttosto un certo spirito ludico e la ricerca dell’accostamento inusuale e impreveduto, che contraddistingue di fatto l’intero romanzo in sonetti. Tra le citazioni intertestuali e le ri-contestualizzazioni letterarie presenti nell’opera figura anche il seguente esempio, particolarmente emblematico in questo senso:

cantando por el río paraná  
venía navegando lento un piojo  
con un hachazo mágico en el ojo  
y una flor encendida en el ojal

(Mairal, 2013: V, II, 1-4)

È l'*incipit* del secondo sonetto del quinto capitolo: descrive l'incedere di Ramón Paz, con un occhio ferito a causa dello scontro con la guardia, al traino del gran *surubí* lungo il fiume Paraná. La quartina consiste nella riformulazione di un *canto de flor truquera*, un ritornello popolare che fa parte di quel repertorio di espressioni in rima che i giocatori del *truco* (gioco di carte basato sul mazzo spagnolo) possono utilizzare, anche improvvisando, per annunciare le proprie combinazioni prima di giocarle (la *flor* è una combinazione caratteristica del gioco, si realizza quando un giocatore ha in mano tre carte dello stesso seme). La quartina originale è la seguente:

Por el río Paraná  
venía navegando un piojo,  
con un hachazo en el ojo  
y una Flor en el ojal.

Si tratta di una quartina di ottonari, che Mairal estende (portando i versi a undici sillabe metriche) e riutilizza in modo assolutamente arbitrario e creativo, costruendo una relazione intertestuale con un ritornello orale che, peraltro, gran parte dei lettori dell'opera non sarà in grado di cogliere. In questo senso risulta evidente il carattere ludico ed esplorativo della composizione di Mairal, aperta a una serie di riferimenti completamente diversi tra loro, riplasmati all'interno dell'opera senza marcarla in modo profondo e determinante.

*El gran surubí* si presenta quindi come un testo singolare e complesso, tra i più originali del nostro *corpus*, proprio in quanto presenta un importante lavoro di innovazione linguistica e, benché recuperi la forma del sonetto (caratterizzato però, come abbiamo visto, da una struttura peculiare e utilizzato nella forma inusuale del poema narrativo), manifesta una forte identità propria, senza dipendere strettamente da un autore, un'opera o una tradizione letteraria preesistente. Ciò che più sorprende di quest'opera è

sicuramente la sicurezza e fluidità linguistica che ne contraddistingue la composizione, muovendosi tra scenari ed episodi inaspettati e costruendo un testo in endecasillabi tanto rigoroso a livello formale, quanto intellegibile e *orizzontale* (cfr. § 2.1.6) dal punto di vista della narrazione. In questo senso, lo ribadiamo, il lavoro di Mairal è sorprendente, e deve senz'altro molto all'esperienza dei *Pornosonetos*, che lo ha evidentemente portato all'affinazione di una voce poetica originale ed autonoma nell'ambito della composizione in sonetti. Non è in effetti un caso che, come commenteremo ulteriormente più avanti, *El gran surubí* sia l'unica opera del nostro *corpus* ad essere stata pubblicata in altre lingue (in francese e in italiano<sup>17</sup>). Il fatto che si tratti di un testo illustrato potrebbe da un lato costituire un elemento a favore dell'esportazione di quest'opera (non dal punto di vista economico, visti i costi di stampa), rendendola appetibile per la sua veste estetica: si noti però come le illustrazioni a corredo dell'edizione Orsai svolgano di fatto una funzione secondaria rispetto al testo, accompagnando i sonetti senza costituire una componente imprescindibile per la pubblicazione dell'opera. Se infatti *El gran surubí* nella sua edizione francese è stato pubblicato in cartonato mantenendo le illustrazioni originali di Jorge Gonzáles, in Italia è uscito con testo a fronte nella collana poetica "Siglo presente" (Ensemble, 2019) — dunque prescindendo dalle immagini — e sta per essere ripubblicato in Argentina in formato tascabile con le illustrazioni di Pedro Strukelj, a conferma del fatto che il testo sia svincolato dalla componente grafica originale: questa, come abbiamo visto, può essere omessa o sostituita senza che l'opera perda di interesse, sia in patria che all'estero. Da questo punto di vista risulta interessante notare come *El gran surubí* sia anche l'unica opera del nostro *corpus* ad essersi costituita come riferimento letterario per un'opera successiva. È il caso de *Los dorados diminutos* dell'uruguayano Horacio Cavallo, romanzo in sonetti che si ispira in modo esplicito all'opera di Mairal e a cui è dedicato il seguente capitolo.

---

<sup>17</sup> Edizione francese: *El gran surubí*, tr. fr. di T. Dassance, Montreuil, Les Rêveurs, 2013; edizione italiana: *Il gran surubí*, tr. it., intr. e nota alla traduzione di L. Marzolla, Roma, Ensemble, 2019.

### 3.4 *LOS DORADOS DIMINUTOS* DI HORACIO CAVALLO: UNO SPIN-OFF LETTERARIO

Come anticipato nel precedente capitolo, l'opera che ci accingiamo a trattare presenta un rapporto di parentela molto forte proprio con un'altra delle opere del nostro corpus, *El gran surubí* di Pedro Mairal. Il montevideo Horacio Cavallo si è infatti ispirato, per la composizione di questo testo, all'opera di Mairal e González, sviluppando una trama parallela a quella de *El gran surubí* avente come protagonista e narratore il cugino di Ramón Paz (Luis Washington Sorondo, *alias* Pepe Sardina) e realizzando in sostanza uno *spin-off* letterario del testo che abbiamo analizzato nel precedente capitolo. L'ambientazione è dunque la stessa, e la vicenda narrata si interseca con quella de *El gran surubí*, generando in alcuni casi rappresentazioni alternative di scene già presenti nell'opera di Mairal e vissute qui secondo la prospettiva del nuovo protagonista. Oltre a recuperare l'ambientazione e la vicenda de *El gran surubí*, Cavallo ne mantiene le caratteristiche formali e il formato di pubblicazione: *Los dorados diminutos* consiste infatti in un poema narrativo in sonetti articolato in sei capitoli da dieci componimenti ciascuno, corredati dalle illustrazioni dell'uruguayano Matías Acosta. Vediamo ora in che modo quest'opera dialoga con il suo antecedente letterario, analizzando il rapporto tra le due trame e gli aspetti compositivi che avvicinano o differenziano la poesia narrativa di Cavallo e quella di Mairal.

#### 3.4.1 *Una trama parallela*

Come abbiamo detto, la vicenda de *Los dorados diminutos* si svolge nello stesso contesto narrativo de *El gran surubí*: coincidono dunque le circostanze che fanno da premessa alla vicenda, ovvero l'esaurimento della carne in Argentina e la conseguente decisione del governo di organizzare partite di caccia ai *surubíes*, reclutando forzatamente i cittadini maschi maggiorenni, come in una leva militare. Il protagonista della storia è Luis Washington Sorondo (detto Pepe Sardina), il cugino uruguayano di Ramón Paz: questi, avendo appreso dalla sorella le novità riguardo alla leva in Argentina, si preoccupa per la sorte del cugino, e decide quindi di mettersi in viaggio sul Rio della Plata per trovare il parente e salvarlo. Luis ci spiega che in Uruguay la situazione è analoga a quella Argentina (anche qui le bestie da allevamento sono ormai estinte), ma

che, vista la scarsa popolazione del paese, è stato per il momento possibile risolvere il problema cibandosi dei cani randagi. Tra gli aspetti che caratterizzano la fisionomia del protagonista, c'è il fatto che Pepe Sardina soffre di ipoacusia: da un orecchio è sordo e dall'altro riesce a udire distintamente i suoni solo attraverso un apparecchio acustico. Nel corso dell'intera opera appaiono diverse allusioni all'apparecchio e ai vari aspetti logistici connessi al suo funzionamento (nel momento del colloquio iniziale, per esempio, Pepe Sardina dovrà trovare le pile da collocare nell'apparecchio prima di poter udire le parole della sorella), tale elemento sembra costituire una sorta di parallelismo con la condizione del cugino, che rimarrà cieco di un occhio a causa dello scontro con una guardia: entrambi questi aspetti non giocano un ruolo fondamentale al livello della trama, ma contribuiscono a trasmetterci una costante sensazione di precarietà e deterioramento dell'integrità fisica dei due protagonisti, che nel caso di Ramón Paz culminerà con la fucilazione.

Preoccupato per le sorti del cugino, il protagonista si mette in viaggio sul Rio della Plata, da solo e a bordo di una barca a remi. In questo modo raggiunge l'isola Farallón (isola realmente esistente, non lontana dalla costa di Colonia del Sacramento), dove troverà riparo da una tempesta. Dopo alcuni giorni verrà trovato dai militari argentini e obbligato a eseguirne gli ordini, rimanendo sull'isola al servizio di Ballester e del suo sottoposto (il "sapo" Genovese). Qui potrà comprovare che il piano di eliminazione e riutilizzo dei corpi delle reclute come esche (sospettato dalla ciurma ne *El gran surubí*) era in effetti realtà: Ballester e Genovese parlano infatti di Peñalver (compagno e amante di Ramón Paz nell'opera di Mairal) proponendosi di assassinarlo facendolo sembrare un incidente, per usarlo poi come esca per i pesci gatto. A questo punto Pepe Sardina verrà trasferito sull'isola Martín García, dove verrà arruolato per partecipare a una partita di caccia notturna a bordo di un gommone. Durante la caccia, il gommone si ribalta: Luis si tiene a galla come può e vaga nelle acque alla deriva, finché non viene avvistato e soccorso da El Boga, un uomo anziano che naviga il fiume a bordo di una barca a remi. Questi gli rivelerà che, secondo quanto ha visto, il gran *surubí* di cui molti parlano è in realtà un sottomarino metallico camuffato da pesce. A questo punto, la trama si interseca in modo più netto con quella dell'opera di Mairal, in quanto i due personaggi vedono sfilare Ramon Paz sulla sua zattera improvvisata al traino del *surubí* gigante. Cercano di raggiungerlo navigando a remi, ma non ci riusciranno e il gran *surubí* affonderà poi la barca riemergendo dalle profondità del fiume. A questo punto Pepe Sardina si risveglia

sulla terra ferma e inizia a girovagare in cerca del cugino. Giungerà alla cittadina di Gualeguay, dove verrà però arrestato e messo in cella (stessa sorte toccata a Ramón Paz). Di fatto, i due verranno condotti al fiume per essere giustiziati lo stesso giorno, ma mentre Ramón Paz viene effettivamente fucilato (secondo punto di intersezione con la trama de *El gran surubí*), l'esecuzione di Pepe Sardina viene interrotta dall'apparizione del sottomarino con le sembianze del pesce, dal cui boccaporto emerge la figura de El Boga. I due militari rimangono a contemplare il marchingegno mentre Pepe Sardina corre ad abbracciare il corpo senza vita del cugino. Dopo di che, legherà i due militari con una cima mentre questi sono in qualche modo ipnotizzati dalla visione del *surubí* metallico, sul quale si allontanerà infine insieme a El Boga, facendo ritorno alla costa uruguayana.

La trama dell'opera segue dunque quella del suo modello ispiratore, ambientando la vicenda nello stesso contesto narrativo e intersecandosi con la vicenda originale nei due punti che abbiamo sottolineato: se infatti nella totalità degli episodi narrati la storia viaggia su un binario parallelo rispetto a *El gran surubí*, nei passaggi che abbiamo commentato le due trame si sovrappongono, dando luogo allo sviluppo di due scene che sono presenti in entrambe le opere, ma narrate secondo una prospettiva diversa. Si tratta appunto dell'avvistamento di Ramón Paz al traino del gran *surubí* (episodio che si colloca dunque in un momento non meglio precisato di quanto è narrato in Mairal, 2013: V, I-IX) e della scena dell'esecuzione (*ivi*: VI, X), il cui unico elemento condiviso con la trama dell'opera di Cavallo è il rumore dello sparo, udito da Pepe Sardina negli istanti che precedono la propria fucilazione. Passiamo ora all'analisi formale dell'opera, mettendo in luce gli elementi che contraddistinguono questo testo e individuando identità e differenze rispetto al modello di riferimento.

#### 3.4.2 Analisi formale e stilistica

Come abbiamo detto, *Los dorados diminutos* presenta caratteristiche metriche e strutturali in tutto e per tutto simili a quelle de *El gran surubí*. Al pari dell'opera di Mairal, il testo è infatti suddiviso in sei capitoli composti da dieci sonetti ciascuno, tutti invariabilmente caratterizzati dallo schema di rime *ABBA CDDC EFFE GG*. L'unica differenza tra le due opere, dal punto di vista strettamente formale, riguarda la formattazione del testo: se infatti il sonetto di Mairal è contraddistinto da una totale

assenza di maiuscole, punteggiatura e corsivo, nel caso di *Los dorados diminutos* le norme generali di formattazione sono rispettate. Questo è di fatto l'unico scarto rispetto alla struttura del sonetto di Mairal, che viene altrimenti adottata in forma integrale e senza sperimentazioni o varianti. Anche dal punto di vista stilistico il testo si ispira alla lingua de *El gran surubí*, recuperando da un lato il ricorso a un registro informale e colloquiale, dall'altro i rimandi alla cultura pop contemporanea (si pensi per esempio alle allusioni alla serie *The Simpsons* e al programma televisivo *Showmatch* di Marcelo Tinelli, che appaiono rispettivamente in III, III, 10 e I, VI, 5 nell'opera di Mairal). Riportiamo come esempio il sonetto I, VI, in cui Pepe Sardina comunica alla moglie (Margarita) e ai figli la sua decisione di partire alla ricerca del cugino:

Me costó convencer a Margarita  
que apenas se acordaba de mi primo.  
Le dije: “che entendeme”, le hice un mimo.  
Me respondió: “otra vez gastando guita  
5 en esas causas nobles de convento,  
te cagaron la vida los scouts”.  
Me miré los zapatos, dije: “chau,  
voy a dejarlo todo en el intento”.  
Metí el mate y el termo en la valija,  
10 las fotos de los pibes y un cuchillo.  
Miré aquellos seis ojos dando brillo,  
envuelto el cuore en un papel de lija.  
Mis hijos me miraron de la Play,  
Marga volvió a sus *Cien sombras de Grey*.  
(Cavallo, 2018: 16)

Come notiamo, non mancano gli elementi tipici della lingua colloquiale di area rioplatense (“che”, v. 3, “guita” v. 4), che in questo caso includono anche il lunfardo “cuore” (v. 12, di fatto un italianismo crudo), e appaiono anche le allusioni a elementi della cultura pop contemporanea, come nel caso di “Play” (PlayStation, la *console* di Sony) che rima con “*Cien sombras de Grey*”, generando effetti simili a quelli che avevamo commentato, ad esempio, analizzando il componimento di Mairal in cui si citava il ritornello di *Across the Universe* dei Beatles (Mairal, 2018: 81). Questa trama di



riferimenti è realizzata con una certa perizia tecnica e il risultato è quello di una narrazione poetica fluida e sorprendente, al pari dell'opera da cui trae ispirazione. Ciò che però osserviamo, avanzando con la lettura, è che tali dispositivi stilistici si ripetono con grande frequenza, perdendo in qualche modo di pregnanza ed efficacia. La sensazione è che Cavallo selezioni i tratti compositivi di maggiore interesse de *El gran surubí* trasformandoli in una sorta di teorema, che applicherà poi nel corso dell'intera opera. I riferimenti alla cultura pop contemporanea, tanto angloamericana come rioplatense, sono infatti assai frequenti e forse non sempre particolarmente calzanti e significativi rispetto alla narrazione. Si consideri, ad esempio, il sonetto incipitario dell'opera:

Yo pude salir vivo, la sordera  
supo ser una forma de la suerte.  
Y aunque más de una vez olí la muerte  
ninguna fue la muerte verdadera.  
5 Apenas comprendí lo que pasaba  
del Río de la Plata para allá,  
me dije ese es tu primo, bo, encará,  
la cosa está poniéndose bien brava.  
Pensé entonces la forma de ayudarlo  
10 y repasé las tardes de la infancia.  
Con él yo conocí el fernet, el gancia,  
y una foto sin ropa de la Sarlo.  
Crucé en la noche oscura en una lancha  
tramando entre las olas la revancha  
(Cavallo, 2018: 6)

Come possiamo notare, gli stessi caratteri che abbiamo identificato nel sonetto precedentemente citato sono presenti anche nel sonetto di apertura: in particolare, emerge il ricorso alle espressioni tipiche dello spagnolo uruguayano colloquiale (“bo, encará” v. 7) e i riferimenti alla cultura popolare di area rioplatense: il cugino del protagonista, il cui nome per il momento non è ancora stato svelato, ha accompagnato Pepe Sardina in una serie di esperienze adolescenziali di trasgressione e scoperta sessuale; vengono qui ricordate le prime bevute di Fernet e Gancia (liquori diffusi con l’immigrazione italiana della prima metà del Novecento e divenuti poi popolarissimi — specialmente il primo —

soprattutto in Argentina) e la visione di una foto erotica di Isabel “Coca” Sarli<sup>18</sup> (qui menzionata come Sarlo, forse per questioni relative alla rima). Cavallo mette dunque in scena fin dal primo sonetto il contrasto tra la forma prestigiosa e tradizionale e il contenuto *berreta*, coi riferimenti al Fernet e alla *sex symbol* Coca Sarli, il tutto veicolato da un linguaggio che oscilla tra l’aulico e il gergale. Questa formula, mutuata da Mairal ma coniugata attraverso una sensibilità poetica diversa (che cercheremo di illustrare e analizzare più avanti), contraddistingue l’intera opera in modo programmatico, e, come abbiamo anticipato, a tratti in maniera non del tutto convincente e significativa. La frequenza con cui questi riferimenti sono proposti appare infatti talvolta eccessiva, e sembra spesso motivata più dall’obiettivo di costruire un complesso intarsio stilistico, che da un reale rapporto profondo tra le vicende narrate e le opere alluse. Tali aspetti risulteranno evidenti nel seguente passaggio, tratto dal sonetto I, IX, nel quale Pepe Sardina, addormentato sulla sua barca a remi, viene svegliato dai tuoni di una tempesta, e teme che questa travolga la sua imbarcazione:

10 Me acordé de los náufragos famosos:  
El señor de las moscas, ¡Wilson! ¡Wilson!  
y después de un guion de Torre Nilsson,  
en el que son los náufragos tres osos.  
Fue aflojando la lluvia como peste,  
el cielo iba aclarando desde el este.

(Cavallo, 2018: 24)

Prospettando un naufragio imminente, il protagonista ricorda celebri episodi affini appartenenti al cinema e alla letteratura del secondo Novecento: *Il signore delle mosche* di William Golding, il blockbuster *Cast Away* (2000, regia di Robert Zemeckis) e un’opera del cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson (benché presentato come allusione a “náufragos famosos”, il riferimento in questo caso non è chiarissimo). Come risulta evidente, si tratti in sostanza di un mero elenco: nessuna di queste opere ha una reale connessione con la trama di *Los dorados diminutos* (che non è peraltro incentrata su un naufragio), e il fatto che queste siano inanellate rapidamente in pochi versi ne rimarca

---

<sup>18</sup> Attrice che fu protagonista della prima scena di nudo integrale del cinema argentino (*El trueno entre las hojas*, 1958, regia di Armando Bó) divenendo poi un’icona sessuale in tutto il paese.

la sostanziale accidentalità. L'obiettivo fondamentale di tali allusioni è infatti quello di realizzare quell'accostamento fra tradizionale e contemporaneo che abbiamo più volte commentato. Il problema è che l'alta frequenza e l'autoreferenzialità delle citazioni finisce inevitabilmente con l'inflazionarne il valore, dal momento che queste non sono al servizio della trama o dell'estetica dell'opera, ma svolgono una funzione di consolidamento del teorema stilistico alla base del testo (offrendo ovviamente anche l'occasione per dimostrare la qualità tecnica dell'autore a livello compositivo). Un ulteriore esempio emblematico di tale aspetto ci viene offerto nella parte finale dell'opera, quando Pepe Sardina viene scortato dai militari fino alle rive del fiume, dove avrà luogo la sua esecuzione:

Adiós a Margarita, a mis botijas.  
10 Adioses para El Boga y pa Ramón.  
Voy a pintar con sangre un corazón  
con venas encordadas a clavijas.  
Igual que el rey lagarto canté “The End”,  
me hice una cruz de dedos, dije Amén.  
(Cavallo, 2018: 103)

Avanzando verso il luogo della fucilazione, il protagonista ricorda i personaggi emotivamente a lui più vicini, seguendo peraltro il loro ordine di apparizione nella storia: la moglie, i figli, El Boga e il cugino Ramón Paz. In tale contesto, il riferimento a Jim Morrison e al brano *The End* dei The Doors (v. 14) risulta accessorio e del tutto svincolato da ciò che lo segue e precede. Come nell'esempio precedente, Cavallo sembra soprattutto interessato a realizzare l'accostamento inatteso (ma ormai prevedibile e del tutto atteso) e virtuoso, costruendo un legame superficiale e non profondo tra i due termini del paragone. Tali accostamenti vengono inoltre spesso introdotti in modo evidente, senza chiedere al lettore di completare nulla o quasi: le citazioni di Cavallo nell'opera assumono infatti spesso la forma della similitudine, essendo introdotte da elementi quali “igual que” (*ivi*: 103, v. 13), “a lo” (per esempio in “¡Libertad! ¡Libertad! Grité a lo Wallace”, *ivi*: 48, v. 6), o si basano su parallelismi generici tra la situazione vissuta dal protagonista e illustri modelli letterari, come nel caso già riportato (“Me acordé de los náufragos famosos”, *ivi*: 24, v. 9), o come in *ivi*: 21, v. 1 (“Al rato estaba hecho un Robinsón”). Inoltre, lo

ribadiamo, al di là della qualità quello che si verifica è un problema di quantità: le similitudini citazionistiche si susseguono nel corso dell'opera, nel mettersi in viaggio all'inizio della vicenda il protagonista non manca di dirci che “homenajeando a Ástor silb[ó] ‘Escualo’” (brano del musicista e compositore argentino Ástor Piazzolla; *ivi*: 18, v. 10), quando il gommone si ribalta durante la caccia in III, VIII insiste nuovamente sul richiamo a *Robinson Crusoe* (“Otra vez Robinsón a la deriva”, *ivi*: 61, v. 13), mentre nel massaggiarsi le braccia formicolanti sulla barca con El Boga si paragona al portiere brasiliano del *maracanazo* (“Como Barbosa en el Maracaná”; *ivi*: 73, v. 12). Nel terzo capitolo verrà citata un'opera dello stesso Cavallo (*Figurichos*; *ivi*: 23, v. 8), nell'ultimo, un tango di Homero Manzi (*Fruta amarga*; *ivi*: 93, v. 8). Il risultato è una rete intertestuale molto densa ma spesso scarsamente evocativa e, appunto, un po' ridondante: in *Los dorados diminutos* l'occholino al lettore è talmente frequente da diventare quasi intermittente, e, come abbiamo visto, assai di rado queste metafore e similitudini apportano qualcosa in senso profondo alla storia. Come abbiamo visto, queste sembrano piuttosto rispondere al gusto poetico dell'autore, intessendo quella fitta trama di rimandi di segno opposto — aulici da un lato e popolari dall'altro — che sta alla base del progetto stilistico dell'opera.

Tra le molte opere citate da Cavallo, non manca, forse inevitabilmente, un romanzo già presente tra i riferimenti del testo di Mairal: *Moby Dick*. Come abbiamo commentato nel precedente capitolo, la creatura di Melville è molto spesso parte dell'immaginario pregresso di chi si accinge a narrare una vicenda incentrata su una caccia al mostro marino. In questo caso, la citazione occupa nel testo di Cavallo un valore funzionale al progetto stilistico che abbiamo commentato poc'anzi: le citazioni in *Los dorados diminutos* concorrono alla costante riaffermazione del dualismo stilistico dell'opera, e, nel caso dei riferimenti a illustri modelli letterari, servono a ottenere un effetto nobilitante, accrescendo in qualche modo il potenziale epico della narrazione. In questo senso vanno intesi i riferimenti a *Moby Dick*, che appaiono a partire da III, III:

Una ballena blanca parecía  
 con todo el resplandor de última hora.  
 A veces en los sueños cuando aflora  
 me vuelve a escalofriar como ese día:  
 era tornasolado como un charco

de aceite cuando llueve en la vereda,  
el sol era un anillo, una moneda,  
entrando en la rendija de algún barco.  
Genovese era Ahab, era Ismael,  
10 su rifle era el arpón que imaginaba,  
y yo era el lavandero que soñaba  
volverse el lavandero de un hotel.  
Ballester me miró, frunció la jeta:  
“¿Qué hace este planchador con la escopeta?”  
(Cavallo, 2018: 50)

L'episodio è quello dell'apparizione del pesce lungo la costa dell'Isola Martín García, sulla quale Pepe Sardina è stato trasferito. Il sonetto si apre proprio con un riferimento alla “ballena blanca” (v. 1) di melvilliana memoria, allusione che ritorna anche più avanti nell'opera (“Les hablé de un naufragio, de un tesoro / de una ballena blanca, de una gorda”, *ivi*, 95, vv. 5-6). Si noti inoltre come l'allusione a Achab e Ismaele dimostri e riaffermi, proprio per come è costruita, la genericità che caratterizza la maggior parte dei riferimenti presenti nell'opera: va da sé che in *Moby Dick* Achab e Ismaele sono due figure completamente diverse, per la funzione che svolgono nella vicenda, per la posizione gerarchica sul Pequod e per i caratteri che li contraddistinguono come personaggi. L'allusione in sé risulta in parte straniante perché a chiunque abbia letto o conosca *Moby Dick* risulta un po' contraddittoria l'associazione simultanea di un personaggio a Achab e a Ismaele: questa non è ovviamente impossibile di per sé, ma acquisterebbe una pregnanza e una significatività maggiore se trovasse una giustificazione effettiva nella vicenda, per esempio se il personaggio di Genovese presentasse effettivamente caratteristiche sia di Achab che di Ismaele. Potremmo in effetti osservare come da un lato Genovese abbia sia un ruolo di comando (essendo quindi in questo senso paragonabile ad Achab) che uno stato di subalternità rispetto a Ballester (ai cui ordini deve sottostare, come un Ismaele). Ma queste figure di comando intermedie sono di fatto presenti anche sul Pequod di Melville, e si incarnano nei personaggi di Starbuck, Stubb e Flask, a cui Cavallo, per costruire un parallelismo più calzante, avrebbe potuto fare riferimento. La sensazione che traiamo è che, lo ribadiamo, l'allusione

intertestuale risponda alle esigenze stilistiche che abbiamo specificato, e non faccia quindi dell'accuratezza o del legame profondo con la trama una prerogativa irrinunciabile.

### 3.4.3 Elementi di innovazione

Quali sono le novità, a livello di immaginario, apportate da Cavallo alla trama intertestuale della sua opera rispetto a *El gran surubí*? Da un lato c'è l'inserimento di una serie di allusioni alla tradizione classica, che nell'opera di Mairal mancano completamente. Cavallo recupera infatti alcuni elementi della mitologia greca, che svolgono evidentemente la stessa funzione dei riferimenti a *Moby Dick*: alternare parallelismi nobilitanti e riferimenti alla cultura pop e di massa, in modo da ottenere l'effetto che abbiamo già commentato. Tra i riferimenti alla tradizione greca classica, figura un'allusione all'*Odissea*. Nella parte dell'opera in cui il protagonista e El Boga si trovano a bordo della lancia alla ricerca di Ramón Paz (che hanno avvistato al traino del *surubí*), Cavallo narra l'avvicinamento graduale della creatura, fino al momento in cui questa inizierà ad apparire dal basso, secondo un *cliché* tipico della filmografia riguardante i mostri marini, ipnotizzando El Boga e portandolo a fondo con sé. La scena si colloca nel quarto capitolo, ed è preparata da una serie di distici finali, in particolare le chiusure dei sonetti V, VI e IX (“Como no veía nada no lo vi, / pero se iba acercando el surubí”, Cavallo, 2018: 75, vv. 13-14; “Después salió de escena, lo perdí / se iba acercando más el surubí”, *ivi*: 76, vv. 13-14; “ya no escuchaba casi y no lo ví / pero otra vez rondaba el surubí”, *ivi*: 83, vv. 13-14). A questo punto si presenta la scena dell'apparizione del mostro, che El Boga fissa per lunghi istanti fra terrore e ammirazione, prima che questo lo trascini sottacqua. È in questo contesto che Cavallo ricorre al riferimento a Ulisse: “El viejo era Odiseo, una sirena / eso era el surubí y lo hipnotizaba” (*ivi*: 84, vv. 5-6). Si noti come tale citazione sia introdotta con la stessa formula del riferimento a Achab e Ismaele che abbiamo commentato nel precedente paragrafo (“Genovese era Ahab, era Ismael”, *ivi*: 50, v. 9), rispondendo di fatto alla stessa esigenza stilistica, la nobilitazione della vicenda narrata attraverso un parallelismo con le *auctoritates* della tradizione. Il senso di questi riferimenti è quello di ravvivare costantemente l'antitesi tra aulico e triviale, ma se in questo caso il riferimento si poggia

su un'analogia, nell'altro esempio di recupero di temi classici il ricorso al mito greco appare particolarmente arbitrario:

5                   Uno dos, uno dos, fuimos remando,  
                      siguiendo aquel puntito inalcanzable.  
                      Otra vez el calambre insoportable  
                      y las nubes de tábanos zumbando.  
                      Se hizo la noche, el día, lo perdimos,  
10                   tirados a lo largo, bocarriba,  
                      molidos como un pibe de la estiba,  
                      inventamos la sombra y nos dormimos.  
                      Soñé con Prometeo encadenado,  
                      el hígado chorreando calcinado.

(Cavallo, 2018: 81)

El Boga e Pepe Sardina si trovano sulla scialuppa e stanno remando nel tentativo di raggiungere la zattera su cui viaggia Ramón Paz, trainato dal *surubí* gigante. Dopo un giorno di navigazione si addormentano stremati, e Pepe Sardina sogna Prometeo incatenato: come in altri esempi riportati, non sembra possibile trovare elementi all'interno del testo, né precedenti né successivi, in grado di stabilire un legame profondo tra questo riferimento intertestuale e la trama dell'opera.

Tra gli elementi innovativi apportati da Cavallo rispetto all'immaginario de *El gran surubí*, rientrano sicuramente anche le allusioni allo sfondo culturale uruguayano del protagonista, che si esprime con modismi e marche linguistiche tipiche della variante montevideana dello spagnolo. Tali aspetti linguistici sono di fatto già emersi in alcuni dei passaggi precedentemente citati: già nel primo sonetto dell'opera appare infatti il tipico intercalare "bo" ("me dije ese es tu primo, bo, encará", *ivi*: 50, v. 7), che torna poi in V, II ("me dije 'bo, volvete, date cuenta'...", *ivi*: 88, v. 2), e, come abbiamo visto, nel congedarsi mentalmente dai suoi affetti prima dell'esecuzione Pepe Sardina usa il termine "botijas" per riferirsi ai figli ("Adiós a Margarita, a mis botijas", *ivi*: 103, v. 9), espressione che nell'uso uruguayano assume il significato di "bambini/ragazzi".

L'Uruguay è spesso alluso nell'opera anche al livello dei riferimenti culturali, come nel caso di III, VII:

Por el frío o el miedo entré a cantar  
“Cuando juega Uruguay” de Jaime Roos.  
Dijo el pibe Campana: “Mirá vos,  
el yorugua nos viene a desafiar”.

(Cavallo, 2018: 58)

L’episodio fa da specchio a quello di III, I de *El gran surubí*, nel quale le reclute, in preda al freddo e alla preoccupazione, giocano al “teto” e alla “piragua” (scherzi a sfondo sessuale nel quale si invita l’interlocutore a chiedere in cosa consista il gioco per poi rispondere con una battuta in rima). È all’interno dello stesso contesto che una recluta racconta una scena tratta dalla serie *The Simpsons*, sempre al fine di sdrammatizzare e diluire la tensione (l’episodio è in qualche modo l’esempio più evidente di richiamo alla cultura pop, su cui si fonda poi il teorema stilistico applicato da Cavallo). Il riferimento a *Cuando juega Uruguay* del cantautore montevideano Jaime Roos assume sostanzialmente la stessa funzione: si tratta infatti di una canzone composta su commissione per celebrare la nazionale di calcio uruguayana, ed è evidentemente associata a momenti di condivisione ed entusiasmo collettivo legato a manifestazioni sportive quali il Mondiale e la Coppa America. Si tratta di un brano popolarissimo, associato alle sfide calcistiche tra nazionali e che quindi, vista la rivalità sportiva tra Argentina e Uruguay, vale a Pepe Sardina la reazione del collega Campana: “Mirá vos, el yorugua nos viene a desafiar” (Cavallo, 2018: 58, vv. 3-4; *yorugua* è un termine spregiativo per “uruguayano”).

Come ultimo elemento di innovazione a livello di temi e immaginario, segnaliamo il riferimento alle dittature militari a cavallo tra anni Settanta e Ottanta. Tale aspetto emerge in qualche modo già ne *El gran surubí*, ma è trattato in modo più tangenziale e meno esplicito: la scena iniziale (sognata dal protagonista) in cui i due militari prelevano Ramón Paz da casa sua nel cuore della notte richiama evidentemente i sequestri di persona perpetrati dai regimi del Piano Condor, così come l’arruolamento all’interno del campetto da calcio (benché il riferimento sia in realtà il reclutamento forzato del *Martín Fierro*). Anche nella parte finale dell’opera, quando il protagonista è rinchiuso in un *calabozo* in una caserma di provincia e viene poi fucilato senza alcun processo, il richiamo alla dittatura argentina del ‘76-‘83 è in qualche modo inevitabile. Allo stesso tempo, però, mancano i riferimenti espliciti, che sono invece presenti all’interno dell’opera di Cavallo: quando viene a conoscenza della situazione in Argentina, il protagonista Pepe Sardina si



mette in viaggio alla ricerca del cugino, e giunto in barca nei pressi dell'arcipelago in cui si svolgono le operazioni di caccia potrà comprovare che il governo ha preso una deriva militaristica che allude con chiarezza e precisione al regime di Videla:

Otra noche di un salto, un alboroto  
como del sindicato de camiones  
hizo que descubriera dos gomones  
a través del rayón de un vidrio roto.  
5 Silbaron los motores apagados,  
cinco desembarcaron en la costa,  
tres eran militares posta posta,  
los otros dos estaban esposados.  
Cantaban — creo yo — el Himno Argentino  
10 mientras los otros dos arrodillados  
se mudaban a baldes cementados  
con la mueca tristona del destino.  
Quise gritarles algo y me temblaban  
las piernas al pensar lo que pensaban.

(Cavallo, 2018: 28)

Il contesto sarebbe quello di un piano governativo che organizza partite di caccia ai pesci gatto del Rio della Plata, ma quello che vediamo in realtà in questo momento è uno scorcio del regime militare dell'Argentina a cavallo tra anni Settanta e Ottanta: mancano completamente i riferimenti alla vicenda narrata nell'opera (ovvero alle dinamiche della pesca sul fiume) e ciò che emerge è lo scenario di un'esecuzione con occultamento di cadavere, secondo le pratiche brutali e drammatiche che vennero messe in atto dal regime. Il riferimento all'inno argentino completa e conferma questo rimando alla repressione armata nell'epoca delle dittature. Il parallelismo tra il governo dell'Argentina distopica tratteggiata da Mairal ne *El gran surubí* e il regime militare degli anni Settanta viene ulteriormente rafforzato da Cavallo nella parte finale de *Los dorados diminutos*, quando il protagonista si trova a sua volta rinchiuso in un *calabozo* nel commissariato di Gualeguay e sente i discorsi dei militari nei corridoi oltre le sbarre:

«Irá para la quinta de la Ñata»  
oí que comentaba el comisario:  
«Vamos a armar un nido con su osario  
para que crezcan plantas de batata.  
5 Mañana tempranito listo el pollo  
un revoltoso menos en la vuelta,  
nos va a quedar bien limpio todo el delta,  
blanquito como el culo de un repollo».  
A medias los oía tembloroso,  
10 haciendo castañuelas con los dientes,  
reían con las manos, con los lentes,  
y el eco repetía tenebroso:  
Se viene la justicia... icia... icia,  
borramos la inmundicia... icia... icia.

(Cavallo, 2018: 101)

Ciò che Pepe Sardina sta ascoltando è il piano di fucilazione e occultamento del cadavere del cugino Ramón Paz. Chiarissimi i riferimenti ai fatti della dittatura, soprattutto per quanto riguarda la sparizione dei corpi delle vittime, e forse ancor più per l'allusione a quel progetto di eliminazione fisica del nemico politico, identificato come spazzatura da ripulire, che caratterizza immancabilmente i regimi totalitari. Anche in questo caso, lo sottolineiamo, il tempo della storia è sospeso e la narrazione dell'avventura distopica ambientata nel XXI secolo viene momentaneamente interrotta: la scena che Cavallo racconta descrive fatti e dinamiche che rimandano direttamente all'epoca della dittatura argentina e uruguayana, che vengono qui in qualche modo ricostruite in maniera svincolata dalle contingenze della trama. Ciò che ne deriva è che l'impresa di salvataggio del cugino da parte del protagonista si carica di significati politici che ne *El gran surubí* sono del tutto assenti, affermando un ideale di resistenza nei confronti della violenza repressiva e mantenendo viva l'attenzione rispetto ai crimini della recente dittatura.

#### 3.4.4 Il lirismo dell'opera

Ciò che differenzia però maggiormente le due opere sul piano della lingua e dello stile è il fatto che mentre *El gran surubí* è contraddistinto da un'estetica *pulp* e da un linguaggio e immaginario sessualmente esplicito e violento, l'opera di Horacio Cavallo risponde a una sensibilità diversa, più delicata e nostalgica, non priva di momenti di un certo lirismo. Si noti, in primo luogo, la grande distanza tra i due protagonisti, soprattutto nella fase iniziale della storia: Ramón Paz, come abbiamo visto e commentato, ci viene presentato in preda agli incubi per il divorzio, ed emerge come un personaggio misogino e disperato, colto in un momento infelice della sua esistenza. Pepe Sardina, al contrario, è mosso dal nobile sentimento di trovare e salvare il cugino, e nel corso dell'opera si profila sempre come un personaggio non violento ed eticamente corretto: se da un lato Pepe Sardina è un uomo mosso da nobili intenti (salvare il cugino) e in nessun momento agisce con violenza, dall'altro Ramón Paz partecipa al linciaggio dei suoi superiori, di cui peraltro si ciberà insieme ai colleghi. *El gran surubí* è in generale un'opera più cruda e violenta rispetto a *Los dorados diminutos*, che batte invece con più insistenza sugli aspetti emotivi della vicenda: la ricerca del cugino, la disperazione del viaggio, il legame coi personaggi che accompagnano il protagonista. Si noti inoltre che non solo sono assenti, nell'opera di Cavallo, gli episodi cruenti che contraddistinguono il testo di Mairal, ma manca anche totalmente la dimensione sessuale, che raggiunge il suo apice in quell'unico riferimento a Isabel Sarli che abbiamo già commentato (mentre come abbiamo visto la rappresentazione esplicita dei rapporti sessuali è una componente importante dell'estetica *hard boiled* de *El gran surubí*, e costituisce peraltro un elemento di contatto con l'esperienza pregressa dei *Pornosonetos*). L'intensità emotiva ricercata da Cavallo si basa principalmente sul rapporto tra Pepe Sardina e Ramón Paz, relazione che motiva di fatto l'intera vicenda, dal momento che Luis si mette in viaggio per tentare di salvare il cugino. Cavallo, a livello prettamente tecnico, cerca di costruire una *climax* emotiva ascendente sfruttando i distici finali in rima baciata (spazio che, come abbiamo già commentato, si configura come il più indicato per realizzare chiusure a effetto e per aumentare il *pathos* della vicenda). I riferimenti a Ramón Paz sono frequentissimi all'interno dell'opera, e in ben dieci casi viene nominato o alluso nel distico conclusivo, al pari del *surubí* (anche questo nominato o alluso per ben dieci volte nei distici conclusivi). Se consideriamo che

i sonetti sono in totale sessanta, queste venti occorrenze ci danno l'idea dell'insistenza con cui l'autore cerca di portare la nostra attenzione su questi due temi e personaggi: il mostro marino e il cugino da ritrovare e salvare. Questo limitandosi ovviamente ai distici conclusivi di ciascun sonetto: considerando la totalità dell'opera, i riferimenti a Ramón Paz e al *surubí* aumentano considerevolmente, trasformando questi due elementi nei pilastri fondamentali della narrazione. Si noti infatti come non sia di fatto possibile leggere due sonetti contigui all'interno dell'opera, senza che almeno uno dei due venga menzionato. Si verifica quindi, come per le citazioni intertestuali, un problema di sovrabbondanza e, parallelamente, di mancanza di fondamenta narrative: la questione del ritrovamento del cugino è molto insistita, ma non riesce a generare nel lettore il coinvolgimento emotivo sperato, proprio perché il tema non presenta nessun momento di stacco o variazione di intensità, e, ancor di più, perché tutta la costruzione si basa su una premessa che non viene mai sviluppata realmente all'interno dell'opera, ovvero il grande rapporto che lega i due cugini. Questo rapporto, infatti, si riassume realmente nel già menzionato passaggio de Fernet e del nudo integrale della Sarli, e nel corso di tutta l'opera non riusciamo mai ad approfondire la relazione tra i due, i momenti che li legano, le vicende che hanno vissuto insieme, tutto ciò che motiverebbe appunto Pepe Sardina a rischiare la vita pur di ritrovare Ramón Paz. L'emotività nell'opera è ricercata in modo insistito, ma non viene mai realmente preparata e consolidata. Il vincolo tra i due cugini è ribadito costantemente, ma il lettore non riesce ad immedesimarsi e a partecipare emotivamente della vicenda tra i due.

Quando invece Cavallo si muove in modo più libero, e lascia per un momento da parte la trama de *El gran surubí*, le sue qualità liriche si affermano in modo assai più convincente ed efficace: si pensi ad esempio al già citato passaggio nel quale il protagonista assiste alla cementificazione dei piedi di due reclute, il cui finale (*ivi*, 2018: 28, vv. 13-14) ci invita a immedesimarci — in questo caso con le vittime — in modo sensibile ed efficace. Lo stesso avviene nel caso della scena finale, quando El Boga propone a Pepe Sardina di imbalsamare il corpo del cugino, e il protagonista immagina come sarebbe avere la salma di Ramón impagliata in giardino:

10                   Imaginé a Ramón entre las plantas  
con un sombrero claro y con dos mantas,  
y el cráneo destrozado pero oculto.  
Lo rodeaban las tías y sus padres,  
las novias, los sobrinos, los compadres.

Cada uno lo rodeaba en el jardín,  
cada celebración, cada cumpleaños.  
La mesa con arreglos de geranios,  
papitas, roquefort y salamín.

5                   Fuimos envejeciendo los parientes  
y Ramón continuaba en su sillón,  
con la vista perdida en un rincón  
y un cigarro apagado entre los dientes.  
Lo imaginé más tarde entre cien gatos,

10                   en un patio olvidado del futuro,  
en el medio del día o en lo oscuro,  
naciéndole un yuyal de los zapatos.  
Sacudí la cabeza y me volví  
a la caparazón del surubí.

(Cavallo, 2018: 121, 123)

Immaginando il cugino imbalsamato nel giardino di casa, la mente di Pepe Sardina viaggia nel tempo, e dopo una scena iniziale in cui parenti e amici si riuniscono per salutare la salma di Ramón, vediamo il corpo impagliato accompagnare altre scene di vita familiare, fino a un futuro remoto i cui la casa è ormai abbandonata e i resti di Ramón Paz sopravvivono perenni tra animali ed arbusti, come se si trattasse di antiche rovine. In questo caso la digressione è narrata in modo assolutamente efficace e coinvolgente: l'apertura della parentesi immaginaria, dal futuro più immediato fino a un domani distopico e remoto, è gestita da Cavallo con sapienza e qualità, con il ritorno finale, quasi cinematografico, al presente della storia, ovvero al momento in cui Pepe Sardina, a bordo del *surubí* metallico, contempla l'ipotesi dell'imbalsamazione del cugino, decidendo infine di scartarla. Cavallo in effetti presenta non solo una grande qualità e competenza tecnica per quanto riguarda la versificazione, ma è anche un narratore di un certo livello,

tra i più importanti della sua generazione in Uruguay: ha vinto numerosi premi letterari, tra cui il Premio Nacional de Literatura, ottenuto sia con la raccolta di racconti *El silencio de los pájaros* (2013) che con il romanzo *Invencción tardía* (2015), nonché con la sua opera d'esordio, la raccolta poetica *El revés asombrado de la ocarina* (2006). Questa non è peraltro la sua prima opera narrativa scritta in versi: Cavallo si è infatti a lungo dedicato alla letteratura infantile, talvolta in collaborazione con lo stesso Matías Acosta, che illustra, oltre a *Los dorados diminutos*, anche altre opere dell'autore montevideano (tra queste *El marinero del Canal de Suez*, 2018b). La sensazione che traiamo in questo caso è che Cavallo, nella stesura del suo romanzo in sonetti, si sia lasciato ingabbiare un po' troppo dall'opera con cui dialoga: se infatti da un lato dimostra appieno le sue capacità tecniche e compositive, dall'altro lo stile generale dell'opera sembra rispondere strettamente a quello che abbiamo definito “teorema stilistico”, che viene qui applicato in modo un po' troppo protocollare e non sempre convincente. Allo stesso tempo, le doti immaginative che Cavallo esprime con grande efficacia in altre opere (*El pequeño vecino del señor Trecho* ne è senz'altro un esempio; Cavallo, 2018c), risultano qui parzialmente inibite dalla preesistenza di un universo narrativo già piuttosto articolato, che Cavallo non sembra riuscire a riformulare con particolare successo (la stessa scelta di trasformare la creatura de *El gran surubí* in un marchingegno meccanico, senza però dare nessuna informazione riguardo alla sua costruzione o al suo funzionamento — prima che El Boga vi salisse a bordo, per esempio, il pesce metallico si pilotava da solo? — risulta per molti aspetti poco convincente). L'opera appare quindi ben realizzata dal punto di vista tecnico, e Cavallo dimostra di dominare con precisione e virtuosismo i meccanismi compositivi che determinano lo stile de *El gran surubí*, allo stesso tempo sembra mancare però di tutta una serie di elementi che sono proprio quelli che rendono particolarmente brillante l'opera di Mairal. In particolare, Mairal concepisce qualcosa di sorprendente e innovativo con una freschezza che sembra mancare a Horacio Cavallo nel momento in cui ne emula le strutture e lo stile. Questo processo di adeguamento allo stile dell'opera di Mairal è peraltro postulato dallo stesso Cavallo, come emerge in questo stralcio di intervista rilasciata a Viviana Negredo:

Es una novela en verso, compuesta por sesenta sonetos y sesenta ilustraciones de Matías Acosta en técnica mixta. Un libro objeto, de tapa dura, que dialoga con *El gran surubí*, una novela en sesenta sonetos que publicaron hace unos años Pedro

Mairal y Jorge González. [...] A Matías y a mí nos interesó mucho *El gran surubí* y decidimos continuar esa historia, o bien, ambientar una historia que se cruzara con la original, tomando como referencia los estilos de Pedro y Jorge, y adaptando los nuestros hacia ese lugar. (Negredo, 2018: web)

Come abbiamo commentato, questa ricerca di avvicinamento allo stile de *El gran surubí* risulta per certi aspetti limitante, pre-condizionando fortemente un'opera che non riesce in un certo senso a liberarsi della subalternità al suo modello, apportando un contributo fresco e convincente (come in effetti accade con molti spin-off). Ciononostante, nell'opera emerge spesso, oltre all'assoluta qualità tecnica e compositiva di Horacio Cavallo, in grado di mantenere la sua narrazione per sessanta sonetti senza scarti o variazioni rispetto alla griglia prestabilita, la capacità di raggiungere e toccare il lettore con scene inattese e di grande sensibilità, secondo le doti poetiche e narrative che contraddistinguono questo autore.





### 3.5 BRAVÍA DI ALEJANDRO MARTINO: UN'EPOPEA POLIMETRICA

Fra i testi del nostro *corpus*, il poema di Alejandro Martino è senza dubbio il più complesso e ambizioso: come vedremo, si tratta di un'opera caratterizzata da un complicato progetto strutturale e da una grandissima varietà di metri, selezionati spaziando tra diverse tradizioni letterarie e attingendo soprattutto alla canzone popolare di distinte aree. Infatti, benché gran parte degli autori dei testi da noi trattati operi in qualche modo un recupero della tradizione millenaria di una poesia che nasce per essere cantata, Alejandro Martino è l'unico ad associare alla scrittura un'attività di musicista professionista, e a tradurre le sue competenze musicali in un elemento fondativo della sua poetica. In questo senso, questo è l'unico testo del *corpus* a connettersi in senso più strettamente musicale alla tradizione poetica orale da quasi tutti allusa, aspetto che viene messo in luce fin dal sottotitolo dell'opera: *novela en verso que puede ser cantada*. Tale indicazione è da intendersi in senso stretto: i componimenti che costituiscono il poema narrativo hanno infatti in molti casi strutture metriche tipiche del folklore argentino e andaluso, nonché della tradizione popolare *porteña* (tango, *milonga* e *vals*), e si profilano dunque come composizioni profondamente legate al canto e che si prestano per essere interpretate con specifici accompagnamenti musicali. Inoltre, come vedremo, la musica è protagonista anche per quanto riguarda la trama dell'opera (che narra appunto le vicende di un violoncellista argentino), ed è quindi largamente presente sia a livello formale (per le scelte metriche e i riferimenti compositivi) sia a livello di contenuto. Ciò che ne consegue, come risulta evidente fin da questo preambolo, è che, a differenza di tutti gli altri testi del *corpus*, i precetti formali che fanno da fondamenta per la composizione di quest'opera poggiano su nozioni che esulano il campo strettamente letterario. È impossibile comprendere questo testo a livello strutturale, e apprezzarlo pienamente come lettori, se non si ha una certa conoscenza del folklore argentino (nelle sue varietà nordoccidentali), del tango argentino e del flamenco, le tre famiglie di generi maggiormente rappresentate all'interno dell'opera. Si noti peraltro come la conoscenza simultanea di questi ambiti musicali non sia assolutamente diffusa o da dare per scontata, anche nel contesto di strumentisti e maestri di musica: la tradizione della musica popolare argentina e spagnola sono di fatto due mondi molto distanti, per questioni geografico-culturali ma anche strettamente ritmiche, e non è in effetti comune che un teorico esperto

di folklore argentino conosca approfonditamente il flamenco. Ancor meno lo è il fatto che un musicista professionale sia specializzato in entrambi i generi. L'analisi di *Bravía* presenta dunque una serie di difficoltà aggiuntive a livello di analisi formale e individuazione dei riferimenti, proprio perché in questo caso i modelli sono principalmente musicali, e non sempre chiarissimi, almeno per le conoscenze di chi scrive. Si tratta peraltro di un'opera con una trama piuttosto articolata, estesissima (3837 versi, il testo più ampio del nostro *corpus*), ricca di agganci e riferimenti intratestuali e caratterizzata da una polimetria programmatica e assai significativa. Dunque, un'opera molto ambiziosa, che si dimostra di grande interesse sotto diversi aspetti, sia dal punto di vista formale che da quello stilistico e narrativo.

Come in altri casi, per semplificare la trattazione successiva sarà utile riassumere brevemente la trama dell'opera. Il protagonista è Juan Bravo, da cui il titolo, *Bravía*, da intendersi come “epopea di Bravo” (un po' come Oresteia, o Teseida), senza trascurare ad ogni modo il significato letterale (“feroce, indomita, selvaggia”<sup>19</sup>). La prima parte dell'opera è ambientata ad Añatuya, cittadina argentina situata nella provincia di Santiago del Estero, dove Juan Bravo cresce in un contesto rurale e dove riceve in dono da un amico di famiglia il suo primo violino. A causa del progresso tecnologico e della trasformazione della flora locale, la vita di campo sta diventando sempre più difficile, e la famiglia Bravo decide di trasferirsi a Buenos Aires per permettere ai figli di studiare e ambire a prospettive migliori. Prima di partire, il piccolo Juan, ancora bambino in questa parte della storia, si avventura in una *Salamanca* (nome popolarmente dato alle grotte nelle quali, secondo la leggenda popolare, si possono incontrare diavoli e stregoni), dove stringe un patto col Diavolo. La famiglia si trasferisce a Buenos Aires, dove Juan ha inizialmente una vita difficile per via delle sue origini, che gli valgono il soprannome di Indio. Qui incontrerà poi Pedro, che diverrà un suo grande amico, e Lucía, che diverrà la sua compagna. Sia Juan che Pedro verranno ammessi alla prestigiosa Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta, e Juan, col violoncello ricevuto in regalo da Pedro e Lucía, frequenta anche il conservatorio della capitale. I tre formeranno poi un gruppo musicale di stile rock latino, inserendosi nel dibattito tra musica *comercial* e *progresiva* (Favoretto, 2019): sono gli anni Settanta, i protagonisti dell'opera prendono parte alla vita politica e

---

<sup>19</sup> Secondo la definizione fornita dal dizionario HOEPLI Spagnolo-Italiano, curato da Laura Tam e disponibile online alla URL: [https://www.grandidizionari.it/dizionario\\_spagnolo-italiano.aspx?idD=5](https://www.grandidizionari.it/dizionario_spagnolo-italiano.aspx?idD=5) (ultimo accesso: 10 aprile 2021).

culturale dell'epoca appoggiando istanze progressiste; Juan e Lucía verranno arrestati dalla polizia durante una retata notturna in un cineforum, e saranno costretti ad abbandonare il paese. Si imbarcheranno clandestinamente su una nave diretta in Spagna, nascondendosi all'interno di una cassa. Lucía non riuscirà a sopravvivere alle circostanze estreme del viaggio, e morirà soffocata. Juan Bravo giunto in Andalusia inizia una nuova vita, inserendosi nella comunità gitana di Siviglia grazie all'amicizia stretta con El Paqui, musicista di flamenco. Dopo alcuni anni, si trasferiranno entrambi a New York, dove con molta fatica tenteranno di inserirsi nella scena locale. Viste le difficoltà e gli insuccessi, El Paqui deciderà di tornare a Siviglia, mentre Juan Bravo si fermerà negli Stati Uniti, dove conoscerà Mariela, con cui formerà una famiglia. Nel finale della storia racconterà a sua figlia, come favola per farla addormentare, la storia del suo incontro col Diavolo avvenuto nell'infanzia in Argentina, racconto in cui però — come vedremo meglio più avanti — alcuni dettagli sono variati. Si compie dunque in qualche modo la catarsi del protagonista, che sta riuscendo a sanare i suoi tormenti e raggiungere la pace interiore agognata nel corso dell'intera vicenda. La storia si iscrive in una cornice narrativa, e consiste in un'ampia analepsi, che contiene al suo interno ulteriori anacronie: l'opera si apre infatti con una sorta di pantheon di poeti e cantori di ogni epoca (Omero, Dante, Whitman e Violeta Parra, fra gli altri; Martino, 2010: vv. 25-60) riuniti attorno a un fuoco, circostanza nella quale Bravo viene invitato a cantare la sua storia. L'intero poema narrativo coincide dunque con il racconto di Juan Bravo, fino alla chiusura, in cui si ritorna alla scena del falò, in una sorta di Olimpo della poesia narrativa cantata.

### 3.5.1 *La struttura dell'opera*

Come abbiamo visto, l'opera presenta una trama che si svolge nell'arco di diversi anni, il cui racconto viene affidato a una digressione diacronica che costituisce in sostanza la quasi totalità del testo. La scansione del racconto è profondamente legata all'architettura formale del poema, caratterizzato da una struttura complessa e *sui generis*. In particolare, l'opera comprende una serie di elementi strutturali che rimandano a codici diversi, alternando riferimenti musicali e letterari. Nell'ambito del letterario, come vedremo, convivono nell'opera generi e forme diverse, tra cui svariate forme metriche tradizionali, a cui si mescolano componimenti in verso libero, parti in prosa e

calligrammi. L'opera si apre con una lista dei personaggi, presentata come normalmente si fa nel caso di un testo teatrale:

### **Presencias**

El río

El Diablo

La luz

### **Personas y personajes**

Juan Bravo (o el Silente, Quinino, el Indio, Juancito, Juanito, el Indiano, Míster

Bravo)

Moncho

el padre

Digna

la madre

Raquel

la hermana

El Tata (Juvencio Boyero)

el abuelo

Kilí (Arnoldo Juárez)

el tío

Pedro (o el Autor)

el amigo de Buenos Aires

Lucía

la novia

El Paqui

el amigo de Sevilla

Josele

el maestro

Mariela

la esposa

Paloma

la hija

El Tuchi

el perro

El violín

El violoncello

Enrique, Jorge, Chito, Luis Tauriello y Héctor

compañeros y amigos

Ganusa

Lucio y Juliano

el cuñado y el sobrino

(Martino, 2010: 11)

Come possiamo notare, la lista dei personaggi è preceduta da una lista di “Presencias”, il fiume, il Diavolo e la luce: si noti come di queste tre presenze, solo la seconda abbia poi in effetti il valore di un personaggio all'interno della trama, ricorrendo in diversi episodi e interagendo con altri personaggi attraverso dialoghi e azioni concrete. Benché i personaggi della vicenda siano introdotti secondo le modalità tipiche dell'opera

teatrale, all'interno del poema la struttura formale del testo di teatro (con le battute che seguono l'indicazione del personaggio che le pronuncia) non verrà di fatto mai utilizzata.

Dopo questo esordio che riprende le forme del testo drammaturgico, l'opera si apre con un *Prólogo*, costituito da sedici quartine di ottonari coi versi pari assonanti, a cui segue un *Preludio*, composto secondo lo stesso metro. Come risulta evidente, il prologo, testo introduttivo che precede l'inizio dell'opera vera e propria, è un elemento testuale assai frequente in letteratura, mentre il concetto di preludio appartiene all'ambito musicale, ed è qui impiegato secondo un procedimento sinestetico che ha molti precedenti (si pensi, ad esempio, alla raccolta poetica *Ossi di Seppia* di Eugenio Montale, che contiene una sezione intitolata "Movimenti", alla quale appartengono testi quali *Falsetto* e *Corno inglese*). Questo rimando al campo musicale si risolve qui in un fatto di struttura: il *Preludio* di *Bravía* non è che un capitolo in quartine di ottonari (il metro più utilizzato all'interno dell'opera) che ha appunto la funzione di introdurre la storia, come una seconda parte del prologo. Allo stesso tempo, questa scelta rimarca la volontà dell'autore di rinsaldare il rapporto tra poesia e musica, due forme artistiche strettamente legate (soprattutto la prima alla seconda), ma che nel corso dei secoli hanno finito per divergere sempre più. Nel caso di Martino, l'intento di ricomposizione del sodalizio tra musica e poesia è evidente sin dal titolo, così come la volontà di restituire alla poesia la sua componente narrativa (il sottotitolo dell'opera, come abbiamo visto, è "novela en verso que puede ser cantada"). Tale proposito, come vedremo, emerge con forza ancora maggiore dalla composizione stessa, che include svariati riferimenti all'esecuzione musicale, o a elementi ritmici dell'accompagnamento che segue idealmente i versi. Nel caso della struttura, il rapporto con la musica è marcato dal ricorso a elementi strutturali di ambito musicale, come appunto il preludio. Non si tratta di un elemento isolato: l'opera è infatti divisa in quattro parti (ciascuna corrispondente alle città nelle quali si svolge la vicenda del protagonista), e ognuna di queste è separata da un *Interludio*, sezioni invariabilmente composte da quattro componimenti, dal metro variabile. L'opera si conclude, infine, con il *Post Ludio*, seguito da un *Epílogo*: il testo si chiude quindi come una sorta di matrioska, in un gioco di scatole in cui la coppia prologo-epilogo abbraccia il binomio preludio-postludio, all'interno del quale si svolge la vicenda.

### 3.5.2 I rimandi musicali

Risulta evidente fin da qui che la struttura dell'opera è concepita dall'autore in modo assai dettagliato, e che questa svolge una funzione portante e affatto secondaria all'interno del testo, profilandosi come uno degli elementi che lo caratterizzano in maniera determinante. La strutturazione dell'opera in parti e capitoli va di pari passo con l'associazione di ciascuna di queste parti a una determinata famiglia di generi musicali, tipica dell'area in cui si svolge la vicenda (Añatuya, Buenos Aires, Siviglia e New York). In un'intervista rilasciata a TangoTrazo TV, l'autore entra più nello specifico del progetto compositivo dell'opera, e del modo in cui le forme musicali e le partizioni geografiche della vicenda dialogano tra loro:

Así como el *Martín Fierro* se puede cantar por *milonga* o por *cifra*, [pensé que] yo podía hacer una obra similar pero actual, contemporánea, que pudiera cantarse por las canciones que están vigentes hoy. El personaje nace en Añatuya, en Santiago del Estero, entonces todo el primer capítulo se puede cantar por las especies del folklore argentino. [...] El segundo capítulo transcurre en Buenos Aires, allí la novela se puede cantar por todas las especies del tango — tango, candombe, milonga, canción porteña y vals —. Y después por una cuestión azarosa este personaje tiene que irse a España como tantas otras personas que se ven obligadas a irse. Entonces transcurre el tercer capítulo en Sevilla, allí las canciones se cantan por malagueña, soleá, tangos — pero los tangos de allí — y todas las especies del flamenco. [...] Por último, él cumple lo que quería desde hacía mucho tiempo, que era hacer su música en un lugar donde fuera muy bien recibida, y se juega irse a Nueva York. Así que en Nueva York la novela se puede cantar por rap, por blues, por rock y jazz-rock. (Soria, 2015: web)

In primo luogo, notiamo come anche in questo caso il primo riferimento per Martino sia proprio il *Martín Fierro* di José Hernández, che abbiamo visto costituire un punto di riferimento importante per quasi tutti gli autori del *corpus* di area rioplatense. Se da un lato, come abbiamo commentato nel capitolo dedicato a *El gran surubí* di Pedro Mairal, il rapporto col *Martín Fierro* è in qualche modo inevitabile per chiunque si dedichi alla scrittura di un poema narrativo in Argentina (anche solo come antecedente

nel canone letterario), dall'altro risulta interessante notare come in questo caso Martino veda un'analogia dal punto di vista della cantabilità. Benché Hernández non fosse un cantore e il *Martín Fierro* si profili come un testo letterario *tout-court*, è innegabile che la metrica dell'opera, ripresa dalla tradizione della *payada*, si adatti perfettamente a un'esecuzione cantata. L'operazione di Martino è evidentemente più ampia e ambiziosa: l'idea è quella di scrivere secondo i criteri tipici di determinati stili musicali a seconda dell'area geografica (e della relativa tradizione di musica popolare) in cui si svolge la vicenda. Per quanto riguarda la Prima e la Terza Parte dell'opera (ambientate ad Añatuya e a Siviglia), l'obiettivo è perseguito in modo assai rigoroso: come vedremo tra poco, in queste due parti dell'opera il riferimento al folklore argentino da un lato e ai *palos* del flamenco dall'altro è costante ed esplicito, dal momento che non solo le strutture metriche corrispondono strettamente a quelle previste dalle tradizioni di entrambi i macro-generi, ma si assiste in alcuni casi anche all'indicazione specifica del sottogenere a cui il testo appartiene. Per quanto riguarda la Seconda e soprattutto la Quarta Parte tale corrispondenza si fa più lassa e variabile: la parte della vicenda ambientata a Buenos Aires presenta effettivamente i metri maggiormente impiegati in tango, *vals* e *milonga* (endecasillabi, alessandrini — a volte organizzati in sonetti —, ottonari e settenari, questi ultimi talvolta alternati a endecasillabi, in *silvas*), ma appaiono in questa sezione anche forme che non appartengono alla tradizione della musica popolare *porteña*, tra cui *haiku* e calligrammi (cfr. *ivi*: 82, 100, 135-136). Nel caso della Quarta Parte, la relazione tra testi e musica si fa ancora più blanda e forzosa, in primo luogo per il fatto che i generi a cui Martino allude nell'intervista non sono realmente caratterizzati da metriche fisse per quanto riguarda i testi (aspetto che può in effetti valere come giustificativo per il fatto che i testi possano, secondo l'autore, adattarsi a pezzi rock o jazz-rock). Allo stesso tempo, i generi della tradizione musicale popolare di New York hanno evidentemente come riferimento originale la lingua inglese: se nel caso dei generi musicali precedenti Martino si è sempre curato di realizzare operazioni mimetiche rispetto alla varietà linguistica che caratterizza ciascuna tradizione, in questo caso tale processo risulta impossibile (dal momento che l'opera è composta in una varietà linguistica dello spagnolo). Martino non potrà qui riprodurre i fenomeni linguistici che caratterizzavano i primi testi jazz o blues (come invece fa, come vedremo, nel caso del flamenco), e più in generale impiega una varietà e libertà metrica a livello compositivo che risulta ugualmente adatta al capitolo

statunitense dell'opera, senza voler cercare necessariamente una corrispondenza a livello musicale. Vediamo ora alcuni esempi di come l'autore realizza questa corrispondenza tra testi e generi musicali all'interno dell'opera, concentrandoci sulle due sezioni che presentano maggiore coerenza e programmaticità in questo senso, ovvero la Prima e la Terza Parte, ambientate rispettivamente a Santiago del Estero e in Andalusia.

### 3.5.2.1 Añatuya e il folklore argentino

La Prima Parte di *Bravía*, ambientata ad Añatuya, la cittadina nella provincia di Santiago del Estero da cui il protagonista proviene, è completamente narrata in quartine di ottonari coi versi pari assonanti, dunque secondo una metrica congeniale ai testi delle canzoni folkloriche locali. Si consideri infatti che Santiago del Estero è uno dei centri più importanti per il folklore argentino nordoccidentale, in particolare per quanto riguarda la *chacarera* (Santillán, 2013). Le sequenze narrative che caratterizzano la Prima Parte dell'opera si profilano quindi come testi ideali per canzoni folkloriche, secondo le tradizioni musicali della regione. In particolare, si fa riferimento proprio alla *chacarera*, stile musicale caratterizzato da un ritmo ternario del quale il primo tempo è accentato (sottolineato dal caratteristico *chasquido*, colpo dato alle corde con l'unghia — normalmente dell'indice — in modo da impedirne la vibrazione, generando un suono percussivo che accentua l'inizio della battuta), mentre il secondo e il terzo sono marcati dal battito delle mani dei ballerini (Donozo, 2006; Berruti, 2012). Si realizza in questo modo il ritmo *dos tres* che caratterizza la *chacarera*, e che Martino riporta, inserendo l'indicazione ritmica all'interno del testo, in vari passaggi dell'opera, tra cui il secondo capitolo della Prima Parte:

255 El camino se hace largo  
cuando el pueblo queda atrás.  
Como siempre con su abuelo  
con muy poco alcanzará.

El paisaje se reitera  
una y una y otra vez.  
Solo cuentan los sonidos,



260 lo demás es aridez.  
  
Los cascos pisando el polvo  
acentúan el dos tres.  
Golpe de rienda en las ancas  
chasquido en el aro es.

265 Chasquido en el aro es.  
*Dos tres dos tres.*  
Relinchos de vez en vez.  
*Dos tres dos tres.*  
Golpe de rienda en las ancas.

270 *Dos tres dos tres.*  
¡Solo Quinino lo ve!

(Martino, 2010: 34-35)

Il passaggio appartiene alla parte iniziale dell'opera, e narra il viaggio in *sulky* (carretto di legno trainato da un cavallo) compiuto dal protagonista, accompagnato dal nonno, per raggiungere il padre, che gli darà la notizia dell'imminente trasferimento a Buenos Aires. Il movimento delle ruote del carro sulla strada sterrata produce un suono ripetitivo, che nella suggestione dell'episodio coincide con il ritmo ternario tipico della musica locale, che il giovane Quinino proietta sul paesaggio circostante. Il colpo sui fianchi del cavallo diviene quindi "chasquido en el aro", verso che nel testo originale è accompagnato dalla seguente nota a piè di pagina: "hace un juego entre el toque del bombo legüero y el de la guitarra" (*ivi*: 34). Come abbiamo detto, il *chasquido* è l'elemento di tecnica chitarristica che marca il primo tempo del ritmo ternario, all'inizio della battuta, al quale corrisponde, nell'accompagnamento tradizionale con il *bombo legüero* (tamburo simile a un timpano), un colpo dato sull'*aro* (il cerchio che circonda la pelle del tamburo e al quale sono agganciati i tiranti). Dunque, ciò che si realizza è una sorta di crasi tra le due componenti musicali: il *chasquido* della chitarra prodotto sul cerchio del *bombo*. Nella quartina successiva i versi precedenti vengono ripetuti a mo' di ritornello, come potrebbe appunto accadere nell'ambito della canzone, e viene peraltro marcato in corsivo il ritmo della *chacarera*, lasciando appunto intendere che il testo della quartina copra, nel canto, le prime due misure, lasciando libere le due misure successive,

nelle quali è possibile apprezzare distintamente il suono della parte strumentale. Questa riproduzione mimetica dell'esecuzione musicale costituisce un dettaglio assolutamente unico all'interno del nostro *corpus*, ed esula peraltro da quelli che sono i caratteri tipici della poesia narrativa in generale: se infatti, come abbiamo visto, i riferimenti al canto e agli strumenti musicali che lo accompagnano sono tra le caratteristiche più rappresentative del genere (soprattutto nei proemi), e fanno la loro comparsa anche in alcune opere del *corpus* (si pensi ad esempio all'*incipit* del panegirico di *Muerte y vida del sargento poeta*), è allo stesso tempo vero che le allusioni concrete alla ritmica strumentale che soggiace idealmente al brano cantato sono senz'altro una rarità. Si noti peraltro come in questo caso l'indicazione ritmica evada la griglia metrica: Martino appone infatti il "dos tres" come una sorta di ritornello tra un verso e l'altro della quartina, rompendo la regolarità strutturale del passaggio e costituendo in un certo senso una sorta di dimensione meta-testuale: la strofa vera e propria è quella in tonde (ed è una quartina, la metrica del capitolo non è cambiata), il "dos tres" è qualcosa che non va letto, ma che va in un certo senso ascoltato, è un'indicazione che riguarda la ritmica strumentale del brano e che ci permette di immaginarne l'esecuzione.

Tale procedimento non è isolato all'interno dell'opera: allusioni alla musicalità dei brani appaiano infatti anche in altri capitoli, tra cui il terzo della Prima Parte (il capitolo successivo a quello precedentemente citato). In questo caso il riferimento è alla *vidala*, altro stile musicale tipico del folklore argentino nordoccidentale e andino, nonché caratteristico di Santiago del Estero (Donozo, 2006). Anche in questo caso, si tratta di un ritmo ternario, in cui però il tempo accentato è l'ultimo dei tre. Con *vidala* ci si riferisce anche, e in modo più stringente rispetto a *chacarera*, a un tipo di composizione poetica, dal metro variabile e caratterizzata da ripetizioni di versi a mo' di ritornello: questa è esattamente la metrica impiegata da Martino, che sulla base della quartina di ottonari con versi pari assonanti che caratterizza la Prima Parte dell'opera inizia a produrre una serie di *refrain* integrati nella quartina o inframezzati ad essa. Riportiamo qui un esempio:

*Dos golpes sobre el quebracho  
y uno al suelo con el pie.*

350                    En cada golpe la fuerza  
                             del hombre se hallaba en él.

*Dos golpes sobre el madero  
y uno al suelo con el pie.*

Era un ritmo de vidala,  
355 pronto lo pude saber.

*Dos golpes sobre el durmiente  
y uno al suelo con el pie.*

Mi padre abriendo la boca  
cantó como fuera de él:

360 “Muerto me quisiera ver  
con cuatro velas prendidas.  
*¡Ay, ay, ay, de mí!*  
Por no verte en un fracaso  
desperdiciando la vida.

365 *¡Ay, ay, ay, de ti!”*

(Martino, 2010: 39-40)

Anche in questo caso, il riferimento è esplicito ed evidente, e se nel caso del secondo capitolo lo stile musicale era alluso ma non menzionato, qui è invece dichiarato dallo stesso narratore (“era un ritmo de vidala”, *ivi*, v. 354). Si noti però come il riferimento alla cellula ritmica (due colpi deboli e il terzo accentato) sia integrato nella struttura metrica delle quartine, senza generare, come nel caso della *chacarera*, quella sorta di registro parallelo in cui viene marcato il dato puramente uditivo, ovvero la ritmica che soggiace ai versi, che andrebbero appunto intesi come testo per un brano cantato. Le parti ripetute si inseriscono infatti nelle quartine rispettandone la struttura, mentre nel caso dei *refrain* “¡ay, ay, ay, de mí/ti!” (versi popolari che ricorrono abbondantemente nella musica folklorica latino-americana) le quartine vengono spezzate, ma sempre in modo congeniale alla metrica della *vidala*. La differenza tra questo esempio e il precedente è insomma netta e sostanziale: i “dos tres” che si ripetevano nella *chacarera* del secondo capitolo sono evidentemente parte del componimento, ma sono allo stesso tempo esterni al testo inteso come ciò che deve essere cantato (al contrario dei *refrain* della *vidala*). L’indicazione del “dos tres” segnala il fatto che si tratta di una *chacarera*, e i due accenti andrebbero semmai battuti con le mai, come si fa tradizionalmente

nell'omonima danza. Si tratta, dunque, di indicazioni ritmiche, marcate in modo intuitivo ed eloquente (nell'ambito della *chacarera* il *dos tres* è un concetto condiviso, ed è l'espressione con cui si fa appunto riferimento al ritmo ternario che abbiamo descritto), e che hanno in sostanza il valore di un pentagramma. In questo senso tale componimento costituisce un *unicum* all'interno dell'opera, nonché del *corpus*, ed è senz'altro una rarità nell'ambito della poesia narrativa a livello più ampio.

### 3.5.2.2 Juan Bravo a Siviglia: i *palos* del flamenco

Il riferimento alla musica e la presentazione dei componimenti come testi per canzoni è dunque una costante dell'opera, e, come abbiamo anticipato, non riguarda solamente la tradizione folklorica Argentina: se infatti nella parte di storia ambientata ad Añatuya si insiste maggiormente su metrica e ritmica folklorica, dopo il trasferimento del protagonista a Siviglia e la conseguente integrazione in una comunità gitana, la tradizione musicale di riferimento sarà quella del flamenco. Come abbiamo visto, l'intera opera è concepita come una “*novela en verso que puede ser cantada*”, ma in alcune parti di essa Martino ci fornisce indicazioni più specifiche rispetto ai brani e alle loro caratteristiche musicali: nel caso della morte di Josele, vecchio cantore maestro di Juan Bravo e Paqui a Siviglia, vengono presentati tre componimenti in sequenza introdotti dalla tipologia musicale al quale appartengono, rispettivamente *soleá*, *toná* e *malagueña*. In consonanza con quella mimeticità linguistica che abbiamo identificato come uno degli aspetti caratteristici della poesia narrativa (cfr. § 2.1.2.1), la lingua dell'opera varia e si adatta ai diversi riferimenti musicali (caratterizzati, a livello testuale, dalle varietà linguistiche dei contesti culturali a cui appartengono). La parte della vicenda ambientata a Santiago del Estero è dunque caratterizzata da una varietà linguistica nordoccidentale (o più genericamente rurale) dello spagnolo di Argentina: valgano come esempi il già citato “*sulky*” — carretto trainato da cavalli menzionato in diverse occorrenze (tra cui Martino, 2010: 31, 33, 36) —, il termine *chango* (“bambino”, “ragazzo”, *ivi*: 33) e l'espressione *Tata* per riferirsi affettuosamente al padre (*ivi*: 31). Le parti ambientate a Siviglia, come vedremo meglio a breve, presentano invece elementi tipici delle varietà linguistiche andaluse. In entrambi i casi (e con maggiore evidenza nel secondo) tale mimesi linguistica opera su due livelli: da un lato c'è l'imitazione della parlata dei personaggi, che si

esprimono secondo la varietà linguistica che li caratterizza (è il tipo di mimeticità a cui alludeva Roggia, e che abbiamo incluso fra i tratti distintivi della poesia narrativa), dall'altro c'è la mimesi linguistica nei confronti del genere letterario che si cerca di imitare, in questo caso i *cantes* del flamenco. La situazione è simile a quella che abbiamo evidenziato nel caso di *Muerte y vida del sargento poeta*, in cui buona parte della mimesi linguistica, soprattutto in alcuni passaggi della parte in versi, era basata sulla tradizione della *payada* rioplatense, e ciò che si cercava di riprodurre era lo stile tipico di quel genere letterario, più che la particolare caratterizzazione linguistica di un determinato personaggio (fermo restando che, come abbiamo commentato anche nel capitolo relativo all'opera di Bentancor, le due cose nel caso della *payada* sono evidentemente interconnesse, e lo stesso vale senz'altro anche per il flamenco). Riportiamo ora, come esempio di questi aspetti, il *Cante por soleá de Josele*, uno dei tre componimenti elegiaci dedicati al maestro di Juan e Paqui:

2390 Arrumbao a la paré  
tóos verdá desgraciaos.  
Pa' la canina la *de*.

Decimos vía por vida  
mare pare cantaor.  
Y la *de* pa' la canina.

2395 ¡Meicina! ¡Meicina!  
pal' hospitá generá.  
Las *eles* pa' la canina.

2400 Nos comimos muchas letras  
en er idioma de usté.  
Quer señó nos lo perdone  
no tuvimo qué comé.

(Martino 2010: 175)

Come risulta evidente, il testo è ricco di elementi linguistici tipici dell'area andalusa: spiccano in particolare fenomeni quali l'elisione della "d" intervocalica, la caduta di "l" e "d" in finale di parola, la crasi fra parole che terminano e iniziano con la stessa vocale e il rotacismo della "l". Di fatto, le terzine iniziali trattano proprio dei fenomeni fonetici che caratterizzano la parlata andalusa: l'elisione della "l" e della "d" è descritta ed esemplificata nella prima parte del componimento, mettendola in relazione alla *canina*, termine che lo stesso Martino nel testo originale annota e definisce come "hambruna". Il grande preambolo a sfondo linguistico delle terzine si risolve poi nella quartina finale, chiudendo il componimento con una battuta amara: Dio ci perdoni per esserci mangiati tante lettere, non avevamo altro di cui sfamarci. Si noti come Martino in questo caso non si limiti solo a portare a compimento i precetti compositivi della sua opera (in questo caso con la riproduzione della metrica tipica dei *cantes por soleá*, di cui recupera peraltro i caratteri linguistici tradizionali), ma riesca a comporre un testo valido e interessante al di là della mera dimensione formale. Tale aspetto non riguarda solamente questa composizione: l'intera opera si distingue per non limitarsi a presentare un intricato gioco strutturale e compositivo (già di per sé assai complesso e realizzato con grande qualità tecnica), ma profilandosi appunto come un'opera di un certo interesse dal punto di vista stilistico e narrativo, e mettendo in luce la qualità poetica dell'autore. L'altro aspetto che emerge con evidenza, è che il *Cante por soleá de Josele*, al pari di altri componimenti all'interno dell'opera, non costituisce un esempio di poesia narrativa: si tratta, come abbiamo osservato fin da subito, di un testo di carattere elegiaco, dedicato alla morte di Josele. Questi viene però in effetti menzionato solo una volta nel titolo, e nell'"usté" del terzultimo verso (*ivi*: v. 2398): il componimento prescinde dalla trama dell'opera e potrebbe essere presentato in una raccolta poetica anche come testo indipendente, o, ancora più propriamente, potrebbe essere interpretato e inciso in quanto *soleá*. Il suo testo, poco convenzionale per il genere, riflette sulla lingua stessa della canzone popolare andalusa, e usa tale riflessione come preambolo per battere poi l'accento sulla condizione di subalternità della comunità gitana, facendo perno su un gioco di parole inatteso ed efficace. Questa è in effetti la forza di questo *cante*: il fatto di trascendere il poema narrativo, allo stesso tempo integrandolo. Vediamo ora alcuni esempi di come l'autore combina questi elementi all'interno di *Bravía*, alternando ampie

sequenze narrative e brevi (o brevissimi) testi lirici, e costruendo un interessante gioco di riprese intratestuali.

### 3.5.3 *L'intratestualità nell'opera*

Martino, nel mezzo di un'opera in versi soprattutto narrativa, inserisce componimenti dal forte carattere lirico, riuscendo in alcuni casi a produrre testi intensi ed evocativi, di una certa qualità poetica. Come abbiamo inoltre anticipato, tale aspetto si inserisce nelle dinamiche di una tecnica narrativa basata su frequenti citazioni interne e su una distribuzione non lineare degli episodi della trama. A livello narrativo, strutturale e poetico, si distingue particolarmente il secondo *Interludio*, che narra il viaggio clandestino che Juan Bravo e Lucía sono costretti a intraprendere per sfuggire alla violenza della dittatura incipiente. Il passaggio risulta emblematico della tecnica narrativa di Martino, basata su anticipazioni e riprese e sulla frequente citazione di elementi testuali già apparsi in precedenza, che vengono rielaborati e trasformati.

#### 3.5.3.1 Anticipazioni e riprese: l'esempio del secondo *Interludio*

Il secondo dei tre interludi presenti nell'opera si colloca, a livello temporale, integralmente all'interno del viaggio in barca, nella cui stiva i due ragazzi sono nascosti, chiusi all'interno di una cassa. Nella prima notte del viaggio in mare i ragazzi si addormentano e fanno entrambi un sogno. Riportiamo qui i due componimenti, che costituiscono le prime due sezioni dell'*Interludio*:

(El Indio sueña)

1965

*camino descalzo entre pájaros muertos  
puedo evitarlos  
pisando con cuidado aquí o allá  
avanzo y se incrementan  
en puntas de pie  
camino descalzo entre pájaros muertos  
pluma y osamenta algunos*

1970

*tibios los más  
y sin poder detenerme  
marcho obligado hacia el horizonte  
pavimento cruento de la pampa  
tibio además*

1975

*no quedan intersticios  
también están muertos en el piso de las casas  
los tengo que pisar*

(Lucía sueña)

[...]

*abajo arriba abajo arriba abajo arriba  
abaj arrib abaj arrib abaj arrib  
aba arri aba arri aba arri  
ab arr ab arr ab arr*

1990

*a a a a a a*

*. . . . .*

*. .*

*.*

1995

*inspirar exhalar inspirar exhalar  
inspira exhala inspira exhala  
inspir exhal inspir exhal  
inspi exha inspi exha  
insp exh insp exh*

*ins ex ins ex*

2000

*in e in e*

*i e i e*

*. .*

*.*

(Martino, 2010: 147-149)



I due testi (in corsivo nell'opera originale) hanno caratteristiche molto diverse: il primo è un componimento in verso libero, il secondo consta invece di tre calligrammi<sup>20</sup>. Il sogno di Juan Bravo si basa su un precedente. Nella Seconda Parte dell'opera appare un capitolo intitolato *Sueño recurrente* e costituito dal seguente *haiku*: “pajaros muertos / yo camino descalzo / entre sus cuerpos” (ivi: 82). Tale componimento, associato a un periodo di tristezza e solitudine dovuta al trasferimento alla città di Buenos Aires (dove il protagonista, ancora bambino, ha difficoltà ad integrarsi), viene poi ribaltato da un omonimo capitolo, sempre contenuto all'interno della Seconda Parte: “pajaros vivos / ellos forman conmigo / un solo vuelo” (ivi: 100). Nel caso di *El Indio sueña* viene evidentemente ripreso il primo sogno ricorrente, quello in cui il protagonista cammina scalzo tra corpi di uccelli morti. Se da un lato i due *haiku* della Seconda Parte avevano un valore antitetico, e simboleggiavano nel primo caso il malessere, nel secondo la conquistata serenità del protagonista (il secondo *Sueño recurrente* si colloca nella fase in cui Juan Bravo vive l'idillio dell'incipiente relazione con Lucía e dell'amicizia con Pedro), in questo caso la ripresa dell'immagine del primo *Sueño recurrente* sembra portare comunque a un superamento, come in un rito di passaggio che conduce, amaramente, all'età adulta: il suolo è ricoperto di corpi di uccelli e il protagonista fa di tutto per evitarli, poi però questi diverranno troppi e, obbligato a procedere, sarà costretto a calpestarli. Al contrario di quello di Juan, il sogno di Lucía si presenta come un testo disarticolato dal punto di vista sintattico, e si riduce di fatto all'oscillazione tra due termini erosi sempre più fino alla sparizione, in un moto che ricorda da un lato le fluttuazioni della nave nell'oceano, dall'altro la spirale di pensieri via via più incoscienti che conduce al sonno. La sensazione che traiamo, fortemente condizionata dai capitoli che precedono il *Preludio*, è che mentre il protagonista sta compiendo un rito di passaggio fondato su una nuova consapevolezza delle responsabilità delle proprie scelte e delle conseguenze che queste comportano, Lucía affronti il viaggio in modo più strettamente fisico, concentrandosi sui movimenti della nave (“abajo arriba”) e sulla respirazione all'interno della cassa (“inspirar exhalar”). Questi aspetti sembrano essere appunto anticipati da due sonetti in alessandrini che precedono l'*Interludio*, nei quali Juan e Lucía si preparano al viaggio, considerando insieme i rischi che questo comporterà:

---

<sup>20</sup> Il primo calligramma è stato omissso nella citazione per questioni di spazio e perché ci sono parsi per certi aspetti più rilevanti gli ultimi due. Si consideri, ad ogni modo, che viene realizzato lo stesso gioco grafico, ma con le parole “tomar” e “dar” (Martino, 2010: 148).

— ¿Por dónde pasa el aire? (Valioso como el oro.)  
Preguntará Lucía al *indio* con recelo.  
— ¡Que pase por nosotros! ¡Indio, gitano y moro!

1935 Y en ese arranque fuerte del hombre de su vida  
descifrará la clave de cómo hay que plantarse,  
percibirá la fuerza, la fuerza de adaptarse.  
— ¡Que pase por nosotros! — dirá robustecida.

(Martino, 2010: 141-142)

Questi versi, collocati nel penultimo capitolo prima dell'*Interludio*, sono quelli che ci portano appunto a interpretare i due sogni nella maniera espressa poc'anzi, e sembrano giustificare da un lato le angosce di Juan, dall'altro la cadenzata rassegnazione di Lucía, che si concentra appunto sul fatto che l'aria la attraversi, come le ha detto il compagno, respirando per continuare a vivere. L'ultimo sonetto prima dell'interludio, *Puerto de Buenos Aires*, riprende *Estación de Retiro* (sonetto con cui si apre la Seconda Parte), lasciando intendere che qualcosa di negativo stia per accadere, e invitando infine il lettore a prestare attenzione ai sogni dei due personaggi, presagi di ciò che avverrà:

Hicieron el amor y se durmieron  
y vieron en el sueño dos verdades.

1960 No podremos saber si comprendieron,  
si fueron suficientes sus edades,

si fue inútil la vida que vivieron.  
Ciudades superpuestas a ciudades.

(Martino, 2010: 143)

Abbiamo qui riportato le due terzine finali del sonetto (divise graficamente in distici da Martino, seguendone la sintassi e in modo da mettere maggiormente in risalto la rima alternata), che chiudono la Seconda Parte. L'*Interludio* si apre appunto coi due sogni che abbiamo già commentato, seguiti da un testo in prosa, il primo all'interno dell'opera (ve ne saranno poi alcuni altri esempi): viene riportata la conversazione

telefonica tra il capitano della nave e un operatore del porto di Cadice (dove la barca approderà), dalla quale apprendiamo che i due viaggiatori clandestini sono stati trovati, e che Lucía è morta soffocata. La rivelazione della morte di Lucía ci giunge in modo indiretto e brutale, raccontato dal capitano al telefono secondo una prospettiva esterna ed emotivamente distaccata. Martino riesce qui con una certa perizia narrativa a farci sentire il dolore non solo per la morte del personaggio di Lucía, ma anche per l'ingiusta minimizzazione di un dramma che sappiamo essere molto più grande. Juan e Lucía si sono imbarcati sulla nave come clandestini e si nascondono in un container come "mercadería humana a punto de fletarse" (*ivi*: 142, v. 1941): questo viaggio comporta per Lucía la morte per soffocamento, una tragedia che ci riporta al presente e ai fatti di cronaca contemporanea che riguardano, a livello globale, la questione migratoria<sup>21</sup>. I sogni premonitori si caricano dunque di nuovi significati: in particolare, il sacrificio inevitabile del sogno di Juan prefigurerebbe la tragedia imminente, mentre le spirali convergenti dei calligrammi del sogno di Lucía divengono un chiaro rimando alla morte per soffocamento, in un flusso d'aria e di coscienza che si stringe sempre più fino a ridursi a un unico punto fermo. Le speranze che i sonetti in alessandrini sembravano presagire vengono spazzate via dalla tragedia del reale, e l'espressione "el hombre de su vida", che lasciava supporre l'esistenza di vicende ulteriori per la giovane coppia una volta approdata in Spagna, si trasforma in qualcosa di molto più preciso: Juan è l'uomo della vita di Lucía proprio in quanto rimarrà il primo e l'unico, dal momento che la sua vita sta per spegnersi.

Martino riesce dunque a intessere una sceneggiatura ragionata ed efficace, ricca di anticipazioni e false piste. In questo caso la tragedia è preparata in modo duplice, portando il lettore a credere da un lato che le cose possano risolversi in modo positivo, e fornendo allo stesso tempo una serie di indizi del dramma imminente, alcuni anche piuttosto ambigui (come nel caso del sopracitato verso, che suggerisce un certo tipo di sviluppo per la trama, rivelandosi poi del tutto conforme alla svolta che questa prende). Ribadiamo, inoltre, l'importanza dal punto di vista narrativo della presentazione distaccata e laterale della morte di Lucía, narrata attraverso una telefonata da un personaggio emotivamente esterno alla vicenda e che fa qui la sua prima e ultima

---

<sup>21</sup> Drammaticamente emblematico in questo senso il ritrovamento, lo scorso giugno a Dover, di 58 persone nascoste in un container, di cui 56 decedute per soffocamento (<https://www.repubblica.it/online/mondo/dover/dover/dover.html>; ultimo accesso: 10 aprile 2021).

comparsa all'interno della storia. Il fatto che tale momento costituisca, dopo più di duemila versi, la prima parte in prosa all'interno dell'opera, contribuisce ad accentuare la violenza del momento: lo stacco formale dal verso alla prosa sembra infatti sottolineare drammaticamente la realtà di ciò che sta accadendo, vanificando le speranze prospettate anteriormente.

Dalla telefonata del capitano, apprendiamo che il corpo di Lucía è stato abbandonato in acqua, su proposta dello stesso Juan, che lo saluterà cantando una canzone. Anche se il capitano della nave non ha ovviamente idea di quale sia questa canzone, il lettore intuisce che deve trattarsi della poesia scritta da Pedro (il grande amico della coppia) e dedicata appunto a Lucía, versi che i due amici avevano musicato facendone la prima canzone del loro gruppo. Il componimento che segue è infatti il testo della canzone, che ha qui il valore di un requiem (*ivi*: 150-151). L'*Interludio* si chiude, infine, con *El pedido*, ulteriore componimento in versi sciolti di carattere elegiaco (tra i più riusciti — all'interno di questa tipologia — dell'intera opera):

Palomita mía  
nunca podré contar aquello,  
2055 te pido que me comprendas  
y lo dejemos así  
Solo puedo decirte  
que la amaba,  
que la amaba tanto como a ti.  
2060 Creí que me moriría  
y, en cierto modo, morí  
pero un rescoldo de vida,  
la semilla, un colibrí,  
se escondió en un rinconcito.  
2065 Con el tiempo me encendí.  
Palomita mía  
te pido che me comprendas  
y lo dejemos así.

(Martino, 2010: 153)

Il componimento è indirizzato a una *palomita*, che sembra fare in qualche modo riferimento agli uccelli del sogno, e in particolare a quelli che il protagonista era stato costretto a calpestare. Allo stesso tempo, la destinataria del testo non sembrerebbe essere Lucía (“Solo puedo decirte / que la amaba”; *ivi*, vv. 2057-2058), e potrebbe profilarsi dunque come l’emblema di una speranza perduta, o un ulteriore rimando alla tradizione folklorica argentina, nei cui testi l’elemento della *palomita* ricorre spesso (Draghi Lucero, 2014). Nella parte finale dell’opera (in particolare in *Noticia*) capiremo che si tratta invece della figlia di Juan e Mariela, attrice di teatro argentina che il protagonista conoscerà a New York. Come in molti altri casi, tra i quali l’*Interludio* qui lungamente trattato, la trama dell’opera procede a salti. Martino impiega infatti una serie di dispositivi letterari, in *primis* citazioni interne, riprese e anticipazioni, che fanno sì che quanto avviene nelle varie parti dell’opera risulti comprensibile, o si carichi di significati ulteriori, man mano che si procede con la lettura. Le parti del testo sono strettamente interconnesse, così come gli episodi che attraversano la vicenda del protagonista e che ne marcano l’esistenza. Se da un lato il fatto di intendere, dopo oltre tremila versi, che Palomita è il nome della figlia di Juan Bravo ci permette di comprendere appieno *El perdido*, allo stesso tempo la relazione tra il nome della figlia e le varie occorrenze degli uccelli all’interno dell’opera diviene ancora più significativa. Senza procedere a fornire nel dettaglio ulteriori esempi, ciò che notiamo è che gli uccelli hanno sempre un valore di presagio all’interno dell’opera, e sono per Juan Bravo una sorta di spirito *totem*: ne popolano i sogni e appaiono nella vicenda in differenti situazioni, essendo sostanzialmente associati, nel loro volo, alla positività (i *benteveos* volano nel cielo il pomeriggio dell’incontro tra Mariela e Juan, e la loro figlia si chiamerà appunto Palomita). I tanti fili tematici disseminati nell’opera fin dal principio vengono dunque ripresi a varie altezze dello svolgimento della vicenda, creando un ricco intreccio di allusioni e stratificazioni e caricando gli episodi della trama di significati via via più complessi e profondi.

Concentrandoci solamente sui cinque componimenti che costituiscono il secondo *Interludio*, abbiamo cercato di fornire un esempio della quantità di rimandi intratestuali che contiene questo testo, e della complessità e ricchezza che ne deriva dal punto di vista poetico e narrativo. Tale carattere stilistico e compositivo sembra essere perfettamente riassunto dall’ultimo verso del sonetto che precede il secondo *Interludio*: “ciudades superpuestas a ciudades” (*ivi*: 143). L’immagine, molto evocativa, sembra da un lato fare

riferimento alla struttura stessa dell'opera, che dedica una parte a ciascuna delle città in cui si svolge la vicenda del protagonista, ma diviene evidentemente allo stesso tempo una metafora di vita. Nessuno dei tanti trasferimenti e stravolgimenti esistenziali è in grado di cancellare ciò che c'è stato prima: la costruzione procede in verticale, sulle rovine delle fasi precedenti, che costituiscono le fondamenta del nuovo e che contribuiscono a imprimerne la forma. Questa stratificazione è in qualche modo anche il precetto compositivo di tutta l'opera secondo il processo di continua ripresa e ri-significazione che abbiamo commentato poc'anzi.

### 3.5.3.2 Polisemia e fantasmi: l'episodio dell'incontro con Mariela

Per Martino, l'erranza del protagonista e della vicenda tra una città e l'altra costituisce anche il perno dell'altro concetto compositivo fondamentale, quello della cantabilità dell'opera e del continuo rimando alla performatività musicale del testo poetico. Come abbiamo già avuto modo di commentare, la Quarta Parte di *Bravía* (ambientata a New York) è quella in cui il rapporto tra forme metriche e generi musicali si fa più blando, e nella quale si registra, di conseguenza, la presenza di componimenti meno vincolati dal punto di vista formale. Questa sezione dell'opera contiene infatti anche alcune parti in prosa, tra cui la conversazione telefonica nella quale Juan invita Pedro a raggiungerlo a New York, nonché la narrazione dell'incontro tra il protagonista e Mariela, che svolge un ruolo cruciale all'interno della vicenda.

Come abbiamo detto e come riassume lo stesso Martino nella sopracitata intervista, Juan si trasferisce a New York insieme a El Paqui per cercare fortuna come musicista. L'integrazione sarà molto dura e i successi tarderanno ad arrivare, ragione per cui l'amico deciderà di fare ritorno a Siviglia. Non riuscendo a fissare delle date in locali e sale concerto, Juan dovrà accontentarsi di suonare nei parchi pubblici, facendosi ascoltare — ed eventualmente ricompensare — dai passanti. In questo momento, in un certo senso il più basso della sua carriera di musicista a New York, avviene ciò che non era mai avvenuto, e Juan riesce finalmente a compiere un passaggio, a livello identitario ed esistenziale, che non era mai stato in grado di realizzare:

Me largo con *La Yumba*. Cuando termina alguien del fondo grita ¡Bravo! (Mi apellido) ¡Bravo! ¡Bravo! Escucho por primera vez en mi vida el apellido de mi padre hermanado con mi arte. ¿Porqué suena así? Es una voz argentina. [...] ¡Bravo!, dice la voz que me celebra y deja ver dos ojos celestes y una melena negra. Desde el fondo agrega: Si tocás de nuevo *La Yumba* yo la bailo. [...] El público la mira. Toco. Ella baila. En el final los espectadores aplauden y gritan: ¡Bravou! ¡Bravou! Me pongo de pie. Llevo una mano al corazón. Declino muy emocionado la cabeza. Respiro hondo y, sofrenando, levanto la vista hasta el horizonte. En el parque fecundante por aplausos ¡Señores yo soy Juan Bravo y aquí ya he vuelto a tocar! Mariela sonrío y me tira un beso. Sobre nuestras cabezas vuela un benteveo. (Martino, 2010: 221)

Il brano contiene un momento essenziale per lo sviluppo psicologico e personale del protagonista: l'intera famiglia di Juan Bravo si era trasferita a Buenos Aires per permettere ai figli di studiare ed avere un futuro più prospero rispetto a quello a cui avrebbero potuto ambire nella comunità rurale di Santiago del Estero. Il giovane Juan, in particolare, viene iscritto al famoso istituto Mariano Acosta, e quando il padre capisce che il reale interesse del figlio è diventare un musicista professionista, se ne rammarica molto e lo costringe comunque a iscriversi alla facoltà di veterinaria. Dopo poco, Juan lascerà gli studi universitari (continuando a dedicarsi al violoncello), e il padre arriverà a trovargli un posto in fabbrica (*ivi*: 116-117). A Juan Bravo manca l'appoggio della famiglia, aspetto da cui deriva la difficoltà ad accettare sé stesso in quanto musicista. Nell'episodio appena riportato, qualcuno tra il pubblico vedendolo suonare gli grida "Bravo!", facendo finalmente collimare la sua individualità come musicista con la sua identità anagrafica, chiamandolo per nome (senza saperlo) e fissando allo stesso tempo una certificazione della sua qualità come artista. Qualcosa scatta all'interno della coscienza del personaggio: la legittimazione, come individuo e come professionista della musica. Ora il protagonista può alzarsi in piedi e pronunciare il suo nome nella piena coscienza di essere allo stesso tempo il figlio di suo padre e un musicista, giungendo alla pacificazione di un conflitto fino a quel punto irrisolto. L'episodio ha un valore catartico, e la decisione finale del protagonista di mettere in scena a New York uno spettacolo sulla sua vita, scritto insieme all'amico Pedro, finalmente ritrovato dopo i lunghi anni di separazione dovuti alla dittatura, ne è la più emblematica conseguenza. In questa fase

dell'opera, concordemente con la struttura generale precedentemente esposta, le varie piste aperte nel corso della narrazione cominciano a trovare la propria conclusione. Andando verso il *Post Ludio* e l'*Epílogo*, anche un altro importante elemento della trama trova il suo superamento: l'episodio dell'incontro col Diavolo, avvenuto nell'infanzia del protagonista in una grotta nei pressi di Añatuya. In uno dei capitoli finali dell'opera, *Contame del Diablo*, Palomita chiede al padre di raccontarle nuovamente la storia di quando ha conosciuto il demonio. Il racconto, strutturato in ottonari dai versi pari assonanti, comporta una ripresa testuale dell'episodio già narrato all'inizio dell'opera (nei capitoli V, VI e VII), e rappresenta la realizzazione più emblematica di quel meccanismo di riscrittura intratestuale che contraddistingue l'opera a livello formale e narrativo.

### 3.5.3.3 Riscrittura intratestuale: l'incontro di Juan Bravo col Diavolo

Secondo una credenza popolare che accompagna da secoli la storia della musica in Occidente, il virtuosismo strumentale è spesso accostato a patti con il Diavolo. Questa tendenza, che riguarda di fatto l'associazione del meraviglioso e dell'inspiegabile con l'intromissione di forze demoniache (si pensi alla storia del cannocchiale, o ai tanti Ponti del Diavolo in giro per l'Europa, che altro non sono che ponti romani a tutto sesto la cui tecnica costruttiva in epoca medievale era ignota), raggiunge nella sua variante musicale anche il folklore argentino: permane la leggenda popolare per cui i cantori di successo debbano il loro talento e la loro fama a un patto col Diavolo, e tale credenza si mescola a tradizioni preesistenti tra cui quella della Salamanca, che è appunto il nome attribuito a grotte nelle quali sarebbe possibile incontrare demoni o stregoni. Nel capitolo IV della Prima Parte, a Juan viene consigliato di avventurarsi nella vegetazione dei monti vicini ad Añatuya alla ricerca di una di queste grotte, per potenziare le sue doti grazie all'incontro col Diavolo. L'episodio narra quindi di come il bambino si metta alla ricerca della Salamanca, accompagnato dal suo violino, che viene qui personificato e dialoga con il protagonista. A un certo punto i due sprofondano in una cavità nascosta, ritrovandosi in una grotta occulta nella quale si trovano, sedute, numerose donne simili a mummie. Dopo poco, il Diavolo inizia a parlare fino a mostrare poi la sua figura, che è quella di uno stregone delle fattezze umane. Avverranno una serie di eventi che culminano con il patto tra il Diavolo e il protagonista (che non dà però il suo assenso), concludendo la



Prima Parte. Nella riproposizione del passaggio nel finale dell'opera, il testo dei capitoli VI e VII viene condensato in 45 quartine, precedute e seguite da alcune strofe aggiuntive che fanno da introduzione e congedo per la circostanza specifica (la storia della buonanotte cantata alla figlia). In questo recupero testuale, nessuna quartina è lasciata perfettamente invariata: non cambiano mai le assonanze e buona parte del testo rimane identico, ma c'è sempre uno scarto tra la nuova versione e quella originale. Il passaggio più significativo di questa auto-narrazione riguarda la circostanza stessa del patto col Diavolo, che cambia radicalmente di segno tra l'episodio originale e la riversione del Juan Bravo adulto. Se nel capitolo iniziale il protagonista bambino cantava una *zamba* implorando per la sua vita, in quello conclusivo interroga il Diavolo sull'incapacità di quest'ultimo di elevarsi, dopo la caduta, dall'oscuro abisso della Salamanca. La reazione del Diavolo, in questa seconda versione, è completamente diversa, e contiene appunto l'espletazione dell'ennesima catarsi del protagonista. Riportiamo qui i due passaggi a confronto:

660	Y al finalizar la zamba, con aplomo y muy apuesto, el Diablo me habló con calma y en su lengua dijo esto:	3310	Al finalizar la nana, desgarbado y descompuesto, el Diablo me habló dolido y en su lengua dijo esto:
665	“No creas que me amilano, que me achico o ¡Ay de mí! Pero debo confesarte que nunca oí algo así.”	3315	“No creas que me amilano, que me achico o ¡Ay de mí! Pero debo confesarte que nadie me ha hablado así.”
670	“Caramba que tocas lindo, casi me has hecho dar pena. Si me parece que escucho el canto de una sirena.”	3320	“La pucha que tocas lindo, hoy ya me has hecho dar pena. Si me parece que escucho el canto de una sirena.”
675	“Tú podrías ser mi socio, como un hijo, mi adalid, en las cosas de aquel mundo que no puedo intervenir.”		“No has querido ser el hijo, el hijo que te pedí y has rodado por el mundo persiguiendo un frenesí.”

	“Si llegamos a un acuerdo, al cuerpo te volveré y a los pasajes difíciles la solución te daré.”	3325	“Tus dedos te hicieron caso, no precisaste de mí. Hoy tu voz de violonchelo trae el cielo que perdí.”
680	“Ya sabemos qué imposibles son ciertas digitaciones que le exigen a los dedos mucho más que meros dones”.	3330	“Es la paz que no he tenido el amigo que no fui. Hoy tu voz de violonchelo me abrió un surco y me partí.”
	[...]		
	“Seguro habrás entendido el alcance de mi oferta.		“Seguro habrás entendido qué quise decir con estas
690	Te encontrarás en la vida con mi guía tan experta.”	3335	palabras que he pronunciado tiempo antes que me arrepienta.”
	(Martino, 2010: 56-57)		(Martino, 2010: 232-233)

Nel primo incontro col Diavolo, Juan Bravo non aveva mai in realtà accettato il patto, che sembrava essere stato ratificato dal Diavolo senza il suo consenso, e in questa seconda versione dell'episodio il Diavolo rivela di non essere in effetti mai stato al fianco di Juan nel momento dell'esecuzione musicale. In questa riversione dell'incontro, il patto stesso è negato, e ciò che emerge inoltre è un'ulteriore interpretazione del significato del Diavolo nella mitologia personale del protagonista. Come risulta dalle quartine finali del passaggio riportato, il Diavolo viene infatti identificato con la figura del padre, nonché, sembrerebbe, dell'amico Pedro (*ivi*: vv. 3329-3332). Ciò che ad ogni modo sembra emergere dal passaggio, è che la necessità di un patto col Diavolo per ottenere qualità superiori all'umano non fosse che un altro aspetto di quell'insicurezza e mancanza di legittimazione dovuta alla disapprovazione paterna: per Juan il dramma dell'allontanamento dalla città natia, a cui seguirà poi una vita errante fatta di continui viaggi e spostamenti, coincide con l'abbandono di un idillio iniziale in cui la sua passione per la musica non si era ancora scontrata con i progetti del padre. Nella fase conclusiva del racconto, dopo quella sorta di rito di agnizione officiato dalla sconosciuta Mariela (episodio in cui l'identità anagrafica e quella di musicista vengono finalmente riunite) e la messa in scena della sua stessa vita nell'opera teatrale presentata a New York, Juan

Bravo è in grado di superare anche l'episodio dell'incontro col Diavolo, che lo ha accompagnato per l'intera esistenza (si noti peraltro come capitoli dedicati al Diavolo appaiano nel corso dell'intera vicenda, come una sorta di ombra o inquietudine di fondo che non smette mai di manifestarsi). Il passaggio proposto è piuttosto emblematico da un lato del meccanismo narrativo di apertura e chiusura/superamento che caratterizza l'intera opera (sia a livello strutturale che di trama) dall'altro di uno degli aspetti formali più caratteristici e importanti di questo testo, ovvero il continuo ricorso di versi o lunghi passaggi di testo, che, come abbiamo già osservato, costruiscono un ricco intreccio intratestuale che determina una costante ridefinizione di temi ed episodi, secondo quel processo di stratificazione che abbiamo commentato in § 3.5.2.1.

*Bravía* di Alejandro Martino si profila quindi come un'opera ambiziosa e complessa, davvero unica all'interno del nostro *corpus*. Come abbiamo visto, Martino fa della polimetria un elemento essenziale per la costruzione della sua opera, organizzando il testo in unità geografico-formali che fanno corrispondere determinate strutture metriche agli stili musicali ai quali queste si accompagnano. Risulta però evidente che il lavoro di Martino va ben al di là di un mero gioco formale (che sarebbe comunque sufficiente a rendere quest'opera un oggetto letterario di un certo interesse): l'autore dimostra infatti una certa sensibilità poetica e grandi qualità narrative, che permettono alla complessa struttura che abbiamo largamente commentato di apportare contributi ulteriori alla vicenda, disseminando indizi che vengono poi rovesciati o confermati, e mutando costantemente la valenza di versi ed episodi grazie al procedimento di stratificazione circolare che abbiamo trattato. Va inoltre aggiunto che, nel tentativo di recupero di una poesia legata all'oralità e alla musica, che certamente accomuna buona parte degli autori del nostro *corpus*, Martino è colui che, proprio in virtù delle sue competenze musicali, riesce a trascendere maggiormente i confini dello strettamente letterario, facendo chiari riferimenti ai sottogeneri di varie tradizioni di musica popolare e impiegando forme metriche perlopiù escluse dai canoni della letteratura su carta. Dietro al proposito di scrivere una "novela en verso que puede ser cantada" risiede infatti una profonda conoscenza della musica di tradizione popolare argentina e non solo, che si riflette in una serie di aspetti compositivi (commentati in § 3.5.2) fortemente caratterizzanti e che costituiscono una rarità nel panorama della poesia narrativa contemporanea. La grande peculiarità e forza dell'opera di Martino sta proprio nel fatto di proporre operazioni

interessanti e innovative che si articolano su piani e livelli diversi, combinando una certa sperimentazione polimetrica con un originale utilizzo del tema musicale in letteratura, mettendo allo stesso tempo in campo grandi abilità narrative e una notevole sensibilità poetica. In *Bravía* la progettazione formale si combina perfettamente con una composizione che ci risulta spontanea e genuina, che si confronta con tematiche storiche e sociali e che è in grado di toccare le corde emotive del lettore. Il fatto che la vicenda sia in parte autobiografica e che l'autore trovi contemporaneamente un *alter ego* nel protagonista e nell'amico Pedro (Martino ha effettivamente fondato un gruppo rock progressivo negli anni Settanta, ma era lui a scrivere i testi — come Pedro nella storia — e nel gruppo militava un talentuoso violoncellista che si chiamava nientemeno che Luis Bravo) non fa che completare il quadro di un'opera realmente densa e complessa, che non si riduce assolutamente a un mero gioco formale, ma che si profila invece come un testo di grande interesse e qualità letteraria.

### 3.6 ROBERTO LARREA: PROSIMETRI E POEMI NARRATIVI

Tra gli autori del nostro *corpus*, Roberto Larrea occupa una posizione particolare, a partire dal dato anagrafico: è infatti l'unico scrittore da noi considerato ad essere nato prima del 1960. Tale aspetto non costituisce un dato minore: se infatti tutti gli altri autori delle opere del *corpus* iniziano la propria attività letteraria (ci riferiamo in questo caso alle prime pubblicazioni) dopo la caduta delle dittature sudamericane, Larrea pubblica invece i suoi primi lavori all'inizio degli anni Settanta, cioè nel pieno di quel trentennio che abbiamo identificato come momento cruciale per la definitiva messa in crisi del tradizionalismo formale in poesia (cfr. § 2.3). L'altra grande peculiarità di questo autore rispetto a tutti gli altri all'interno del nostro *corpus*, è che la sua prima opera, *La Sántola*, pubblicata con lo pseudonimo di Malacoda, consiste in una raccolta di testi poetici narrativi con struttura metrica e schema di rime fissi. L'opera d'esordio di Larrea — in modo assai sorprendente e peculiare data la rarità di questo genere di testi — coincide quindi proprio con la tipologia testuale da noi ricercata. Il testo è escluso dal nostro *corpus*, in quanto non rientra nella finestra temporale da noi stabilita, ma ciò che è appunto interessante notare è che *La Sántola* non si profila come un testo tardivo di un autore formatosi nella prima metà del Novecento (rappresentando quindi in questo senso uno degli ultimi strascichi della tradizione poetica anteriore all'affermazione letteraria del verso libero), ma si tratta invece della creazione di un autore appena ventenne, che compone una raccolta di racconti in versi impiegando una serie di metri tradizionali combinati con un linguaggio e con tematiche inusuali per la poesia narrativa di area rioplatense, producendo un'opera già all'epoca piuttosto unica nel suo genere, perlomeno nel contesto uruguayano (Larrea, 1973). Durante il periodo della dittatura uruguayana, Larrea sarà imprigionato a causa delle sue posizioni progressiste e invise al regime (trascorrerà sette anni nel carcere di Libertad, dal 1977 al 1984; Larrea: 2009). Una volta tornato in libertà, pubblicherà il suo secondo libro, ancora con lo pseudonimo di Malacoda (*Boniatos*; Larrea, 1989), per poi passare a pubblicare le proprie opere firmandole con il suo nome anagrafico. Il rapporto con le strutture metriche fisse, che ha caratterizzato l'esordio dell'autore, accompagna Larrea nel corso della sua intera produzione letteraria, passando per le traduzioni in rima e in versi del *Misanthropo* di Molière e di *Eugenio Onegin* di Puškin (Larrea, 2010 e 2014) e confluendo poi nelle due opere originali che

sono parte integrante del nostro *corpus*: *El año verde* e *Florilegio*. Come vedremo si tratta di due opere variegata e complesse, che presentano però una serie di caratteristiche comuni: tratteremo quindi il primo testo anticipando una serie di aspetti che riguardano anche il secondo, a cui dedicheremo comunque un sotto-capitolo specifico. Vediamo, dunque, come si strutturano queste opere e quali sono le loro caratteristiche salienti a livello stilistico e compositivo.

### 3.6.1 *El año verde: tre prosimetri polimetrici*

L'opera, pubblicata nel 2009, si compone di tre racconti, tutti prosimetrici: *La Milhoja Escondida o Poema de Nahum y Barran*, *Los peregrinos o El corazón de oro*, e *El año verde*, che dà il titolo alla raccolta. Pur trattandosi di tre prosimetri, i racconti presentano strutture formali e metri distinti, non prestandosi dunque a un discorso unitario, perlomeno sul fronte dell'articolazione formale. Esiste però una ricorsività linguistica e stilistica all'interno di questi testi, i quali, al di là della specifica costruzione formale, si presentano in questo senso come tre distinte declinazioni di un progetto letterario omogeneo: tratteremo dunque in modo più diffuso il primo dei tre racconti, per poi arrivare a identificare le caratteristiche più peculiari degli altri due.

Per comprendere il significato del sottotitolo de *La Milhoja Escondida* ("Poema de Nahum y Barran"), ci viene in aiuto la quarta di copertina dell'edizione del testo:

Durante los años más duros de la dictadura, algunos presos políticos tuvieron acceso al abundoso estudio de la historia editado con el título "Historia económica del Uruguay Rural", de los profesores Nahum y Barrán. De esta fuente trajo el autor los elementos para componer el poema narrativo *La Milhoja Escondida*. (Larrea, 2009: quarta di copertina)

In calce all'opera leggiamo inoltre che l'intero poema è stato composto durante il periodo della prigionia, dunque circa trent'anni prima della sua effettiva pubblicazione. La vicenda è ambientata in Uruguay in un periodo non ben definito ma probabilmente ubicabile nella seconda metà dell'Ottocento (si menziona una guerra che potrebbe essere

quella della Triplice Alleanza, svoltasi tra 1864 e il 1870<sup>22</sup>), e si svolge soprattutto nella regione settentrionale di Cerro Largo, al confine col Brasile (vengono citati toponimi quali Arbolito e Tupambaé, nonché il torrente Malo): possiamo supporre che Larrea, al momento della composizione, abbia letto di questi luoghi all'interno del testo di Nahum e Barrán, disponibile alla lettura per i detenuti del carcere di Libertad, la storia narrata non è però fondata su particolari episodi storici, e il racconto è anzi ricco di elementi e personaggi ascrivibili all'ambito del fantastico e del sovrannaturale. Dal punto di vista strutturale, il testo è molto complesso e articolato, e presenta inoltre un'ampia varietà di forme testuali. In particolare, si alternano sequenze in sestine di ottonari, parti in verso libero e parti in prosa, tra le quali figurano alcune lettere scritte da uno dei protagonisti alla sorella in convento. Possiamo riconoscere in totale quattro linee narrative le cui trame convergono fino a intersecarsi nell'episodio che conclude la vicenda, nel quale tutti i personaggi principali si incontrano di notte nella campagna di Cerro Largo, nei pressi del torrente Malo. Vista la complessità formale del testo, sarà utile riassumerne la struttura attraverso la seguente tabella:

NUMERO CAPITOLO	TIPOLOGIA TESTUALE	PROSPETTIVA NARRATOLOGICA
1	Verso libero	A
2	Lettera in italiano (prosa)	B
3	Prosa	C
4	Verso libero	A
5	Sestine di ottonari	D
6	Lettera in italiano (prosa)	B
7	Prosa	C
8	Verso libero	A
9	Sestine di ottonari	D
10	Lettera in italiano (prosa)	B
11	Prosa	C
12	Verso libero	A
13	Sestine di ottonari	D

<sup>22</sup> Su questo tema, tra le varie monografie storiografiche reperibili segnaliamo Lilia Zenequelli, *Crónica de una guerra : la Triple Alianza 1865-1870*, Buenos Aires, Dunken, 1997, e Francisco Doratioto, *Maldita guerra : nueva historia de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

14	Lettera in italiano (prosa)	B
15	Prosa	C
16	Verso libero	A
17	Sestine di ottonari	D
18	Lettera in italiano (prosa)	B
19	Verso libero (prevalenza endecasillabi)	A
20	Lettera in italiano (prosa)	B
21	Sestine di ottonari	D
22	Verso libero	A
23	Lettera in italiano (prosa)	B

	LIVELLO	FOCALIZZAZIONE	NARRATORE
A	Extradiegetico	Esterna	Spettatore
B	Intradiegetico	Interna	Gelsomino Caroteno
C	Intradiegetico	Interna	Nepomuceno
D	Intradiegetico	Interna	Firulete

Come risulta evidente, la struttura del racconto prevede una costante alternanza tra le varie prospettive narratologiche, che corrispondono peraltro a differenti forme testuali. Il testo si apre con una sequenza del tipo A, nella quale una voce narrante ci annuncia l'inizio del poema narrativo, che si presenta però come uno spettacolo teatrale:

Quando se abre el telón de *La Milhoja Escondida*,  
poema narrativo, prosa poetizada,  
hay un desierto verde...  
Verde hasta el infinito.  
[...]

El gran desierto verde  
servirá de escenario para nuestro relato,  
prosa poetizada, narración-en-verso...  
Miremos pues: [...]

(Larrea, 2009: 9-10)



La voce narrante ci invita quindi ad assistere visivamente allo spettacolo, che viene messo in scena da un lato in modo metaforico (il narratore stesso ci dichiara che si tratta in realtà di un poema narrativo, e, come abbiamo anticipato, si avvicenderanno poi distinte forme testuali), dall'altro secondo dinamiche concrete che rimandano effettivamente a una fruizione teatrale dell'opera. Si noti ad esempio come, in alcune circostanze, la percezione degli avvenimenti narrati secondo la prospettiva A sia determinata dalla nostra posizione di spettatori rispetto allo sviluppo della vicenda:

El maestro Gelsomino Caroteno  
saltó por fin a tierra decidido  
a preguntar a aquellas dos personas  
en qué sitio o paraje se encontraban...  
y hacia ellas se encamina,  
el monito Chichilo prendido por su cuello...

Por como nosotros ya sabemos  
quiénes pudieran ser esas personas...  
no lo acompañaremos, prefiriendo  
mirar de lejos aquella entrevista...  
que para eso trajimos los prismáticos.  
(Sólo que el dialogado perderemos)...

(Larrea, 2009: 31)

Il passaggio appartiene al capitolo 19, prevalentemente composto in endecasillabi sciolti, e risulta interessante proprio in quanto combina elementi che appartengono a forme di fruizione differenti tra loro. Da un lato sappiamo che si tratta di un poema narrativo (lo stesso narratore ce lo dichiara in apertura), ma dall'altro siamo invitati a *guardare* lo svolgimento della trama, come se fossimo a teatro. La descrizione delle scene è però in un certo senso cinematografica (soprattutto nei riferimenti alla vastità del deserto verde, che ci si dischiude come in un volo aereo), e il lettore presto si dimentica della prospettiva teatrale che gli era stata suggerita. Tale prospettiva teatrale viene riaffermata in passaggi come questo (dove si fa appunto riferimento al binocolo), allo stesso tempo, però, lo spettatore non è in grado di udire la conversazione tra i protagonisti della scena:

la dinamica è quindi quella di un appostamento, in cui si scruta un episodio attraverso le lenti di un binocolo, ma senza udire il dialogo tra i personaggi coinvolti, dunque secondo una prospettiva ancora una volta diversa rispetto a quella del teatro o dell'opera. Larrea gioca costantemente con questi cambi di prospettiva all'interno del testo, soprattutto nella linea narrativa che abbiamo identificato come A (che contiene appunto l'unica narrazione extradiegetica della vicenda), ma anche nella linea narrativa D, che sembra a sua volta portare la prospettiva di un narratore extradiegetico mentre si tratta — come scopriamo nel capitolo finale della sequenza — del personaggio di Firulete, che aveva fin qui raccontato le proprie vicende in terza persona (un po' come il narratore de *La leyenda del Mojón* di Juan Pedro López; cfr. § 3.1).

Prima di passare all'analisi degli aspetti formali e stilistici dell'opera, sarà utile ricapitolarne brevemente la trama: il racconto intreccia le storie di alcuni gruppi di personaggi, che si incontrano poi nella scena finale, secondo una struttura che — forse volutamente — ha molto in comune con il poema narrativo tradizionale, in cui le *quêtes* di un ampio numero di personaggi si intersecano in vari episodi, fino allo scioglimento finale. La sequenza A si apre informandoci della partenza di Lorenzo e Liborio, che si mettono in viaggio per reclamare allo zio la somma che questi deve alla sorella (loro madre, Doña Catalina). Lo zio, Gumersindo, non ha intenzione di saldare il suo debito, e decide di nascondere il capitale nottetempo grazie all'aiuto del garzone Firulete. Giunti al luogo prescelto, Gumersindo uccide Firulete, perché nessuno sappia dove si trova il tesoro, ma muore poi a sua volta a causa del veleno che il garzone, immaginando i piani del padrone, gli aveva mescolato al vino. Nel frattempo, il fotografo italiano Gelsomino Caroteno sta viaggiando da Montevideo verso un paese settentrionale insieme alla Signora Inocencia e alla Signora Guiomar, sua dama di compagnia. Il gruppo è costretto a passare una notte in diligenza nei pressi di Tupambaé, in quanto, a causa di una deviazione dovuta alla piena del torrente Malo, il viaggio si è allungato di diverse ore e la guida si è persa. Nel corso del viaggio, i tre personaggi incontrano in più occasioni una coppia composta da una vecchia e da una ragazzina, che si rivelano poi essere la Morte e la sua ancella. L'ultimo personaggio importante presente nell'opera è il bandito Nepomuceno, che si mette coi suoi compari alla ricerca dell'uomo che avrebbe sedotto e abbandonato sua madre, col proposito di ucciderlo per vendicare il proprio onore. Nel corso della storia scopriamo che la Signora Guiomar ha acquisito dalla dea Iemanjá il

dono di resuscitare i morti (potere che non ha però mai utilizzato, non avendo conosciuto nessuno degno di essere riportato in vita). Le trame convergono dunque nel luogo in cui la diligenza è costretta a sostare, non lontano da dove Gumersindo e Firulete, nella stessa notte, si stanno uccidendo a vicenda. Qui la Signora Guiomar, che ha riconosciuto perfettamente la macabra coppia di viandanti, strappa alla Morte il garzone Firulete, prendendo inoltre con sé il tesoro di Gumersindo. Nel frattempo, Nepomuceno e la sua banda si avventano sulla diligenza, e il bandito si lancia all'inseguimento di Gelsomino Caroteno essendo convinto che sia lui il responsabile del suo disonore (per via dei capelli rossi). Una volta scagliato il fotografo giù da un dirupo, riconosce nella Signora Inocencia la sorella, violentata e mutilata anni addietro dai figli del latifondista Fonseca, e poi presa in sposa dal vecchio proprietario terriero (con lo scopo di togliere agli odiati figli l'eredità). A questo punto la Signora Guiomar riporta in vita Gelsomino ricomponendone il cranio aperto in quattro parti, e verrà dunque officiato, in maniera simbolica, il matrimonio tra quest'ultimo e la Signora Inocencia. Fonseca, malato da tempo, morirà poco dopo, e le battaglie legali per difendere Inocencia dalle rivendicazioni dei figli del latifondista saranno interamente pagate dalla Signora Guiomar, grazie al tesoro di Gumersindo recuperato nella notte.

### 3.6.2 *Mimesi e polilinguismo: le lingue dell'opera*

Come abbiamo più volte visto e commentato, la mimesi linguistica è un tratto fondamentale della poesia narrativa, e l'opera di Larrea ne è un ulteriore esempio. Il bandito Nepomuceno (voce narrante della prospettiva C), si esprime infatti in uno spagnolo uruguayano rurale rappresentato in modo assai deciso:

¡Je pucha! ¡La tropilla 'e ricuerdos que se me dentran a la cabeza mientras galopa mi tobiano viejo! ¡Cuando me conchabé de pión por vez primera, en la mesma estancia donde mi mama trabajaba de cocinera! ¡Tenía hermanita chica, una gurisa linda de doce años cumplidos! ¡Es pa no perdonarles nunca, a los hijos del estanciero Fonseca, lo que li hicieron! (Larrea, 2009: 16)

Abbiamo già visto rappresentata questa variante linguistica in *Muerte y vida del sargento poeta* di Martín Bentancor, anche se in quel caso si trattava senz'altro di una

variante più stilizzata e in qualche modo fondata, come avevamo commentato, sulla lingua della canzone folklorica uruguayana più che sulla varietà linguistica colloquiale delle zone rurali del paese. In questo caso invece, complice la prosa, Larrea è in grado di rappresentare la varietà linguistica del personaggio di Nepomuceno in modo molto più estensivo, integrando una grande varietà di elementi lessicali e fonetici tipici delle parlate dell'entroterra uruguayano (spiccano, nel testo riportato, l'espressione "Je pucha", i termini *conchabarse* e *gurisa*, e l'innalzamento di "e" in "i", oltre alla più diffusa apocope della sillaba finale in "para" e aferesi della "d" in "de"; *ibidem*).

Come abbiamo visto, uno dei protagonisti de *La Milhoja Escondida* è un fotografo palermitano, probabilmente anarchico o comunque antimonarchico, che è fuggito in Uruguay dopo aver preso parte a un non meglio precisato attentato. Tra le tante forme testuali coinvolte nell'opera, figura anche quella del romanzo epistolare, in quanto veniamo a conoscenza di gran parte degli avvenimenti grazie al racconto che Gelsomino Caroteno fa alla sorella (Suor Maria del Pentimento) attraverso la corrispondenza. In questo caso la mimesi rispetto alla lingua del personaggio viene portata alle estreme conseguenze: le lettere di Gelsomino alla sorella sono interamente scritte in italiano, portando così alla composizione di un'opera bilingue. Risulta interessante notare come le sequenze in italiano siano particolarmente estese e presentino vari punti fondamentali della vicenda che non sono poi trattati in altre linee narrative, rendendo di fatto tali passaggi cruciali per la lettura dell'opera. Larrea non conosce approfonditamente l'italiano, per cui ha inizialmente scritto le lettere in spagnolo facendole poi tradurre (lo apprendiamo nella parte conclusiva dell'opera, in calce alle lettere originali: "Agradecemos la colaboración de la Sra. Traductora Lidia Briva y del Sra. Profesora Ersilia Torello"; *ivi*: 122). Risulta però sorprendente notare come tali versioni spagnole delle lettere che il personaggio di Gelsomino Caroteno manda alla sorella, si trovino non in fondo a *La Milhoja Escondida*, ma in calce all'intera raccolta, senza che vi sia però alcuna nota all'interno del testo a segnalarne la presenza. Il lettore è dunque effettivamente invitato a leggere il testo direttamente in italiano senza il sostegno della versione in spagnolo, in un progetto di mimesi linguistica che va ben oltre le proposte che abbiamo fin qui incontrato. Risulta inoltre evidente come le traduttrici coinvolte (sempre che l'informazione sulle traduzioni non sia a sua volta fittizia) avessero una conoscenza non impeccabile della lingua italiana, dal momento che le lettere di Gelsomino presentano

diverse sviste ortografiche, calchi dallo spagnolo e vere e proprie scorrettezze lessicali, che sembrano corrispondere a tentativi di traduzione all'italiano realizzati in modo creativo e mai più verificati su un dizionario. Si consideri il seguente passo, tratto dalla prima lettera di Gelsomino alla sorella:

Forse la nebbia avrebbe potuto dare un effeto più interessante alla scenografia...  
(Questa dama di compagnia era una mulata de circa sessant'anni che avrebe potuto esser proprio una modella del Delacoix) [...] All'improviso qualcuno ha bussato. Era un messaggero inviato nel mio studio della osteria dove si aloccano le Signore. Portava un telegrama, il cui contenuto è stato letto velocemente. La Signora Guiomar mi dice que subito dopo la fotografia, devono preparare le valigie. (Larrea, 2009: 11-12)

Le sottolineature (assenti nel testo originale) mettono in evidenza gli errori ortografici e lessicali: dato l'errore anche nella battitura del nome del pittore Delacroix, ci sembra di poter affermare che il lavoro di revisione del testo sia stato svolto con una certa superficialità, per cui sviste molto semplici da identificare e correggere (come nel caso del pronome relativo "que", digitato accidentalmente secondo la grafia spagnola) sono disseminate nel testo e mescolate ad errori di altro tipo tra cui calchi (evidente il caso di "inviato nel mio studio della osteria", invece che "dall'osteria") ed errori lessicali (evidentissimo il caso del verbo "aloccare", termine mai verificato da chi ha svolto la traduzione). Gli errori sono appunto grossolani ed evidenti, e in gran parte dovuti, lo ribadiamo, a un mancato lavoro di revisione (possiamo supporre che anche chi ha editato il libro non sia stato troppo esigente in questo senso, forse considerando le scarse probabilità di diffusione di questo testo tra lettori di madrelingua italiana). Posto che le lettere in italiano di cui si compone in gran parte il testo presentano un'ortografia malcerta e una serie di errori grammaticali e lessicali, ciò che ci si dischiude è un'interessante esperienza di lettura di un italiano non standard, scritto da qualcuno che lo parla come seconda lingua. Ne derivano scelte lessicali impreviste e non sempre coerenti col registro generale del discorso, e più in generale un testo che il lettore italiano madrelingua deve costantemente correggere mentalmente: tale correzione mentale del testo si fa però talmente automatica da venire in qualche modo assimilata, trasformando le sviste ortografiche e gli errori lessicali in una sorta di marca stilistica delle lettere di Gelsomino

Caroteno. Tale aspetto diviene ancora più evidente ed evocativo nei casi in cui, all'interno delle proprie opere, Larrea decide di scrivere in italiano senza affidarsi a professionisti della traduzione. Questo non è infatti l'unico caso in cui Larrea produce un testo plurilingue parzialmente composto in italiano: la raccolta *La Sántola* contiene infatti alcuni racconti in versi che includono parti in lingua italiana, al pari di *Florilegio*, di cui vedremo peraltro qualche esempio. I personaggi italiani, nonché i riferimenti all'opera lirica, abbondano nella scrittura di Larrea, che cerca frequentemente di rappresentare anche l'elemento linguistico con una certa intraprendenza e creatività. I risultati sono spesso realmente evocativi, per l'arbitrarietà e creatività con cui Larrea reinventa la lingua italiana, mettendola su carta per come la immagina assai più che per come questa sia davvero. Portiamo come esempio alcune parti dell'opera lirica *Splash!* alla quale i protagonisti di *El año verde* assistono nel corso della vicenda. Lo spettacolo è ambientato nelle profondità marine e tratta, con una sorta di *mise en abîme* della trama dell'opera (l'opera lirica narra una vicenda che riprende in forma analogica alcuni elementi della trama del racconto), del processo ai danni di Pescecane, reo di aver attaccato un bambino nei pressi della costa. Dopo una serie di testimonianze e deposizioni, e soprattutto dopo lo scontro di due navi petrolifere in superficie, il Re Nettuno dichiarerà Pescecane innocente, e lo esorterà anzi a continuare ad aggredire gli unici veri nemici del mondo acquatico, gli esseri umani. Nell'opera gli ottonari in italiano in rima baciata sono affiancati da una traduzione in spagnolo a uso del lettore. Riportiamo qui un passaggio dell'arringa dell'avvocato difensore di Pescecane:

IL POLPONE

Dovrebbero render grazie  
tutti noi a Pescecane  
per la sua nobile difesa  
delle specie marinai:  
che a riuscito a strapazzare  
un piccione del nemico...  
Cossi fossi dileguato  
tutto il genero umanal!  
Siamo noi, sapete bene  
prede a loro cupidigie

EL PULPO

Deberíamos dar gracias  
todos nosotros al Tiburón,  
por su noble defensa  
de las especies marinas:  
ha logrado eliminar  
un cachorro del enemigo...  
¡ojalá que pudiéramos librarnos así  
de todo el género humano!  
¡Sabéis bien que somos nosotros  
la presa favorita de su codicia!

immollati per milioni  
a la loro crudeltà!

¡Que por millones nos inmola  
la crueldad de esos seres!

(Larrea, 2009: 83)

Come risulta evidente, l'italiano di questi versi è costellato di errori. Il testo risulta scorretto dal punto di vista ortografico, lessicale e sintattico, ma allo stesso tempo rispetta perfettamente la metrica (quartine di ottonari di cui il quarto tronco), producendo uno strano connubio tra stilizzazione e sgangheratezza formale. È un'esperienza di lettura inattesa e intrigante, che ci propone un testo poetico in una sorta di italiano reinventato, dove lessico e sintassi sono costantemente stravolti, generando appunto una lingua sgrammatica ma anche ritmicamente levigata, e non priva di una certa bizzarra eleganza. In questo senso l'italiano di Larrea oscilla tra passaggi linguisticamente corretti o quasi, e passaggi realmente incomprensibili, che divengono intellegibili solo grazie alla presenza della traduzione *a latere*:

Tramosso ballone  
di calcio mio figlio!  
Ghignolico tropo  
de l'umanità!

¡El hijo de mis entrañas  
convertido en pelota de fútbol!  
¡Sanguinaria mofa  
de la especie humana!

(Larrea, 2009: 83)

È evidente che l'operazione di Larrea in questo senso non è ingenua: sta coscientemente costruendo nuove parole in base a ciò che conosce della lingua italiana e alla musicalità che vuole ottenere, sia dal punto di vista metrico, sia dal punto di vista fonetico. Tale operazione risulta particolarmente evidente nel caso di "tramosso" e forse ancor più nel caso di "ghignolico", due termini inventati giocando con radici e suffissi, fondendo appunto il participio passato di "tramutare" e di "muovere" in un'unica parola, o costruendo un aggettivo derivativo a partire da "ghigno". Il risultato è una sorta di lingua italiana mutante, che ricorda lontanamente le lingue impossibili degli esperimenti neurolinguistici di Andrea Moro (Moro, 2006), un linguaggio che mescola il noto con l'incomprensibile, conservando in questo caso la musicalità della lingua italiana e l'isosillabismo metrico delle strofe di ottonari. È interessante notare come questo tipo di operazione sia effettivamente ricorsiva: in diverse opere di Larrea il polilinguismo con

l'italiano si realizza nel contesto di una versificazione in ottonari di tipo operistico (è così ne *El año verde*, ma anche in *Modern Opera*, all'interno della raccolta *Florilegio*). Passaggi di libretti d'opera lirica in italiano sono peraltro citati all'interno del racconto *Pietà*, con cui si apre *Florilegio*: il racconto ha per protagonista un italiano filofascista residente nella Montevideo degli anni Trenta, per cui, oltre alle citazioni tratte dai libretti di *Tosca*, *Aida*, *Rigoletto*, *Traviata* e *Don Giovanni*, il testo presenta una serie di battute ed espressioni in lingua italiana. L'italiano, sia in versi che in prosa, è in sostanza presente nella produzione di Larrea dall'esordio fino alle più recenti pubblicazioni, e si presenta quindi come la seconda lingua più utilizzata dall'autore nel suo lavoro di scrittura, con tutte le caratteristiche di invenzione e manipolazione linguistica che abbiamo commentato.

### 3.6.3 *Le forme della poesia narrativa di Larrea*

Come abbiamo visto, *La Milhoja Escondida* contiene sequenze in versi all'interno delle prospettive narrative A e D: la prima è composta in versi liberi, dei quali molti sono endecasillabi, e la seconda in sestine di ottonari. Quest'ultima forma metrica, come abbiamo avuto modo di commentare, in area rioplatense ha un referente assai preciso: il *Martín Fierro* di José Hernández, che si conferma ulteriormente come riferimento letterario maggiormente attestato nel nostro *corpus* di opere. Se la sola forma metrica non bastasse, l'*incipit* della sezione in sestine di ottonari dell'opera di Larrea fuga ogni dubbio riguardo a questa allusione intertestuale:

Aquí me pongo a cantar  
y aunque es historia reciente,  
prepárense los oyentes  
pa escuchar cosas tan fieras  
de hacerles temblar las peras  
a los gauchos más valientes...

(Larrea, 2009:14)

L'*incipit* della parte in sestine riprende dunque la celeberrima apertura del *Martín Fierro*, e non manca peraltro il riferimento a un auditorio di *gauchos*, già all'interno della



prima strofa. La prospettiva narrativa D (quella articolata in sestine di ottonari) contiene anche il dialogo tra la Signora Guiomar, la Morte e la sua ancella: questa è l'unica parte della linea narrativa D a non essere composta in sestine, bensì in *décimas*, divise graficamente in base alle parti di ciascun personaggio all'interno del dialogo (la prima battuta della Signora Guiomar, per esempio, è interamente costituita da una *décima*, mentre le successive quattro battute sono coperte da due *décimas*, con cinque versi per ciascun personaggio). La linea narrativa D è dunque costituita da un poemetto narrativo di sessanta sestine di ottonari all'interno delle quali è inserito un dialogo composto da sei *décimas*, per un totale di 540 versi.

Come abbiamo già avuto modo di commentare, il racconto di Firulete all'interno di *La Milhoja Escondida* non è l'unica sequenza di poesia narrativa con struttura metrica fissa nella raccolta *El año verde*: abbiamo infatti già menzionato e in parte commentato l'opera lirica *Splash!* inserita all'interno del prosimetro che dà il nome alla raccolta. L'opera è interamente contenuta nel decimo capitolo del racconto, ed è perlopiù costituita da quartine di ottonari, ai quali si sostituiscono in alcuni casi settenari ed endecasillabi. Non si tratta di una narrazione in versi ininterrotta: le sezioni in versi appartenenti all'opera si alternano a paragrafi in prosa che riassumono la trama tra una citazione e l'altra. Come abbiamo visto, ciascuna parte in versi, composta secondo la lingua d'invenzione che abbiamo avuto modo di commentare, è affiancata da una traduzione in spagnolo, che normalmente non rispetta la metrica originale. Oltre alle parti dell'opera *Splash!*, il racconto *El año verde* contiene altre sezioni narrative in versi: il poemetto *Las ballenas azules...las ballenas...* e le narrazioni in versi a cui sono affidate le memorie della protagonista nella parte finale del racconto. Tali inserti poetici costituiscono esempi di canzoni a selva, composte in endecasillabi e settenari sciolti (con alcune eccezioni), e riprendono dunque lo stesso metro della linea narrativa A di *La Milhoja Escondida*, nonché di diverse parti di *Los peregrinos o El corazón de oro* (racconto centrale della raccolta). Anche nel caso di *Los peregrinos* si alternano costantemente parti in prosa e parti in versi, e il racconto contiene inoltre una sequenza narrativa in quartine di ottonari dai versi pari assonanti, le *coplas* che un vecchio cantore cieco improvvisa davanti agli altri pellegrini nel santuario di Sant'Antonio a Cidra (luogo di fantasia). L'episodio è di un certo interesse perché Larrea gioca consapevolmente con la tradizione, sia nel fornire una storia totalmente apocrifa e surreale per la vita del santo, sia nell'integrare nella forma

tradizionale elementi anacronistici a livello sia linguistico che materiale, facendo commentare poi il tutto a uno dei suoi personaggi, che nella finzione dell'opera si trova a sua volta nel santuario e assiste all'improvvisazione del cantore. Il protagonista della storia è Antonio, un nobile che, specularmente a uno dei protagonisti del racconto (il mafioso Toni Macaroni, dunque omonimo del Santo), è affetto da cheiloschisi (labbro leporino) e prova vergogna di questo suo tratto fisico, al punto da dubitare che la bella moglie Dolores possa realmente amarlo nonostante questo particolare del suo aspetto. Antonio decide un giorno di simulare un viaggio, mandando l'amico Cardenio a mettere alla prova la fedeltà della moglie. Evidentemente l'interesse di Cardenio per Dolores non è solamente simulato, infatti, furente per il rifiuto della contessa, deciderà di ordire un piano ai suoi danni: grazie all'aiuto di una serva, si nasconderà di notte nella stanza di Dolores, al fine di procurarsi qualche elemento da portare all'amico come falsa prova del tradimento della moglie. Tornato Antonio, gli dirà che Dolores in sua assenza ha tentato di sedurlo: come prova, gli rivela di essere a conoscenza del neo a forma di mezzaluna che la donna ha sul petto (che Cardenio ha potuto intravedere grazie alla *mise* notturna della contessa). L'amico fedifrago non mancherà di aggiungere che la moglie, nel tentare di sedurlo, gli avrebbe detto che il volto del marito le ripugna (per via del labbro): Antonio fa rinchiudere la moglie in una torre, per scoprire subito dopo, grazie alla confessione della serva, che l'amico gli ha mentito. Si precipita quindi alla torre, ma la moglie, annientata dal risentimento e dalla vergogna, si suicida lanciandosi dalla finestra. Antonio sceglie quindi di chiudersi in monastero per espiare le sue colpe:

— ¡Abrime, abrimo, el abad!,  
— gritó el oscuro romero —  
¡Que quiero entrar para siempre  
en tu viejo monasterio!...

El abad al mirador  
de la puerta puso un ojo  
y cuando lo reconoce  
mandó quitar el cerrojo...

— ¡Entra, entra, San Antonio!

— le dice con alegría —,  
que tenemos una celda  
para que acabes tus días...

(Larrea, 2009: 57)

Emerge con evidenza il sarcasmo dell'abate nell'accogliere Antonio nel suo monastero: si noti inoltre come per la prima volta, e ben prima che Antonio abbia potuto compiere una qualunque opera che gli valga la santificazione, l'abate si rivolga a lui come Santo, salvo poi offrirgli una cella dove rinchiudersi fino alla fine dei suoi giorni. Più che il benvenuto in un monastero sembra l'ingresso in un penitenziario, e nella voce allegra dell'abate si legge il sarcasmo di una condanna. A tale scenario, quantomeno inatteso, si aggiungono gli anacronismi che abbiamo anticipato poc'anzi: la moglie di Antonio, nella notte in cui Cardenio si è nascosto nella sua stanza, indossa "un babydol / muy transparente, de naylor" (*ivi*: 55), mentre quando nel finale dice ad Antonio che non potrà sopravvivere alla vergogna per ciò che è accaduto, afferma: "Ya no puedo ser tu esposa / ni la madre de tu hijo... / Pues ya pusieron mi histoira / en chacotas y coplillas / y la cantan los borrachos / o la sacan en revistas" (*ivi*: 57). Le incoerenze tra una storia dai tratti medievali e il fatto che la contessa indossi un babydoll in tessuto sintetico e che le notizie sul suo conto siano pubblicate su riviste sono evidenti, e il personaggio di Don Joaquín, che nella finzione narrativa assiste all'improvvisazione del cantore, non può che rilevarle:

No está mal. Me pregunto  
si será todo invento de los curas...  
Pues si bien el lenguaje  
revela conocer ingenuamente  
ciertos modelos clásicos,  
anacronismos tan impertinentes  
como los pantalones o el babydol de naylor  
sólo pueden nacer en el cacumen  
de un ignorante aedo popular...

(Larrea, 2009: 58)

Abbiamo dunque un personaggio che ci fornisce un breve parere critico sul testo poetico attribuito a un altro personaggio all'interno della storia, un po' come avviene in *Las arañas de Marte* nel caso del saggio introduttivo di Enrique Segovia all'edizione delle opere di Román Ríos. Un'altra evidente analogia tra i due testi è la commistione, nella produzione dei due cantori, di elementi tradizionali (*in primis* la forma metrica) e riferimenti al mondo contemporaneo, in un connubio *sui generis* e a tratti straniante. In entrambe le opere, la presenza di una sequenza poetica narrativa tradizionale all'interno del testo è giustificata attraverso l'utilizzo di dispositivi metaletterari, ma se nel caso di *Las arañas de Marte* il commento sulle poesie di Ríos è affidato a un testo in prosa (il saggio introduttivo all'edizione dei testi di Ríos), in questo caso il commento di Don Joaquín è articolato in versi: il personaggio si esprime infatti per mezzo di una pseudo-canzone a selva (agli endecasillabi e settenari, o doppi settenari, si alternano talvolta altri versi, come nel caso dell'ottonario con cui si apre la strofa citata), il metro maggiormente impiegato all'interno di *Los peregrinos. El año verde* costituisce di fatto l'unico esempio di prosimetro all'interno del nostro *corpus* che non giustifichi in qualche modo la presenza di parti in versi all'interno del racconto in prosa: in *Muerte y vida del sargento poeta* era infatti lo scrivano a introdurre al lettore il testo in *décimas*, affermando di averlo composto dopo essersi documentato sulla vita del sergente, mentre nel caso di *Las arañas de Marte* il gioco letterario prevedeva la compilazione del testo da parte dell'amico scrittore di Enrique Segovia, che avrebbe appunto mescolato il manoscritto autobiografico di Enrique con l'edizione delle opere di Román Ríos (prologo compreso). Nel caso dei racconti di *El año verde*, fatta eccezione per l'opera *Splash!* e per la scena del cantore cieco commentata poc'anzi, in nessun momento si dà ragione dell'alternanza tra parti in prosa e parti in versi, tranne in parte proprio in *Los peregrinos*, dove se da un lato il fatto che i personaggi si esprimano normalmente in versi (al di fuori del racconto in *coplas* improvvisato dal cantore) non riceve alcuna giustificazione, dall'altro le parti in prosa sono sempre costituite da testi scritti riportati (in particolare, viene riportata un'intervista pubblicata su una rivista, un articolo editoriale e un certificato). Nei prosimetri de *El año verde*, dunque, non solo la narrazione viene spesso affidata a sequenze in verso, ma l'autore inoltre non avverte l'esigenza di dare una giustificazione per l'alternanza tra queste e le parti in prosa, secondo un procedimento non comune anche all'interno della stessa tradizione prosimetrica (si consideri ad esempio come in opere

quali *La vita nuova* di Dante, l'*Arcadia* di Sannazzaro e la *Comedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio, capisaldi della tradizione prosimetrica italiana, le parti in verso abbiano sempre un'introduzione all'interno della precedente sequenza in prosa).

Larrea, all'interno dell'opera da noi trattata, si muove con una certa libertà fra prosa e composizioni poetiche narrative in ottonari, settenari e endecasillabi, ricorrendo talvolta ai metri della poesia narrativa di area rioplatense (quartine, sestine e *décimas*), e componendo in altri casi lunghe sequenze in verso libero o in pseudo-*silvas* con versi sciolti. Analogamente, l'opera di Larrea presenta una grande varietà anche dal punto di vista linguistico: *El año verde* è un'opera plurilingue, principalmente composta in una varietà standard dello spagnolo rioplatense, ma anche comprensiva di parti in italiano, di rappresentazioni delle varietà dello spagnolo uruguayano dell'entroterra e di sequenze composte in quella particolarissima lingua di invenzione che abbiamo avuto modo di commentare nel precedente paragrafo. Si tratta insomma di un'opera assai peculiare, anche all'interno del nostro *corpus*, un testo ibrido che sfida costantemente le convenzioni letterarie, mescolando varietà linguistiche e forme testuali con frequenza e con disinvoltura, spesso senza sentire l'esigenza di renderne conto al lettore.

#### 3.6.4 Florilegio: tre poemetti narrativi

La raccolta successiva, *Florilegio*, condivide diversi aspetti con *El año verde*, ma presenta al contempo alcune importanti differenze: la più evidente è che nessuno dei racconti della raccolta costituisce un caso di prosimetro, l'altra è che i tre racconti in versi in essa contenuti sono tutti composti in alessandrini in rima baciata, forma metrica non utilizzata nella precedente raccolta. Potremmo quindi definire il testo come una miscellanea, che raccoglie diverse forme testuali, ma mai all'interno dello stesso racconto, o perlomeno non in proporzioni equiparabili: infatti, racconti quali i già citati *Pietà* e *Modern Opera* contengono alcune parti in versi, ma si tratta sostanzialmente di citazioni (nel primo caso da libretti di opera lirica, nel secondo da opere teatrali di invenzione), dunque passaggi che non si profilano come componenti in sé conclusi e che risultano peraltro quantitativamente assai inferiori alle parti in prosa. Al contrario, i racconti *Nanette*, *Popea* e *El arte de escribir un "thriller"* sono veri e propri poemetti narrativi, integralmente composti, come abbiamo anticipato, in alessandrini in rima

baciata. La polimetria che caratterizza *El año verde* si contrappone quindi, nel caso di *Florilegio*, da un uso insistito dell'alessandrino, che nel testo precedente era apparso isolatamente in qualche passaggio (essendo spesso peraltro riconducibile a un doppio settenario integrato nella metrica delle canzoni a selva), senza essere però impiegato in maniera estensiva, tantomeno in rima. Vista la sostanziale omogeneità, a livello formale, dei tre poemetti, tratteremo solamente uno di essi, il più interessante dal punto di vista narrativo: *El arte de escribir un "thriller"*. Come riportato in calce al testo, il poema era già stato pubblicato nel 1976, all'interno della raccolta *Los más jóvenes cuentan* (Larrea, 1976). L'opera consiste in un poemetto narrativo articolato in alessandrini in rima baciata e suddiviso in strofe di estensione variabile, per un totale di 431 versi. Il poemetto è scritto in forma di lettera, idealmente indirizzata dal protagonista Nick all'amico Mike (suo ex compagno di studi). Nick è un romanziere che decide di prendere una stanza in affitto in un luogo isolato per potersi dedicare alla scrittura del suo nuovo thriller: si trasferisce a casa di Sybil e Myron, due fratelli che vivono nella campagna inglese nei pressi di un lago. I due anfitrioni appaiono cortesi e gioviali, ma ben presto comincia a verificarsi una serie di strani episodi, che vedono spesso coinvolto il gatto Belzebug: il gatto di Sybil, dai tratti demoniaci, sembra infatti agire con una certa intelligenza e malvagità nei confronti di Nick. Un giorno il protagonista, tornato a casa dal paese, scopre che una grossa trota da lui pescata nel lago vicino alla casa è stata mangiata da un animale selvatico. Nick decide di tendere una trappola all'animale, lasciando di notte la finestra aperta con un grosso pesce sul davanzale, che ha però al suo interno un amo legato a una bava da pesca che lo scrittore stringe nel pugno. Nel cuore della notte qualcuno azzanna l'esca: è il gatto Belzebug, con cui Nick ingaggia una breve lotta finché l'amo viene strappato e il gatto fugge. Il giorno dopo Nick noterà che i due fratelli sono di pessimo umore, e che Myron ha una discreta ferita in una guancia, al lato della bocca. Il racconto si conclude con una *climax* inquietante: le consonanti di alcune parole nel racconto di Nick iniziano ad invertirsi, e la correttezza linguistica è in generale perturbata. Nel finale Nick rivela all'amico di essersi aggirato nel cimitero del paese, scoprendo due tombe identiche recanti i nomi dei due fratelli: dopo questa rivelazione il processo di disarticolazione del linguaggio sembra raggiungere il suo compimento, e Nick si congeda con una frase completamente scritta al contrario. Riportiamo qui il passaggio finale del testo:

Y aquí, Mike, quiero hacerte algunas confidencias  
y enterarte de ciertas extrañas ocurrencias  
que realmente me tienen un copo preocupado  
y hace tiempo debí haberlas aclarado.  
Y no es la menor la forma misteriosa  
en que estoy relatándote socas, digo, cosas  
(que han estado ocurriendo durante varios días)  
en el mismo papel que yo te remitía  
en momentos que estaba pegando la estampilla  
¡de esta carta! ¡que luego dejé sobre la mesa!  
¿Cómo resuelves, Mike, este rompecabezas?

Y hay algo más: el día que salí de paseo  
por los alderroderes del cementerio, veo,  
de repente, dos tumbas gemelas, a la luz  
del crepúsculo, ambas sin leyenda ni cruz,  
y con sólo dos nombres en la piedra grabados,  
de personas difuntas en el siglo pasado...  
Ya adivinas, por cierto, cuáles eran los nombres...  
Pero no te preocupes por nada, ni te asombres,  
dame algunas semanas y verás moco, al fin,  
otnorp yum atsaH .oiretsim le érevloser  
"kciN

(Larrea, 2011: 87-88)

Il passaggio presenta una serie di perturbazioni ortografiche che divengono via via più insistenti, come se si trattasse di una sorta di improvvisa disfasia, evidentemente frutto dell'influenza delle due presenze maligne (il testo lascia infatti intendere che i padroni di casa, malgrado il loro aspetto di persone in carne e ossa, siano in realtà gli spettri di due fratelli scomparsi molto tempo prima). È in particolare apprezzabile il modo in cui Larrea inserisce la prima svista ortografica ("un copo preocupado", *ibidem*) senza giustificarla, lasciando pensare al lettore che si tratti di un refuso, rendendo poi evidente il fatto che si tratti invece di una svista volontaria nel secondo scambio di consonanti ("socas, digo, cosas", *ibidem*), e concludendo poi il testo con un verso interamente scritto

al contrario, che funziona perfettamente indipendentemente dal senso di lettura. Si noti infatti come il verso mantenga le stesse caratteristiche metriche anche se letto nella sua forma speculare, rispettando peraltro lo schema di rime del componimento in modo più stringente rispetto alla versione non rovesciata: infatti non solo la sequenza “*otnorp yum atsah oiretsim le érevloser kcin*”, letta secondo le norme grafemiche e metriche della lingua spagnola, corrisponde a un verso alessandrino (al pari di “Resolveré el misterio. Hasta muy pronto, Nick”) ma questa si chiude inoltre in modo tale da comporre una rima perfetta con il verso precedente (mentre nella versione non rovesciata del verso ciò che si realizza è un’assonanza, quella tra “Nick” e “al fin”). Questa costruzione conclusiva presenta quindi una certa raffinatezza tecnica e compositiva, e concorre alla realizzazione di una chiusura ingegnosa e ad effetto, a cui manca forse solo una maggiore solidità dal punto di vista narrativo (il lettore non riesce a capire per quale ragione il protagonista perda proprio il controllo sulla parola, dal momento che tale evento non è preparato da nessun episodio precedente).

Al pari di altre opere dell’autore (tra cui *La Sántola* e *El año verde*), *El arte de escribir un “thriller”* si distingue per la compresenza di lingue diverse all’interno del testo. In particolare, l’autore impiega, nel corso della narrazione, diverse frasi ed espressioni in inglese e in italiano, talvolta anche in finale di verso, come nel seguente caso:

Vestía un escotado blusón, y por abajo  
combinaba unas botas de fina cabritilla  
de las que cubren hasta debajo la rodilla  
no para que no miren sino para que miren  
con una minifalda que te la voglio dire...

(Larrea, 2011: 78)

Un aspetto che emerge con grande evidenza, è il fatto che Larrea sembri preoccuparsi fino a un certo punto delle reali possibilità di comprensione del testo da parte del lettore: in questo caso l’autore impiega infatti una chiusura di verso in italiano di non facilissima interpretazione per un ispanofono (la corrispondenza tra “volere” e “querer” non è di facile riconoscimento), ed essendo la storia ambientata in Inghilterra, il testo è ricco di termini ed espressioni in inglese che non tutti i lettori saranno in grado di



intendere. In questo caso non è possibile parlare di un plurilinguismo vero e proprio (i prestiti da altre lingue sono troppo esigui rispetto al volume del testo in spagnolo), ma come abbiamo visto, nel caso de *La Milhoja Escondida* gran parte del racconto è scritto in italiano e non vi è alcuna nota che indirizzi il lettore verso le pagine conclusive del libro, dove si trovano le lettere di Gelsomino Caroteno nella loro versione in spagnolo. Quest'ultimo aspetto ci permette di formulare alcune considerazioni importanti riguardo ai due testi appena trattati, e sostanzialmente estensibili a gran parte della produzione dell'autore. Nell'opera di Larrea la dimensione ludica ha un ruolo di grande importanza, e spesso la varietà linguistica e la complessità dell'articolazione formale vengono anteposte alla coerenza narrativa e alla stessa comprensibilità del testo da parte del lettore. L'aspetto linguistico, di cui abbiamo appena riportato un ennesimo esempio, è particolarmente chiaro ed emblematico, ma si consideri anche l'altro elemento commentato in § 3.6.3, ovvero il fatto che Larrea sia l'unico degli autori del *corpus* a non sentire l'esigenza di giustificare attraverso l'utilizzo di espedienti metaletterari la presenza di forme testuali diverse all'interno dello stesso testo, in particolare l'alternanza tra narrazione in prosa e narrazione in versi (così avviene ne *La Milhoja Escondida* e *El año verde*). L'autore è dunque senz'altro interessato a sperimentare soluzioni inusuali e in un certo senso poco rassicuranti per il lettore, che è chiamato a compiere uno sforzo ulteriore nei confronti del testo, non tanto — o non soltanto — per la comprensione linguistica, quanto piuttosto per la complessità e varietà formale dei testi, assolutamente non ordinari. Ciò che risulta però interessante e inatteso è il fatto che questa eccentricità e imperscrutabilità a livello di scelte testuali non corrisponda e a una complessità e disarticolazione a livello dei contenuti, come spesso accade nelle scritture sperimentali. La lettura di un testo di Larrea non è assolutamente ostica, e l'elemento che meglio rispecchia l'attitudine giocosa e inventiva dell'autore nei confronti della scrittura sono senza dubbio le trame di questi racconti. Si tratta di letteratura di intrattenimento, con vicende spesso improbabili e inattese, talvolta veri e propri *divertissement* (come nel caso di *Nanette*, storia di una pulce che, stanca di esibirsi in un circo con le sue sorelle, decide di fuggire e passa da un ospite all'altro fino a ritrovarsi nuovamente nella strada in cui Don Giuseppe allestisce il suo circo, nel quale può essere reintegrata; Larrea, 2011: 35-44). Si tratta di racconti di evasione, favole rocambolesche nelle quali vengono quasi sempre integrati elementi fantastici o situazioni assurde, e in cui la caratterizzazione

psicologica dei personaggi passa spesso in secondo piano. Larrea mescola nei suoi testi situazioni, personaggi e riferimenti tratti dai contesti più disparati, producendo testi inattesi e avvincenti, e molto spesso divertenti, proprio in virtù della loro assurdità, della loro ironia e di quel carattere giocoso che accompagna l'intera produzione dell'autore. Nell'universo letterario di Larrea, le situazioni narrative sembrano non esaurirsi mai e gli eventi si susseguono in modo al contempo semplice e imprevisto, in un gioco di invenzione che trova nelle griglie formali delle strutture metriche fisse un terreno stimolante dove esprimersi. Il risultato sono i testi ibridi che abbiamo descritto e commentato, raccolte di racconti assolutamente anomale dal punto di vista strutturale e caratterizzate, sul piano linguistico e formale, da grande brillantezza e originalità.

## **Terza Parte**



## 4. ANALISI DEL FENOMENO LETTERARIO

### 4.1 POESIA NARRATIVA CON STRUTTURE FISSE: SUPERAMENTO E RECUPERO

Nei precedenti capitoli abbiamo fornito un'analisi formale e stilistica dei testi che costituiscono il nostro *corpus* di opere, rintracciando per ognuno i principali riferimenti letterari. Da questa analisi traiamo un duplice risultato: da un lato, queste opere presentano una serie di tratti comuni e di riferimenti letterari ricorrenti, dall'altro risulta evidente come non si tratti di testi appartenenti a un progetto letterario condiviso, rappresentando al contrario (con pochissime eccezioni) una serie di produzioni svincolate e frutto di riflessioni autoriali individuali e indipendenti. Non è possibile, insomma, identificare questi testi come prodotto di una scuola o movimento letterario: anche se i nostri autori in qualche caso si conoscono tra loro (ma quasi mai personalmente), non costituiscono assolutamente un gruppo consolidato, e, come è emerso con grande evidenza nella parte analitica di questo lavoro, ogni testo risponde a caratteristiche e criteri estetici differenti, articolando un *corpus* piuttosto variegato (pur nella ricorrenza di una serie di elementi). L'unica evidente eccezione, in questo senso, è costituita da *Los dorados diminutos* di Horacio Cavallo, un'opera dichiaratamente legata, nella forma e nei contenuti, a *El gran surubí* di Pedro Mairal, del quale costituisce a tutti gli effetti uno *spin-off* letterario.

Come abbiamo avuto modo di commentare nella prima parte di questo lavoro, non ci è stato possibile trovare, dalla metà degli anni Ottanta e fino agli anni Duemila, nessun esempio di pubblicazione ascrivibile al tipo di testo letterario da noi ricercato: si verifica dunque, tra la fine delle dittature in Argentina e in Uruguay e l'inizio del secolo in corso, una cesura, per cui non è possibile riscontrare in area rioplatense né pubblicazioni di poemi narrativi di stampo "classico" (da intendersi come ultimo strascico di una tradizione poetica antecedente alla rivoluzione formale iniziata con le avanguardie), né

esempi di poesia narrativa con struttura metrica e schema di rime fissi riconducibili a una sensibilità nuova, già inserita nel sistema letterario successivo alla trasformazione culturale operata dalle neo-avanguardie. Dopo questi quindici anni di interruzione completa (secondo quanto emerge dalle ricerche che confluiscono in questo lavoro), la poesia narrativa con strutture fisse torna ad avere una certa vitalità: come abbiamo visto, tra il 2009 e il 2018 vengono pubblicati, tra Uruguay e Argentina, gli otto testi che abbiamo discusso e analizzato. Alcuni di questi testi, come vedremo meglio tra poco, a pochi anni dalla prima pubblicazione hanno già conosciuto una seconda edizione, e, nel caso del l'opera di Mairal, anche alcune traduzioni (*El gran surubí*, come abbiamo visto in § 3.3.3.3, è stato tradotto in francese e in italiano). Benché i numeri non siano certo quelli di un fenomeno letterario massivo, risulta evidente che sempre più artisti e editori hanno interesse nel confrontarsi con una forma testuale che fino a un decennio fa sembrava non essere quasi praticata, e che sta recentemente conoscendo un nuovo impulso. Il fatto che Horacio Cavallo abbia tratto ispirazione dall'opera di Mairal per cimentarsi in un'esperienza di scrittura narrativa in sonetti risulta assai emblematico di questo aspetto, così come il fatto che Gustavo Espinosa abbia deciso di inserire nel suo prossimo romanzo una sezione narrativa in endecasillabi sciolti, decidendo quindi di dedicarsi nuovamente alla forma del prosimetro e alla narrazione in versi<sup>23</sup>. Registriamo quindi, a partire dagli anni Duemila, il ritorno della poesia narrativa con strutture fisse, una forma testuale che per più di due decenni non ha sostanzialmente avuto attestazioni all'interno della letteratura argentina e uruguayana: ciò che cercheremo di determinare in questa parte del nostro lavoro, è quali siano le condizioni che hanno favorito questo ritorno, cercando di fornire una lettura del fenomeno letterario sulla base dei mutamenti storici e culturali che hanno portato da un lato la poesia narrativa con strutture tradizionali a sparire dall'orizzonte letterario rioplatense, dall'altro a ricomparirvi — con una serie di innovazioni e caratteristiche specifiche — nel corso dell'ultimo ventennio.

---

<sup>23</sup> Questa affermazione si basa sulla conversazione avuta con l'autore durante il nostro incontro del 4 agosto 2019, nell'ambito della Feria de Editores organizzata negli spazi di Ciudad Cultural Konex a Buenos Aires.

#### 4.1.1 Poesia narrativa con strutture fisse: lo scenario negli anni Settanta

Per iniziare una riflessione sulla fisionomia della ricomparsa della poesia narrativa con strutture fisse nel panorama letterario contemporaneo rioplatense, sarà utile concentrarci sull'autore che, all'interno del nostro *corpus*, rappresenta in qualche modo il punto di congiunzione fra la tradizione poetica precedente alla definitiva trasformazione del sistema dei generi e il panorama letterario successivo: Roberto Larrea. Come abbiamo avuto modo di commentare nel precedente capitolo, lo scrittore, a differenza di tutti gli altri autori del nostro *corpus*, ha pubblicato i suoi primi lavori all'inizio degli anni Settanta, dunque prima di quella cesura che abbiamo identificato tra la metà degli anni Ottanta e la fine del primo decennio del secolo in corso. Come abbiamo visto, Larrea, che all'epoca pubblicava le proprie opere con lo pseudonimo di Malacoda, costituisce un esempio assai interessante perché già nel suo primo libro (*La Sántola*), sceglie di dedicarsi — in modo tra l'altro esclusivo, a differenza delle opere successive — alla composizione di testi poetici narrativi, con un linguaggio e con contenuti tutt'altro che tradizionali. I componimenti di *La Sántola* sono di fatto assai innovativi, e non solo per lo stile e i contenuti, ma anche per il tipo di proposta letteraria che costituiscono (un'antologia di racconti in versi scritta secondo differenti metri tradizionali, tra cui alessandrini in rima baciata, canzoni a selva, *romances* e quartine di ottonari coi versi pari assonanti): nell'opera di Larrea convivono più forme metriche e tradizioni letterarie reinterpretate in modo brillante e giocoso, in un *pastiche* modernista che coinvolge diversi contesti e immaginari (dal Rinascimento a Hollywood) e che fa del plurilinguismo un'interessante cifra stilistica. Al di là della data di pubblicazione, un'opera del genere rientrerebbe in sostanza a pieno titolo tra i testi che abbiamo trattato in questo lavoro, con cui condivide appunto diversi elementi stilistici, risultando invece assai distante dalle opere di ispirazione epico-gauchesca o tanguera a essa contemporanee. Ciononostante, stando a quanto affermato dall'autore, l'opera all'epoca non ricevette particolari apprezzamenti, e fu anzi oggetto di una serie di critiche, su cui torneremo meglio a breve. Un aspetto peculiare della vicenda di questo libro è il fatto che scetticismi e resistenze cominciano in questo caso direttamente all'interno del paratesto, in particolare nel prologo, affidato all'attore e direttore teatrale Rubén Yáñez. Non abbiamo chiari i motivi per cui la scelta del testo introduttivo sia ricaduta su Yáñez, evidentemente una figura importante per la

vita culturale montevideana dell'epoca, ma appunto artista teatrale e non esperto di poesia contemporanea, in ogni caso il suo prologo attesta efficacemente una serie di questioni che sono per noi di grande interesse per capire il contesto culturale dell'epoca e la ricezione di forme testuali come quelle proposte da Larrea. Riportiamo dunque la parte iniziale di questa *Presentación*, contenuta nell'edizione Banda Oriental del 1973:

Dado mi oficio, los manuscritos que los escritores suelen alcanzarme, son los que tienen aspecto de obras teatrales. Y la verdad que algunos de ellos, realmente lo son. Pero en este caso, el manuscrito que tengo delante tiene el aspecto de la poesía; y decir que lo sea realmente ya es cosa que trasciende mi mera condición de lector de este género literario. (Larrea, 1973: 5)

L'esordio di questa introduzione ci risulta piuttosto singolare e inatteso. Yáñez afferma infatti che il testo di Larrea ha l'aspetto del testo poetico, ma che la propria condizione di lettore non lo abilita a esprimere un giudizio sul fatto che l'opera costituisca realmente un esempio di poesia: in sostanza, Yáñez sta mettendo in discussione il fatto che i testi della raccolta siano effettivamente considerabili come componimenti poetici. Tali considerazioni potrebbero sembrare riflessioni generiche sul valore estetico della poesia (cosa è "vera" poesia e cosa no), se non fosse che Yáñez prosegue poi con una metafora della scrittura come veicolo meccanico che trasporta il lettore verso una certa destinazione (veicolo che l'autore metterebbe ingegneristicamente a punto con meccaniche e ingranaggi più o meno complessi). E la domanda è dunque: a quale destinazione ci porta il veicolo di Malacoda? Qual è l'obiettivo della sua scrittura? Secondo quanto scrive Yáñez:

El vehículo que Malacoda nos propone, — más allá de trasladarnos hacia la peculiaridad de su modo —, nos convoca a realizar con él una demistificación demoledora, no de las historias reales (la caravana del Lejano Oeste, los viajes del Renacimiento, la Defensa de Montevideo, la Maffia [sic], etc.), sino de la distorsión que esas realidades han sufrido en la imaginería idealizadora de la historia pasteurizada y de su tratamiento por los grandes medios de difusión de masas. Usando la vieja fórmula de narrar versificadamente largas historias de intrincada anécdota, hace la forma del verso un instrumento más de la



socarronería con que va revelando el grotesco de la fábula. Y así como los pasteurizadores de historias cinematográficas y televisivas se prevalecen de su mentalidad anacrónica para darnos una imagen grandilocuente y "edificante" de las mismas, el anacronismo de Malacoda mueve los piolines de la ironía para despanzurrar aquella grandilocuencia y tornarla en grotesco. (Larrea, 1973: 5-6)

Dunque, secondo Yáñez, ad animare la scrittura di Larrea sarebbe sostanzialmente un intento parodico: la volontà di scimmiettare certe forme standardizzate e posticce di rappresentare determinati contesti ed eventi storici, che l'autore rimette in scena in modo ancora più surreale, rendendo evidenti le forzature che la divulgazione popolare (in particolare cinematografica e televisiva) ha integrato nel suo racconto fino a trasformarlo in uno stereotipo rappresentativo, storicamente impreciso ed esteticamente dozzinale. Yáñez porta quindi come esempio "la mirada sardónica que arroja Bernard Shaw sobre el Egipto y la Roma de su "César y Cleopatra". ¿De quién se ríe la gente, en este caso? ¿De Bernard Shaw? ¿De los egipcios y de los romanos tal cuales fueron? No. La gente se ríe de quienes los han pintado mal, con sublimaciones simplificadoras, de fotonovela" (*ibidem*). In questo senso, la scelta di comporre i vari racconti della raccolta ricorrendo ai metri tradizionali della poesia narrativa non farebbe che accrescere la portata dell'operazione parodica, profilandosi come "un instrumento más de la socarronería con que va revelando el grotesco de la fábula" (*ibidem*): la metrica tradizionale dell'opera, insiste Yáñez, è un anacronismo stilistico adottato con la finalità di rendere ancora più patente l'estetica televisiva e stereotipata fino all'inverosimile delle storie narrate, rendendola ancora più grottesca e improbabile. Yáñez conclude quindi riaffermando il felice raggiungimento dei principi di scoronamento satirico che sosterebbero l'opera, senza perdere occasione per esprimere un ulteriore giudizio sulle qualità poetiche del giovane autore:

Es en este sentido que encontramos un valor en este aporte de Malacoda: un vehículo consabido por todos los que somos destinatarios cotidianos de la "romantización" de los mundos que aquí Malacoda "desromantiza". Si esto es, además, un aporte a la poesía, de estas máquinas no entiendo, sólo sé que me ha transportado a esta fresca experiencia demistificadora. (Larrea, 1973: 6)

La prefazione risulta di grande interesse proprio per la sua singolarità: Rubén Yáñez apre e chiude la sua introduzione mettendo in discussione le qualità poetiche del testo (che consiste, lo ricordiamo, in una raccolta poetica), e se la prima reticenza retorica poteva lasciare spazio a qualche dubbio sulle reali intenzioni dell'autore, la seconda (conclusiva), chiarisce definitivamente che il parere di chi scrive è che il testo di Larrea non costituisca un esempio di poesia. La scelta di comporre in rima e con metrica fissa viene peraltro presentata, nella sezione centrale della prefazione, come un anacronismo la cui unica funzione (e, in sostanza, legittimazione) è quella di far sprofondare maggiormente nel ridicolo l'estetica dozzinale delle storie che Larrea racconta. Una prefazione del genere oggi è qualcosa di inimmaginabile: che editore punterebbe su un testo affidando al contempo la prefazione a un detrattore dell'opera stessa? Chiaramente Yáñez non si considera un detrattore di *La Sántola*: posto che l'obiettivo del testo sia quello di mettere alla berlina gli stereotipi estetici e narrativi di una certa maniera di raccontare la realtà, l'opera è assai riuscita. Ma è davvero difficile, anche senza conoscere la produzione successiva di Roberto Larrea, non vedere in questa raccolta di racconti in versi l'impegno formale di chi non considera affatto il *romance* o le *silvas* come metri morti, o come anacronismi utili solo per amplificare la vena dissacrante che di questo veicolo letterario, continuando la metafora meccanicistica di Yáñez, non determina in alcun modo la destinazione. Ma al di là del servizio, positivo o negativo, fedele o ingiusto, che la presentazione rende all'opera, ciò che a noi interessa maggiormente rilevare è il fatto che l'utilizzo dei metri tradizionali della poesia narrativa nell'Uruguay del 1973 è qualcosa che va giustificato con fini ulteriori a quelli prettamente estetici: questo non solo evidenzia il problema di un tipo di scrittura poetica avvertito sempre più come retrogrado e stantio, ormai definitivamente esaurito, ma anche la fondamentale questione delle finalità della scrittura, tema che negli anni Settanta assumerà un'importanza cruciale. Il problema fondamentale dell'opera di Larrea per il contesto culturale in cui fu pubblicata, è che questa non sviluppa temi socialmente rilevanti e non prende posizione nei confronti dei mutamenti culturali e politici in atto: si tratta di un'opera di evasione, che racconta favole bizzarre e giocose spesso attingendo agli stereotipi televisivi e cinematografici evidenziati da Rubén Yáñez. Lo stesso Larrea, parlando della ricezione della sua opera di esordio, ricorda la delusione giovanile per la generale indifferenza dell'ambiente letterario nei confronti de *La Sántola*, le cui uniche recensioni provennero dall'ambito

universitario di cui lo stesso Larrea faceva parte, concretizzandosi di fatto in grosse stroncature<sup>24</sup>: la raccolta veniva appunto tacciata di oziosità, dal momento che si occupa di raccontare storie fantasiose e prive di impegno politico, per di più attraverso gli strumenti formali della tradizione poetica più polverosa e stantia, per non dire reazionaria.

Ci addentriamo ora in uno degli aspetti più importanti della caratterizzazione della poesia narrativa di stampo tradizionale all'interno del sistema letterario e culturale rioplatense: come avevamo anticipato nella prima parte di questo lavoro, in Argentina e Uruguay durante il periodo delle dittature (a cavallo tra anni Settanta e Ottanta) si verifica una ripresa, promossa dai regimi, delle strutture metriche tradizionali in poesia, che occupavano già all'epoca una posizione assai minoritaria rispetto alla poesia composta in verso libero. La scrittura poetica con strutture fisse — generalmente legata a un tradizionalismo anche dei contenuti, e dunque soprattutto impiegata in opere costumbriste o di stile gauchesco — assume a cavallo tra anni Settanta e Ottanta un connotato maggiormente politico, proprio in quanto espressione dell'unica forma letteraria autorizzata dal regime, che, attraverso un'operazione comune a più totalitarismi novecenteschi, promuove opere di esaltazione nazionalistica affidate a un'estetica di stampo tradizionale, proibendo al contempo la pubblicazione delle altre proposte artistiche, censurate per motivi politici, ma demonizzate anche sul piano estetico e morale (in § 2.3.1 avevamo portato l'esempio assai emblematico della mostra d'arte "degenerata" nella Germania nazista, nella quale venivano esposti capolavori delle avanguardie pittoriche come esempi di degradazione artistica e morale). L'impiego di forme poetiche tradizionali, nel Cono Sud tra anni Sessanta e Ottanta, non era però un'operazione compiuta esclusivamente da intellettuali reazionari: pur nel contesto di un graduale abbandono di tali strutture formali e di una promozione della poesia di stampo tradizionale operata dai regimi (a cavallo tra anni Settanta e Ottanta) con fini propagandistici, esistono anche esempi di impiego di forme poetiche tradizionali come strumento di rivendicazione sociale e di promozione di istanze progressiste. Nell'ambito del secondo Novecento sudamericano, assai evidente è il caso del Cile, dove a partire dall'azione di recupero e valorizzazione culturale operata da artisti e intellettuali quali Violeta Parra e successivamente Victor Jara e altri esponenti del gruppo della Nueva

---

<sup>24</sup> Queste considerazioni sono emerse da una conversazione avuta con l'autore nel corso del nostro incontro a Buenos Aires del 4 maggio 2019.

Canción Chilena, gli elementi della cultura folklorica (in questo caso la canzone folklorica cilena) sono stati rivendicati come strumenti formali per la promozione di istanze progressiste. In questo caso il recupero di forme tradizionali va quindi di pari passo con le rivendicazioni di stampo socialista, e il nuovo cantautorato folklorico cileno è un chiarissimo esempio di militanza e impegno politico e sociale (Torres Alvarado, 1980; Parada-Lillo, 2008). Lo stesso può dirsi, nel caso dell'Argentina, del movimento del Nuevo Cancionero fondato a Mendoza nel 1963 (tra i cui iniziatori figurano Mercedes Sosa, Manuel Oscar Matus, Armando Tejada Gómez e Tito Francia): anche in questo caso ciò che si propone è un recupero e allo stesso tempo un rinnovamento della canzone popolare argentina, col fine di superare il rapporto oppositivo fra tango e folklore e di trasformare la canzone popolare in un veicolo attuale delle istanze del popolo (Francia *et al.*, 1963; García, Greco, Bravo, 2014). Ma se in ambito musicale questo connubio tra progressismo politico e tradizionalismo formale trova le importanti esemplificazioni appena citate, nel caso della produzione poetica l'abbinamento di forme tradizionali e tematiche *engagé* si fa assai più raro e infrequente. Il processo di disarticolazione formale, avviato in poesia fin dall'inizio del Novecento, negli anni Settanta è ormai molto avanzato: il verso libero ha già assunto una posizione egemonica nel contesto della poesia argentina e uruguayana, e gli artisti più politicamente impegnati dell'epoca non fanno eccezione. Per farci un'idea in questo senso, possiamo prendere come esempio la raccolta *Poesía política y combativa argentina*, antologia compilata da Etelvina Astrada (poetessa argentina esiliata in Spagna nel 1975) e pubblicata a Bilbao nel 1978, in piena dittatura argentina (Eguía: 2017): la raccolta contiene testi poetici di 39 autori differenti (tra cui Julio Cortázar, Juan Gelman, Francisco Urondo, Julio Huasi, Luis Luchi e Jorge Bocanera) e non solo riscontriamo che questi sono composti esclusivamente in verso libero, ma è inoltre impossibile trovare anche una sola rima all'interno dell'intera raccolta (Astrada, 1978). Se da un lato la grande diffusione del verso libero nella poesia degli anni Settanta (rioplatense e non solo), a cui corrisponde una progressiva marginalizzazione delle forme tradizionali, è un fatto assolutamente evidente e che non necessita di particolari esemplificazioni, dall'altro risulta piuttosto interessante cercare di capire quali autori pubblicassero invece, all'epoca, testi poetici con strutture metriche tradizionali. Come vedremo, la corrispondenza fra tradizionalismo formale e conservatorismo politico è attestata, in questo caso, in modo piuttosto stabile.

#### 4.1.1.1 Tradizionalismo in poesia: gli esempi di Gagliardi e Paz

Se proviamo a eseguire una ricerca bibliografica nel sito della Biblioteca Nacional de la República Argentina cercando solo testi poetici e impostando come limiti per gli anni di pubblicazione gli estremi della dittatura militare del '76-'83, otteniamo un risultato assai interessante e rivelatore: la ricerca, che ci mostra evidentemente un *corpus* artificiale che non rispecchia la reale produzione poetica di quel periodo, dà come risultato una grande quantità di poesia tradizionalista e gauchesca, tra edizioni del *Martín Fierro* e poemi narrativi dai titoli inneggianti alla patria. Risulta evidente che, in un sistema editoriale afflitto dalla censura di regime, le opere poetiche, per poter ambire a una pubblicazione, dovessero rappresentare esempi di arte non impegnata, oppure, ancor meglio, incarnare gli ideali nazionalistici che facevano da sfondo alla propaganda di regime. In questo senso la poesia tradizionale e gauchesca si profilava come il prodotto più indicato, coniugando la vocazione localista e patriottica con caratteristiche formali tradizionali e rassicuranti. Tra i testi che rientrano in questo ambito, vale la pena menzionare le raccolte di Hector Gagliardi, scrittore bonaerense autore di componimenti poetici e testi per il tango, che, a quanto ci risulta, non ebbe problemi a pubblicare le sue opere nel corso della dittatura. Nel 1975, l'anno prima del colpo di stato guidato dal generale Videla, Gagliardi pubblica *El sentir de Buenos Aires*, raccolta che include trenta testi poetici composti per lo più in ottonari e endecasillabi (i metri del tango e della canzone popolare *porteña*). I testi della raccolta, dopo un preambolo patriottico, si incentrano perlopiù su tematiche tipiche del genere: vicende amorose, sentimento d'affetto e nostalgia per il quartiere in cui il poeta è cresciuto, componimenti dedicati alla città di Buenos Aires, omaggi ad altre città o paesi (tra cui *Uruguay*, *Méjico* e *Saludo a Lima*) e composizioni scherzose o a sfondo morale (Gagliardi, 1975). Anche in questo caso, però, ciò che risulta particolarmente interessante per farci un'idea del clima culturale dell'epoca è la componente paratestuale della raccolta: nel prologo all'opera, lo storiografo e critico Jorge Alberto Bossio celebra Gagliardi come aedo contemporaneo e cantore del popolo, istituendo una discendenza diretta tra il *Martín Fierro* di José Hernández e le opere dei cantori urbani del secolo successivo, partecipi di una sorta di unico *epos* del popolo argentino (Gagliardi, 1975: 7). Bossio non si limita però a istituire un legame interno alla letteratura argentina, ed estende il suo discorso alla letteratura

occidentale, giocando sulla narrazione di una poesia epica intesa come voce di un'intera nazione:

Popular fue el canto alterno de Cumus, aeda griego de los tiempos de Heródoto; igual carisma tuvo el canto juglar del medioeval François Villon y el criollo cantar de los gauchos que templaron la espada y la lanza en la lucha libertaria. Toda aquella poesía fue trascendente porque expresó el sentir de quienes integraron la masa enorme de ánimos que cubrían los campos y hoy transitan presurosos el selvático cemento de la ciudad que no se agota en el presente. (Gagliardi, 1975: 7-8)

L'opera di Gagliardi raccoglierebbe quindi l'eredità di una tradizione millenaria di cantori popolari, che Bossio sembra però identificare in modo arbitrario e quantomeno dubbio: come punti cardine di questa dorsale letteraria il critico identifica infatti il poeta greco Cumus (autore che non siamo stati in grado di identificare) e il francese François Villon, la cui poesia non sembra però rispondere ai tratti individuati da Bossio all'interno del prologo (appare infatti assai difficile attribuire a Villon la volontà o la capacità di esprimere il sentire di una presunta collettività popolare). L'arbitrarietà e la scorrettezza del panorama letterario costruito da Bossio coinvolge in parte anche l'opera presentata: il tema patriottico non è infatti assente nella raccolta di Gagliardi, ma è di fatto limitato al componimento incipitario (*Nació Buenos Aires*), venendo poi sostanzialmente abbandonato. Le profusioni nazionalistiche con cui si apre la raccolta ("qué suerte ser tuyo... mi patria querida... / se nace argentino... por gracia de Dios...!", *ivi*: 12), lasciano immediatamente spazio a componimenti che si disinteressano totalmente della politica nazionale, della guerra di indipendenza o di questioni che coinvolgano il popolo argentino in quanto tale (il nazionalismo incipitario è anzi mitigato dalla serie di omaggi celebrativi di altri paesi che abbiamo citato poc'anzi). La raccolta di Gagliardi è, in sostanza, un ricettacolo di componimenti d'occasione, dai temi sfuggenti e superficiali e nei quali il luogo comune diviene quasi un elemento stilistico portante. Difficile trovarvi, in questo senso, l'*epos* nazionalista e popolare che Bossio vuole attribuirgli.

Se da un lato, quindi, il fervore patriottico dell'opera di Gagliardi è affermato e celebrato anche oltre quelle che sono le reali intenzioni riscontrabili dalla lettura del testo, dall'altro questo viene associato in modo indissolubile all'estrazione popolare dell'autore,

che si riflette nella prospettiva ideologica e nelle caratteristiche formali dell'opera. Così prosegue Bossio:

Algo parece imprescindible y obvio decir en estas líneas y es que toda esa sabiduría intuitiva de Gagliardi surge de su existencia en el alma del pueblo, porque él mismo es parte de ese pueblo, está inserto en toda su esencia; no lo mira desde el escabel pornocrático de modernos estilos literarios o desde el estrado indescifrable de la poesía surrealista, y no sabemos si el surrealismo está más allá de la realidad o más acá, pero que, seguro, está fuera de la realidad. (Gagliardi, 1975: 8-9)

Il passaggio è per noi assai significativo e interessante: Bossio identifica qui i due elementi della contrapposizione ideologico-formale che stiamo trattando, rilevando da un lato la voce popolare, e dunque autentica e veritiera, di Gagliardi, dall'altro lo sgabello “*pornocrático*” su cui si ergono i moderni stili letterari e la poesia surrealista. Per Bossio la “modernità” in poesia, specie se frutto dell'elaborazione formale e ideologica di un'élite intellettuale, veicola una visione astratta, presuntuosa e moralmente esecrabile della realtà. Estremamente eloquente, in questo senso, l'aggettivo “*pornocrático*”: a livello strettamente contestuale il termine appare privo di senso, e l'unico significato che in effetti assume è quello di esprimere una condanna morale ai danni dei non meglio specificati “moderni stili letterari” (metonimia per gli artisti e gli editori che li praticavano e promuovevano). L'avanguardia formale (in questo caso neoavanguardia) porterebbe con sé un elemento di depravazione (ripensiamo alla famosa mostra d'arte degenerata), un dato moralmente compromesso e compromettente, che si oppone invece — secondo la retorica di Bossio — al candore della poesia narrativa con struttura metrica e schema di rime fissi, erede di una tradizione millenaria e vera voce del popolo, nella sua essenza più autentica. Ecco, dunque, una prospettiva secondo la quale conservatorismo politico e formale vanno di pari passo e si potenziano vicendevolmente, promuovendo una visione nazionalista e reazionaria della letteratura e della storia. Bossio costruisce tale prospettiva tracciando una genealogia letteraria sostanzialmente infondata e, lo ribadiamo, andando a trovare nei testi anche quello che non c'è: la celebrazione del *Volkgeist* di stampo ottocentesco, per cui il poeta si farebbe cantore della nazione interpretando lo spirito del popolo nel modo più essenziale e autentico, è una costruzione retorica che Bossio

sovrappone al testo di Gagliardi, caricando di significati ulteriori un'opera riducibile a un modesto e superficiale costumbrismo.

Questo tipo di retorica e di letteratura, evidentemente gradita al regime, prolifererà nel periodo delle dittature rioplatensi: la stessa Plus Ultra (casa editrice bonaerense il cui nome coincide proprio con quello del velivolo su cui Ramón Franco raggiunse le Americhe dalla Spagna nel 1922) pubblicherà nel 1976 un'altra opera di Gagliardi, *Esquinas de barrio* (Gagliardi, 1976), e l'opera poetica *Patria* di Julia Prilutzky Farny (Prilutzky Farny, 1978), e negli stessi anni verranno pubblicate diversi altri testi celebrativi della vita cittadina (come *Canto de amor a Buenos Aires*, di León Benarós) e delle glorie della patria (tra le quali *En el nombre de la Patria* e *Territorio de Güemes* di María Victoria Espinel, *Cantos hacia la épica* di Héctor Pedro Soulé Tonelli, *Canto al éxodo* di Marcos Paz e la riedizione de *La lira argentina* pubblicata dalla Academia Argentina de Letras<sup>25</sup>). Queste ultime opere non sono soltanto tollerate, quanto piuttosto promosse dal regime, e i loro autori sono spesso a loro volta politicamente schierati a favore della dittatura militare. Il poema in ottonari *Canto al éxodo* di Marcos Paz costituisce un esempio emblematico in questo senso, proprio in quanto siamo in grado di rintracciare, a partire dai contenuti dell'opera e dagli elementi paratestuali, i tratti di un'adesione all'ideologia di regime che coinvolge più figure, non ultima quella dell'autore. L'opera, divisa in sette canti, è interamente composta in ottave di ottonari dai versi pari assonanti, e tratta dell'episodio della guerra di indipendenza argentina noto come "éxodo jujeño". A differenza della raccolta di Gagliardi, il poema di Paz si profila quindi come un testo dai chiari intenti di esaltazione nazionalistica, a cui si accompagna la celebrazione delle gesta dei cittadini di San Salvador de Jujuy (di cui l'autore è originario). Anche in questo caso, la presentazione (firmata dalla poetessa Ernestina Acosta e collocata in seconda di copertina) è assai eloquente:

Marcos Paz permanece fiel a una estética sin complicaciones. En sus versos caudalosos no están, felizmente, los elementos de tortura de las nuevas expresiones de vanguardia. La emoción auténtica es su brújula. Y su prolongación lírica es, sin cansancios, Jujuy. [...] Debo decir, explícitamente, que este escritor-periodista-historiador-poeta jujeño configura con sus páginas [...]

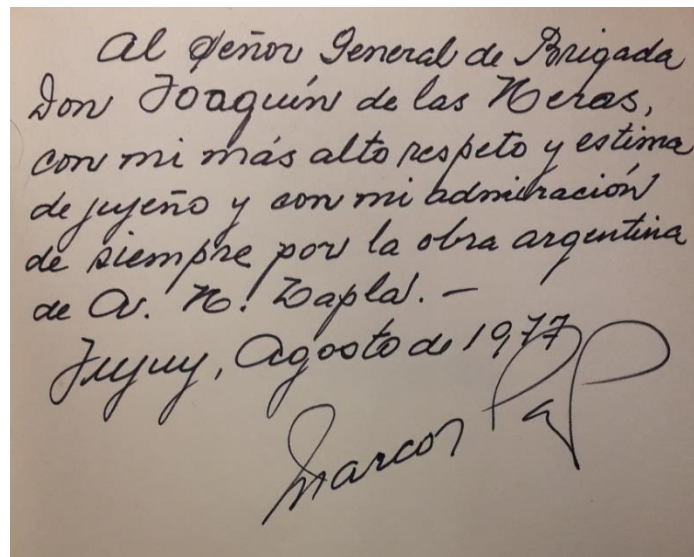
---

<sup>25</sup> L'edizione, pubblicata nel 1982, è stata curata da Pedro Luis Barcia ed è indicizzata nella bibliografia in base al cognome del curatore.



además de una obra honesta y autorizada, el ejemplo de una labor “heroica”, sostenidamente viva, realizada desde este país interior, la provincia, Jujuy... (Paz, 1977: seconda di copertina)

Anche qui troviamo la stigmatizzazione di quei “moderni stili letterari” aborriti da Bossio, che in questo caso sono dichiarati colpevoli di un’azione di tortura, probabilmente perpetrata, secondo la prospettiva di Ernestina Acosta, ai danni della letteratura, del gusto o della morale. Certo è che l’opera di Marcos Paz è invece “honesto y autorizada” (*ibidem*), e tale per cui, ancora una volta, la voce dell’autore coinciderebbe con quella del popolo, di cui interpreta l’essenza e lo spirito, in un’attività di scrittura che diverrebbe addirittura “heróica” (*ibidem*). Anche qui risuona chiaramente quella retorica nazionalista e celebrativa che abbiamo trovato nel prologo di Bossio, e che, ancor più che nel caso della poesia popolare urbana, trova in questi testi la sua massima espletazione. L’opera di Paz è stata pubblicata per la prima volta nel 1960, vedendo poi una riedizione nel 1977, nei primi anni della dittatura. L’esemplare dell’opera del quale sono venuto casualmente in possesso acquistando il testo online (edizione del 1977), reca una dedica firmata dall’autore stesso, che riporto qui fotografata e trascritta:



Al Señor General de Brigada  
Don Joaquín de las Mercedes,  
con mi más alto respeto y estima  
de jujeno y con mi admiración  
de siempre por la obra argentina  
de Av. 76. Zapla. -  
Jujuy, Agosto de 1977  
Marcos Paz

Al Señor General de Brigada Don Joaquín de las Heras, con mi más alto respeto y estima de jujeño y con mi admiración de siempre por la obra argentina de A. H. Zapla.

Jujuy, Agosto de 1977

Marcos Paz

(Paz, 1977: 1)

Il generale a cui il libro è dedicato era un alto quadro dell'esercito argentino, nonché Ministro dell'Economia durante i primi giorni della dittatura di Videla<sup>26</sup>. Marcos Paz gli dedica il libro, testimoniando un "rispetto" e una "estima" che sembrerebbero fornire un'eloquente indicazione rispetto alla posizione ideologica dell'autore. L'opera *Canto al éxodo* si presenta dunque come un testo assai significativo (ancor più in questo esemplare del libro) proprio in quanto esempio emblematico di quel connubio tra reazionarismo politico e tradizionalismo formale che abbiamo commentato. In questo caso si rileva inoltre la comunanza ideologica ed estetica tra l'autore e il sistema di regime che lo promuove: Paz scrive un'opera in ottonari sulle gesta del Generale Belgrano ai tempi della guerra di indipendenza argentina, dedicando poi un esemplare della riedizione del libro a uno stretto collaboratore di Videla, che contiene nel suo paratesto una serie di presentazioni e recensioni, tra cui quella di Ernestina Acosta, che riafferma il paradigma nazionalistico del poeta cantore della patria ribadendo peraltro il disprezzo, allo stesso tempo estetico e morale, nei confronti delle avanguardie. Risulta particolarmente amaro e indignante il riferimento alla tortura, di cui secondo Acosta si macchierebbe la poesia avanguardista (nei confronti di gusto poetico e morale), e che era invece in quegli stessi anni programmaticamente praticata dal regime.

Non è ovviamente possibile stabilire in modo netto e incontrovertibile una relazione tra posizioni ideologiche conservatrici e poesia composta su strutture metriche fisse nella letteratura rioplatense a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, ma è al contempo certo che la poesia narrativa con forme metriche tradizionali è quasi completamente ascrivibile, all'epoca, a una letteratura costumbrista e patriottica gradita al regime, in

---

<sup>26</sup> Il documento che decreta i Ministri dell'esecutivo imposto il 24 marzo 1976 con il colpo di stato guidato da Videla è stato digitalizzato ed è reperibile online sul sito InfoLEG del Ministero della Giustizia e dei Diritti Umani argentino. È possibile consultare il documento impostando nell'applicativo di ricerca di <http://www.infoleg.gob.ar/> i parametri: tipo de norma "Decreto", número "1", año "1976" (ultimo accesso: 10 aprile 2021).

molti casi prodotta da intellettuali reazionari. Tale scenario dopo il crollo delle dittature in Argentina e Uruguay raggiunge la propria dissoluzione: il *revival* della poesia narrativa con strutture fisse promosso dai regimi sembra configurarsi come il punto esiziale di questo tipo di tradizione poetica, che, come abbiamo visto e commentato in precedenza (cfr. § 2.3.2), sparisce sostanzialmente dalla produzione rioplatense a partire dalla metà degli anni Ottanta. Con la fine dei regimi, anche la demonizzazione politica e morale della scrittura poetica in verso libero risulta ovviamente superata: questa era di fatto parte della stessa macchina propagandistica che favoriva la produzione di poemi tradizionali di stampo nazionalista, un sistema che si sfalda di pari passo col potere totalitario da cui derivava.

#### 4.1.2 Oltre gli anni Ottanta: trasformazione di un assetto culturale

In uno scenario come questo, un testo come quello di Larrea (*La Sántola*) costituisce un'eccezione. L'autore non ha certamente tendenze destrorse, anzi: le sue posizioni progressiste e il suo impegno sindacale gli sono costate sette anni di incarcerazione da parte del regime uruguayano (Larrea, 2009: quarta di copertina). Rubén Yáñez ha idee politiche vicine a quelle dell'autore (si impegna nella scrittura e nella rappresentazione di opere che denunciano i totalitarismi e passerà gli anni della dittatura in esilio<sup>27</sup>), ciononostante leggendo il suo prologo a *La Sántola* non possiamo non percepire il suo impaccio e la sua difficoltà nel presentare l'opera: la scrittura poetica su forme metriche tradizionali è ormai percepita come qualcosa di vetusto ed esaurito, e risulta probabilmente ancora più grave, agli occhi degli intellettuali progressisti dell'epoca, il fatto che si tratti di un testo di evasione, che evita di posizionarsi politicamente indugiando su temi estranei agli scontri ideologici e sociali che agitavano il paese. Yáñez sente quindi la necessità, nel suo discorso introduttivo, di caricare l'opera di intenti satirici e dissacranti (nei confronti degli stereotipi cinematografici e televisivi) che nel testo non sono poi così chiari, usandoli peraltro per giustificare le strutture tradizionali della poesia di Larrea: queste secondo Yáñez costituirebbero infatti un

---

<sup>27</sup> Le informazioni sulla biografia di Rubén Yáñez che sono stato in grado di reperire sono perlopiù contenute in articoli (non firmati) disponibili in rete. Tra questi, uno dei più estesi è *Rubén Yáñez, un artista que se forjó en el teatro comprometido*, articolo pubblicato su Tvshow il 9 giugno 2015, a seguito della morte dell'autore, e disponibile online alla URL: <https://www.tvshow.com.uy/teatro/ruben-yanez-artista-forjo-teatro-comprometido.html> (ultimo accesso: 10 aprile 2021).

ulteriore strumento di satira, mentre è evidentissimo che la scelta formale e compositiva è tutt'altro che ironica (e verrà infatti reiterata nel corso dell'intera carriera dell'autore). La necessità di Yáñez di giustificare a tutti i costi la poesia formalmente tradizionale di Larrea deriva evidentemente dal contesto culturale che abbiamo descritto: oggi l'autore di un prologo o di una recensione a un testo del genere non avvertirebbe necessariamente questa esigenza, né potremmo sognarci — fortunatamente — di leggere una prefazione in cui si parla di “sgabello pornocratico dei moderni stili letterari” in riferimento al verso libero. Questo da un lato perché, come vedremo nel prossimo paragrafo, il sistema culturale e editoriale si è trasformato, cambiando prospettiva nei confronti della poesia con strutture metriche fisse, dall'altro perché, come abbiamo detto poc'anzi, questi specifici elementi formali hanno perso la loro connotazione politica e ideologica, e non vengono più fatti rientrare all'interno di un sistema di valori (più o meno stereotipato) che ne determina il segno politico. Quest'ultimo punto non vale soltanto per la poesia in verso libero, chiaramente non più tacciata di degenerazione morale, ma anche per la produzione poetica di stampo tradizionale, che il potere dittatoriale aveva in qualche modo avvicinato a sé: durante gli anni della dittatura in Argentina e in Uruguay la stampa di regime ha incentivato la produzione di testi poetici con metri tradizionali che si facessero portavoce di istanze nazionaliste e patriottiche, ma queste opere hanno di fatto lasciato poco o nulla all'interno della cultura letteraria rioplatense, sparendo in sostanza con il regime che le aveva promosse. Per questo motivo, gli autori che si dedicano oggi alla poesia narrativa con strutture metriche e schemi di rime fissi, si avvicinano a questa forma letteraria per vie diverse, ma sempre senza vedere in essa un elemento di cultura reazionaria, e utilizzandola spesso peraltro, in modo assai significativo, per esprimere prospettive ideologiche radicalmente opposte a quelle a cui il tradizionalismo formale era associato fino a qualche decina di anni fa. Si consideri infatti come svariate opere del nostro *corpus* contengano posizioni critiche nei confronti di quelle stesse dittature che trovavano nella poesia narrativa di stampo tradizionale uno strumento di propaganda: *Las arañas de Marte* si configura infatti come un'opera di denuncia nei confronti della dittatura uruguayana, al pari di *Los dorados diminutos*, probabilmente l'opera più schierata del *corpus* in questo senso. Ne *El gran surubí* mancano riferimenti precisi all'epoca della dittatura, ma i militari che dirigono le operazioni di pesca (e che alla fine fucilano il protagonista) richiamano con tutta evidenza il potere repressivo che caratterizzò la

dittatura militare argentina. Il tema della dittatura è di grande importanza anche in *Bravía*, i cui protagonisti partecipano, in gioventù, al fermento culturale e ideologico della Buenos Aires degli anni Settanta, aderendo poi a una serie di iniziative promosse dal Partito Comunista, motivo per cui Juan Bravo sarà costretto a scappare in Spagna in un viaggio clandestino che costerà la vita alla sua compagna. Al di là del tema dittatoriale, le istanze politiche e sociali progressiste sono parte integrante della quasi totalità di queste opere (pensiamo anche a *El guacho Martín Fierro*, con la sua attualizzazione della denuncia sociale dell'opera di Hernández, ricollocata nel contesto delle *villas* della Buenos Aires contemporanea), mentre nel caso di un autore come Larrea, che solo raramente inserisce elementi politici all'interno delle proprie opere, la percezione dell'orientamento ideologico ci proviene dal dato biografico. Questo ovviamente non significa che la poesia narrativa di stampo tradizionale si profili oggi come un genere che rispecchia di per sé tendenze progressiste o anti-dittatoriali, ma attesta in modo ancora più evidente quanto l'autore contemporaneo non avverta il fatto di scrivere un romanzo in sonetti o in sestine di ottonari come una scelta di per sé schierata in modo politico (e conservatore), e che se ne serva quindi per veicolare prospettive assolutamente distanti dal discorso reazionario.

Avendo trattato questo primo importante elemento, cruciale per intendere il processo di sparizione e ricomparsa della poesia narrativa con strutture metriche tradizionali, possiamo ora muovere verso gli altri elementi caratteristici di questo fenomeno, lasciandoci guidare da interviste e contributi in cui gli autori chiariscono il proprio approccio alla scrittura, e da cui emergono testimonianze della ricezione di questi testi da parte del pubblico. Tali elementi, come vedremo, ci permetteranno di inserire alcuni aspetti che caratterizzano la rivitalizzazione della poesia narrativa con strutture tradizionali all'interno di macro-fenomeni contemporanei di portata più ampia, di cui il caso da noi analizzato costituisce una componente.

#### *4.1.3 Poesia narrativa tra gioco e virtuosismo*

Un contributo particolarmente interessante per approfondire quale sia la ricezione, da parte degli addetti ai lavori, di testi quali quelli contenuti nel nostro *corpus* di opere, è costituito dall'articolo editoriale di Hernán Casciari (direttore della rivista Orsai) all'interno del blog PostOrsai (pubblicato il 20 marzo 2013). All'interno dell'editoriale

Casciari presenta l'opera di Mairal svelando all'ultimo il fatto che il testo sia interamente composto in sonetti, e racconta infine come sia bastato mandare il primo capitolo all'impegnatissimo Jorge González (inizialmente scettico per via della sua scarsa disponibilità di tempo) per ottenere l'immediata accettazione della proposta da parte dell'illustratore. L'articolo, assai interessante e rappresentativo, non è purtroppo più disponibile online, e l'aneddoto rimane consultabile soltanto dal punto di vista di Jorge González, intervistato dalla redazione di *Un Periodista en el Bolsillo* (sito di informazione riguardo al mondo dell'illustrazione):

Hernán Casciari, director de la revista Orsai, quería publicar otra vez algún trabajo mío pero tenía poquísimo tiempo como para meterme en un nuevo proyecto — nos cuenta Jorge —. Le dije un par de veces que no podía y sin hacerme mucho caso me envió un mail con los primeros sonetos de Pedro Mairal. La obra se llamaba “El gran surubí”. Los leí y solo pude decir que sí. Encontrar el tiempo para ilustrarlo quedó en segundo plano. (Barrionuevo, 2013: web<sup>28</sup>)

L'intervista a Jorge González appena riportata ci impedisce, pur ribadendo l'immediatezza con cui l'opera di Mairal lo abbia convinto ad accettare il lavoro, di apprezzare l'entusiasmo con cui l'editore Hernán Casciari presentava l'articolazione formale dell'opera. Dall'editoriale traspariva infatti la sorpresa per una forma letteraria (quella del sonetto) celeberrima ma ormai inattesa, soprattutto nella declinazione linguistica e narrativa realizzata da Mairal, e dunque in qualche modo riscoperta e sentita come qualcosa di impattante e innovativo. Simili considerazioni sono quelle che emergono, pur con la distanza formale e stilistica tra le due opere, dalla nota della giuria del concorso nazionale “Narradores de la Banda Oriental” allegata al conferimento del premio a *Muerte y vida del sargento poeta* di Martín Bentancor:

A través de un juego que entrelaza varios géneros para contar la historia de un sargento de policía del interior del país, el autor realiza un interesante ejercicio narrativo que incluye verso y prosa. La primera parte crea un ambiente sugerente a través de precisas e inquietantes descripciones. Los versos criollos de la

---

<sup>28</sup> Dal momento che la pagina indica la redazione stessa come autrice dell'articolo, ho deciso di utilizzare il nome del direttore della rivista come autore per il riferimento bibliografico.

segunda, que aparecen en forma imprevista, continúan la antigua tradición de los payadores con la finalidad de preservar la memoria más allá de la muerte. (Bentancor, 2013: 9)

Il giudizio appena riportato contiene due elementi di grande importanza per il nostro gruppo di opere e per il fenomeno letterario che rappresenta: l'elemento del gioco e quello della sorpresa per qualcosa che viene recepito come inaspettato. C'è evidentemente la volontà, da parte di questi autori, di recuperare un genere letterario avvertito come distante e col quale ciascuno di loro decide di confrontarsi sulla base di differenti interessi e sulla scorta di diversi riferimenti letterari. Nella maggior parte dei casi (Bentancor è forse l'esempio meno significativo in questo senso), tali forme tradizionali vengono messe al servizio di narrazioni contemporanee, nel linguaggio e nei contenuti, realizzando dunque opere letterarie che risultano impreviste e sorprendenti. Si noti inoltre come tutte le opere del nostro *corpus* rioplatense costituiscano esempi di testi ibridi: la poesia narrativa con strutture tradizionali non è mai presentata come testo autonomo, venendo talvolta affiancata da parti in prosa (come nel caso di Bentancor, Espinosa e Larrea), talvolta da illustrazioni (è il caso di Mairal, Cavallo e Fariña). L'opera *Bravía* di Alejandro Martino, le cui parti in prosa sono troppo esigue per poter considerare il testo un prosimetro, non costituisce un'eccezione, in quanto, come abbiamo visto, non solo il metro dell'opera cambia costantemente, ma il testo integra in sostanza componimenti che non possono essere considerati esempi di poesia narrativa. Benché non si tratti di un prosimetro, né di un testo illustrato, *Bravía* non è estraneo a questo principio di ibridismo che appare in sostanza come un elemento fortemente costitutivo di questo gruppo di opere. Tale aspetto comporta due importanti conseguenze: la prima è che evidentemente la poesia narrativa contemporanea che sta emergendo in area rioplatense assomiglia molto poco alla poesia narrativa tradizionale da cui carpisce le strutture metriche. Chi si imbatte oggi in questo genere di testi trova davanti a sé un oggetto letterario assai diverso rispetto ai poemi narrativi tradizionali che valgono come riferimenti per queste opere. L'ibridismo del testo, spesso articolato in modo formalmente complesso (si pensi a *Las arañas de Marte* o alle opere di Larrea), il recupero di una narrazione poetica strutturata su forme metriche tradizionali (un genere fino a vent'anni fa realmente irreperibile tra le uscite contemporanee) e il modo non tradizionale, dal punto di vista linguistico, contenutistico e formale, in cui queste forme tradizionali vengono

riproposte, sono tutti elementi che spiazzano il lettore, generando appunto la sorpresa di fronte all'imprevisto che abbiamo visto caratterizzare questi giudizi. Una sorpresa che, peraltro, suscita entusiasmo: non solo tra editori e illustratori, ma evidentemente anche nelle giurie dei premi letterari, dal momento che, come abbiamo anticipato nei rispettivi capitoli, *Muerte y vida del sargento poeta* vince il premio Narradores de la Banda Oriental nel 2012, *Las arañas de Marte* riceve il premio Bartolomé Hidalgo nel 2012 e il 2° Premio Nacional de Literatura nel 2013, mentre *El gran surubí* viene selezionato tra i finalisti del IV Premio Las Américas de Novela nel 2014. Anche le riedizioni sono un indice del gradimento nei confronti di questi libri: *El guacho Martín Fierro* di Oscar Fariña, originariamente pubblicato nel 2011 da Factotum, è stato ripubblicato nel 2017 da Interzona, così come *El gran surubí*, pubblicato in cartonato nel 2013 da Orsai e ora in procinto di essere ripubblicato in formato tascabile con le illustrazioni di Pedro Strukelj.

L'interesse e l'apprezzamento nei confronti di queste opere è in parte motivato da un altro elemento di grande importanza, che caratterizza nettamente questi testi: la difficoltà di composizione. In un contesto letterario in cui un poeta può prescindere completamente dal tecnicismo metrico, e di fatto anche dalla cura della musicalità del verso, le conoscenze tecniche che riguardano la composizione poetica con strutture metriche e schemi di rime fissi risultano ormai piuttosto rare, in un certo senso quasi anacronistiche (stesso termine usato da Yáñez nel 1973 in riferimento ai *romances* di Larrea). Come abbiamo infatti commentato all'interno della prima parte di questo lavoro, e in particolare in § 2.1.5, un certo modo di intendere la poesia, basato sulla corretta realizzazione di una serie di norme formali (il cui infrangimento equivale a un errore), viene superato grazie alla legittimazione letteraria del verso libero, da collocarsi nella prima metà del Novecento: considerando il definitivo strappo avvenuto tra anni Sessanta e Ottanta, scrivere negli anni Novanta poesia con strutture metriche e schemi di rime fissi equivaleva a istituire una relazione con una tradizione poetica perlopiù sentita come distante ed esaurita. Quello che sembra star succedendo invece oggi è che la riproposizione di questo genere poetico, ormai divenuto una completa rarità, riesce a risultare innovativo e interessante, anche per la novità della proposizione (formato ibrido, linguaggio e contenuti innovativi) che abbiamo appena commentato. In questo contesto, la sensazione di un anacronismo può essere superata dalla sorpresa per qualcosa di inatteso, ridando spazio all'aspetto virtuosistico della composizione in forme chiuse,



elemento che tende oggi ad essere preso nuovamente in considerazione. Tale aspetto, affiancato alle caratteristiche di innovazione che abbiamo commentato, può senz'altro aver contribuito al successo di alcune di queste opere nell'ambito dei concorsi letterari, e viene peraltro riconosciuto anche in sede di recensione. Riprendiamo per esempio il giudizio critico di Ramiro Sanchiz su *Muerte y vida del sargento poeta* di Martín Bentancor:

Bentancor, entonces, escenifica en su nueva novela una lectura: la de cierta tradición poética local, la de la narrativa policial y la del discurso autobiográfico. Eso la convierte en un libro especialmente atendible y en una apuesta llevada a cabo con pericia y una dosis para nada deleznable de virtuosismo. (Sanchiz, 2013: web)

Più che il fatto in sé di essere in grado di comporre lunghi poemi narrativi con versi isosillabici e con uno schema di rime fisso, ciò che sembra risultare maggiormente interessante (a ragione) è il fatto di riuscire a conferire un nuovo significato a queste esperienze letterarie, rendendole attuali e credibili. Ciononostante, non sembra sia da sottovalutare il dato tecnico e artigianale della scrittura poetica con strutture metriche fisse: il fatto di valorizzare le qualità artistiche più strettamente artigianali dell'autore rientra infatti in una più diffusa tendenza che sembra essere incipiente, oggi, anche in ambiti diversi rispetto a quello della poesia (si pensi in particolare alla musica, dove *format* come Kexp, Sofar e Tiny Desk hanno raggiunto un successo straordinario, e anche a livello *mainstream* si stanno promuovendo spazi e formati in cui gli artisti suonano o cantano dal vivo). La sensazione è che il recupero della poesia narrativa con strutture metriche e schemi di rime fissi rientri in un più ampio fenomeno di rivalorizzazione delle competenze tecniche legate all'arte (si pensi anche al fenomeno di Jago nel caso della scultura). Dopo decenni di scontri culturali fra tradizionalismo e avanguardie, la progressiva disarticolazione formale delle arti è riuscita a ottenere una piena legittimazione e a imporsi quantitativamente sul resto dei prodotti artistici, generando, come una sorta di contraccolpo, l'interesse da parte di certi artisti per il recupero delle forme tradizionali, o ad ogni modo di una concezione più artigianale dell'arte, e allo stesso tempo l'interesse di una parte del pubblico nei confronti di queste operazioni di ripresa e innovazione. In questo senso, lo ribadiamo, il caso di Jago nell'ambito della

scultura risulta assai emblematico: le straordinarie capacità tecniche dell'artista nella gestione delle anatomiche e in particolare della pelle umana e dei tessuti a livello scultoreo, desta meraviglia negli spettatori, che rimangono affascinati dalla mirabilità tecnica dell'opera. Non è il concetto, non è il richiamo culturale, non è il dettaglio di tendenza: lo spettacolo dell'arte si riassume nella meraviglia di fronte alla bellezza della statua, e alla qualità tecnica di chi è riuscito a realizzare con tale verosimiglianza la figura umana, scolpendo nel marmo le grinze della pelle. Siamo quindi nell'ambito, secondo le categorie proposte da Arthur Danto nel saggio *After the End of Art*, di quella concezione di arte che si attesta tra il XIV secolo e il primo Novecento: un'arte che ha per obiettivo la verosimiglianza dell'opera rispetto al mondo rappresentato, la mirabilità tecnica della *mimesis* realizzata dall'autore (Danto, 1997). Una concezione di arte che entra in crisi con l'avvento della fotografia e che, dopo un breve revival promosso dai totalitarismi, viene completamente soppiantata da altri modi di intendere la pittura e la scultura: si noti, però, come anche in questo caso, in una sorta di moto di controtendenza in cui la novità viene ricercata (come spesso accade) nel recupero e nella declinazione innovativa di qualcosa che appartiene al passato, all'affermazione di correnti quali l'espressionismo astratto, la *minimal art*, l'arte povera e l'arte concettuale si contrappone la nascita dell'iperrealismo, che raggiunge nel secolo in corso il suo momento di maggiore espansione, sia a livello pittorico che scultoreo (Conte, 2015). Tornano le nature morte, torna il *trompe-l'oeil*, torna il piacere della sfida di rappresentare una goccia d'acqua, l'opacità di un vetro e le trasparenze del tessuto, ma la concezione di rappresentazione mimetica del reale non è, allo stesso tempo, la stessa di prima: i dipinti si basano su foto e rappresentano soggetti e contesti contemporanei. È la ripresa di qualcosa di antico che si ibrida con elementi tecnici contemporanei e che coinvolge temi e riferimenti innovativi, in modo non dissimile da come viene riproposta la poesia narrativa con strutture fisse nelle opere da noi trattate. Lo stesso Jago, nella sua ripresa della scultura in marmo di tipo rinascimentale, raffigura e commenta questioni che riguardano la contemporaneità, come la rinuncia al papato di Joseph Ratzinger, la condizione dei senzatetto nella città di New York (dove l'artista ha abitato per diversi anni) o la dipendenza da smartphone e *social media* (Nicoletti, 2017).

#### 4.1.4 Forme chiuse come controtendenza letteraria: alcuni esempi

La riproposizione contemporanea di poesia narrativa con strutture metriche e schemi di rime fissi sembrerebbe rientrare, in sostanza, all'interno di un più ampio fenomeno di recupero dell'arte ad alta valenza tecnica e artigianale (come la pittura e scultura iperrealista, la musica suonata dal vivo e, appunto, la scrittura poetica vincolata a forme chiuse) che nasce e trova spazio in risposta a una sostanziale egemonia di forme artistiche che non fanno della qualità artigianale un punto importante della propria proposta. Un elemento che, combinato con quello del gioco e soprattutto con l'alleggerimento ideologico dovuto alla scissione del dato formale rispetto agli aspetti politici che fino agli anni Ottanta erano comunemente ad esso associati, favorisce una maggiore diffusione di poesia composta secondo strutture metriche tradizionali, anche al di fuori dell'ambito narrativo. Nel contesto della letteratura di area rioplatense, le proposte in questo senso sono aumentate nel corso degli ultimi vent'anni: se consideriamo infatti la poesia argentina degli anni Novanta, con autori come Washington Cucurto, Fabián Casas e Marina Mariasch, risulta evidente che lo scenario che assume maggior importanza e rilievo è quello di una scrittura totalmente disarticolata dal punto di vista metrico, ma anche scarsamente marcata in senso ritmico (e il discorso può facilmente essere esteso al contesto uruguayano). La graduale egemonizzazione del verso libero nella poesia rioplatense sul finire del XX secolo è di fatto un'ovvietà, e i testi poetici che ripropongono forme tradizionali risultano di fatto assai sporadici e spesso prodotti al di fuori del contesto bonaerense e montevideano (un esempio, in questo senso, è costituito dalla ripresa della corona di sonetti di stampo rinascimentale sperimentata dai cordovesi Daniel Vera e Bernardo Schiavetta; Vera, 1991, 1998; Schiavetta, 1992). A partire dal secolo in corso la poesia rioplatense si inizia a popolare nuovamente di contributi letterari di tipo completamente diverso, che riescono talvolta a raggiungere una certa risonanza. È il caso dei già citati *Pornosonetos* di Pedro Mairal, inizialmente pubblicati con pseudonimo e poi ripubblicati nel 2018 in un unico volume (Mairal: 2018), o di *China es un frasco de fetos* di Gustavo Espinosa, testo principalmente scritto in prosa che contiene al suo interno un poemetto in endecasillabi in rima baciata (costituendo dunque un ulteriore esempio di prosimetro contemporaneo). L'opera è stata scritta originariamente tra il 1987 e il 1991 (Espinosa, 2018: 159) e pubblicata per la prima volta nel 2001, a

seguito della vittoria del Premio Posdata (ottenuto nel 2000): il testo è stato escluso dal nostro *corpus* in quanto l'opera, benché contenga un poemetto narrativo con struttura metrica e schema di rime fissi corrispondente alle restrizioni geografico-temporali della nostra ricerca, non presenta le caratteristiche di "orizzontalità" della scrittura che abbiamo inserito tra gli elementi fondamentali dei testi letterari da noi ricercati. Il poema narrativo racchiuso in *China es un frasco de fetos* risponde infatti a caratteri stilistici di stampo classicheggiante, con una sintassi complessa e articolata e il costante ricorso a lunghe perifrasi e ricercate figure di senso: un'esperienza di lettura molto diversa rispetto a quella che accomuna i testi del *corpus*, selezionati proprio in base a quel carattere di orizzontalità che abbiamo inserito come quarto criterio per la definizione del nostro oggetto di studio. Benché il poema narrativo racchiuso in *China es un frasco de fetos* non corrisponda alla forma letteraria da noi ricercata, rimane comunque un esempio di poesia composta secondo strutture tradizionali, e come nel caso dei *Pornosonetos* di Mairal, l'aspetto interessante è che l'opera sia stata pubblicata nuovamente (da Alto Pogo, nel 2018), attestando un accresciuto interesse, nel corso degli ultimi vent'anni, rispetto a questo tipo di esperienze letterarie.

Un altro esempio di una certa importanza, visto il peso dell'autrice nel panorama letterario e editoriale argentino contemporaneo, è quello di *Beya* di Gabriela Cabezón Cámara: l'opera, pubblicata nel 2013, consiste in una *graphic novel* (disegnata da Iñaki Echeverría) incentrata sul tema della tratta di donne e prostituzione forzata in Argentina, interamente narrata in ottonari sciolti (con qualche sporadica eccezione). Anche in questo caso, è assai interessante notare come il recupero della struttura metrica tradizionale non sia evidentemente percepito come un gesto reazionario e intrinsecamente riconducibile a tendenze politiche destrorse: al contrario, l'autrice è una figura importante all'interno del movimento femminista argentino, che affianca alla scrittura di romanzi l'attività giornalistica e l'attivismo politico, e l'opera in questione si concentra evidentemente su un tema di attualità secondo una prospettiva progressista e di genere. L'esempio risulta quindi assai interessante perché non solo attesta una ripresa via via più estesa, nel corso degli ultimi due decenni, di elementi formali tipici della poesia di tradizione pre-avanguardista, ma anche perché riafferma la scissione tra tradizionalismo formale e reazionarismo politico, dimostrando anzi ulteriormente come il recupero di strutture fisse

possa prestarsi oggi senza problema a una scrittura con intenzioni politiche (dunque non “di evasione”) e di stampo progressista.

Altri esempi interessanti di poesia contemporanea articolata su strutture metriche tradizionali sono testi quali *El velador* di Guillermo Saavedra — pubblicato per la prima volta nel 1998, e anche in questo caso ripubblicato nel 2019 (da *El jardín de las delicias*) — e le opere *Confesiones impersonales* e *Ensayos de voz* del cordovese Carlos Schilling (pubblicate rispettivamente nel 2010 e nel 2017). L’opera di Saavedra consiste in un lungo poema in endecasillabi sciolti, mentre *Confesiones impersonales* è una raccolta di cinquanta componimenti invariabilmente composti da trentatré endecasillabi (anche in questo caso non vincolati dal punto di vista delle rime). In *Ensayos de voz* Schilling sperimenta invece più forme metriche, recuperando in alcuni casi strutture tradizionali (tra cui la *villanelle*<sup>29</sup>) ma soprattutto esplorando soluzioni metriche non convenzionali (in particolare versi da tredici sillabe, molto utilizzati all’interno della raccolta). Un altro testo interessante in questo senso è la raccolta *Chersterton* di Alejandro Crotto (pubblicata da Bajo la luna nel 2013 e ristampata nel 2016). L’opera contiene testi per lo più composti in vero libero, ma anche alcuni sonetti “nascosti”, di cui riportiamo qui un esempio:

Acá el fuego transforma la madera en más fuego.  
Venía con premura su llama calentándola  
por fuera y la incendió cuando la vio madura.  
Y aunque sea fuego es agua verdadera, una fuente  
que mana con dulzura. Y esta sed que uno sacia  
cuanto quiera en el agua saciándose perdura.  
Es fuego que al morderte te repara, corriente  
enamorada de agua clara. Fuego feroz  
de llama tierna: pira, manantial que renueva  
al que lo mira. Es fuego, es agua el vivo amor,  
ahora tiembla un dulce poder que me enamora.

(Crotto, 2013: 37)

---

<sup>29</sup> Componimento costituito da cinque terzine e una quartina, con alcuni versi ripetuti. Il metro deriva dalla villanella italiana, ma assume queste caratteristiche metriche in Francia tra il XVI e XVII secolo, ottenendo poi un certo successo nella letteratura inglese a cavallo tra Settecento e Ottocento (Kane, 2003).

Come possiamo notare, il componimento consiste in un sonetto dallo schema di rime *ABBA ABBA CC DD EE*, il cui testo viene però redistribuito in modo da ottenere un componimento di undici versi: il sonetto viene quindi occultato, comprimendone il testo in modo da nascondere da un lato la sua reale struttura, e incoraggiando dall'altro una scansione alternativa della lettura dei versi. L'operazione risulta assai interessante proprio in quanto non si esaurisce in una semplice scelta grafica, guidando il lettore a un approccio alternativo al testo del sonetto, che valorizza una serie di pause non convenzionali nella lettura dell'endecasillabo (marcate in questo caso dal finale di verso) e costruendo un evocativo intreccio di rime interne che realizzano rimandi senz'altro meno ovvi rispetto alla griglia rimica originale. Emerge infine, anche in questo caso, il tema del gioco letterario, il piacere di occultare un sonetto realizzando la divisione in versi del testo in modo alternativo, un'operazione che non tutti i lettori saranno in grado di rilevare, ma che, possiamo supporre, lascerà soddisfatti e intrigati coloro che sapranno riconoscere il *lusus* letterario.

La ripresa di strutture metriche e schemi di rime fissi è dunque un fenomeno che non riguarda solamente la poesia narrativa, ma che coinvolge la poesia rioplatense in generale, secondo un moto di controtendenza che sembra attestato anche in altre discipline artistiche. Dopo aver cercato di identificare le circostanze e gli elementi che fanno da sfondo da un lato alla progressiva sparizione della poesia narrativa con strutture metriche e schemi di rime fissi all'interno della letteratura argentina e uruguayana, dall'altro al progressivo recupero delle strutture tradizionali all'interno della poesia di area rioplatense (narrativa e non) nel corso degli ultimi vent'anni, passiamo ora a una serie di considerazioni conclusive sui testi del nostro *corpus*, cercando di identificare e descrivere gli elementi che queste opere hanno in comune, concentrandoci in particolare sui metri utilizzati e sui modelli letterari di riferimento.

## 4.2 POESIA NARRATIVA CONTEMPORANEA: ALCUNI ELEMENTI CONDIVISI

Prima di concludere questo lavoro, ci sembra utile dedicare un ultimo capitolo al commento di quelli che sono gli elementi e le caratteristiche che questi testi, pur non essendo riconducibili a una scuola letteraria o a un progetto condiviso, hanno in comune dal punto di vista formale, individuando i punti di omogeneità e discordanza all'interno del *corpus*.

### 4.2.1 *Un corpus di testi ibridi*

Un aspetto che abbiamo anticipato all'interno del capitolo precedente, dedicato all'analisi degli elementi che hanno contribuito al recupero della poesia narrativa con strutture fisse nel corso degli ultimi due decenni, è quello che riguarda l'ibridismo di questi testi, che vedono spesso la compresenza di parti in prosa e parti in versi da un lato, e di componenti testuali e grafiche dall'altro. Come abbiamo commentato anteriormente, questa dimensione ibrida concorre senz'altro a svecchiare la proposta, e a presentare le opere in modo immediatamente innovativo rispetto ai modelli letterari di riferimento: infatti, se da una parte la totalità delle opere del *corpus* presenta caratteristiche linguistiche e contenutistiche innovative rispetto alla poesia narrativa tradizionale, dall'altra, come abbiamo più volte sottolineato, la scelta di articolare un racconto in versi isosillabici e in rima stabilisce di per sé un evidente rimando a una tradizione letteraria percepita come vetusta e superata. L'ibridazione del testo alleggerisce quest'aura di possibile tradizionalismo, conformando un oggetto letterario più complesso e interessante rispetto al poema narrativo tradizionale, e annunciando fin dal primo sguardo al lettore (e all'editore) il carattere non standardizzato dell'opera. Questa è dunque una possibile lettura del nostro dato (il fatto che tutte le opere del *corpus* presentino una forma ibrida), a cui si affianca la sensazione che gran parte degli autori dei testi da noi trattati considerino il fatto di inserire il testo poetico narrativo all'interno di un'opera più ampia (o di affiancare ad esso una serie di illustrazioni) come la base di una proposta letteraria effettivamente più interessante e significativa rispetto al recupero del poema narrativo nella sua veste più tradizionale (dunque anche al di là dei vantaggi che l'opera può trarre, dal punto di vista editoriale, dal fatto di presentarsi come forma ibrida). L'ibridazione del

testo permette di spostare parzialmente il piano di azione, costruendo qualcosa che riprende la tradizione ma che è anche costitutivamente diverso: si consideri infatti che proporre un poema narrativo maggiormente attinente ai grandi modelli della tradizione (dunque per esempio un poema in sestine di ottonari, o in ottave ariostesche, nel caso della letteratura italiana) equivarrebbe a caricarsi sulle spalle il peso della tradizione stessa, e costituirebbe un'operazione che potrebbe facilmente apparire da un lato presuntuosa, dall'altro anacronistica e di scarso interesse. Non sembrerebbe quindi un caso che tutti gli autori del nostro *corpus* evitino, di fatto, di produrre un poema narrativo a cui non fa da contraltare una cornice in prosa (come in *Muerte y vida del sargento poeta*, *Las arañas de Marte* e *El año verde*), un procedimento di riscrittura — a tratti parodica — (è il caso di *El guacho Martín Fierro*), o la scelta di una struttura metrica di non centrale importanza all'interno della tradizione letteraria rioplatense (come nel caso dei sonetti di *El gran surubí* e *Los dorados diminutos*, e degli alessandrini in rima baciata dei poemetti di *Florilegio*). L'opera che sfugge maggiormente a questa tendenza, pur presentando una grande varietà di forme testuali, è *Bravía* di Alejandro Martino, che, come abbiamo commentato nel capitolo dedicato, si profila come l'opera più ambiziosa in questo senso. Ribadiamo però che anche in questo caso la composizione di un poema narrativo di stampo tradizionale è evitata dall'autore, che introduce un innovativo principio di composizione basato sui metri della canzone popolare, soprattutto di tradizione argentina e andalusa: l'ibridismo del testo è dunque anche in questo caso confermato, e non solo per la varietà metrica con cui Martino articola il suo poema narrativo, ma anche e soprattutto per l'introduzione di tipologie testuali diverse, dal momento che il testo include parti in prosa e composizioni in verso libero, anche di carattere non narrativo.

Sulla base di questa premessa, risulta comunque assai interessante notare come gli autori del nostro *corpus* di opere ricorrano sempre al recupero di forme metriche attestate nella tradizione: in nessun caso, infatti, i nostri autori decidono di adottare una struttura metrica innovativa, di propria creazione. Pur nei compromessi e nelle ibridazioni formali appena esposte, il riferimento alla tradizione è una scelta che tutti gli autori decidono di intraprendere, senza eccezioni. I motivi di questa scelta sono evidentemente insiti nell'operazione stessa: gli autori di questo *corpus* di opere hanno come interesse proprio il recupero di alcuni elementi della tradizione letteraria locale, coi quali ciascuno ha un



rapporto personale e specifico, ma che produce talvolta dei rimandi condivisi (che illustreremo a breve). Considerata la tradizione letteraria di riferimento per i nostri autori, la scelta del metro utilizzato ricade nella maggior parte dei casi sull'ottonario, principalmente articolato in *coplas*, sestine o *décimas*. L'altro metro a presentare una sostanziale ricorrenza in almeno due opere del nostro *corpus* è, un po' sorprendentemente, il sonetto, presente all'interno di *Bravía* (nel contesto della grandissima varietà di metri che abbiamo commentato), ma adottato in qualità di cellula narrativa da Mairal ne *El gran surubí*, venendo poi recuperato da Cavallo in *Los dorados diminutos*. Nei prossimi paragrafi cercheremo di commentare, in ottica comparativa, l'utilizzo di questi due metri all'interno del *corpus*, prestando attenzione, contestualmente, ai riferimenti letterari che fanno da sfondo a tali scelte compositive.

#### 4.2.2 Ottonario narrativo

Come abbiamo commentato più volte, il verso ottonario è senz'altro il metro più proprio della poesia narrativa di area rioplatense, sia per quanto riguarda la tradizione orale dei *payadores*, sia per quanto riguarda la letteratura gauchesca. Abbiamo avuto modo di approfondire, nella parte dedicata all'analisi dei testi, le relazioni specifiche che ciascuna opera intesse coi modelli letterari di riferimento, sarà quindi utile qui commentare, in maniera trasversale, un unico aspetto: tra i tanti testi letterari che possono valere da riferimenti per queste opere, quella che risulta di gran lunga la più allusa e rievocata è sicuramente il *Martín Fierro* di José Hernández. Come abbiamo già avuto modo di commentare nei capitoli dedicati a *El gran surubí* e a *El guacho Martín Fierro*, l'allusione a José Hernández appare in qualche modo inevitabile, anche quando non esplicita, proprio in quanto l'opera si profila come testo fondamentale della tradizione letteraria argentina, nonché massimo esempio di poesia narrativa con struttura metrica e schema di rime fissi. Dal fatto che il *Martín Fierro* appartenga al canone letterario argentino discende un aspetto importante ed evidente: la presenza di José Hernández all'interno dei testi del *corpus* coinvolge principalmente gli autori argentini, e tra gli uruguayani solo Martín Bentancor lo cita esplicitamente (Bentancor, 2013: 54). Ciononostante, Hernández si profila in ogni caso come il modello letterario più consolidato e diffuso all'interno del *corpus*, e risulta interessante notare come anche

Gabriela Cabezón Cámara, in *Beya*, decida di integrare il riferimento (sostituendolo però con la riscrittura di Fariña):

Al único que atendías  
sin el látigo en la mano  
era a López Arancibia  
que se te fue enamorando.  
Y se enamoró nomás.  
No te dijo como Kruz  
dijo al guacho Martín Fierro:  
“El andar uniformado  
ningún mérito me quita  
yo no soy de la Maldita,  
me duelen los male ajeno”.

(Cabezón Cámara, 2013: 102)

La citazione, tratta appunto dalla riscrittura di Fariña, ma corrispondente al testo di Hernández, ha il gusto del riferimento letterario colto, e allo stesso tempo alla portata di tutti, vista l'importanza dell'opera all'interno del canone nazionale e della scolarizzazione argentina. In questo riferimento elevato e allo stesso tempo popolare risiede evidentemente parte della forza di questa allusione letteraria, che come abbiamo visto è particolarmente attestata nel nostro *corpus* di opere. L'altro aspetto da tenere in considerazione, probabilmente ancora più rilevante di quest'ultimo punto, è l'elemento di legittimazione che deriva dall'includere una citazione del *Martín Fierro* all'interno della propria opera: Hernández rappresenta in questo caso, più che un reale modello di riferimento, una *auctoritas* letteraria a cui alludere in quanto massimo esponente della poesia narrativa nazionale. Si noti inoltre come il riferimento letterario al *Martín Fierro* assuma un valore legittimante, oltre che di piccolo cultismo o gioco letterario, nonostante l'ibridismo e in un certo senso la lateralità con cui gli autori del *corpus* si confrontano con la tradizione del poema narrativo: se da un lato gli autori delle opere che abbiamo trattato si inseriscono nel solco della tradizione della poesia narrativa rioplatense, marcando il riferimento al suo massimo esponente letterario (José Hernández), dall'altro, come abbiamo visto, l'intento non è quello di comporre un'opera che, sullo stesso piano

di gioco, sfidi la grandezza del modello letterario, tentando di superarla (e con il rischio di scendere nella presunzione e nell'anacronismo). I nostri autori, per intenderci, non sono interessati a compiere un'operazione simile a quella di Petrarca con l'*Africa* (scrivere un poema in esametri latini cercando di inserirsi nel canone della grande tradizione dell'epica classica e, se possibile, superare il maestro Virgilio): i testi del nostro *corpus*, come abbiamo visto, presentano sempre tratti di grande ibridismo e innovazione, e cercano il contatto coi modelli come gioco o come semplice posizionamento letterario, in grado di fornire un certo grado di legittimazione al testo narrativo in versi, senza che ci sia appunto la volontà di stabilire un confronto diretto con la tradizione di riferimento, nel tentativo di superarne le *auctoritates* e entrare nel canone.

Se nel caso del *Martín Fierro*, escludendo l'esempio di Fariña, la citazione o allusione è spesso minima e passeggera, assumendo più il valore di una marca letteraria che di un reale rapporto con il testo, diversa è la questione per quanto riguarda l'altro autore che emerge come importante riferimento, anche se solo in due opere del nostro *corpus*: Juan Pedro López. Risulta evidente che in questo caso il rapporto dei due autori (Martín Bentancor e Gustavo Espinosa) col modello letterario è più profondo e sostanziale, dal momento che López (autore senz'altro non canonico in Uruguay) costituisce un importante riferimento per quel mondo rurale e provinciale che Bentancor e Espinosa intendono raccontare. Come anticipato in § 3.1, nel corso del nostro primo incontro (a Canelones, provincia che ha dato i natali sia a Bentancor che a López) Bentancor ha declamato a memoria opere come *El facón brasilero* e *La casa encantada*, dimostrando una conoscenza profonda dei testi dell'autore, oltre evidentemente a un desiderio di divulgazione di un patrimonio letterario minimizzato e per lo più sconosciuto. Lo stesso può senz'altro dirsi di Gustavo Espinosa, che come abbiamo visto decide di inserire all'interno di *Las arañas de Marte*, attraverso una serie di dispositivi metaletterari, nientemeno che un saggio introduttivo all'opera di Román Ríos (autore fittizio), che include una breve nota storiografica e culturale sulla *payada* rioplatense e in particolare sulla figura di Juan Pedro López. Nel caso di Bentancor e Espinosa si registra dunque un'attenzione particolare nei confronti del contesto culturale e letterario locale, con la proposizione di riferimenti letterari ricorrenti (primo fra tutti, Juan Pedro López) che non hanno evidentemente l'importanza di José Hernández all'interno del canone letterario rioplatense, ma che nell'ambito del contesto di riferimento hanno un peso

senz'altro maggiore. Si delinea quindi una sorta di micro-canone dell'entroterra uruguayano, in particolare delle province di Treinta y Tres e Canelones, che include autori quali Juan Pedro López e Orosmán Moratorio (entrambi citati in *Muerte y vida del sargento poeta*; Bentancor, 2013: 54), nonché Serafín J. García, poeta originario di Treinta y Tres e autore di *Tacuruses*, opera di un certo successo nell'ambito dell'entroterra uruguayano e che Espinosa identifica, avendo avuto modo di leggerla in casa da ragazzino, come uno dei testi che hanno suscitato in lui l'interesse per la narrazione in versi<sup>30</sup>.

Se la scelta dell'ottonario per la composizione di un testo poetico narrativo (articolato in quartine, sestine o *décimas*) poggia, in area rioplatense e non solo, su una tradizione importante e consolidata, la scelta del sonetto come cellula narrativa risulta al contrario piuttosto sorprendente, e implica nel caso di Mairal (e conseguentemente di Cavallo) una serie di elementi innovativi, che abbiamo trattato in § 3.3. Tale scelta formale non è però di fatto isolata, e costituisce in effetti uno degli esempi più interessanti di innovazione della tradizione della poesia narrativa con struttura metrica e schema di rime fissi nell'ambito della letteratura contemporanea.

#### 4.2.3 Romanzi in sonetti

Come abbiamo avuto modo di commentare in § 3.3.1, una tradizione di sonetti ampliati o concatenati, nei quali il componimento non si risolve nei quattordici versi della forma originale, è attestata fin dal XIII secolo, e non è dunque affatto un'invenzione recente. Ciò che risulta invece innovativo e in parte sorprendente è il fatto che più persone (e in diverse parti del mondo) nel corso degli ultimi decenni abbiano deciso di recuperare la tradizione del sonetto narrativo slegandola però dalle regole che tradizionalmente la caratterizzavano (come nel caso della corona di sonetti) e utilizzando in sostanza il sonetto come cellula narrativa (al pari di una *décima* o di un'ottava). Questa è l'operazione che compie, come abbiamo visto, Pedro Mairal ne *El gran surubí*, adottando peraltro un peculiare schema di rime (sonetto bowlesiano, cfr. § 3.3.1) che trasforma il sonetto in una cellula narrativa particolarmente efficace e strutturalmente interessante. Come abbiamo

---

<sup>30</sup> Questi aspetti sono stati discussi dall'autore nell'ambito del già citato incontro del 4 agosto 2019 (cfr. n. 20).

visto, Horacio Cavallo sceglie di comporre uno *spin off* letterario de *El gran surubí* mantenendo le stesse caratteristiche formali elaborate da Mairal e costituendo in questo modo una tradizione minima per questa particolare forma testuale. Risulta interessante notare come lo stesso anno in cui Cavallo pubblica *Los doratos diminutos*, anche in Spagna viene pubblicato un romanzo completamente articolato in sonetti: *Retrato de Don Juan mirando al mar*, di Luis Martínez Victorio (Martínez Victorio, 2018). L'opera, assai estesa, si compone di sette capitoli di dimensione variabile per un totale di 160 sonetti (1760 versi). Questi sono perlopiù composti secondo la struttura del sonetto all'italiana, dunque con le quartine in rima incrociata (secondo lo schema *ABBA ABBA*), alternando poi diverse soluzioni rimiche per le terzine finali, tra cui gli schemi *CDC DCD* e *CDE CDE*. L'opera include, inoltre, all'interno del capitolo *Un Don Juan bilingüe en Benidorm*, alcuni componimenti che includono battute in inglese (torna, anche qui, la mimesi linguistica che abbiamo più volte commentato) nonché sei sonetti completamente composti in lingua inglese, di cui l'autore fornisce le traduzioni in spagnolo in appendice: la traduzioni corrispondono peraltro a loro volta a sonetti, costituendo un interessante esempio di traduzione con mantenimento di struttura metrica e schema di rime, oltre che un esempio di auto-traduzione.

Un ulteriore esempio di romanzo in sonetti contemporaneo è costituito da *Wonder Bread Hill* dello statunitense Richard Marx Weinraub: l'opera, pubblicata nel 2002 con il sottotitolo di "sonovella", tratta dell'uccisione di due indipendentisti portoricani, assassinati il 25 luglio 1978 a Ponce (Portorico) nei pressi del Cerro Maravilla. L'omicidio, perpetrato dalla polizia locale, fu inizialmente presentato come un episodio di legittima difesa, ma una serie di indagini dimostrerà poi come si sia trattato di un'esecuzione coperta dalle autorità, portando all'istituzione di un processo e alla condanna di dieci ufficiali (Suárez, 1987). Il testo si articola in quattordici capitoli, composti da dieci sonetti ciascuno, in modo da realizzare un'analogia tra la struttura del sonetto e la struttura dell'intero libro, secondo quanto dichiarato dall'autore nella prefazione all'opera:

*Wonder Bread Hill* is a "sonovella", a form I invented and a name I coined. It is like a novella in its scope, but the work is constructed in the form of a sonnet. A sonnet usually is comprised of one hundred forty syllables — fourteen lines, each of ten syllables. Therefore the sonovella's composed of one hundred forty sonnets

— fourteen chapters, each of ten sonnets. Each sonnet's like a syllable in the greater sonnet — the sonovella; each chapter functions as if it is one line. Following the modernists and their quest for the great long poem, each sonnet is a separate piece as it contributes to the whole. Each chapter forms a pattern in the puzzle of the episodes. (Marx Weinraub, 2002: vii)

Si noti il fatto che l'autore non sostiene ovviamente di avere inventato la forma del romanzo in sonetti, ma appunto quello della *sonovella*, dunque un testo composto come una sorta di “sonetto di sonetti”, secondo le caratteristiche esposte nel testo riportato. Anche in questo caso riscontriamo l'enfatizzazione dell'elemento ludico: ogni capitolo, scrive Marx Weinraub, funziona come tassello all'interno del puzzle dell'opera, concepita come una sorta di *mise en abîme* in cui ogni sonetto vale come sillaba del macro-endecasillabo costituito dal capitolo, all'interno del macro-sonetto costituito dal romanzo.

Un altro esempio di romanzo in sonetti contemporaneo di grande interesse, anche considerando la data di pubblicazione, è *Golden Gate* di Vikram Seth. La monumentale opera, composta in inglese, è costituita da 590 sonetti (594 considerando la dedica, i ringraziamenti, la breve biografia in calce all'opera e l'indice, anch'esso composto in forma di sonetto). L'opera è stata originariamente pubblicata nel 1986, dunque nell'epoca che nel caso rioplatense corrisponde alla cesura tra la poesia con forme metriche tradizionali e il recupero della stessa da parte di autori nati e formati nella seconda metà del Novecento: l'aspetto che ci pare assai interessante è che questa sia stata nuovamente pubblicata nel 2002 (da Faber & Faber) e che sia stata tradotta e pubblicata in italiano ben due volte nel corso degli ultimi vent'anni (da Fandango Libri nel 2008 e da Guanda nel 2012). Anche in questo caso si conferma quindi il crescente interesse che questo tipo di proposte letterarie sta ricevendo attualmente e nel corso degli ultimi vent'anni. Come abbiamo potuto notare, riferendoci al contesto rioplatense, quasi ogni anno appare una nuova opera narrativa composta con strutture metriche e schemi di rime fissi, e tali nuove uscite vanno di pari passo con una serie di riedizioni di questi stessi testi o di testi precedenti, talvolta in traduzione (come nel caso delle traduzioni all'italiano di *Golden Gate* e di *El gran surubí*, entrambe impegnate nel mantenimento della metrica e dello schema di rime originali). Ciò che appare inoltre interessante, è l'interesse nei confronti dell'uso narrativo del sonetto, che, come abbiamo visto, non occupa una posizione

centrale all'interno della tradizione della poesia narrativa occidentale, e risulta inoltre assai innovativa nella formula che assume tra i contemporanei, quella del *romanzo in sonetti*. Il quesito che sorge spontaneo è quindi il seguente: perché proprio il sonetto? Risulta in effetti interessante e in parte sorprendente notare come, in modo del tutto indipendente, tanto l'indiano Vikram Seth, come lo spagnolo Luis Martínez Victorio, lo statunitense Richard Marx Weinraub e i sudamericani Mairal e Cavallo abbiano deciso di cimentarsi in questa forma letteraria non codificata nella tradizione, e che implica peraltro un uso non classico del sonetto (tradizionalmente utilizzato come componimento a sé stante e di carattere lirico). Un riferimento in questo senso può essere *Eugenio Onegin* di Puškin, che come abbiamo visto viene tradotto in sonetti da Roberto Larrea, e che Seth indentifica esplicitamente come modello per la sua opera (si noti però come il metro utilizzato da Puškin, nonostante la conformazione delle strofe in quattordici versi, sia il tetrametro giambico, assimilabile ritmicamente a un novenario; Gabbrielli, 2006). Queste considerazioni non valgono però comunque per gli autori da noi trattati, e nemmeno per Martínez Victorio, che, a giudicare dalla biografia (è professore di letteratura inglese presso l'Università Autonoma di Madrid) e dall'epigrafe a *Retrato de Don Juan mirando al mar*, ha tra i suoi riferimenti la letteratura inglese del XVIII e XIX secolo:

Byron me siento en versos enredado  
y algo cojo, aunque sea de talento.  
Estos sonetos se lo lleva el viento,  
pero nos une idéntico pecado.  
En liberar naciones ni he pensado  
(con mi libertad estoy ya contento)  
mas puedo declarar "Byron me siento",  
pues ser Don Juan no obliga a ser soldado.  
Eso sí, yo me pierdo por mujeres  
solo, y en esa puja él también gana.  
Byron es Byron, no importa la hazaña.  
Si del burlador sueño los poderes,  
si soy poeta y huyo del nirvana,  
¿que a veces juegue a Byron os extraña?

(Martínez Victorio, 2018: 5)

La voce è chiaramente quella di Don Juan, protagonista dell'opera, ma le considerazioni di poetica appartengono all'autore: l'elemento che risalta con maggiore evidenza, al di là della specificità del modello di Byron nel caso di Martínez Victorio, è quello del gioco letterario. L'autore chiede ai lettori, nei versi conclusivi del sonetto, vi stupisce che a volte giochi a fare Byron? L'elemento del gioco, come abbiamo visto nel precedente capitolo, è fondamentale per questo tipo di esperienze letterarie, per il loro ritorno nel panorama editoriale e per la loro ricezione da parte del pubblico. Il gioco assume in questo senso almeno due importanti declinazioni: da un lato è l'elemento di scarico che permette di confrontarsi nuovamente con la tradizione millenaria della poesia narrativa con strutture fisse, ormai avvertita come superata, almeno nella sua versione tradizionale, dall'altro è il gioco insito nelle stesse regole del principio compositivo (in questo caso il sonetto, ma in generale la struttura metrica utilizzata). Come abbiamo commentato nella parte iniziale di questo lavoro, il piacere generato dalla composizione, nonché dalla lettura e dall'ascolto di questo genere letterario, è quello che si fonda non sulla parola verticale, che disvela significati profondi e inattesi, dalla forza arcaica e sacrale, ma sulla parola orizzontale, nella narrazione che scorre con la stessa fluidità con cui potrebbe articolarsi un semplice racconto orale, ma articolandosi inesorabilmente sugli stessi ritmi, sulle stesse rime, sul costante ritorno delle stesse strutture, che il lettore/ascoltatore attende, e da cui trae piacere. Risulta assai interessante in questo senso, un aneddoto sulla lettura in pubblico dei *Pornosonetos* raccontato da Mairal all'interno di un'intervista a Página12:

Recién con los Pornosonetos logré combinar ese bagaje clásico de soneto formal con una intención poética actual. [...] En esas cajitas pude hacer detonar lo más clásico y lo más berreta, bajo y cotidiano. [...] Una vez los leí en un bar, en una de esas lecturas en las que siempre hay ruido atrás, los encargados están con la máquina de café. Pero cuando me tocó el turno, me di cuenta de que los mozos prestaban atención y se reían. Había logrado una complicidad que iba más allá del mundillo de las lecturas. Ahí me acuerdo de que pensé: tal vez acá haya algo. (Pérez, 2013: web)

Il contenuto dei *Pornosonetos* è chiaramente determinante per la conquista dell'attenzione dei dipendenti della caffetteria, ma probabilmente non è l'elemento



responsabile del loro riso: l'elemento comico e intrigante dell'opera è proprio lo scontro tra il linguaggio scurrile e il contenuto esplicitamente sessuale dei testi, e la loro articolazione su strutture metriche e schemi di rime fissi. Si consideri inoltre che l'accostamento tra un forma sostanzialmente percepita come aulica ed elevata (il sonetto) e il contenuto scurrile, non è in questo caso avvertita dagli ascoltatori: i dipendenti del bar non sanno che Mairal sta leggendo un sonetto (possiamo supporre che non siano in grado di riconoscerlo al semplice ascolto, e che non abbiano probabilmente chiara la struttura o la storia del sonetto in generale), ciò che percepiscono perfettamente è questo continuo ricorso ritmico e fonetico, in un gioco, appunto, di versi isosillabici (a sfondo sessuale) che si risolve costantemente in nuove rime, fino alla chiusura. Molte delle considerazioni che autori come Mairal e Cavallo rilasciano nelle interviste in relazione alla composizione in sonetti, tra cui la considerazione sulla liberazione creativa data dalle forme chiuse di Mairal<sup>31</sup> e la metafora del sonetto come *pío nono* di Horacio Cavallo<sup>32</sup>, sono in effetti estensibili alle forme poetiche chiuse in generale, e non ci aiutano a trovare una possibile spiegazione per questo utilizzo del sonetto come cellula narrativa. Al di là dei modelli letterari — perlomeno in materia di composizione in sonetti — indicati da ciascun autore, l'aspetto che può valere come possibile interpretazione per la scelta di ciascuno di essi, è la considerazione fatta da Mairal e da noi riportata all'interno di § 3.3 riguardo al rapporto tra ottonari e endecasillabi: un elemento che gioca senz'altro a favore del sonetto nella scelta di un metro per un lungo poema narrativo, è il fatto che questo si articola in endecasillabi, permettendo una maggiore libertà compositiva e di gestione metrica della sintassi rispetto all'ottonario (o ad altri versi più brevi). Come abbiamo commentato in § 3.3, proprio per la sua maggiore flessibilità in questo senso l'endecasillabo si rivela assai adeguato per una scrittura narrativa non eccessivamente ritmica e cantilenante, e in questo senso più adatta per le esigenze degli autori

---

<sup>31</sup> “Los sonetos me pusieron un borde, me permitieron no tener que explicarlo todo’, calcula pensando en la extraña historia de una leva forzada para ir a pescar surubíes en la isla Martín García. ‘La narrativa es como una cancha de fútbol sin límite. Y la clave es siempre encontrar ese borde, el límite que marque lo que entra y lo que no’” (Pérez, 2013: web).

<sup>32</sup> “Me gustan mucho las formas métricas establecidas: décimas, silvas, sonetos... La poesía vinculada a su origen, a la música. El soneto me parece una forma métrica comparable al pionono. Depende de con qué se rellene para que pueda gustar o no. Hay un rechazo hacia el soneto muchas veces por la forma, por vincularlo a lo alambicado, a lo artificial. Sin embargo, hay sonetos de Pedro Mairal, los pornosonetos, o de Joaquín Sabina, o de Jorge Meretta, el Bocha Benavídez, Álvaro Figueredo o de un tal Shakespeare (por armar un panorama realmente variopinto), y cada uno de ellos tiene una manera de rellenarlo muy particular y muy interesante” (Negredo, 2018: web).

contemporanei che intendono marcare uno scarto, a livello linguistico e stilistico, rispetto alla tradizione precedente. Possiamo inoltre osservare che il sonetto, con la sua maggiore estensione e varietà di rime, si presenta in questo senso come un metro maggiormente dinamico rispetto all'ottava, anch'essa composta in endecasillabi e di grande importanza all'interno della poesia narrativa europea. Risulta infine evidente che il sonetto, essendo un metro particolarmente diffuso e amato, si profila anche per questo come metro ricorrente in questo tipo di esperienze di scrittura, che sembrano oggi offrire una nuova e innovativa collocazione (quella del romanzo) alla ricchissima vicenda letteraria di questa forma metrica.

#### 4.2.4 Prosimetri e metaletterarietà

Prima di concludere, sarà utile trattare un ultimo tema che attraversa trasversalmente le opere da noi trattate: l'utilizzo funzionale e programmatico di dispositivi metaletterari all'interno di alcuni testi del *corpus*. Come abbiamo avuto modo di commentare in § 3.6 in riferimento all'opera *El año verde* di Roberto Larrea, una fondamentale funzione delle operazioni metaletterarie all'interno di questi testi è quella di giustificare la presenza delle parti in versi: la maggior parte delle opere del *corpus* presenta infatti un carattere ibrido dal punto di vista testuale, e tra queste abbondano i prosimetri. Tra le otto opere analizzate, quattro sono composte in forma di prosimetro, ma considerando che *Florilegio* è in realtà una raccolta prosimetrica di racconti (che contiene tre testi integralmente scritti in versi), mentre *El año verde* è una raccolta di racconti prosimetrici, i prosimetri all'interno del *corpus* sono di fatto cinque:

BENTANCOR, Martín (2013), *Muerte y vida del sargento poeta*, Montevideo, Banda Oriental.

ESPINOSA, Gustavo (2011), *Las arañas de Marte*, Montevideo, HUM.

LARREA, Roberto (2009), *El año verde*, Montevideo, Orbe.

LARREA, Roberto (2009), *La Milhoja Escondida o Poema de Nahum y Barran*, Montevideo, Orbe.

LARREA, Roberto (2009), *Los peregrinos o El corazón de oro*, Montevideo, Orbe.

Come abbiamo avuto modo di commentare in § 4.2.1, l'ipotesi che formuliamo è che questo costante ricorso all'ibridazione testuale (in questo caso tra verso e prosa) risponda all'esigenza di presentare il testo poetico narrativo con strutture fisse in un formato diverso rispetto a quello tradizionale, stabilendo di fatto un primo elemento di innovazione rispetto ai riferimenti letterari che fanno da sfondo a questi testi. Se però nel caso delle illustrazioni non si presenta la necessità di giustificare all'interno del testo la componente visiva dell'opera, nel caso dei prosimetri il passaggio alla parte in versi rende normalmente necessario l'impiego di un dispositivo metaletterario che dia ragione dell'alternanza formale. Come abbiamo anticipato in § 3.6.3, l'espedito per l'inserimento delle parti in versi rimati in un prosimetro è tradizionalmente costituito dal canto di uno dei personaggi, che nella finzione dell'opera si esibisce di fronte agli astanti (avevamo citato gli esempi del *Ninfale fiesolano* di Boccaccio e dell'*Arcadia* di Sannazzaro). Il dettaglio ha una certa importanza perché marca una netta differenza rispetto al poema narrativo *tout court*: nel caso di un'opera come il *Martín Fierro* o l'*Iliade*, l'intera narrazione è affidata ai versi e alle rime, per cui, dopo un'introduzione in cui si fa riferimento al canto, il fatto che tutti i personaggi si esprimano seguendo lo schema metrico prescelto è un elemento che viene dato per scontato e che non viene mai messo in discussione. È una delle regole interne al codice che l'autore condivide con il lettore/ascoltatore. Nel caso del prosimetro, siamo di fronte a un tipo di testo eminentemente letterario, e il patto implicito con il lettore di un testo in prosa non prevede che uno dei personaggi possa esprimersi in versi: è a questo punto che si necessita un dispositivo metaletterario che giustifichi il cambio di codice, e normalmente ciò che accade è che, in un procedimento in un certo senso simile all'*ekphrasis*, l'autore riporta il canto di uno dei personaggi, in una sorta di simulazione interna al testo del patto comunicativo che soggiace al poema narrativo (e alla poesia narrativa orale). Dunque, nel caso del prosimetro, è come se le condizioni che fanno da premessa all'espletazione di un poema narrativo fossero emulate e riprodotte all'interno del testo in prosa attraverso lo stratagemma metaletterario del testo riportato (in questo caso del canto riportato). È appunto il caso dell'*Arcadia* di Sannazzaro, in cui i personaggi della vicenda, pastori che abitano il mondo idillico della leggendaria regione greca, cantano le proprie vicende accompagnandosi con cetre e zampogne: ognuna di queste *performance* è riportata in versi e introdotta nel testo da sequenze, in prosa, che descrivono il contesto in cui si svolge

l'esibizione. Questo tipo di prassi di inserimento e giustificazione del testo in versi all'interno della prosa è lo stesso impiegato da Larrea nel caso di *Los peregrinos*, nel passaggio in cui Don Joaquín e Matilde assistono alla processione che culmina nel santuario di Sant'Antonio a Cidra, durante la quale un cantore cieco si esibisce in una serie di *coplas* improvvisate dedicate alla vita del santo. In questo caso la sequenza narrativa in versi è introdotta da un dispositivo metaletterario del tipo appena descritto: “¡Qué es lo que viene ahora?!...¡Nada menos que un ciego! / que, con sus toscas improvisaciones / va a honrar a San Antonio...¡Escucharemos!...” (Larrea, 2009: 52). Similmente, la lunga sequenza in *décimas* di *Muerte y vida del sargento poeta* è introdotta dallo scrivano come una composizione (in questo caso un testo scritto) di cui egli stesso è autore: “Al final, me salió un panegírico que, si vamos al caso, es lo único que se puede escribir sobre un poeta muerto” (Bentancor, 2013: 50). Nel caso dell'opera di Bentancor la parte in prosa ha realmente una funzione ancillare rispetto alla sequenza in versi, in primo luogo per la mole che questa occupa all'interno dell'opera (in termini di pagine, è la parte più estesa delle tre), ma anche e soprattutto per il progetto narrativo dell'opera, che pone in rilievo la sequenza in versi lasciando alla prosa una funzione di preparazione prima, e di approfondimento poi (con il glossario sulla Tercera Sección).

Se nel caso delle *coplas* di *Los peregrinos* e del panegirico di *Muerte y vida del sargento poeta* il meccanismo metaletterario utilizzato è classico, nel caso di *Las arañas de Marte* il gioco metaletterario si fa più complesso. Di fatto, l'opera si articola su tre scenari narrativi, il primo è quello di Enrique Segovia autore, che scrive una memoria autobiografica che ha per destinatario l'amico scrittore (il cui nome non verrà mai esplicitato): essendo il testo autobiografico, il protagonista della storia è lo stesso Segovia, e durante lo svolgimento della vicenda scopriremo che anche il destinatario del racconto partecipa della trama (l'amico scrittore e Segovia si sono conosciuti nell'adolescenza). Il testo in prosa, che nel caso di *Las arañas de Marte* si articola in modo continuo, senza divisioni in capitoli, è più volte interrotto da sequenze narrative in versi, senza che queste siano preparate in alcun modo: manca totalmente l'introduzione “classica” al testo poetico all'interno del prosimetro, nella quale si giustifica la comparsa delle parti in versi. Proseguendo nella lettura, scopriamo che il personaggio del cantore Román Ríos affida a Enrique Segovia un quaderno di lavoro che contiene anche le sue composizioni originali: Segovia, già fuggito in Svezia, curerà l'edizione delle opere di Román Ríos, che, ormai il

lettore è in grado di dedurlo, corrispondono ai testi dispersi all'interno del racconto in prosa. Nelle pagine finali del romanzo, l'elemento che fugge ogni dubbio: compare per la prima volta un capitolo, intitolato *Prólogo*, che corrisponde evidentemente al saggio introduttivo con cui Segovia apre l'edizione delle opere di Román Ríos (autore fittizio), all'interno del quale troviamo una presentazione delle opere del cantore e una breve introduzione divulgativa alla storia della *payada* rioplatense (questo è il secondo scenario narrativo, quello per cui l'autore è Román Ríos e le vicende narrate sono ispirate alla sua vicenda biografica). Ma la lettura del testo induce infine a una domanda: chi ha mescolato la memoria autobiografica di Segovia e l'edizione delle opere di Román Ríos sparpagliando i componimenti in versi (e il prologo) all'interno del testo in prosa? Evidentemente l'amico scrittore, a cui Segovia inviava il resoconto della propria vicenda autobiografica affinché quest'ultimo potesse trarne un romanzo di successo. L'amico scrittore ha evidentemente deciso, invece, di pubblicare il racconto di Segovia così come l'ha ricevuto, interrompendo arbitrariamente la narrazione in diversi punti per inserire le opere del cantore Román Ríos. Questo terzo scenario narrativo, che racchiude i precedenti, recupera il *cliché* metaletterario del manoscritto ritrovato, eliminando però la cornice che fa tradizionalmente da introduzione alla riedizione del manoscritto stesso. La narrazione si apre infatti *ex abrupto*, e fino all'ultimo non abbiamo indizi che facciano dubitare del fatto che Segovia sia l'unico autore e editore del testo. Ciò che invece avviene è un intrigante avvicendamento di figure autoriali e "editoriali": da un lato c'è Segovia, autore di una memoria autobiografica, e allo stesso tempo editore delle opere di cui l'autore è Román Ríos, dall'altro c'è l'amico scrittore, che in questo caso è editore tanto del manoscritto di Segovia come delle opere di Román Ríos, testi sui quali opera una selezione non dichiarata né giustificata, e che possiamo solamente inferire dalla lettura. L'opera di Gustavo Espinosa si configura dunque come un oggetto letterario realmente complesso, in cui la metaletterarietà compie diverse funzioni, tra cui quella di giustificare la presenza delle parti in versi all'interno dell'opera (giustificazione inizialmente assente, ma poi fornita) e di abilitare l'inserimento di nientemeno che un articolo scientifico divulgativo che permette all'autore di illustrare al lettore il contesto dell'entroterra uruguayano e la storia della *payada* rioplatense (menzionando ovviamente anche Juan Pedro López, riferimento letterario di grandissima importanza nel contesto narrato). Si noti quindi come sia Bentancor che Espinosa, evidentemente interessati non solo a

recuperare la poesia narrativa di tradizione rioplatense a livello formale, ma anche a raccontare quel mondo che ne costituisce il contesto culturale, sfruttino le possibilità abilitate dall'utilizzo di testi ibridi per apportare maggiori contributi in questo senso (come appunto nel caso del glossario in calce a *Muerte y vida del sargento poeta* e del prologo alle opere di Román Ríos in *Las arañas de Marte*).

Tornando invece a *El año verde* di Roberto Larrea, un ultimo commento sui dispositivi metaletterari all'interno dei suoi testi. Come anticipato in § 3.6, nel caso di *El año verde*, in particolare nel racconto omonimo e in *La Milhoja Escondida*, le parti in versi ricevono un trattamento unico all'interno delle opere del nostro *corpus*: se infatti in *Los peregrinos* ciò che deve trovare legittimazione (a eccezione delle *coplas* del cantore il cui esempio è stato trattato poc'anzi) non è tanto il testo in versi, quanto piuttosto le parti in prosa (dal momento che la totalità dell'opera è composta in pseudo-*silvas* e le uniche sequenze in prosa corrispondono a testi scritti riportati) nel caso degli altri due racconti della raccolta la comparsa delle parti in versi non ottiene alcuna giustificazione, ed è sostanzialmente naturalizzata dall'autore. *La Milhoja Escondida* contiene quantomeno una divisione in capitoli corrispondente, come abbiamo visto in § 3.6, all'alternanza di diverse prospettive narrative alle quali è associata sempre la stessa forma testuale (si alternano dunque parti in prosa e parti in versi più o meno formalmente giustificate all'interno dell'opera), mentre nel caso del racconto *El año verde*, alla rappresentazione dell'opera lirica *Splash!*, introdotta secondo le modalità tradizionali della performance riportata (in questo caso i protagonisti assistono alla messa in scena dell'opera a teatro), fanno da contraltare i racconti in versi di Diana, che non hanno alcuna introduzione o legittimazione e semplicemente prendono forma all'interno del testo, per poi lasciare nuovamente spazio alla prosa. Quest'ultimo esempio è sicuramente il più peculiare all'interno delle possibili gestioni dell'ingresso delle sequenze in versi in un prosimetro: il caso di Larrea, soprattutto quello di *El año verde*, risulta anomalo proprio in quanto assume che lo scarto tra prosa e verso possa essere presentato come dato di fatto, senza bisogno di legittimazioni ulteriori.

Abbiamo dunque concluso la nostra trattazione delle varianti di gestione, dal punto di vista formale e narrativo, della compresenza di prosa e versi all'interno dei prosimetri del nostro *corpus*, mettendo in luce gli elementi tradizionali e le caratteristiche innovative. Possiamo ora dare per conclusa la sezione di questo lavoro dedicata all'analisi

della ricomparsa della poesia narrativa con strutture metriche e schemi di rime fissi all'interno del contesto delle letterature contemporanee di area rioplatense. Come abbiamo avuto modo di commentare, in parte anche all'interno di quest'ultimo capitolo, il fenomeno da noi trattato si estende oltre gli estremi di ciò che, per limiti di spazio e di conoscenza, è stato possibile analizzare all'interno di questo lavoro. Affideremo alle *Conclusioni* i ragionamenti sul lavoro svolto fin qui, e su quanto è possibile fare per ampliare questa ricerca.





## 5. CONCLUSIONI

Come abbiamo avuto modo di commentare negli ultimi capitoli di questo lavoro, la poesia narrativa di area rioplatense con struttura metrica e schema di rime fissi sta conoscendo, a partire dall'inizio del secolo in corso e in particolare nell'ultimo decennio, una fase di nuovo impulso. Come abbiamo inoltre osservato, sembra possibile inscrivere la rinnovata vitalità di questa forma letteraria nell'ambito di un più ampio fenomeno di recupero di esperienze artistiche di alto valore tecnico e artigianale, come moto di controtendenza rispetto all'ormai consolidata egemonia del concettuale e dell'informale all'interno delle diverse discipline artistiche (nel caso della poesia, l'egemonia del verso libero). Alla luce di tutto questo, si potrebbe pensare che nel corso dei prossimi anni esperienze di questo tipo possano aumentare quantitativamente, in area rioplatense e non solo: per quanto riguarda l'Argentina, un aspetto di un certo interesse è il fatto che tra i promotori di un recupero della poesia composta in forme chiuse ci siano artisti come Pedro Mairal e Gabriela Cabezón Cámara, che rappresentano senz'altro due tra gli autori più importanti della generazione di scrittori argentini nati intorno al 1970. Cabezón Cámara in particolare, ancor più che Mairal, è una voce di una certa importanza nel dibattito attuale su temi sociali e di genere in Argentina, e il romanzo grafico *Beya* (a tutt'oggi una delle sue opere più famose e apprezzate) è senz'altro un testo che ha raggiunto un buon successo editoriale e di pubblico, considerando che la parte testuale dell'opera è stata pubblicata per la prima volta in un progetto online nel 2011, ottenendo poi una prima pubblicazione cartacea nel 2012 (con *La Isla de la Luna*) e uscendo infine come *graphic novel* con *Eterna Cadencia* nel 2013, edizione che ha visto svariate ristampe e, nel 2019, una riedizione con una nuova veste grafica (Favaro, 2019; Treibel, 2014, Máximo, 2012). Il testo ha avuto grande successo e ottime critiche proprio per la forza e l'efficacia con cui affronta il tema della tratta di persone, proponendo un'opera sorprendente e inusuale, dal momento che coniuga le forme chiuse della tradizione con

un linguaggio e temi attualissimi (Graná, 2019). Sono, insomma, gli elementi di recupero e innovazione che abbiamo commentato nei precedenti capitoli riguardo ai testi del nostro *corpus* di opere, e che, come abbiamo sottolineato, possono essere estesi in generale alle opere che fanno della ripresa innovativa di caratteristiche formali più antiche un aspetto importante della propria proposta. Il fatto che il recupero di narrazioni in verso affidate a forme chiuse sia in parte proposto da autori influenti come Mairal e soprattutto Cabezón Cámara, lascia pensare che tali operazioni possano essere presto seguite da altre esperienze dello stesso tipo (nel caso de *El gran surubí*, come abbiamo visto, di fatto è già successo; cfr. § 3.4), ma al di là degli sviluppi futuri di questo fenomeno letterario, ciò che varrebbe senz'altro la pena di indagare è la sua effettiva dimensione anche al di là dei confini delle letterature del Cono Sud. Come abbiamo infatti visto e commentato in § 4.2, le esperienze di scrittura poetica narrativa degli autori del nostro *corpus* non sono isolate, ma esistono anzi diversi esempi comparabili prodotti in contesti completamente diversi da quello rioplatense, che varrebbe la pena di indagare anche in ottica comparatistica.

Tra le possibilità di sviluppo ulteriore della ricerca qui presentata, quella di un approfondimento dello studio del contesto cileno si profila come la più immediata e auspicabile: integrando il lavoro svolto fin qui con un completamento delle ricerche bibliografiche necessarie a un maggior inquadramento del contesto di produzione e dei riferimenti letterari locali, sarebbe infatti possibile estendere alla letteratura cilena il nostro lavoro analitico sul fenomeno di recupero della poesia narrativa con strutture fisse nella poesia contemporanea. Ad ogni modo, come abbiamo visto e come abbiamo ribadito poc'anzi, nel corso delle nostre ricerche non sono emersi solamente testi ascrivibili all'oggetto letterario ricercato appartenenti alle letterature del Cono Sud: come commentato in § 4.2, esistono romanzi in sonetti afferenti alla letteratura spagnola e in lingua inglese, e nel corso di questi anni ho avuto modo di riscontrare una produzione affine a quella qui presentata anche nel contesto della letteratura italiana. Sarebbe quindi assai interessante estendere lo studio alle letterature europee e nordamericane, con un *focus* metrico (per esempio ricercando la forma del romanzo in sonetti, che sembra presentare oggi una certa vitalità), o concentrandosi su una singola letteratura nazionale. Se la nostra analisi è corretta, in un contesto come quello statunitense o europeo (soggetto agli stessi moti di controtendenza che fanno da sfondo, in area rioplatense, al ritorno del

poema narrativo) la poesia narrativa con strutture fisse potrebbe presentare la stessa rinnovata vitalità, e potremmo anzi attenderci un recupero anticipato di questo tipo di esperienze letterarie (rispetto a quanto non succeda in Argentina e Uruguay). Si noti infatti come l'epoca che abbiamo identificato come momento determinate per il superamento definitivo delle norme poetiche tradizionali (il trentennio che va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta) nel contesto sudamericano coincida con l'imposizione dei regimi totalitari del Piano Condor, con le conseguenze sul piano culturale e editoriale che abbiamo analizzato in § 4.1. Il fatto che la produzione poetica narrativa con strutture tradizionali abbia coinciso, a cavallo tra anni Settanta e Ottanta in Argentina e Uruguay, con una produzione costumbrista e nazionalistica — quando non direttamente reazionaria e vicina al regime —, è ciò che determina la cesura che abbiamo osservato, a livello editoriale, rispetto alla produzione di questo tipo di forma letteraria. In paesi dove questo *revival* forzato del poema narrativo, sviluppatosi parallelamente a un'operazione di censura a repressione delle voci (e forme) dissidenti, non è stato attuato, si registra in generale una diffusione ed egemonizzazione più rapida dei linguaggi artistici promossi dalle neoavanguardie, a cui sembra dunque rispondere una controtendenza anticipata del recupero delle forme chiuse. Questo può spiegare in parte come un'opera quale *Golden Gate* di Vikram Seth, che risponde chiaramente, dal punto di vista stilistico e formale, al tipo di recupero innovativo delle forme tradizionali che interessa i testi del nostro *corpus*, sia stata pubblicata nella seconda metà degli anni Ottanta, in un periodo in cui il poema narrativo con strutture fisse in area rioplatense era stato totalmente abbandonato. Lo stesso si può dire de *Li romani in Russia* di Elia Marcelli, poema in ottave in romanesco sulla campagna di Russia (Marcelli vi prese parte come soldato semplice), pubblicato per la prima volta nel 1988, o de *Il lager*, poema in endecasillabi sciolti pubblicato da Lorenzo Albertinelli nel 1994. Anche in questo caso risulta interessante rilevare come la poesia narrativa si faccia veicolo di memoria storica e di voci di denuncia (come accade in parte nei testi del nostro *corpus*, primo fra tutti *Los dorados diminutos*, e senz'altro in *Beya*, per quanto riguarda il racconto della realtà orrorifica della tratta di donne e prostituzione forzata): in queste esperienze letterarie la poesia narrativa con strutture fisse sembra in qualche modo distanziarsi dalla componente di intrattenimento e narrazione fantastica a cui è tendenzialmente associata. In un numero considerevole di casi, in queste esperienze di recupero del poema narrativo tradizionale, ai versi non sono affidate storie di evasione,

ma testi di sensibilizzazione e denuncia (nel caso di *Beya*), memorie autobiografiche dei drammi della guerra (come in *Li romani in Russia*), o altri testi impegnati che promuovono la memoria di determinati avvenimenti storici, come nel caso de *I lager* di Albertinelli, ma anche di *Bloodlines* di Fred D'Aguiar (poema in ottave sulla schiavitù negli Stati Uniti) e *Wonder Bread Hill* di Richard Marx Weinraub (romanzo in sonetti che, come abbiamo visto in § 4.2, tratta dell'assassinio di due indipendentisti avvenuto a Portorico nel 1978 presso il Cerro Maravilla). Uno degli aspetti che sarebbe quindi interessante approfondire, come sviluppo successivo per questa ricerca, è il recupero del poema narrativo per veicolare testi di denuncia o di memoria storica, un formato che evidentemente diversi autori scelgono di utilizzare (in modo un po' inatteso considerando l'elemento di invenzione e irrealtà che viene spesso associato al poema narrativo tradizionale) con risultati spesso sorprendenti, come nel caso di *Beya* e soprattutto di *Li romani in Russia*, edito per la prima volta con un'introduzione di Tullio De Mauro e ripubblicato recentemente in una nuova edizione (Il Cubo, 2008), a ulteriore testimonianza non solo della qualità dell'opera in sé, ma anche del rinnovato interesse da parte del pubblico e del mondo editoriale nei confronti di questo tipo di esperienze poetiche.

Come emerge in primo luogo da questi esempi, negli ultimi decenni si sta riscontrando un aumentato interesse nei confronti del recupero del poema narrativo anche in Italia, dove, oltre alle opere citate poc'anzi, figurano testi quali il poema in endecasillabi sciolti (con eccezioni) *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, di Francesco Targhetta (Isbn, 2012) e *Olimpio da Vetrego* di Stefano Tonietto, poema in ottave pubblicato per la prima volta nel 2010 e, anche in questo caso, nuovamente edito nel 2019. Il poema di Tonietto è peraltro un'opera monumentale, a cui l'autore si è dedicato nel corso di 27 anni, e che coi suoi oltre 37 mila versi si attesta tra i poemi più estesi della storia della letteratura italiana (poco meno dell'*Orlando furioso* e dell'*Adone*): nei brevi stralci di un'intervista pubblicata sul Mattino di Padova l'autore afferma di aver "voluto reagire all'impero del romanzo" (Cecconi, 2010), ponendo l'accento proprio su uno degli aspetti di recupero della poesia narrativa come movimento di controtendenza (in questo caso nei confronti dell'egemonia della prosa in ambito narrativo) che abbiamo evidenziato negli ultimi capitoli di questo lavoro. Estendere la ricerca al contesto italiano significherebbe evidentemente anche confrontarsi con una tradizione letteraria diversa

che, come possiamo notare già da questi pochi esempi, opera un'influenza significativa sugli autori contemporanei che scelgono di dedicarsi a questa forma letteraria: notiamo infatti come il metro principe della tradizione narrativa italiana, l'ottava rima, si profili evidentemente come un riferimento importante per gli autori di poesia narrativa contemporanea in Italia, e in generale possiamo aspettarci un utilizzo più insistito dell'endecasillabo rispetto all'ottonario, che non ha la stessa importanza, nella letteratura italiana, rispetto a quella che ha nelle letterature ispanoamericane e spagnola.

Sarebbe infine assai interessante avvicinare questo fenomeno anche dal punto di vista della traduzione, indagando le modalità in cui testi contemporanei composti in forme chiuse vengono trattati al momento di trasportarli in altre lingue: ciò che nella maggior parte dei casi riscontriamo è il tentativo di mantenere la metrica o quantomeno lo schema di rime del testo di partenza, dando luogo a interessanti esperienze di ri-versificazione del testo poetico (nel caso di *Retrato di Don Juan mirando al mar*, come abbiamo visto in § 4.2, abbiamo un interessante esempio di auto-traduzione di questo tipo all'interno del testo stesso). Questo tipo di esperienze di traduzione, che partecipano a loro volta di quel macro-fenomeno di rivalorizzazione di operazioni artistiche di alta qualità tecnica e artigianale che abbiamo commentato, sembra godere, in Italia, di una rinnovata vitalità. Si potrebbe osservare che la traduzione in versi, dal momento che riguarda solo in minima parte i contemporanei, non abbia mai smesso realmente di essere praticata: si pensi ad esempio alle svariate traduzioni in versi dell'*Eugenio Onegin* di Puškin (tra cui quella di Giudici del 1975), o alle traduzioni in versi del teatro spagnolo del Siglo de Oro, ma è certo che, di pari passo col graduale abbandono delle forme chiuse in poesia, anche la traduzione in versi ha conosciuto un periodo di rarefazione. Questo si deve appunto senz'altro, da un lato, alla generale marginalizzazione delle forme chiuse in poesia (che coinvolge anche la traduzione poetica), dall'altro, nel caso della traduzione di testi classici, a uno scetticismo dovuto al fatto che la traduzione in versi comporta inevitabilmente il sacrificio di una certa attinenza testuale rispetto all'opera originale, che, tantopiù nel caso di un capolavoro del passato — specie se caratterizzato da una certa complessità linguistica e concettuale — rischia di fornire un servizio scadente tanto al testo, quanto al lettore. Ma diversa è evidentemente la questione nel caso di un poema narrativo contemporaneo: non solo l'opera, non essendo un classico, non presenta le distanze linguistiche e contestuali che abbiamo commentato, ma non avrebbe inoltre

senso tradurla oggi senza rispettarne lo schema metrico, o quantomeno la musicalità, dal momento che questi sono aspetti essenziali dell'estetica dell'opera. Si noti bene: lo sono anche nel caso dell'*Eugenio Onegin*, della *Divina Commedia* e di qualunque opera che sia stata composta in versi nella storia della letteratura, ma se nel periodo precedente alla deflagrazione del sistema dei generi iniziato con l'attività delle avanguardie possiamo assumere che il fatto di comporre secondo regole metriche non fosse realmente una scelta estetica, quanto piuttosto una condizione *a priori* della poesia in quanto arte, nel caso della contemporaneità è chiaramente un aspetto totalmente elettivo e che marca notevolmente il testo (generando, per esempio, le reazioni di sorpresa che abbiamo commentato in § 4.1). Si consideri inoltre, dato non minore, che trattandosi di opere contemporanee normalmente l'autore è vivo e può non solo dare (o non dare) il proprio consenso a una traduzione che cerchi di rispettare la metrica e lo schema di rime dell'originale, ma anche fornire al traduttore un eventuale supporto nelle scelte relative alla traduzione, entrando nel merito delle strategie adottate ed esprimendo preferenze rispetto alle possibili soluzioni. La traduzione in metrica di testi contemporanei si profila insomma come un terreno interessante e prolifico, che offre nuove possibilità alla vastissima tradizione della traduzione in versi, e che riceve oggi un rinnovato interesse, come testimoniato dalla traduzione in francese e in italiano de *El gran surubí* (la prima mantiene le rime originali, la seconda anche la metrica), dalla traduzione in italiano in versi di *Golden State* di Vikram Seth, e da altre esperienze di traduzione di classici, come la traduzione nel rispetto di metrica e rime di *El perro del hortelano* di Lope de Vega realizzata da Barbara Fiorellino (Vega Carpio, 2006) e la traduzione in romanesco dei *Sonnets* di Shakespeare recentemente pubblicata da Luigi Giuliani (Shakespeare, 2020).

Il lavoro svolto si profila insomma evidentemente come un contributo incipitario allo studio di un fenomeno che va ben al di là dei confini delle letterature di area rioplatense, e che apre a diverse prospettive di ricerca, anche in ottica diacronica e comparatistica. La speranza è che questo testo possa risultare di interesse e di aiuto per chi desidera approfondire lo studio di questo fenomeno letterario, e che possa essere integrato e migliorato da contributi successivi.

## 6. BIBLIOGRAFIA

- ALBERTINELLI, Francesco (1994), *I lager : Poema storico in sette canti*, pref. di M. G. Parri, Firenze, La Giuntina.
- ALIGHIERI, Dante (1995), *La Vita nuova*, in *La Vita nuova e le Rime*, a cura di A. Battistini, Roma, Salerno.
- ARETINO, Pietro (1980), *Sonetti lussuriosi e altre opere*, a cura di P. Lorenzoni e M. Fagioli, Roma, Savelli.
- ARIOSTO, Ludovico (2002), *Orlando furioso*, intr. e comm. di E. Bigi, a cura di C. Zampese, indici di P. Floriani, Milano, BUR Rizzoli.
- ARISTOTELES (2009), *Poetica*, intr., tr. e note di D. Lanza, 20<sup>a</sup> ed., Milano, BUR Rizzoli.
- ARREDONDO, Agustina (2019), *Por una milonga libre de machismo*, «Página12», 25/06/2019, disponibile online alla URL: <https://www.pagina12.com.ar/202313-por-una-milonga-libre-de-machismo> (10 aprile 2021).
- ASOR ROSA, Alberto (2009), *Storia europea della letteratura italiana*, vol. I: *Le origini e il Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- ASTORGA ARREDONDO, Francisco (2000), *El canto a lo poeta*, «Revista musical chilena», CXCIV (vol. 54), luglio 2000, Santiago, Universidad de Chile, disponibile online alla URL: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902000019400007&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019400007&lng=es&nrm=iso) (10 aprile 2021).
- ASTRADA, Etelvina (a cura di) (1978), *Poesía política y combativa argentina*, Bilbao, Zero.
- AVELLINI, Luisa (1973), *Metafora regressiva e degradazione comica nei sonetti del Burchiello*, Bologna, il Mulino, 1973.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio e Moreno Savoretti (a cura di) (2014), *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, Torino, Utet.
- BARCIA, Pedro Luis (a cura di) (1982), *La lira argentina : o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- BARRÁN, José Pedro e Benjamín Nahum (1967), *Historia rural del Uruguay moderno*, Montevideo, Banda Oriental.

- BARRIONUEVO, José Antonio (2013), *Jorge González y “El Gran Surubi” : “La ilustración debería ser algo así como una idea, un disparo que entra directamente a las vísceras, no importa la excusa desde donde nazca”*, «Un Periodista en el Bolsillo», intervista pubblicata il 04/05/2013 e disponibile online alla URL: <http://unperiodistaenelbolsillo.com/jorge-gonzalez-y-el-gran-surubi-la-ilustracion-deberia-ser-algo-asi-como-una-idea-un-disparo-que-entra-directamente-a-las-visceras-no-importa-la-excusa-desde-donde-nazca/> (10 aprile 2021).
- BARTHES, Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Parigi, Seuil, tr. it. di G. Bartolucci et al., *Il grado zero della scrittura; seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles (2010), *Le spleen de Parigi : petits poèmes en prose*, Parigi, Gallimard, 1<sup>a</sup> ed. Parigi, M. Lévy, 1889.
- BEDREGAL, Yolanda (1977), *Antología de la poesía boliviana*, 4<sup>a</sup> ed., Cochabamba, Amigos del Libro.
- BELTRÁN SALMÓN, Luis Ramiro (1982), *Panorama de la poesía boliviana. Reseña y antología*, Bogotá, Guadalupe.
- BENARÓS, León (1983), *Canto de amor a Buenos Aires*, Buenos Aires, [s.n.].
- BENTANCOR, Martín (2013), *Muerte y vida del sargento poeta*, prolog. di A. Torres, Montevideo, Banda Oriental.
- (2015), *El Inglés*, Montevideo, Estuario.
- (2017), *La lluvia sobre el muladar*, Montevideo, Estuario.
- BENTANCOR, Martín et al. (2012), *Sobrenatural*, Montevideo, Estuario.
- BERNARD, Suzanne (1959), *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Parigi, Nizet.
- BERRUTI, Pedro (2012), *Manual de danzas nativas : coreografías, historia y texto poético de las danzas*, Buenos Aires, Escolar.
- BERRUTO, Gaetano e Massimo Cerruti (2011), *La linguistica. Un corso introduttivo*, Milano, Utet.
- BOCCACCIO, Giovanni (1963), *Comedia delle ninfe fiorentine: Ameto*, ed. crit. per cura di A. E. Quaglio, Firenze, G. C. Sansoni.
- BONOMI, Ilaria et al. (2003), *Elementi di linguistica italiana*, Roma, Carocci.
- BORGES, Jorge Luis (1983), *El “Martín Fierro”*, Madrid, Alianza/Emecé, 1<sup>a</sup> ed. Buenos Aires, Columba, 1953.
- BOURGOIS, Philippe e Jeff Schonberg (2011), *Reietti e fuorilegge. Antropologia della violenza nella metropoli americana*, tr. it. di S. De Pretis, Roma, DeriveApprodi, 1<sup>a</sup> ed. or. *Righteous Dopefiend*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- BOWLES, William L. (1991), *Fourteen Sonnets: 1789*, Oxford, Woodstock Books.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2013), *Beya : Le viste la cara a Dios*, ill. di I. Echeverría, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 1<sup>a</sup> ed. parte testuale dell'opera *Le viste la cara a*



- Dios*, Barcellona, Sigueleyendo, 2011 (ed. online), Buenos Aires, La Isla de la Luna, 2012 (ed. cartacea).
- (2013), *La última vuelta a la gauchesca*, «Ñ», 28/12/2013, disponibile online alla URL: [https://www.clarin.com/literatura/pedro\\_mairal-el\\_gran\\_surubi-vuelta-gauchesca\\_0\\_SJGQ7kZswmx.html](https://www.clarin.com/literatura/pedro_mairal-el_gran_surubi-vuelta-gauchesca_0_SJGQ7kZswmx.html) (10 aprile 2021).
- CABRERA, Mercedes (2013), *La lira y lo berreta*, «Llegás», 172, disponibile online alla URL: [https://issuu.com/revista\\_llegas/docs/revista\\_llegas.\\_mayo\\_2013](https://issuu.com/revista_llegas/docs/revista_llegas._mayo_2013). (10 aprile 2021).
- CALVINO, Italo (1980), *Cibernetica e fantasmi*, in I. Calvino, *Una pietra sopra : discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.
- CAMPANA, Dino (2014), *Canti orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 1<sup>a</sup> ed. (*Canti orfici*) Marradi, Ravagli, 1914.
- CASCIARI, Hernán (2019), *Prerrogativas para leer la Orsai Digital del 14 de noviembre*, «Orsai», 14 novembre 2019, disponibile online alla URL: <https://revistaorsai.com/prerrogativas-para-leer-la-orsai-digital-del-14-de-noviembre/> (10 aprile 2021).
- CATELLI, Nicola (2011), *Parodiae libertas : sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, Angeli.
- CAVALLO, Horacio (2006), *El revés asombrado de la ocarina*, Montevideo, Ediciones de la Crítica.
- (2013), *El silencio de los pájaros*, Montevideo, Alter.
- (2015), *Invención tardía*, Montevideo, Estuario.
- (2018), *Los dorados diminutos*, ill. di M. Acosta, Montevideo, Ediciones del Estómago Agujereado.
- (2018b), *El marinero del canal de Suez*, ill. di M. Acosta, Madrid, Adriana Hidalgo.
- (2018c), *El pequeño vecino del señor Trecho*, ill. di I. Go Guizar, Montevideo, Ediciones del Estómago Agujereado.
- CECCONI, Riccardo (2012), «*Olimpio da Vetrego*» *poema da 37.064 versi*, «Il Mattino di Padova», 31/10/2010, disponibile online alla URL: <https://mattinopadova.gelocal.it/agenda/2010/10/30/news/olimpio-da-vetrego-poema-da-37-064-versi-1.1211670> (10 aprile 2021).
- CHÁVEZ, Fermín (1959), *José Hernández : periodista, político y poeta*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- CROTTO, Alejandro (2013), *Chesterton*, Buenos Aires, Bajo La Luna.
- CRUZ CIARNIELLO, María (2013), *A 4 años de su desaparición, Luciano se multiplica*, «Colectivo Ex Presos Políticos Y Sobrevivientes – Rosario», 01/02/2013, disponibile online alla URL: <http://colectivoeprosario.blogspot.com/2013/02/a-4-anos-de-su-desaparicion-luciano-se.html> (10 aprile 2021).
- D'AGUIAR, Fred (2015), *Bloodlines*, Londra, Vintage Digital, 1<sup>a</sup> ed. Londra, Chatto & Windus, 2000.

- DANTO, Arthur C. (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press.
- DARDANO, Maurizio e Pietro Trifone (1997), *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.
- DE FILIPPIS, Mariano e Manuel Massone (2006), “*Las palmas de todos los negros arriba...*” : *origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera*, «Aled», VI (2), pp. 21-44, disponibile online alla URL: <https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/viewFile/207/208> (10 aprile 2021).
- DEFOE, Daniel (2003), *Robinson Crusoe*, tr. it. di O. Previtali, intr. J. Richetti, post. J. Joyce, Milano, Mondadori, 1ª ed. or. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, Londra, Taylor, 1719.
- DONNE, John (1998), *The Complete English Poems*, ed. di C. A. Patrides, intr. de R. Hamilton, Londra, Dent.
- DONOZO, Leandro (2006), *Diccionario bibliográfico de la música argentina : y de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical.
- DORATIOTO, Francisco (2004), *Maldita guerra : nueva historia de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Emecé.
- DRAGHI LUCERO, Juan (2014), *Cancionero popular cuyano*, selezione dei testi e proli di N. Acordinaro Gil, nota introduttiva di A. Colombres, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- DUARTE LOZA, Daniel e Magalí Francia (2012), *Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar*, in *VI Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Universidad de La Plata, La Plata, 2012 disponibile online alla URL: <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/entre-la-manipulacion-y-la-resistencia-tango-y-folclore-como-sobrevivientes-de-la-dictadura-cc3advico-militar-duarte-loza-fran.pdf> (10 aprile 2021).
- EGUÍA, Bibiana Leonor (2017), *Etelvina Astrada, estar en España para estar en Argentina : La ideología en apertura de una poeta coherente*, «Mitologías Hoy», XV, 2017, disponibile online alla URL: <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v15-eguia> (10 aprile 2021).
- ESPINEL, María Victoria (1981), *En el Nombre de la Patria*, La Plata, [s.n.].
- (1983), *Territorio de Güemes*, La Plata, Ediciones Del Círculo.
- ESPINOSA, Gustavo (2011), *Las arañas de Marte*, Montevideo, HUM.
- (2018), *China es un frasco de fetos*, Buenos Aires, Alto Pogo, 1ª ed. Montevideo, H, 2001.
- FARIÑA, Oscar (2017), *El guacho Martín Fierro*, Buenos Aires, interZona, 1ª ed. Buenos Aires, Factotum, 2011.
- FAVARO, Alice (2019), *La “Beya” durmiente: entre reescritura y transposición*, «Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación», LXXIV, 2019,

- disponibile online alla URL:  
<https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1083> (10 aprile 2021).
- FAVORETTO, Mara (2019), *La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos*, «Resonancias», XLV, novembre 2019, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago del Cile, disponibile online alla URL:  
<http://resonancias.uc.cl/pt/N-34/la-dictadura-argentina-y-el-rock-enemigos-intimos-pt.html> (10 aprile 2021).
- FELDMAN, Paula G. e Daniel Robinson (1999), *A Century of Sonnets: The Romantic-Era Revival, 1750-1850*, Oxford, Oxford University Press.
- FÉLIX, Luna (2003), *Los golpes militares : de la dictadura de Uriburu al terrorismo de estado (1930-1983)*, Buenos Aires, Planeta.
- FERNÁNDEZ DE PALLEJA, Ignacio (2013), *Vida y muerte del sargento poeta, Martín Bentancor*, «Leemos», 14/11/2013, disponibile online alla URL:  
<https://clubdecatadores.wordpress.com/2013/11/14/muerte-y-vida-del-sargento-poeta-martin-bentancor/> (10 aprile 2021).
- FERNÁNDEZ PAZ, Martín (2019), *Del rock al tango y el folclore : un repaso por las canciones populares que “justifican” la violencia de género*, «InfoBae», 12/10/2019, disponibile online alla URL:  
<https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2019/10/12/del-rock-al-tango-y-el-folclore-un-repaso-por-las-canciones-populares-que-reivindican-la-violencia-de-genero/> (10 aprile 2021).
- FLORES ALLENDE, Norma (2019), *Una visión de la escritura sub40 en el Paraguay*, articolo tratto da una conferenza tenuta a Buenos Aires il 5 maggio 2019 in occasione della Feria del Libro, disponibile online alla URL:  
<https://medium.com/@NormaFloresAllende/una-visi%C3%B3n-de-la-escritura-sub40-en-el-paraguay-264a17fe53a6> (10 aprile 2021).
- FOSCOLO, Ugo (2001), *Sepolcri, odi, sonetti*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori.
- FOUCAULT, Michel (2014), *Sorvegliare e punire : nascita della prigione*, tr. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi; 1<sup>a</sup> ed. or. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Parigi, Gallimard, 1975.
- FRANCIA, Tito *et al.* (1963), *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, Mendoza, [s.n.], disponibile online alla URL:  
<https://it.scribd.com/document/61419664/Manifiesto-Del-Nuevo-Cancionero> (10 aprile 2021).
- FREIRE, Paulo (2011), *Pedagogia degli oppressi*, tr. it. di Linda Bimbi, Torino, Gruppo Abele, 1<sup>a</sup> ed. or. *Pedagogía do oprimido*, 1968.
- GABBRIELLI, Fiorenzo (2006), *Premessa a A. S. Puškin, Eugenio Onegin*, a cura di F. Gabrielli, pp. 3-4; testo pubblicato online e disponibile alla URL: [http://www-5.unipv.it/girardi/Aleksandr\\_Pushkin-Eugenio\\_Onegin.pdf](http://www-5.unipv.it/girardi/Aleksandr_Pushkin-Eugenio_Onegin.pdf) (10 aprile 2021).
- GAGLIARDI, Héctor (1975), *El sentir de Buenos Aires*, prol. di J. A. Bossio, Buenos Aires, Plus Ultra.
- (1976), *Esquinas de barrio*, intr. de C. Castillo, Buenos Aires, Plus Ultra.

- GARCÍA, Facundo (2011), *Del renegao al motochorro*, «Página 12», 29/08/2011, disponibile online alla URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22731-2011-08-29.html> (10 aprile 2021).
- GARCÍA, María Inés, María Emilia Greco, Nazarena Bravo (2014), *Testimonial del Nuevo Cancionero : las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta*, «Resonancias», vol. 18, n° 34, gennaio-giugno 2014, pp. 89-110, disponibile online alla URL: [http://resonancias.uc.cl/images/articulos\\_N34/N34/PDF\\_cada\\_articulo/Greco\\_Garcia\\_Bravo.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/PDF_cada_articulo/Greco_Garcia_Bravo.pdf) (10 aprile 2021).
- GARCÍA, Serafín J. (1941), *Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay, desde Bartolomé Hidalgo hasta nuestros días*, Montevideo, Claridad.
- (1985), *Tacuruses*, ed. e prol. J. C. Urta Melián, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1ª ed. [s.l.], [s.n.], 1935.
- GENETTE, Gérard (1966), *Figures, essais*, Parigi, Seuil.
- (1969), *Figures II*, Parigi, Seuil.
- (1972), *Figures III*, Parigi, Seuil, trad. it. L. Zecchi, *Figure 3. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- GOLDING, William (2017), *Il signore delle mosche*, tr. it. di L. De Palma; post. dell'autore, Milano, Mondadori, 1ª ed. or. *Lord of the Flies*, Londra, Faber & Faber, 1954.
- GRANÁ, Leonardo (2019), "*Le viste la cara a Dios*", de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. *Una vuelta por la literatura decimonónica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponibile online alla URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/le-viste-la-cara-a-dios-de-gabriela-cabezon-camara-con-y-contra-el-canon-una-vuelta-por-la-literatura-decimononica-947389/> (10 aprile 2021).
- GUAJARDO, Antonio (2012), *Lumbral*, Santiago del Cile, Pfeiffer.
- HAMER, Enid (1969), *The Metres of English Poetry*, Londra, Methuen.
- HANISCH, Walter (1974), *Historia de la Compañía de Jesús en Chile : (1593-1955)*, Buenos Aires / Santiago del Cile, Francisco de Aguirre.
- HERNÁNDEZ, José (2012), *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*, estudio prel. de E. Romano, 2ª ed., Villa María, Eduvim.
- HIDALGO, Bartolomé (1986), *Obra completa*, pról. di A. Praderio, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.
- KANE, Julie (2003). *The Myth of the Fixed-Form Villanelle*, «Modern Language Quarterly», 64 (4), Dhuram (Carolina del Nord, USA), Duke University Press, pp. 427-43.
- LA FONTAINE, Jean de (1991), *Fables*, a cura di J.-P. Collinet, Parigi, Gallimard.
- LALA, Letizia (2011), *Tipi di testo*, in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2010-2011, pp. 1490-1496, testo

disponibile online sul portale Enciclopedia Treccani alla URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (10 aprile 2021).

- LARREA, Roberto (1973), *La Sántola*, con lo pseudonimo di Malacoda, Montevideo, Banda Oriental.
- (1976), *El arte de escribir un “thriller”*, con lo pseudonimo di Malacoda, in *Los más jóvenes cuentan*, prolog. di A. S. Visca, Montevideo, Arca.
- (1989), *Boniatos*, con lo pseudonimo di Malacoda, Montevideo, [s.n.].
- (2009), *El año verde*, Montevideo, Orbe.
- (2010), *Dos traducciones : Molière “El misántropo”; George Bernard Shaw “Jorge Bernardo en el mercado del puerto” (Pigmalión)*, Montevideo, Orbe.
- (2011), *Florilegio : cuentos, poemas y traducciones*, Montevideo, Orbe.
- (2014), *Encore! : Traducción de la novela “Eugenio Onieguin” de Alejandro Pushkin*, Montevideo, Orbe.
- LO DUCA, Maria Giuseppa (2003), *Lingua italiana ed educazione linguistica*, Roma, Carocci.
- LUCRETIUS CARUS, Titus (2005), *De rerum natura*, a cura di A. Fellin, Torino, UTET.
- MAIRAL, Pedro (2003), *Pornosonetos*, con lo pseudonimo di R. Paz, Buenos Aires, Eloisa Cartonera.
- (2005), *Pornosonetos II*, con lo pseudonimo di R. Paz, Bahía Blanca, Vox.
- (2008), *Pornosonetos III*, con lo pseudonimo di R. Paz, Bahía Blanca, Vox.
- (2008), *Salvatierra*, Buenos Aires, Emecé.
- (2010), *El año del desierto*, Madrid, Salto de Página, 1ª ed. Buenos Aires, Interzona, 2005.
- (2013), *El gran surubí*, ill. di J. González, Buenos Aires, Orsai, 1ª ed. su rivista, Buenos Aires, Orsai, 2012, disponibile online alla URL: <http://pedromairal.blogspot.com/2014/10/el-gran-surubi-completo-online.html> (10 aprile 2021); tr. fr. di T. Dassance, *El gran surubí*, Montreuil, Les Rêveurs, 2013; tr. it., intr. e nota alla traduzione di L. Marzolla, *Il gran surubí*, Roma, Ensemble, 2019.
- (2016), *La uruguaya*, Buenos Aires, Emecé.
- (2018), *Una noche con Sabrina Love*, Barcellona, Libros del Asteroide, 1ª ed. Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1998.
- (2019), *Breves amores eternos*, Buenos Aires, Emecé.
- MARCELLI, Elia (2008), *Li romani in Russia*, a cura di M. Teodonio, pres. di T. De Mauro, Roma, Il Cubo, 1ª ed. Roma, Bulzoni, 1988.
- MARGULIS, Alejandro (2012), *Santa Gilda : su vida, su muerte, sus milagros*, Buenos Aires, Planeta.
- MARINO, Giambattista (2018), *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, BUR Rizzoli.

- MÁRQUEZ, Israel (2016), *Cumbia digital: Tradición y postmodernidad*, «Revista musical chilena», CCXXVI (vol. 70), dicembre 2016, Santiago del Cile, Universidad de Chile, disponibile online alla URL: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-27902016000200003&script=sci\\_arttext&tlng=e](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-27902016000200003&script=sci_arttext&tlng=e) (10 aprile 2021).
- MARTÍN, Eloísa (2016), *Gilda : mucho más que una santa popular*, «Ñ», 10/09/2016, articolo pubblicato anche sul sito di “DIVERSA - Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina”, e disponibile online alla URL: <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/gilda-mucho-mas-que-una-santa-popular/> (10 aprile 2021).
- MARTÍNEZ VICTORIO, Luis (2018), *Retrato de Don Juan mirando al mar*, Madrid, Caligrama.
- MARTINO, Alejandro (2010), *Bravía : novela en verso que puede ser cantada*, Buenos Aires, Amerhispana.
- MARX WEINRAUB, Richard (2002), *Wonder Bread Hill*, San Juan (Portorico), Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MÁXIMO, Matías (2012), *Le viste la cara a Dios: una nouvelle sobre la trata de personas*, «Cosecha Roja», 19/09/2012, disponibile online alla URL: <http://cosecharoja.org/le-viste-la-cara-a-dios-una-nouvelle-sobre-la-trata-de-personas/> (10 aprile 2021).
- MELVILLE, Herman (1958), *Moby Dick: Or, The Whale*, intr. di V. Meynell, Londra, Oxford University Press, 1ª ed. New York, Harper and Brothers, 1851; tr. esp. J. M. Valverde, *Moby Dick*, Almería, Libros de Arena, 2010.
- MENEGHELLI, Donata (2013), *Storie proprio così*, Milano, Morellini.
- MENICHETTI, Aldo (1993), *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- MONTALE, Eugenio (2013), *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1ª ed. 1984, 1ª ed. or. Torino, Piero Gobetti, 1925.
- MORENO CHÁ, Ercilia (2016), *"Aquí me pongo a cantar --" : el arte payadoresco de Argentina y Uruguay*, Buenos Aires, Dunken.
- MORO, Andrea (2006), *I confini di Babele: il cervello e il mistero delle lingue impossibili*, nota introduttiva di N. Chomsky, Milano, Longanesi.
- MUÑOZ, Diego (1968), *Lira popular : una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile : país donde los poetas populares cantan a lo divino y a lo humano en hojas impresas que llevan graciosas ilustraciones*, prol. di P. Neruda, Monaco di Baviera, F. Bruckmann KG Verlag.
- NEGREDO, Viviana (2018), *Con el escritor Horacio Cavallo, tras la edición de su libro "Los dorados diminutos"*, «Hoy Canelones», 18 enero 2018, disponibile online alla URL: <https://hoycanelones.com.uy/web/2018/01/18/con-el-escritor-horacio-cavallo-tras-la-edicion-de-su-libro-los-dorados-diminutos/> (10 aprile 2021).
- NICOLETTI, Luca Pietro (2017), *Il marmo di Jago. Turbamenti della scultura*, «Biblioteca di via Senato Milano», giugno 2017, disponibile online alla URL:

[https://www.academia.edu/34035786/Il\\_marmo\\_di\\_Jago\\_Turbamenti\\_della\\_scultura](https://www.academia.edu/34035786/Il_marmo_di_Jago_Turbamenti_della_scultura) (10 aprile 2021).

- OLIVERA WILLIAMS, María Rosa (1986), *La poesía gauchesca de Bartolomé Hidalgo a José Hernández : respuesta estética y condicionamiento social*, Xalapa, Universidad de Veracruz.
- ORLANDO, Sandro (1993), *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani.
- ORTIZ, Juan L. (2005), *Obra completa*, intr. e note di S. Delgado, testi di J. Saer *et al.*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- PARADA-LILLO, Rodolfo (2008), *La nueva canción chilena, 1960-1970 : arte y política, tradición y modernidad*, «Patrimonio cultural», XIII, n. 49, Santiago del Cile, Dibam, pp. 17-20.
- PAVESE, Cesare (1952), *Il mestiere di vivere : Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi.
- PAZ, Marcos (1977), *Canto al éxodo : poema épico*, Buenos Aires, [s.n.], 1ª ed. San Salvador de Jujuy, [s.n.], 1960.
- PAZ, Octavio (1986), *Contar y cantar : sobre el poema extenso*, «Vuelta», CXV, giugno 1986, Città del Messico, Comité Ejecutivo del Partido Revolucionario Institucional, pp. 12-17, disponibile online alla URL: <https://www.letraslibres.com/vuelta/contar-y-cantar-sobre-el-poema-ex-tenso> (10 aprile 2021).
- PÉREZ, Martín (2013), *El payador absoluto*, «Página 12», 27 de julio 2013, disponibile online alla URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5081-2013-07-27.html> (10 aprile 2021).
- PETRARCA, Francesco (1951), *Africa*, a cura di G. Martellotti, in *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano/Napoli, Ricciardi.
- (2012), *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, ann. di P. Vecchi Galli e S. Cremonini, Milano, BUR Rizzoli.
- PLATO (2020), *La Repubblica*, intr., tr. e note di M. Vegetti, 12ª ed., Milano, BUR Rizzoli.
- PRIETO, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- PRILUTZKY FARNY, Julia (1978), *La patria*; ill. di B. Quinquela Martín *et al.*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- PRINCE, Gerald (1982), *Narratology: The Form and Function of Narrative*, Berlin, De Gruyter & Co., tr. it. di M. Salvadori, *Narratologia*, Parma, Pratiche, 1984.
- PROPP, Vladimir J. (1966), *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1ª ed. Leningrado, [s.n.], 1928.
- PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič (2000), *Eugenio Onegin*, intr. e tr. it. di E. Bazzarelli, Milano, BUR; altra ed. italiana citata: *Evgenij Onegin*, tr. di G. Giudici; intr., note e collab. alla revisione di G. Spendel, Milano, Garzanti, 1975; 1ª ed. originale *Евгений Онегин*, San Pietroburgo, Smirdin, 1833.
- QUIROGA LAVIÉ, Humberto (2015), *Vida y obra de José Hernández, su ambiente político : el Martín Fierro*, Buenos Aires, Dunken.

- RACEDO, Graciela (2015), *Los géneros y movimientos literarios : la literatura en el Río de la Plata ; su injerencia en la historia*, Buenos Aires, Croquis.
- RAMALLO, Carolina (2015), *Ponerse a cantar. Modos de autorrepresentación del poeta cantor en “El gaucho Martín Fierro” y en “El guacho Martín Fierro”*, «Catedral Tomada», IV (vol. 3), pp. 89-110, disponibile online alla URL: <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/75> (10 aprile 2021).
- RIMBAUD, Arthur (1991), *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*, pref. di R. Char, a cura di L. Forestier, 2<sup>a</sup> ed., Parigi, Gallimard.
- ROGGIA, Carlo Enrico (2011), *Testi narrativi* in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2010-2011, pp. 1478-82, testo disponibile online sul portale Enciclopedia Treccani all'URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/testi-narrativi\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/testi-narrativi_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (10 aprile 2021).
- (2014), *La poesia narrativa* in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. I, *La poesia*, Roma, Carocci, pp. 85-153.
- ROITMAN ROSENMAN, Marcos (2013), *Tiempos de oscuridad : historia de los golpes de Estado en América Latina*, prolog. di A. Borón, Madrid, Akal.
- ROMERO, Juan Cristóbal (2012), *OC*, Valparaíso, Pfeiffer.
- (2014), *Polimnia*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso.
- SAAVEDRA, Guillermo (2019), *El velador*, prolog. di L. Lamborghini, ep. di L. Gusmán, Buenos Aires, El jardín de las delicias, 1<sup>a</sup> ed. Rosario, Bajo La Luna Nueva, 1998.
- SAMANIEGO, Félix María de (1998), *Fábulas : en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*, 12<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- SANCHIZ, Ramiro (2013), *Muerte y vida del sargento poeta, Martín Bentancor : en busca de los versos perdidos*, «Lecturas Rasantes», 06/09/2013, disponibile online all'URL: <http://lecturassrasantes.blogspot.com/2013/09/muerte-y-vida-del-sargento-poeta-martin.html> (10 aprile 2021).
- SANNAZARO, Iacopo (2013), *Arcadia*, intr. e comm. di C. Vecce, Roma, Carocci.
- SANTARCANGELI, Paolo (1989), *Homo ridens : estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, L. S. Olschki.
- SANTILLÁN, María Alejandra (2013), *Modelización del género musical chacarera santiagueña*, «SEDICI», repositorio de tesis de maestría de la Universidad Nacional de La Plata, disponibile online alla URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37382> (10 aprile 2021).
- SANTOS, Laura, Alejandro Petruccelli e Pablo Morgade (2008), *Música y dictadura: por qué cantábamos*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- SCHIAVETTA, Bernardo (1992), *Entrelíneas*, Córdoba (Argentina), Alción.
- SCHILLING, Carlos (2010), *Confesiones impersonales*, Córdoba (Argentina), Alción.
- (2017), *Ensayos de voz*, Córdoba (Argentina), Buena Vista.



- SEGRE, Cesare (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SETH, Vikram (1986), *The Golden Gate : a novel in verse*, New York, Random House, trad. it. di L. Dresda, C. Raimo, V. Raimo, *Golden Gate*, Parma, Guanda, 2012.
- SHAKESPEARE, William (2020), *Li sonetti de Shakespeare*, tr. in romanesco di L. Giuliani, Foligno, 101edizioni.
- SHIRER, William L. (1990), *Storia del Terzo Reich*, tr. it. di G. Glaesser, Torino, Einaudi.
- SISA LÓPEZ, Emilio (1968), *Juan Pedro López (1885-1945). Un payador de leyenda*, prol. di S. Santos, Montevideo, Cumbre, 1ª ed. 1965, [s.l.], [s.n.].
- SMITH, Charlotte (1996), *Elegiac Sonnets, and Other Poems*, intr. di C. Franklin, Londra, Routledge/Thoemmes Press.
- SORIA, Gabriel (2015), *Alejandro Martino - La entrevista*, videointervista pubblicata il 03/08/2015 dal canale «Tangotrazo live», disponibile online alla URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i2dGSXplzMs> (10 aprile 2021).
- SOULÉ TONELLI, Héctor Pedro (1983), *Cantos hacia la épica*, Buenos Aires, [s.n.].
- SUÁREZ, Manuel (1987), *Requiem on Cerro Maravilla: The Police Murders in Puerto Rico and the U.S. Government Cover-Up*, Washington, DC, Waterfront Press.
- TARGHETTA, Francesco (2012), *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, Isbn.
- TASSO, Torquato (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1ª ed. Venezia, Giulio Vassalini, 1587.
- TODOROV, Tzvetan (a cura di) (1968), *I formalisti russi : teoria della letteratura e metodo critico*, pref. di R. Jakobson, ed. it a cura di G. L. Bravo, tr. it. di G. L. Bravo et al., Torino, Einaudi.
- TONIETTO, Stefano (2019), *Olimpio da Vetrego: Poema comicavalleresco*, Verona Delmiglio, 1ª ed. Verona, Il Riccio, 2010.
- TORRES ALVARADO, Rodrigo (1980), *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago del Cile, Ceneca.
- TOTTEL, Richard (1965), *Tottel's Miscellany: (1557-1587)*, ed. de H. E. Rollins, Cambridge (Massachusetts, USA), Harvard University Press.
- TREIBEL, Guadalupe (2014), *La furia*, «Página12», 04/04/2014, disponibile online alla URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8751-2014-04-04.html> (10 aprile 2021).
- UNGARETTI, Giuseppe (1982), *L'Allegria*, a cura di C. Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1ª ed. Firenze, Vallecchi, 1919.
- VADÉ, Yves (1996), *Le poème en prose et ses territoires*, Parigi, Belin.
- VAGO, Davide (2016), *I Petits poèmes en prose di Baudelaire, ovvero l'ideal della forma breve*, in D. Borgogni, G. P. Caprettini e C. V. Marengo (a cura di), *Forma Breve*, Torino, Accademia University Press.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de (2006), *Il cane dell'ortolano*, intr. e comm. di F. Antonucci e S. Arata, tr. it. di B. Fiorellino, Napoli, Liguori.

- VEGETTI, Mario (1999), *Guida alla lettura della Repubblica di Platone*, Roma, Laterza.
- VERA, Daniel (1991), *Corona para los mares y maría*, pref. di B. Schiavetta, Córdoba, Alción.
- (1998), *Machiavelli*, Córdoba, Alción.
- VESPA, Mariano (2012), *Oscar Fariña*, «Ni a palos», intervista pubblicata il 15/01/2012, disponibile online alla URL: <http://www.niapalos.org/?p=5365> (10 aprile 2021).
- VIEITES, Glenda (2006), *Mairal: imaginación y vértigo*, «Cultura», suplemento cultural de «Perfil», 28 mayo 2006, disponibile online alla URL: <http://pedromairal.com/author/pedro/page/20/> (10 aprile 2021).
- WARNER, J. Christopher (2013), *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557: Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*, Farnham, Surrey/ Burlington, VT, Ashgate.
- WERLICH, Egon (1982), *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1<sup>a</sup> ed. 1976.
- WYATT, Thomas (1997), *The Complete Poems*, ed. di R. A. Rebholz, Harmondsworth, Penguin.
- YUSTE, Gustavo (2018), *Entrevista a Pedro Mairal: "Los Pornosonetos son parte de lo que soy"*, «La Primera Piedra», 21/09/2018, disponibile online alla URL: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2018/09/pornosonetos-pedro-mairal/> (10 aprile 2021).
- ZENEQUELLI, Lilia (1997), *Crónica de una guerra : la Triple Alianza 1865-1870*, Buenos Aires, Dunken.