

SUPPLEMENTI

Patrimonio culturale
e cittadinanza
*Patrimonio cultural y
ciudadanía*

ITALIA/ARGENTINA

202

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Direttore / Editor

Massimo Montella

Comitato di redazione / Editorial Office

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali “Giovanni Urbani” – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage “Giovanni Urbani” – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 02 / 2015

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi 02, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciallo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editors

Mara Cerquetti

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Patrimonio culturale e cittadinanza
Patrimonio cultural y ciudadanía
ITALIA/ARGENTINA



Patrimonio culturale e cittadinanza
Patrimonio cultural y ciudadanía
ITALIA/ARGENTINA

a cura di
Mara Cerquetti, Alejandro Patat, Amanda Salvioni

Indice

- 9 Presentazione
Mara Cerquetti, Alejandro Patat, Amanda Salvioni
- Contributi
- 13 Lucia Strappini
Storia della letteratura come patrimonio culturale
- 19 Alejandro Patat
Dall'autobiografia settecentesca alla memorialistica
risorgimentale
- 39 Marco Carmello
Paesaggio identitario: Carlo Emilio Gadda a bordo del
"Conte Rosso"
- 57 Claudia Fernández Speier
Dante e i lettori argentini: l'interpretazione politica della
Commedia
- 71 Daniel Clemente Del Percio
Máscaras de la lectura: Jorge Luis Borges en la obra de
Mario Luzi

- 101 Daniel Alejandro Capano
Huellas del patrimonio cultural italiano en las letras argentinas
- 119 Luciana Zollo
Riflessioni sulla formazione in servizio degli insegnanti nelle scuole italo-argentine della città e provincia di Córdoba
- 127 Amanda Salvioni
De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas
- 153 Francesca Coltrinari
Giovanni Cingolani pittore e restauratore fra l'Italia, il Vaticano e l'Argentina tra Ottocento e Novecento
- 185 Luis Eduardo Tosoni
Gaetano Moretti y el aporte italiano al Palacio Legislativo de Montevideo
- 207 Patrizia Dragoni
I musei del *migration heritage*
- 229 Gennaro Carotenuto
L'Argentina dall'impunità alla verità, giustizia e memorializzazione delle violazioni dei diritti umani
- 247 Mara Cerquetti
Dal materiale e all'immateriale. Verso un approccio sostenibile alla gestione nel contesto globale

Presentazione

Mara Cerquetti*, Alejandro Patat**,
Amanda Salvioni***

Il secondo supplemento della rivista «Il capitale culturale» pubblica i primi risultati emersi dal partenariato italo-argentino costituito nell'ambito del progetto *Patrimonio culturale e cittadinanza*, finanziato nel 2014 dal CUIA (Consorzio interUniversitario Italiano per l'Argentina). Inaugurato da un *workshop* sul tema tenutosi a Buenos Aires l'11 aprile 2014, il progetto sviluppa i temi della percezione e della comunicazione del patrimonio culturale in rapporto alla formazione della cittadinanza, in linea con gli obiettivi del progetto *CROSS-SHIP. CROSScultural Doors. The perception and*

* Mara Cerquetti, Ricercatore di Economia e gestione delle imprese, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: mara.cerquetti@unimc.it.

** Alejandro Patat, Ricercatore di Letteratura italiana, Università per Stranieri di Siena, Dipartimento d'Ateneo per la didattica e la ricerca, p.le Carlo Rosselli, 27-28, 53100 Siena, e-mail: patat@unistrasi.it.

*** Amanda Salvioni, Professore associato di Lingua e letterature ispanoamericane, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: amanda.salvioni@unimc.it.

communication of cultural heritage for audience development and rights of citizenSHIP in Europe, finanziato dall'Università di Macerata e in corso di svolgimento. La pubblicazione del supplemento, che rientra tra le iniziative realizzate per l'anno dell'Italia in America Latina, costituisce un primo passo della discussione sull'argomento e si inserisce all'interno dell'intenso dibattito svoltosi in Argentina negli ultimi anni sulla musealizzazione del patrimonio intangibile, con particolare riferimento al fenomeno immigratorio, alla lingua nazionale e alla memoria del trauma della repressione illegale durante la dittatura.

Condividendo una definizione ampia di patrimonio culturale, comprendente ogni testimonianza materiale e immateriale avente valore civiltà, il lavoro si focalizza sull'analisi del patrimonio letterario, artistico ed architettonico in relazione all'identità nazionale e con specifico riferimento ai rapporti tra Italia e Argentina. Particolare attenzione viene, inoltre, rivolta ai processi di comunicazione del *cultural heritage*, prendendo in esame il dibattito politico concernente la memorializzazione delle violazioni dei diritti umani, le questioni connesse alla gestione del patrimonio culturale immateriale e il ruolo delle istituzioni, come i musei, preposte alla sua conservazione e valorizzazione.

Il carattere innovativo delle linee di ricerca che qui si intersecano, rispetto all'ampia tematica di riferimento, consiste da un lato nella prospettiva interdisciplinare, che coinvolge riflessioni di natura storica, storico-artistica, economico-gestionale, linguistica e letteraria, e dall'altro nella visione comparativa fra le due realtà, italiana ed argentina, tale da restituire il confronto fra dibattiti nazionali a tratti contrastanti, ma intrinsecamente convergenti.

Nell'ambito degli studi letterari i diversi interventi muovono dall'idea che le letterature nazionali siano anch'esse soggette a istanze di patrimonializzazione, in stretta relazione con i processi di costruzione delle identità. Tuttavia, il patrimonio letterario è per sua natura anche il terreno della messa in discussione delle identità rigidamente codificate: le letture che risignificano costantemente le opere canoniche rivelano, più di quanto avvenga in altri campi della cultura e dell'arte, l'irriducibile autonomia del linguaggio letterario e, al contempo, la mutevolezza delle comunità immaginate che attraverso di esso si esprimono nel tempo. Gli interventi analizzano i diversi modelli di storicizzazione letteraria come altrettante forme di rappresentazione della memoria nazionale, il rapporto fra letteratura e testimonianza nelle forme autobiografiche, i fenomeni di contatto fra il sistema letterario italiano e quello argentino, il ruolo dell'educazione letteraria nelle società multiculturali, la patrimonializzazione della letteratura attraverso lo spazio museale.

Lucia Strappini si interroga sul ruolo che la storia della letteratura debba avere nel presente, tenuto conto che i presupposti storico-culturali e ideologici che segnarono la sua affermazione con *De Sanctis* non sono più proponibili. Infatti, alla storia della letteratura concepita come testimonianza storica di

un insieme di valori portanti della nazione italiana si è sostituita via via una ricerca di modalità narrative ed epistemologiche capaci di spostare il dibattito e l'impianto risorgimentale verso nuove forme di rappresentazione della memoria storico-geografica del Paese. Ma, secondo quanto osserva la studiosa, le pubblicazioni degli ultimi anni non hanno apportato una grande innovazione in questo campo. Alejandro Patat entra nella discussione sul ruolo che avrebbero avuto le *Confessioni* di Rousseau nello sviluppo dell'autobiografia settecentesca italiana e si domanda cosa sia successo tra l'affermazione di quel genere e la nascita della memorialistica ottocentesca di stampo risorgimentale. L'articolo di Marco Carmello intende analizzare la relazione fra paesaggio e letteratura come meccanismo di scrittura, focalizzandosi sulla seconda parte del *Castello di Udine* di Carlo Emilio Gadda, *Crociera Mediterranea*. Lo scopo è quello di individuare e discutere da un punto di vista semiologico e culturale il legame che si istituisce fra letteratura e paesaggio successivamente alla Prima Guerra Mondiale.

Claudia Fernández Speier ricostruisce il quadro della ricezione in Argentina della *Divina Commedia*, opera patrimonio per eccellenza, ed in particolare riflette sugli usi sociali, e più specificamente politici, di cui il poema dantesco è stato investito nell'arco di due secoli di letture. Privato dei suoi tratti più italiani e medievali, il poema è stato infatti letto in Argentina come un libro universale e atemporale, in grado di accogliere ogni contingenza storica. Daniel Del Percio analizza invece le molteplici menzioni che Mario Luzi dedica a Jorge Luis Borges, ricostruendo non tanto un aspetto della ricezione italiana di Borges, quanto un vero e proprio spazio di discussione che il poeta italiano instaura con l'argentino, non solo sulla natura della poesia ma anche sul legame stesso della voce poetica col reale. Daniel Capano, in una prospettiva ancora diversa, analizza autori e testi della narrativa e della poesia argentina contemporanea che tematizzano l'immigrazione italiana, rendendo problematico e articolato il riferimento a categorie come identità, memoria, multiculturalismo, appartenenza. Il corpus analizzato rivela una letteratura testimoniale che dimostra il vigore di un sostrato culturale alimentato dalle esperienze di vita degli immigrati italiani in Argentina. Luciana Zollo riflette sul ruolo dell'insegnamento della letteratura italiana nelle scuole bilingui del Paese, riconoscendo proprio alla letteratura un uso sociale primario nella formazione della cittadinanza. Avvertendo attualmente una rilettura critica della storia del rapporto fra Italia e Argentina, l'autrice non esita a definire l'educazione letteraria come strumento per elaborare forme e modi di una emancipazione intellettuale auspicabile nel contesto interculturale e plurilingue, rappresentato anche dalle scuole italiane in Argentina. Amanda Salvioni, infine, prende in considerazione il caso, tutto interno al sistema letterario argentino, del critico e scrittore Ricardo Rojas e della corrispondenza da lui stesso tracciata fra la storia della letteratura nazionale, intesa come monumento condiviso dalla comunità, e il patrimonio architettonico. Con la costruzione della sua residenza

a Buenos Aires, per sua volontà convertita in casa-museo postuma, Ricardo Rojas e l'architetto Angel Guido tentano di tradurre in forma architettonica quei tratti identitari ispano-indigeni che il critico aveva individuato nella letteratura nazionale. Si scontreranno, tuttavia, con l'opposizione degli intellettuali di origine italiana, che ravvisano in tale operazione il tentativo di cancellare l'apporto delle comunità immigrate nel Paese, comunità cui verrebbe concessa la cittadinanza ma cui verrebbe preclusa la nazionalità.

Considerando i rapporti tra Italia e America Latina nell'ambito delle arti visive, Francesca Coltrinari, avvalendosi di una ricca documentazione d'archivio ancora inedita, traccia il percorso professionale e di vita del pittore e restauratore Giovanni Cingolani, nato nel 1859 a Montecassiano ed emigrato nel 1909 a Santa Fe, dove lavora come decoratore di chiese e ritrattista, dedicandosi intensamente all'insegnamento. Negli stessi anni si colloca l'esperienza in Uruguay dell'architetto Gaetano Moretti – nato a Milano nel 1860 –, indagata nel suo contributo da Luis Eduardo Tosoni. Prendendo in esame il progetto e la costruzione del Palazzo Legislativo di Montevideo, Tosoni si focalizza sull'intervento di Gaetano Moretti, chiamato nel 1913 a dirigere i lavori che porterà a termine nel 1925 con la proposta di un piano regolatore per la piazza e le vie circostanti.

Nell'ambito del dibattito sulla funzione sociale dei musei avviato tra anni '60 e '70 del Novecento, Patrizia Dragoni riferisce della formazione e della diffusione in ambito internazionale e italiano dei musei dedicati alla storia dell'emigrazione, prospettandone la possibile utilità sociale ai fini dell'integrazione degli attuali immigrati in Italia e focalizzandosi sul Museo dell'Emigrazione Marchigiana allestito di recente a Recanati. Di memoria e memorializzazione si occupa anche il contributo di Gennaro Carotenuto che, prendendo in esame gli elementi di discontinuità rispetto al passato che caratterizzano la presidenza di Néstor Kirchner (2003-2007), approfondisce il capitolo dei diritti umani, ai primi posti nell'agenda politica del presidente: costruendo la propria legittimità sulla memoria e sul castigo per i genocidi dell'ultima dittatura, il kirchnerismo marca un vero e proprio cambio di paradigma, in cui i diritti umani divengono politica di stato e parte del patto sociale dello stato argentino. Chiude il supplemento il contributo di Mara Cerquetti, che, dopo aver ripercorso le principali tappe del dibattito internazionale che negli ultimi anni ha condotto ad una nozione di *cultural heritage* aperta e dinamica, volta al superamento del dualismo tra materiale e immateriale e attenta al ruolo delle comunità locali nei processi di riconoscimento, tutela e valorizzazione, analizza il possibile contributo delle scienze manageriali alla sostenibilità delle politiche e delle azioni finalizzate alla valorizzazione del patrimonio culturale, portando l'attenzione sugli ecomusei come caso esemplare dell'"immateriale che vive nella materialità".

Storia della letteratura come patrimonio culturale

Lucia Strappini*

Abstract

Viene definito il senso della storia della letteratura come patrimonio culturale. Quindi si analizza, in questo senso, la specificità italiana, per quanto riguarda la sua storia e le sue caratteristiche socio-culturali. Sono, in questa prospettiva, richiamati gli allestimenti di musei della lingua in alcuni Paesi del mondo e l'assenza di analoga sensibilità per quanto riguarda l'Italia.

This essay proposes a definition about the sense of the history of literature as a cultural heritage. So, in this case, it analyzes the specific Italian identity regarding to its history and its sociocultural distinctive features. From this point of view, the essay focuses on language museums' exhibitions in some nations and on the Italian lack of interest in these type of enterprises.

* Lucia Strappini, fino al 31 ottobre 2014 Professore ordinario di Letteratura italiana, Università per stranieri, Dipartimento d'Ateneo per la didattica e la ricerca, p.le Carlo Rosselli, 27-28, 53100 Siena, e-mail: strappini@unistrasi.it.

In ogni Paese, in ogni comunità l'insieme delle opere letterarie – strutturate in dimensione storica o con altre modalità aggregative – appartiene evidentemente al patrimonio culturale di quel Paese o di quella comunità. Certo, non ne è l'unica componente, ma altrettanto certamente ne è parte significativa e influente, se è vero che appartiene alla letteratura e alla sua lingua la prerogativa di esprimere e rappresentare aspetti esemplari del contesto socio-culturale al quale essa è in qualche modo legata. Si può valutare il grado e l'intensità di questa qualità rappresentativa, in riferimento a svariati fattori geograficamente e storicamente determinati, dalle modificazioni legate ai generi letterari alla ampiezza del ventaglio delle manifestazioni intellettuali e artistiche¹; ma è indubbio che in ogni caso e in vario modo le attestazioni letterarie costituiscono un contributo per nulla trascurabile alla definizione del carattere nazionale o comunitario.

Nel caso specifico della letteratura italiana, il suo valore è stato, ed è ancora largamente e particolarmente elevato, dal momento che nello sviluppo storico dell'*italianità* la letteratura ha contribuito in misura decisiva alla determinazione dell'identità culturale della nazione, proprio perché si era in assenza di una nazione. La letteratura ha svolto per secoli un ruolo di supplenza nei confronti della realtà politica e sociale, rappresentando l'unico *luogo* nel quale potessero riconoscersi affini i cittadini di un Paese frammentato in Stati e staterelli, repubbliche, monarchie, granducati e sovrastato secolarmente da quello Stato del Vaticano che, più di ogni altra realtà storica e politica, imprimeva su tutto lo stivale i segni del potere più ampiamente inteso.

Naturalmente quello che noi oggi definiamo *storia della letteratura italiana* è un oggetto storicamente determinato ma ulteriormente e continuamente passibile di modifiche e trasformazioni; è cioè l'esito, come noi oggi lo leggiamo, di un processo che si è andato svolgendo nel corso dei secoli, dal XII almeno in avanti, attraverso contese e contraddizioni, progettualità e incroci, che richiedono ancora di essere rintracciati e analizzati, pesati nella loro capacità di determinare i fenomeni o di farsi sopraffare. In questo senso operazioni come quella recente di Gabriele Pedullà e Sergio Luzzatto – con il loro *Atlante della letteratura italiana*² – vanno in una direzione esattamente opposta a quella qui indicata. Nonostante infatti la tracotanza antistoricistica di cui gli autori fanno vanto nella *Prefazione* alla loro opera, l'ispirazione ideologica dell'impianto risulta, di fatto, dominata da una intenzione sostanzialmente fondamentalista e dunque, di fatto, monointerpretativa: un'altra interpretazione da contrapporre alle precedenti con la pretesa della novità, una novità, del resto, che nascerebbe da un radicale (!) mutamento di visuale dell'impianto (storia+geografia), piuttosto che da una paziente e sistematica ricerca su tutto quanto si è stratificato nel corso dei secoli sotto il nome di letteratura italiana.

¹ Naturalmente in certe epoche e in certe circostanze possono essere più rappresentative opere e manifestazioni su altri terreni, da quello filosofico a quello scientifico, architettonico o musicale ecc., ma sul lungo periodo è sempre la letteratura a prevalere.

² Luzzatto, Pedullà 2010.

Era di questo genere la lezione di metodo che guidava esemplarmente l'indagine contenuta in un saggio che rimane, a mio parere, un punto di riferimento fondamentale, e cioè *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti, pure evocata dai due autori nella *Prefazione*, senza che ne appaia rispettato però né il metodo, né tanto meno il merito.

Va ricordato che il saggio di Dionisotti che dà il titolo al volume (pubblicato nel 1967) risale al 1951 e, dunque, risente in ogni senso della particolare stagione politica e culturale del secondo dopoguerra italiano, dato, del resto, del quale il grande studioso è perfettamente consapevole.

Nella *Premessa e dedica*, infatti, si legge:

Sempre avevamo creduto all'unità, e però a una storia d'Italia e a una storia della letteratura italiana. Ma sempre anche avevamo dubitato della struttura unitaria, che nell'età nostra era giunta a fare così trista prova di sé, e però anche di quella corrispondente storia d'Italia e della letteratura italiana, che era stata prodotta nell'età risorgimentale. [...] Quella storia splendidamente rappresentava l'istanza unitaria del Risorgimento. [...] Il quadro che della vecchia Italia poteva risultare da una informazione scarsa e affrettata non era tale da imporre cautela a uomini sollecitati all'azione da un grande miraggio³.

Dunque le spinte ideologiche e culturali che avevano animato la fase resistenziale e post-bellica ispiravano la tensione alla auspicata unitarietà della nostra storia letteraria, al recupero delle istanze risorgimentali, per un verso; ma, insieme e ancor più, motivavano quei giovani studiosi a investigare in modo aperto ed estensivo l'intero quadro storico della nostra letteratura, per rintracciare gli snodi, gli incroci e le dinamiche che avevano portato agli esiti verificabili, come frutto, appunto, di contrasti e opposizioni e, in ultima analisi, di scelte operate nel corso dei secoli, non certo come esiti obbligati e inevitabili di un qualche disegno.

Si trattava, allora, di verificare «se e fino a qual punto [fosse] accettabile la linea unitaria comunemente seguita nel disegno storico della letteratura italiana»⁴, o se, al contrario, non fosse necessario scavare più a fondo nella natura complessa e spesso contraddittoria dei fenomeni storico-letterari, per cercare di ritrovare in quel complesso il filo del percorso frastagliato sul quale si erano andate disegnando le peculiarità nazionali, sul terreno letterario e, per le ragioni accennate, ideologico-culturale.

Naturalmente non è possibile seguire, qui, il percorso dionisottiano e degli altri (non molti) che proseguirono sulla strada da lui tracciata. Questi rapidi cenni valgono solo per confermare che ogni riflessione sistematica sulle vicende che si usa riassumere sotto il titolo *storia della letteratura italiana* deve fondarsi su alcuni punti che si dovrebbero dare ormai per assodati: la necessaria

³ Dionisotti 1967, pp. 9-10.

⁴ Ivi, p. 35.

contestualizzazione storica di ogni ricostruzione; il carattere frammentato e plurivoco del percorso; la rilevanza del tutto straordinaria che la letteratura italiana ha assunto, fino dalle origini, nella definizione dell'identità nazionale.

A partire da quella coincidenza di invenzione linguistica e invenzione letteraria che, fin dalle origini, segna in modo straordinario lo svolgimento del percorso identitario, sul piano delle coscienze e del concreto intreccio storico-politico. L'esito unitario sul piano politico e statale arrivò tardi, molto tardi rispetto a tutte le altre nazioni europee, ma per secoli venne esercitata una funzione di supplenza da quell'aggregato civile che aveva al centro la letteratura, incaricata di conservare e trasmettere i valori della comunità.

Infatti

su documenti letterari, da Dante a Manzoni, è principalmente fondata la tradizione unitaria in Italia. [...] Essa risulta da un tempestivo e vittorioso ideale letterario, dal mito che la cultura italiana del Rinascimento creò e impose [...]. È stata, come la storia della storiografia insegna, una tradizione umanistica, nutrita di successi linguistici e letterari, fondata sulla persuasione che gli Italiani soffrono sì la violenza degli eventi storici, ma sono essi soli capaci, per elezione e per educazione, di opporre a quella effimera e cieca violenza la perenne, lucida validità del discorso, della scrittura⁵.

La scrittura, appunto, intessuta di quella lingua letteraria, l'italiano, che non ha avuto altro spazio di esistenza all'infuori delle opere della letteratura, che hanno perciò preservato l'unitarietà e l'identità nazionale, ma, allo stesso tempo, ne hanno cristallizzato i tratti dominanti.

Una realtà storica, dunque, quella della letteratura che svolse anche una funzione di mito, alimentando quell'idea del primato italiano, sul piano letterario e artistico, che trovò in Vincenzo Gioberti il più esplicito e convinto teorizzatore⁶, nella prospettiva di un ennesimo ruolo fondante della letteratura ai fini della rinascita o risorgimento nazionale. Ancora una volta alla storia letteraria è assegnato il compito di rappresentare, incarnare quella consonanza di intenti e di motivi profondi che non erano riusciti ad esprimersi nella società, nei costumi, nella vita civile e politica.

La storia letteraria s'inquadra nella vicenda di un popolo lentamente decaduto dall'alacrità e fierezza comunale all'agio e alla preziosa mollezza signorile, di qui all'avvilimento della dominazione straniera, poi lentamente risorto e per gradi a indipendenza scientifica e morale e politica d'Italia⁷.

⁵ Ivi, p. 27.

⁶ Ha lucidamente inquadrato il valore e il senso dell'opera di Gioberti, Giulio Bollati nel saggio *L'italiano*, pubblicato la prima volta nella *Storia d'Italia* (Einaudi, 1972) e ristampato nel volume *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione* (Einaudi, 1983) che rimane l'analisi più acuta, profonda e (nonostante la distanza nel tempo) straordinariamente attuale dell'italianità moderna.

⁷ Dionisotti 1967, p. 32.

È precisamente questo lo sfondo della prima grande ricostruzione della nostra tradizione culturale e civile ai fini della formazione della nuova coscienza identitaria nazionale, quella depositata nella *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, protagonista di primissimo piano della cultura e della politica italiana risorgimentale e post-unitaria⁸. È precisamente durante il processo di formazione dello stato unitario che

[...] “italiano” cessò di essere unicamente un vocabolo della tradizione culturale, o la denominazione generica di ciò che era compreso nei confini della penisola, per completare e inverare il suo significato includendovi l'appartenenza a una comunità etnica con personalità politica autonoma. La definizione dell'“italiano”, della “italianità”, divenne in quel punto, tra Settecento e Ottocento, un problema politico dalla cui soluzione dipendeva se lo Stato-nazione Italia avrebbe avuto una identità e un cittadino, e quali, o se sarebbe rimasto una nuda struttura giuridico-diplomatica”⁹.

Da qui inizia un'altra storia, letteraria e più ampiamente culturale che tuttavia ha continuato a vedere la letteratura come asse fondamentale della formazione morale e civile, secondo una prospettiva *umanistica* che ha caratterizzato la struttura sociale fino ai tempi più recenti. Se dunque, per un verso, è indiscutibile che la letteratura e la sua storia appartengono pienamente al patrimonio culturale di ogni società e di ogni comunità, resta da chiedersi se sia utile, sotto ogni profilo, attribuirle, com'è avvenuto in Italia (e in parte ancora avviene), un rilievo e un onere tanto dominante, da caricarla di responsabilità educative che spetterebbe ad altri assolvere pienamente.

In tale prospettiva avrebbe un rilievo specifico e di grande spessore l'impegno di costituire, anche in Italia, un museo della lingua italiana che sapesse raccogliere e documentare i dati storici e critici qui sommariamente delineati e, forse ancor più, sapesse testimoniare in modo ampio e articolato l'incidenza dell'italiano sulle lingue e sulle culture dei tanti Paesi del mondo che hanno accolto l'emigrazione degli italiani e, per altro verso, sapesse attestare le trasformazioni che negli ultimi decenni hanno segnato la nostra lingua mediante l'apporto, a tutti i livelli, delle lingue e delle culture dell'immigrazione.

In altri Paesi è stata colta con grande lucidità la necessità e persino l'urgenza di questo genere di operazione culturale e identitaria mediante la lingua. Una conferma si trova nel ricordare che il primo museo della lingua istituito nel mondo è stato quello aperto a Johannesburg (Repubblica sudafricana) agli inizi degli anni Novanta del '900, in seguito all'abolizione dell'*apartheid*. E, ancora,

⁸ «fiume di moralità laica»: così Bollati (1983, p. 87) definisce la *Storia* di De Sanctis. Da ricordare che, come la *Storia* desanctisiana è connessa, storicamente e ideologicamente, alla conclusione del processo risorgimentale e alla costruzione dello Stato e della società post-unitari, così un'altra *Storia della letteratura italiana*, per molti versi apparentabile a quella di De Sanctis, e cioè quella di Natalino Sapegno fu iniziata nel 1936, in età cioè di incipiente antifascismo e conclusa nel 1947, all'inizio di un'altra ricostruzione, quella del secondo dopoguerra post-resistenziale.

⁹ Bollati 1983, p. 43.

che il Brasile abbia voluto e saputo investire in un progetto analogo allestendo a San Paolo, da una decina d'anni, un esemplare museo della lingua portoghese-brasiliana.

È riconducibile certamente alla fase di ripiegamento e di crisi che sta vivendo attualmente la società italiana la difficoltà a rivedere la propria storia e analizzare il proprio presente in una dimensione non astratta e accademica, ma socialmente e culturalmente viva per tutta la comunità.

Riferimenti bibliografici / References

- Bollati G. (1972), *L'italiano*, in *Storia d'Italia*, Torino: Einaudi, pp. 951-1022.
Bollati G. (1983), *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino: Einaudi.
Dionisotti C. (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi.
Luzzatto S., Pedullà G. (2010), *Atlante della letteratura italiana*, Torino: Einaudi.

Dall'autobiografia settecentesca alla memorialistica risorgimentale

Alejandro Patat*

Abstract

Metteno in discussione una posizione restrittiva della critica italiana, che esclude l'influenza dell'autobiografia di Rousseau sul sistema letterario italiano, il saggio si propone di dimostrare quali siano invece i punti fondamentali di quel testo fondativo, cosa abbia apportato alla autobiografia settecentesca italiana e cosa succede quando si produce il passaggio dai modelli del Settecento alla memorialistica risorgimentale.

Debating against a restrictive position of Italian critics, that excludes the influence of the *Confessions* of Rousseau on the Italian literary system, this essay aims to demonstrate what the strong points of that seminal text are; what it brought to the XVIIIth Century Italian autobiography and what happened when, instead of autobiographies, romantic writers and intellectuals composed their memoirs.

* Alejandro Patat, Ricercatore di Letteratura italiana, Università per Stranieri di Siena, Dipartimento d'Ateneo per la didattica e la ricerca, p.le Carlo Rosselli, 27-28, 53100 Siena, e-mail: patat@unistrasi.it.

Fino a che punto l'autobiografia moderna è necessariamente una derivazione dell'illuminismo settecentesco? Perché una parte della critica italiana ha assegnato alle *Confessioni* di Rousseau un ruolo periferico nella costituzione del sistema autobiografico italiano? Cosa succede poi nel passaggio dalle scritture dell'io di stampo settecentesco a quelle ottocentesche? E, soprattutto, cosa si conserva e cosa si abbandona in quel passaggio? Tali sono le principali domande da cui muove il presente saggio, con l'intenzione non tanto di offrire una risposta esauriente alla questione, bensì di cercare di capire quali siano ancora i problemi da affrontare ed eventualmente risolvere.

1. *L'autobiografia moderna secondo la critica italiana*

Marziano Guglielminetti, il primo studioso italiano ad aver affrontato sistematicamente il genere autobiografico (al di là degli imprescindibili contributi di Scrivano)¹ ha dettato in qualche modo le condizioni di partenza del discorso critico in materia². In primo luogo, la sua impostazione storico-letteraria ha privilegiato la narrazione del genere nel tempo, cercando di stabilire quali fossero stati i punti di contatto e collegamento tra le diverse produzioni in ambito italiano. Questo primo aspetto comporta una coerenza interna al sistema, per cui alla fine s'intende che ogni testo italiano, con al centro un io che "si narra", rimanda ad una fonte italiana o, al massimo, greco-latina. Per intenderci, Dante e Petrarca oppure Plutarco e Sant'Agostino.

In secondo luogo, la commistione – mai esplicitata ma chiaramente deducibile – tra biografia e autobiografia ha necessariamente reso il discorso ancora più intricato. Effettivamente, nell'ambito italiano biografia e autobiografia appaiono inestricabili, al punto che il maggiore modello stilistico evidenziato dalla critica per entrambe le forme rimane, almeno fino all'Ottocento, l'opera di Plutarco. Lo stesso Guglielminetti mette in evidenza come in alcuni casi, Vico per esempio, il testo autobiografico non possa facilmente distogliersi dalle impostazioni derivate dalla biografia. Nel suo caso «ancora una volta l'autobiografia si atteggia a biografia»³. Non è un dato minore: una commistione di questo tipo significa che tutte le caratteristiche fondanti della biografia convergono nell'autobiografia, il ché, se da una parte è vero e probabile, dall'altra finisce per appiattare il discorso autobiografico sul modello biografico. Sono vari però i dati di fatto che giustificano una tale ottica. L'autobiografia italiana – e, per essere più precisi, ci riferiamo solo a quella ad alto valore letterario, non a quella popolare, ancora poco studiata – si è addossata una carica di monumentalizzazione di stampo morale ed eroicità visibili nella parabola

¹ Scrivano 1977 e 1997.

² Guglielminetti 1977 e 1986.

³ Guglielminetti 1986, p. 872.

virtuosa di una vita (inerente alla biografia) che non è esistita in altri sistemi culturali, come la Francia o l'Inghilterra, in cui gli scrittori e gli intellettuali hanno dato luogo ad una visione di sé più mediana, ironica e autocritica. Basti pensare che in Italia bisognerà aspettare le *Memorie inutili* (1797) di Gozzi oppure le *Confessioni di un Italiano* (1867) di Nievo per avere la prima formulazione di un io de-eroicizzato, anche se queste ultime sono, certamente, un'autobiografia romanzata.

In terzo luogo, Guglielminetti compie due operazioni da cui sarà difficile discostarsi: l'accantonamento di Rousseau come modello del genere in Italia (in forte contrapposizione alla tesi di Gusdorf, che invece lo considera il padre del genere, poi ribadita da Lejeune)⁴ e la marginalizzazione della memorialistica ottocentesca. Vediamo entrambi i frammenti:

Alfieri, che inizia la vita due anni dopo le *Confessions* e dopo essersi fatto leggere Cellini, non congiunge mai tuttavia Plutarco e Rousseau. Ne discorre separatamente nella stessa pagina, quella appena citata, ma di Rousseau tocca, senza simpatia, la *Nouvelle Heloise* e *Le contrat social*. [...] Parte di qui [cioè, a partire da Rousseau] una linea di rappresentazione dell'io che in Italia non ha radici, non ha sviluppi, non ha sostenitori. Educatori di coscienze come Mazzini, Gioberti, De Sanctis non colgono minimamente l'invito a guardarsi in maniera siffatta⁵.

Dopo Alfieri l'autobiografia perde vitalità e significato. [...] La memorialistica pubblica risorgimentale pare a me uscire molto dai confini sinora tracciati, e non potersi dire autobiografica e biografica se non per esigenze secondarie e di catalogazione⁶.

Entrambe le affermazioni – ci sia consentito – possono e forse devono essere fortemente contestate. Anche perché, a distanza di tanti anni, ormai è possibile tracciare nuovi percorsi critici, uscendo dal parametro conduttore della storia letteraria e aderendo piuttosto all'analisi narratologica dei testi, che consente di vedere fenomeni di convergenza maggiori. Ma prima di farlo, è necessario rileggere altri critici che hanno studiato il genere autobiografico da un'altra angolazione.

Andrea Battistini ha ricostruito con acutezza le fonti primarie del genere, ampliandole enormemente rispetto a quanto fosse stato fatto fino ad allora⁷. Per lui il genere autobiografico moderno – che, come si sa, solo verso la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, grazie agli intensi dibattiti teorici e metaletterari, diventa tale – non rimanda ad un'unica fonte modellante, bensì vanta una curiosa e variegata plurigenesi. In primo luogo, in modo ineliminabile, la biografia con a capo il modello plutarchiano; poi, da una parte, la produzione religiosa (nel Seicento, in particolare, gli *Esercizi di Sant'Ignazio*) e, visibilmente

⁴ Gusdorf 1975; Lejeune 1975.

⁵ Guglielminetti 1986, p. 878.

⁶ Ivi, p. 877.

⁷ Battistini 1990, in particolare pp. 21-101.

in primo piano, l'autobiografia in ambito filosofico, la cui metodologia (perché di metodo proprio si tratta) e le cui tematiche (tra cui, la meditazione dell'io) finiscono per impregnare il genere stesso. Come se la narrazione di sé, da allora, avesse comportato necessariamente la riflessione su di sé. Basti pensare alle meditazioni di Descartes e al loro ampio successo in ambito europeo. Insomma, l'autobiografia moderna sarebbe non tanto il risultato di un'evoluzione che ha le radici nel *Testamentum* francescano e nelle indagini in prima persona di Dante e Petrarca, come postula Guglieminetti, bensì nel ricchissimo panorama della cultura seicentesca, nella quale si oppongono leggenda sacra e leggenda profana. Tali fonti, però, saranno in parte completamente capovolte dall'autobiografia settecentesca che, non solo mescola le carte in gioco, ma le dispone in tal modo che a volte l'origine primaria di alcuni discorsi appare difficilmente identificabile. Secondo Battistini, per l'appunto, nel Seicento si opera una specie di pressione inibitoria anti-narcisistica che aveva trasformato ogni trattazione di sé in un testo con fini puramente didascalici, legato alla narrazione di una formazione culturale o di un percorso di saggezza comune agli altri uomini e non sopra gli altri uomini. Non a caso, afferma il critico, le prime autobiografie del Settecento sono inserite all'interno di progetti biografici (come quello del Porcà), in cui il meccanismo di narrazione dell'io è identico a quello della biografia religiosa: se quest'ultima seleziona nell'arco di una vita quegli episodi "narrabili", proprio perché servono a ricostruire la scena madre della conversione religiosa, l'autobiografia laica si pone come racconto alla pari di ciò che risulta utile ed edificante per sintetizzare la propria storia intellettuale. La *Vita* di Vico sarebbe l'archetipo di questa formulazione; forme derivate da essa sarebbero invece i libri autobiografici di Giannone e Muratori: si tratta di un «percorso razionale che, pur tra difficoltà e contrasti, si mostra in continua teleologica ascesa»⁸. Altro apporto importante del saggio di Battistini è aver stabilito i *topoi* che convergono in questa stagione autobiografica.

Tali sono: la professione di veridicità di quanto si racconta; la lotta dell'autobiografo contro le avversità procurate dalla natura (le malattie), dalla società (lo stato di indigenza); dal caso (la malasorte); dagli avversari; la fatica sopportata per riuscire; l'isolamento e quindi l'originalità del lavoro intellettuale; l'invidia degli emuli; la modestia del protagonista. [...] I *topoi* fungono da catalogo delle situazioni più comuni in cui viene a trovarsi un intellettuale⁹.

Stabilita una geneologia e, subito dopo, una sequenza di caratteristiche inerenti al genere autobiografico del primo Settecento, si comprende fino a che punto l'avvento di Rousseau abbia significato davvero un netto confine tra il passato e il nuovo presente del genere. È lo stesso Battistini a divergere fortemente – senza esplicitarlo – dalle ipotesi di Guglieminetti, riportando la discussione là da dove questo l'aveva tirata fuori. «*Le Confessioni* – afferma

⁸ Ivi, p. 82.

⁹ Ivi, p. 83.

Battistini – si aprono con l'orgogliosa sicurezza di accingersi a un'impresa che non conosce esempi e che non conoscerà imitatori. Al principio dell'uniformità è subentrato il canone della diversità, col risultato che l'autobiografia, più che come *topos*, è ora pensata come *unicum*»¹⁰. Non solo: all'*ethos* sei-settecentesco subentra il *pathos*; alla razionalità la emozionalità; alla *medietas* la singolarità, la diversità, l'unicità, l'inimitabilità (e io aggiungerei l'eccentricità); all'io che si rispecchia nella società e che se ne riconosce parte in quanto filosofo, storico o pensatore, si sostituisce l'idea di un io che si rispecchia in se stesso e si riconosce letterato contro e nonostante la società.

A questo punto, va riconserato l'impatto che le *Confessions* di Rousseau ebbero sul sistema letterario e culturale italiano. Battistini precisa che in Alfieri – come risulta veramente innegabile – penetrano vari dei “luoghi” rousseauiani, tra cui: l'infanzia come stagione in cui si afferma il carattere (più avanti vedremo che in realtà, più che il carattere, è l'indole a trovare un suo primo linguaggio); il maggior peso riservato alla narrazione della giovinezza; la contaminazione tra narrazione di sé e romanzo (Richardson e Prévost in testa); il passato come territorio sentimentale e, infine, l'io colto nella sua contraddittorietà. Ultima ma non secondaria osservazione, riconducibile anch'essa alle novità apportate da Rousseau: «Alfieri opta per un lessico sentimentale desunto dal vocabolario romanzesco, dove prevalgono le iperboli, gli epiteti violentemente emotivi, il lessico elativo»¹¹.

L'indagine di Battistini ha avuto seguito in un testo altrettanto preciso di Franco D'Intino, che si è proposto di fare il punto sull'autobiografia in ambito italiano, e che, inoltre, aveva già costruito un itinerario bibliografico sul tema¹². La grande novità è che le sue ricerche optano per una prospettiva bibliografica più ampia che mette costantemente in moto la comparazione della letteratura italiana con altri sistemi letterari europei e anche con alcuni testi capitali degli Stati Uniti. Partendo definitivamente dall'ipotesi che il genere ha una lunghissima tradizione che risale fino all'Antichità (come per altro aveva già dimostrato ampiamente Misch nella sua monumentale *Geschichte der Autobiographie*)¹³, D'Intino ribadisce che il genere conosce una lunga e travagliata evoluzione fino alla “legittimazione” in pieno Settecento e la sua sistematizzazione teorica a partire dagli inizi dell'Ottocento. Da questa amplissima trattazione vengono fuori problemi che il sistema letterario rispecchia ma che probabilmente non contiene in modo esplicito. D'Intino afferma, da una parte, l'indissolubile legame tra origini dell'autobiografia e introspezione agostiniana, con tutto ciò che una tale convergenza comporta. Ma il dato interessante è osservare

¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹ Ivi, p. 97.

¹² D'Intino 1997a, 1997b e 1998.

¹³ Misch 1907.

invece come in Inghilterra e in Germania, sulla scia della riforma protestante, nasca un'indagine di sé che non ha gli stessi presupposti dell'ideologia cattolica, proprio perché comprende una nuova dimensione del rapporto confessionale. Rousseau si troverebbe precisamente nel limite tra rivendicazione di una confessione protestante e, paradossalmente, agli inizi di una formidabile desacralizzazione del discorso autobiografico¹⁴. A dire la verità, più che di desacralizzazione, a nostro avviso, sarebbe il caso di parlare di una nuova religiosità, tutta rousseauiana, riconducibile alla nuova sensibilità di stampo pre-romantico. Comunque sia, il fatto è che

agli inizi dell'Ottocento sono già disponibili, nelle più diffuse lingue europee, testi non religiosi di una certa estensione in grado di fornire un modello imitabile per l'impiego di strutture e tecniche narrative adeguate, la scelta di un tono dignitosamente colloquiale, la selezione e l'arrangiamento di motivi topici ecc. Infine questi grandi esempi, Gibbon in Inghilterra, Rousseau in Francia, Goethe e Moritz in Germania, Alfieri e Goldoni in Italia, Franklin in America, diffondono la consapevolezza che il diritto all'autobiografia spetta a ognuno. Non a caso, proprio in questo giro d'anni, come si è visto, è avvertita l'esigenza di dare un nome a questa "cosa" nuova che conquistava rapidamente un posto di primo piano nel panorama dei generi¹⁵.

Effettivamente, il secolo XVIII offre i modelli su cui poi poggeranno le indagini introspettive a venire, condotte, secondo il critico, su un unico binario: quello del rapporto tra io e autorità. Ma la cosa che più sorprende del saggio di D'Intino, il quale – ripeto – fa il punto sulla questione autobiografica in Italia e fuori d'Italia, è che, avviandosi ormai alla conclusione della prima parte del suo libro, che intende tracciare il filo storico del genere, dopo un breve *excursus* sull'autobiografia nell'Ottocento e nel Novecento, torna alla sua fondazione. E, giustamente, rimanda a quel famoso brano di Rousseau, nel quale promette di dipingersi tale e quale è ("tel que je suis"), per concludere infine:

Tale essenza impalpabile Rousseau cercherà nell'infanzia contrapposta alla maturità, nella natura contrapposta alla società, nel carattere contrapposto al ruolo, nella memoria contrapposta a dati, testimonianze, documenti (ancora autorità), nella verità contrapposta alla finzione [...]. Tutte direzioni, queste, lungo le quali si è mosso il genere autobiografico nel suo complesso, distinguendosi dall'ottica biografica e avvicinandosi al romanzo¹⁶.

¹⁴ D'Intino 1998, p. 26.

¹⁵ Ivi, p. 48.

¹⁶ Ivi, p. 54.

2. Rousseau e Alfieri

Tutte queste osservazioni, ci pare, esigono ancora ulteriori chiarimenti su ciò che le *Confessions* hanno significato per il genere autobiografico. Niente di più opportuno che analizzare ciò che lo stesso Rousseau ne scrisse nel suo testo.

Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l'espèce humaine, de ne pas anéantir un ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui certainement est encore à commencer, et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis. Enfin, fussiez-vous, vous-même, un de ces ennemis implacables, cessez de l'être envers ma cendre, et ne portez pas votre cruelle injustice jusqu'au temps où ni vous ni moi ne vivrons plus, afin que vous puissiez vous rendre au moins une fois le noble témoignage d'avoir été généreux et bon quand vous pouviez être malfaisant et vindicatif: si tant est que le mal qui s'adresse à un homme qui n'en a jamais fait ou voulu faire, puisse porter le nom de vengeance¹⁷.

Il primo elemento di forte innovazione è il ruolo assegnato al lettore, che non solo è arbitro nella disputa tra lo scrittore e la società. La sola idea che esso possa essere “uno dei nemici implacabili” che Rousseau conobbe in vita basta per accendere congiure e ritorsioni, che vanno al di là della morte. Il lettore, vera figura cardinale del testo, è il depositario della verità della storia, e ha il compito di interpretarla e farne testimonianza¹⁸. Il tono è subito nuovo: si assiste immediatamente ad una guerra per la verità, condotta da chi scrive le proprie memorie, e alla quale il lettore deve affidarsi fino a prova contraria. Oggetto essenziale di questa premessa, così ponderata e calibrata, è il «cahier», che non è precisamente un «journal». Cioè, Rousseau sa che quello che si accinge a scrivere non è un insieme di annotazioni quotidiane della sua vita intima, noto passatempo delle classi agiate del Settecento, bensì un quaderno definitivo e definitorio della sua esistenza, che si presenta come «la première pièce pour l'étude de l'homme».

Naturalizza, veridicità e autenticità sono dunque le chiavi compositive dell'autobiografia che inizia da zero. E, soprattutto, non più studio speculare (cioè, che possa servire da specchio agli altri) di una storia umana edificante, ma studio di una singolarità utile solo a capire la specie. Al lettore, quindi, spetta, se lo saprà fare, la funzione del «noble témoignage».

Poi iniziano le confessioni e, man mano che si avanza nella lettura, sia in modo esplicito sia in modo implicito, si svelano uno ad uno tutti i procedimenti che danno luogo all'autobiografia come genere. Il primo punto ha a che vedere con la funzione riparatrice della memoria, concepita come senno di poi, esercizio

¹⁷ Rousseau 1973, p. 31.

¹⁸ Ivi, pp. 215, 309, 331, 439, 572, 698-699.

di recupero non tanto di ciò che si è stati, ma di ciò che si è stati alla luce di ciò che si è. Memoria fedele alla coscienza. Per capirlo, basta leggere il famoso brano, nel quale Rousseau racconta nel libro II la scena in cui accusa Marion di aver rubato il gioiello che egli stesso aveva rubato, causandole un danno irreparabile.

Ce souvenir cruel me trouble quelquefois, et me bouleverse. [...] Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions. [...] Mais je ne remplirais pas le but de ce livre, si je n'exposais en même temps mes dispositions intérieures, et que je craignisse de m'excuser en ce qui est conforme à la vérité. [...] Voilà ce que j'avais à dire sur cet article. Qu'il me soit permis de n'en reparler jamais¹⁹.

Quindi, Rousseau si “confessa” e poi trova una giustificazione credibile per il suo comportamento “orroroso” come egli stesso lo chiama. La memoria – lo sappiamo dopo un secolo di indagini psicanalitiche – funziona in verticale, non in orizzontale, in modo associativo, non lineare. Non si presta cioè ad una narrazione logico-cronologica degli eventi, secondo l'ordine della *fabula* della vita, ma costringe l'uomo a rivivere permanentemente scene già passate. L'intreccio narrativo della autobiografia è fatto più che altro di lunghi *flash-back* e, per analizzare la direzione che prende un testo e per comprendere davvero il personaggio che si racconta, sarebbe il caso di cercare sempre i termini e le scene che fungono da analessi. Trascrivere quelle scene, narrarle – come sostiene Freud nel suo *Interpretazione dei sogni* – ha una funzione riparatrice e compensatoria per chi scrive, e, per il lettore, una funzione di legittima ricerca della verità.

È stato già segnalato varie volte come il libro di Rousseau si divida in due parti ben distinte: infanzia e gioventù, la prima, maturità, la seconda²⁰. Dopo che la piacevole evocazione dell'infanzia e della vita picaresca giovanile viene amaramente accantonata per ricostruire fedelmente la propria formazione intellettuale, nonostante lo scrittore si avvalga ora dei pochi documenti scritti e lettere che gli sono rimasti in mano (adoperati come punti di appoggio per garantire la sua verità al lettore sempre arbitro), Rousseau torna all'inizio della seconda parte sullo scopo primario delle *Confessions*:

Tous les papiers que j'avais rassemblés pour suppléer à ma mémoire et me guider dans cette entreprise, passés en d'autres mains, ne rentreront plus dans les miennes. Je n'ai qu'un guide fidèle sur lequel je puisse compter, c'est la chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être, et par eux celle des événements qui en ont été la cause ou l'effet. J'oublie aisément mes malheurs ; mais je ne puis oublier mes fautes, et j'oublie encore moins mes bons sentiments. Leur souvenir m'est trop cher pour s'effacer jamais de mon cœur. Je

¹⁹ Ivi, p. 126.

²⁰ Lejeune 1975; Starobinski 2012.

puis faire des omissions dans les faits, des transpositions, des erreurs de dates ; mais je ne puis me tromper sur ce que j'ai senti, ni sur ce que mes sentiments m'ont fait faire; et voilà de quoi principalement il s'agit. L'objet propre de mes confessions est de faire connaître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires : il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au-dedans de moi²¹.

Brano davvero bellissimo che dimostra fino a che punto effettivamente quello di Rousseau è un capovolgimento completo di ciò che fino ad allora s'intendeva per narrazione di sé. Basti pensare solo alle autobiografie moderne e precedenti (Cellini, Vico, Muratori, in Italia) per capire la distanza siderale che intercorre tra entrambi i modelli. Relazione e resoconto ineccepibile della propria attività intellettuale la loro, storia nervosa ed emozionata della propria "catena di sentimenti" quella di Rousseau. La cosa più sorprendente è il ruolo che lo scrittore assegna a tale catena: essa funge da motore della narrazione, a cui, sia come causa sia come effetto, susseguono gli eventi. L'errore narrativo per chi scrive sarebbe quindi raccontare gli eventi. A tale prospettiva fallimentare, egli sostituisce una nuova strategia: il punto di vista della narrazione è quello dei sentimenti («je ne puis me tromper sur ce que j'ai senti»). Quindi, l'autobiografia si presenta come educazione sentimentale, come confessione desacralizzata della propria intimità, come racconto introspettivo dell'interiorità. E lo scrittore chiarisce: non si tratta di entrarci, ma di «rentrer au-dedans de moi», tornare una e un'altra volta laddove si annidano i sentimenti²².

Per ultimo, è il caso d'insistere sul carattere sociale e politico che l'autobiografia rousseauiana ha avuto, oltre alla sua dimensione filosofica, antropologica e morale. A misura che il testo avanza, la memoria è sempre più corta e nello stesso tempo più inaffidabile. Perché la maturità dell'intellettuale non è vista come coronazione della vita, bensì come approdo doloroso ad una rottura totale con la società irricoscente. Narrarsi è rivendicare il proprio ruolo, a scapito di chi invece lo ha frainteso, sottovalutato oppure ostacolato.

Si j'étais le maître de ma destinée et de celle de cet écrit, il ne verrait le jour que longtemps après ma mort et la leur. Mais les efforts que la terreur de la vérité fait faire à mes puissants oppresseurs pour en effacer les traces me forcent à faire, pour les conserver, tout ce que me permettent le droit le plus exact et la plus sévère justice. Si ma mémoire devait s'éteindre avec moi, plutôt que de compromettre personne, je souffrirais un opprobre injuste et passager sans murmure; mais puisque enfin mon nom doit vivre, je dois tâcher de transmettre avec lui le souvenir de l'homme infortuné qui le porta, tel qu'il fut réellement, et non tel que d'injustes ennemis travaillent sans relâche à le peindre²³.

²¹ Rousseau 1973, p. 348.

²² Per la definizione di coscienza, sensazioni, sentimenti e passione in Rousseau rinvio a Patat 2009, pp. 66-70 e al bellissimo saggio di Contarini 1997.

²³ Rousseau 1973, pp. 485-486.

Insomma, le *Confessions* presentano la storia di un individuo, con particolare attenzione alla sua infanzia e alla sua educazione. In realtà prevale l'idea delle difficoltà riscontrate da un'infanzia senza guida e da un'educazione insana, che a volte tocca anche la perversione dei maestri. In realtà, è la narrazione al di là di tutto ciò che si frappone tra il bambino e la sua purezza, la intacca e la rende sempre più fragile, fino alla perdita irreparabile dell'innocenza. A quel punto, ciò che segue, ossia, il racconto che inizia con la seconda parte, si trasforma nella narrazione della vita adulta come una "cacciata" dall'infanzia²⁴. Questo è uno degli elementi o *topoi* più innovativi del testo. La narrazione privilegia le azioni significative che servono al lettore per costruirsi un'immagine compiuta dell'autore. Si tratta di una specie di puzzle che trova il suo significato finale con l'apporre l'ultimo pezzo. Ma in questo puzzle c'è anche una bella parte dedicata a ciò che si è perso, abbandonato e tradito per sempre.

In Rousseau, in effetti, c'è una scansione degli eventi che dipende dalle grandi esperienze emotive, al punto che la propria storia non è fatta solo di "eventi" ma di recupero dei sogni, delle proiezioni e della fantasie infantili e adolescenziali²⁵.

Inoltre, la storia dell'individuo è la storia dell'individualità, non aliena alla stravaganza e all'eccentricità. L'individualità è data dal talento naturale e cioè dall'indole, più che dal carattere, come segnalano i critici prima citati. Il nodo della individualità sta nel seguire le proprie inclinazioni, che avvicinano ognuno alla sua natura, all'essere se stessi²⁶. In poche parole, lo scopo dell'autobiografia è arrivare al centro dell'anima individuale («l'âme di Jean Jacques»²⁷).

Come negare quanto tutti questi principi costitutivi di Rousseau siano riscontrabili nella *Vita* di Alfieri? Nel recente volume monografico dedicato all'autore italiano, Arnaldo Di Benedetto e Vincenza Perdichizzi chiariscono il problema, senza però entrare dettagliatamente nel merito.

È difficile supporre che [Alfieri] non conoscesse almeno superficialmente le *Confessions* di Rousseau, la cui seconda parte pubblicata nel 1788 (la prima era uscita nel 1782), aveva prodotto in Francia, dove Alfieri viveva, molto rumore. E certo alle innovatrici *Confessions* molto deve l'autobiografia alfieriana²⁸.

Torniamo, per esempio, alla differenziazione netta tra indole e carattere. «Trovandomi un giorno in queste disposizioni malinconiche»²⁹ – si confessa Alfieri nella *Vita* utilizzando proprio la parola «disposizione», che è la terminologia esatta delle teorie delle passioni da Descartes in avanti. Di disposizioni naturali, peraltro, aveva già parlato Rousseau nell'*Émile*. E agguinge Alfieri:

²⁴ Ivi, p. 340.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 460.

²⁷ Ivi, p. 749.

²⁸ Di Benedetto, Perdichizzi 2014, p. 212.

²⁹ Alfieri 2007, p. 56.

L'indole, che io andava manifestando in quei primi anni della nascente ragione, era questa. Taciturno e placido per lo più; ma alle volte loquacissimo e vivacissimo; e quasi sempre negli estremi contrari; ostinato e restio contro alla forza, pieghevolissimo agli avvisi amorevoli; rattenuto più che da nessun'altra cosa di essere sgridato; suscettibile di vergognarmi fino all'eccesso, e inflessibile se io veniva preso a ritroso³⁰.

L'indole, pertanto, è l'insieme delle inclinazioni o disposizioni naturali che concorrono, dopo il rapporto intenso con la realtà circostante, alla formazione del carattere individuale. Le «qualità primitive»³¹ le chiama anche Alfieri, distinguendole ben bene dal carattere che è piuttosto il complesso delle doti individuali e delle disposizioni psichiche che distinguono una personalità umana dall'altra, e che risulta dall'incontro (scontro, direbbero Rousseau e Alfieri) tra indole dell'individuo e società. Il carattere o temperamento è l'effetto dell'influenza che esercitano sull'indole l'ambiente fisico, affettivo, sociale e culturale. L'individuo, secondo l'autobiografia moderna, visto anche nella sua dimensione biologica, è dotato di un'indole personale e innata e di un carattere riflesso, frutto dello scambio sociale. Più il suo comportamento si avvicina all'indole, più autentica e "naturale" risulta la sua vita. C'è un superamento della teoria degli umori a favore di una identificazione della personalità, incrocio fra qualcosa di innato e qualcosa di derivato. A questo punto, la virtù non ha più il valore antico (Leopardi lo capirà perfettamente) che si trova in Plutarco. La virtù moderna si esprime in diversi modi attraverso un comportamento ineccepibile che consiste nel tenere a freno le passioni debordanti, ma soprattutto a partire dall'alimento che l'individuo dà a se stesso per non compromettere l'indole a causa delle avversità. Inoltre, come aveva spiegato Rousseau nell'*Émile*, l'indole è favorita laddove i sentimenti naturali di cui l'uomo è dotato vanno incontro al linguaggio della natura e non della civiltà. L'indole in genere è buona perché legata ai sentimenti naturali. Da lì, nel caso specifico di Rousseau, all'idealizzazione del mondo della campagna come rifugio o conservazione di una purezza originaria c'è solo un passo.

Infine, chi legga le *Confessions* d'un solo tratto noterà che una parola che si ripete senza soluzione di continuità è «assujettissement», intesa come la rinuncia all'identità, che è indole e carattere insieme, o, in altre parole, la perdita della personalità individuale.

3. Verso la memorialistica

Il passaggio dall'autobiografia settecentesca alla memorialistica ottocentesca rimane ancora da chiarire. Da un lato, sembrerebbe che esista un filo rosso

³⁰ Alfieri 2007, pp. 57-58.

³¹ Ivi, p. 58.

che congiunge addirittura entrambi i generi: scrittura dell'io, in prima persona, interno alla storia, onnisciente; rilevanza assoluta del narratario o destinatario del testo e del lettore, come testimone e arbitro di ciò che si vuole narrare; punto di vista unilaterale, che imprime ed espande la sua visione ideologica nel testo; tecniche narratologiche proprie del romanzo (attenzione al racconto di eventi significativi, assurti a episodi epifanici, carichi di valore simbolico; dominio delle tecniche di narrazione temporale, con varianti stilistiche che vanno dal tono autoironico a quello palesemente malinconico; descrizioni di ambienti e personaggi secondo un'ottica realistica; incipit e fine fortemente vincolati).

Dall'altro lato, autobiografia e memorialistica divergono. Due sono fondamentalmente i punti su cui la critica ha insistito. In primo luogo, la memorialistica rivendica l'idea che il soggetto che narra la propria storia lo faccia, non per mettere in campo la sua individualità e la sua irripetibilità, bensì per affermare la sua identità collettiva: l'idea della rappresentazione di un insieme. L'individuo è paradigma di una corporazione (i mercanti del Rinascimento), una casta (i filosofi del Seicento), una associazione (i rivoluzionari del Risorgimento). Insomma, si adopera l'io per parlare a nome di una comunità³². «È proprio questo il modello narrativo che Jolles riconosce nella leggenda profana, ove le virtù e i beni materiali non sono veramente posseduti dal singolo, perché ogni cosa trae valore esclusivamente dalla famiglia e il destino dei personaggi ricade sempre sulla stirpe»³³.

Il secondo punto riguarda il tempo della narrazione e del narrato. Sebbene scritta a partire da un presente che ricostruisce a posteriori il passato, tale quale le autobiografie, la memorialistica è più selettiva nell'arco temporale: anzi, predilige la narrazione della gioventù come età dorata, in cui si manifestano pienamente le forze propulsive della storia che si vuol narrare. «La scala temporale è allora per lo più subordinata a una scelta ideologica o propagandistica»³⁴.

Sarebbe necessario, però, fare una netta distinzione tra i libri delle ricordanze e quelli di famiglia del Rinascimento (intesi dalla teoria e dalla critica come modelli della memorialistica) e la memorialistica legata ad eventi storici, quindi non familiari. Purtroppo, memorialistica è l'unica parola che accomuna entrambi i fenomeni: le confusioni che ne nascono non sono poche.

Le mie prigioni di Silvio Pellico rientrano pienamente nel parametro della memorialistica di stampo risorgimentale. Studiate negli ultimi anni piuttosto dagli storici che dalla critica letteraria, esse sono state oggetto di un ingiusto oblio, forse perché troppo legate alla visione consolatoria del manuale scolastico, oppure perché ancora impregnate di quella visione teleologica della storia letteraria italiana, che, sotto l'egida dell'idealismo romantico, legò narrazione letteraria e valori costitutivi della nazione.

³² Battistini 1990, pp. 55-57.

³³ Ivi, p. 57.

³⁴ D'Intino 1998, p. 214.

Si era detto, all'inizio del presente saggio, che Guglielminetti esclude tassativamente le memorie del Risorgimento dall'universo dell'autobiografia, mentre gli altri studiosi che abbiamo citato se ne sono occupati solo marginalmente³⁵. Riassumendo molto il dibattito in ambito storiografico, almeno quello recente legato ai 150 anni della nascita dello Stato unitario italiano, si può dire che *Le mie prigionie* appartengono pienamente al canone della memorialistica risorgimentale insieme ad una trentina di testi, altrettanto riconoscibili (Pepe, Balbo, D'Azeglio, Trivulzio, Guerrazzi, Dandolo, Garibaldi, Mazzini, Settembrini, Abba, per menzionare i più importanti). Nella prospettiva storiografica di Banti, ciò significa che esse contribuirono alla gestazione di un discorso sulla nazione, la cui morfologia, archeologia e ricezione appaiono oggi abbastanza chiare³⁶.

Non solo il discorso godeva di una notevole coerenza, ma descriveva un soggetto [la nazione] esso stesso normativamente immaginato come compatto, olistico, privo di fratture. [...] La nazione in nome della quale si parlava, era la stessa, aveva gli stessi caratteri, si esprimeva con gli stessi simboli, le stesse figure, e questo passaggio non fu privo di implicazioni, poiché proprio per questo i diversi leader delle varie sezioni dell'opinione nazionale finirono per pensare se stessi come i migliori esegeti, se non gli unici veri interpreti, dei voleri e della sfera pubblica, ovvero la nazione italiana³⁷.

In poche parole, tutta la memorialistica italiana è stata accomunata sotto l'etichetta di una produzione ideologica compatta, legittima e autorevole che, nonostante le diverse visioni della soluzione politica da adottare, confluiva in uno stesso punto: il diritto italiano a costruire un unico Stato, basato nella loro narrazione sull'immagine «della comunità etnoculturale, di un soggetto compatto, dotato di sangue, terra, memoria, cultura e coscienze proprie»³⁸. Poco importa adesso valutare quanto questo discorso nazionale si sia scontrato poi, una volta avvenuta l'unità, con una realtà molto più frammentata e frantumata di quanto non apparisse loro. Il dato rilevante – insisto – è ribadire che per la critica storiografica, le memorie di Pellico costituiscono un tassello ineliminabile di questo discorso. A questo proposito, il volume di Mola riporta una novità: la necessità di incrociare i dati presenti ne *Le mie prigionie* con l'autobiografia in lingua francese, che Pellico avrebbe scritto in seguito alla sua scarcerazione, conservata in pessime condizioni nella Biblioteca di Saluzzo e tuttora inedita³⁹.

Per quanto riguarda la storia della critica letteraria, i lavori recenti hanno apportato alcune novità. Da una parte, nel 2010 è stata ricostruita da Cristina Contilli, anche se con criteri abbastanza fragili, la bibliografia attorno alle

³⁵ Vedi D'Intino 1998, pp. 214-215.

³⁶ Banti 2006, pp. 54-55.

³⁷ Ivi, p. 198.

³⁸ Ivi, p. 200.

³⁹ Mola 2005.

opere di Pellico, con particolare attenzione a un fenomeno necessario: la lettura incrociata delle memorie dei quattro intellettuali condannati allo Spielberg dalla vicenda carbonara (Pellico, Maroncelli, Andryane, Confalonieri) come un unico testo, che necessita ancora di una dovuta analisi e interpretazione non solo storica. Dall'altra, sempre la studiosa marchigiana ha riportato per la prima volta, anche senza criteri filologici, parte dell'autobiografia di Pellico di cui si diceva sopra⁴⁰.

In questi scritti, manca ancora un'analisi che metta Pellico al centro dell'evoluzione di un genere, quale l'autobiografia, nella sua declinazione memorialistica. Cioè, manca capire cosa apportano *Le mie prigioni* alla forma autobiografica, al di là delle caratteristiche già enunziate prima.

Ho io scritto queste Memorie per vanità di parlar di me? Bramo che ciò non sia, e per quanto uno possa di sé giudice costituirsi, parmi d'aver avuto alcune mire migliori: – quella di contribuire a confortare qualche infelice coll'esponimento de' mali che patii e delle consolazioni ch'esperimentai essere conseguibili nelle somme sventure; – quella d'attestare che in mezzo a' miei lunghi tormenti non trovai pur l'umanità così iniqua, così indegna d'indulgenza, così scarsa d'egregie anime, come suol venire rappresentata; – quella d'invitare i cuori nobili ad amare assai, a non odiare alcun mortale, ad odiar solo irreconciliabilmente le basse finzioni, la pusillanimità, la perfidia, ogni morale degradamento; – quella di ridire una verità già notissima, ma spesso dimenticata: la Religione e la Filosofia comandare l'una e l'altra energico volere e giudizio pacato, e senza queste unite condizioni non esservi né giustizia, né dignità, né principii securi⁴¹.

L'*Introduzione* al volume è un testo sicuramente meditato, probabilmente composto una volta concluso il libro e deliberatamente posto come pezzo chiave per la sua interpretazione. A rigor del vero, la prima frase non esclude le memorie dal genere autobiografico, perché neanch'esso si fonda sulla narrazione vanitosa, bensì sulla narrazione utile all'umanità. Ma le «mire» di Pellico sono ben chiare: confortare, attestare, pacificare, ricordare. Cioè, si tratta di una testimonianza politica che si pone, astutamente, velatamente, come testimonianza pienamente umana, cui la *pietas* cristiana non può essere estranea. Vero elemento innovatore – non tanto se si considera che nel 1827 era già apparsa la prima versione dei *Promessi Sposi* – è la convergenza di principi filosofici dell'illuminismo e fede cristiana: il marchio costitutivo di buona parte del romanticismo italiano di stampo moderato. Quindi, in questo caso, con questo programma, il paradigma rousseauiano-alfieriano appare decisamente abbandonato.

Pellico non solo rappresenta la nuova sensibilità romantica, in adesione alle grandi idee liberali del periodo, ma soprattutto il passaggio da una posizione ideologica rivoluzionaria carbonara ad una posizione cattolica moderata.

⁴⁰ Contilli 2012, pp. 157-181.

⁴¹ Pellico 2011, p. 14.

Il carattere etico-politico dello scritto va al di là del carattere letterario: il proposito è unire religione e filosofia. E anche se i personaggi principali sono la cerchia degli amici, uniti da una stessa ideologia carbonara, vittime della “tirannia” austriaca, è significativo il riscatto morale di tutti i secondini e le guardie, come se con quell’operazione iterativa del testo (la ripetizione anche sbalorditiva del campo semantico legato al termine *compassione*), si volesse attenuare l’idea di nemico politico. Non a caso, a causa delle sue posizioni conciliatorie e antirivoluzionarie subito dopo la scarcerazione nel 1830, Pellico fu – come sappiamo – gravemente fischiato al Teatro Carignano di Torino. Gli unici personaggi che nel testo appaiono giudicati negativamente sono l’Imperatore (che non compie le sue promesse) e il giudice della sentenza, che non è austriaco ma italiano.

Essenziale nell’economia del testo è il punto di vista del carcerato, che occlude la narrazione, la limita a ciò che è visibile ma anche a ciò che è pensabile. Da un certo punto di vista è il maggior punto di forza del libro: rende urgente un messaggio, che appare criptico sotto la veste di una semplicità narrativa.

In quella mia nuova stanza, così tetra e così immonda, privo della compagnia del caro muto, io era oppresso di tristezza. Stava molte ore alla finestra la quale metteva sopra una galleria, e al di là della galleria vedeasi l’estremità del cortile e la finestra della mia prima stanza. Chi erami succeduto colà? Io vi vedeva un uomo che molto passeggiava colla rapidità di chi è pieno d’agitazione. Due o tre giorni dappoi, vidi che gli avevano dato da scrivere, ed allora se ne stava tutto il dì al tavolino⁴².

L’unica narrazione al di fuori del punto di vista asfittico del carcere è la storia della ragazza allo Spielberg, che, effettivamente, viene narrata da un punto di vista estraneo alla compattezza dell’insieme⁴³. Inoltre, come nelle autobiografie, si tratta effettivamente di una narrazione a posteriori che ricostruisce un percorso interiore, presentificandolo, rendendolo vivo attraverso i dialoghi e la costruzione dell’intreccio secondo un ordine cronologico e logico uguale a quello del carcerato. Ciò impedisce che il lettore possa sapere in anticipo la sorte che aspetta al “povero” condannato e condivide con lui il sentimento di incertezza e di ingiustizia che lo perseguita. L’ottica sacrificale e vittimistica, infatti, guida tutto il testo (dalla visione cristologica di lui, circondato da due ladri⁴⁴ alla scansione del percorso attraverso i carceri di Milano, Venezia, Moravia) come se fossero le stagioni di una *via crucis*.

Per capire poi fino a che punto ci sia una rottura con i principi cardinali dell’autobiografia di stampo settecentesco, basterebbe leggere i capitoli XXV, XXVII e L, in cui, effettivamente, Pellico smonta con violenza quanto sia stato costruito fino ad allora. In poche parole: decostruisce l’adesione al sensismo

⁴² Ivi, p. 33.

⁴³ Ivi, p. 81.

⁴⁴ Ivi, p. 47.

e la laicità, principi cardine del Settecento e che sopravvivranno solamente in Leopardi e Nievo. Nel capitolo XXV si assiste alla scena memorabile in cui il narratore “scopre”, vergognandosi del disprezzo cui l’ha trattata, la Bibbia, vero oggetto simbolico del testo.

Posi la Bibbia sopra una sedia, m’inginocchiai in terra a leggere, e quell’io che sì difficilmente piango, proruppe in lagrime. [...] Non era più il tempo ch’io la giudicava colla meschina critica di Voltaire, vilipendendo espressioni, le quali non sono risibili o false se non quando, per vera ignoranza o per malizia, non si penetra nel loro senso. M’appariva chiaramente quanto foss’ella il codice della santità, e quindi della verità; quanto l’offendersi per certe sue imperfezioni di stile fosse cosa infilosofica, e simile all’orgoglio di chi disprezza tutto ciò che non ha forme eleganti⁴⁵.

In questo brano, come in altri che seguiranno sulla stessa linea di pensiero, Pellico, più che costruire, demolisce. E segna la fine dell’autobiografia nel suo punto culminante: la storia di sé fuori dall’egida del dogma religioso diventa l’utopia sociale come sogno ecumenico più che come frutto di una riflessione filosofica estranea alla fede. Non solo, pur nella sua contraddittorietà, nell’autobiografia settecentesca l’io autobiografico si riconosce uno e indivisibile, perno dell’identità del soggetto. In Pellico, invece, l’identità non corrisponde più al percorso rousseauiano dell’unicità dell’individuo, ma, al contrario, consiste nella constatazione che l’individuo è solo una fragile, insignificante “creatura umana”. Il dato più interessante sta nella frase davvero criptica del frammento appena citato, sorvolata da quanto mi risulta, da tutta la critica. Pellico dice, come astraendosi dalla scena e guardando dal passato: «quell’io che sì difficilmente piango, proruppe in lagrime», come se fosse una focalizzazione esterna. Qual è l’io che piange? Quello convertito alla religione o quello antico, che giudicava la Bibbia «colla meschina critica di Voltaire»? Si tratta certamente del primo che vede in lontananza il secondo, la stessa lontananza che esiste ormai tra autobiografia settecentesca e memorialistica patriottica. «Quell’io che sì difficilmente piango» ribadisce, peraltro, l’idea che un secondo io, nato nel carcere, si è sostituito al primo, del quale “difficilmente” esista nostalgia o compassione. Quell’io che finalmente piange, cioè l’io antico che comprende il proprio errore, è il maggiore indizio testuale della conversione intellettuale dell’autore, che abbracciando la fede abbandona non solo le vecchie posizioni filosofiche, bensì la più salda militanza politica dal lato della rivoluzione radicale. Non è quindi un soggetto scisso in termini moderni, ma un io rinato dalle ceneri del primo.

Nel capitolo XXVII l’autore, convertitosi definitivamente alla religione, decide di scrivere:

Per viemeglio divenir costante in questo proposito, pensai di svolgere con diligenza d’or innanzi tutti i miei sentimenti, scrivendoli. Il male si era che la Commissione, permettendo ch’io avessi calamaio e carta, mi numerava i fogli di questa, con proibizione di distruggerne alcuno, e

⁴⁵ Ivi, pp. 62-63.

riservandosi ad esaminare in che li avessi adoperati. Per supplire alla carta, ricorsi all'innocente artificio di levigare con un pezzo di vetro un rozzo tavolino ch'io aveva, e su quello quindi scriveva ogni giorno lunghe meditazioni intorno ai doveri degli uomini e di me in particolare. [...] Quelle mie meditazioni avevano un carattere piuttosto biografico. Io faceva la storia di tutto il bene ed il male che in me s'erano formati dall'infanzia in poi, discutendo meco stesso, ingegnandomi di sciorre ogni dubbio, ordinando quanto meglio io sapea tutte le mie cognizioni, tutte le mie idee sopra ogni cosa. Quando tutta la superficie adoprabile del tavolino era piena di scrittura, io leggeva e rileggeva, meditava sul già meditato, ed alfine mi risolveva (sovente con rincrescimento) a raschiar via ogni cosa col vetro, per riavere atta quella superficie a ricevere nuovamente i miei pensieri. Continuava quindi la mia storia, sempre rallentata da digressioni d'ogni specie, da analisi or di questo or di quel punto di metafisica, di morale, di politica, di religione, e quando tutto era pieno, tornava a leggere e rileggere, poi a raschiare⁴⁶.

Brano davvero curioso del testo. Per vari motivi, Pellico chiama sentimenti quello che in realtà sono poi meditazioni. A dire la verità, è come se assistessimo, in chiave manzoniana ormai, alla trasformazione dei sentimenti in meditazioni, cioè all'abbandono del fattore più trainante della cultura illuministico-sensistica, che significava che la conoscenza di sé avviene attraverso lo sminuzzamento delle sensazioni e dei sentimenti. Seconda osservazione: sostiene Pellico che tali meditazioni avessero «un carattere piuttosto biografico», anziché biografico *tout court*. Anche qui c'è una mutazione. Biografia non è più la concatenazione di eventi significativi del passato che collaborano alla costituzione di un'identità, cioè narrazione che mette al centro un soggetto, le sue “disposizioni naturali”, le sue “affezioni”, “impressioni” e la sua “esperienza”. Biografia è diventata meditazione attorno ai propri doveri, «storia, sempre rallentata da digressioni d'ogni specie, da analisi or di questo or di quel punto di metafisica, di morale, di politica, di religione». Non solo questo: la scrittura diventa un atto precario, legato alla materialità, mutabile, cancellabile.

Infine, nel centro del testo (composto di 99 capitoli) si colloca il capitolo L. In esso si narra il trasferimento dai Piombi veneziani allo Spielberg, che, nella logica del testo, comporta un ulteriore peggioramento delle condizioni di vita del carcerato.

Uscimmo da una porta che mettea sulla laguna; e quivi era una gondola con due secondini del nuovo custode. Entrai in gondola, ed opposti sentimenti mi commoveano: – un certo rincrescimento d'abbandonare il soggiorno dei Piombi, ove molto avea patito, ma ove pure io m'era affezionato ad alcuno, ed alcuno erasi affezionato a me, – il piacere di trovarmi, dopo tanti mesi di reclusione, all'aria aperta, di vedere il cielo e la città e le acque, senza l'infausta quadratura delle inferriate, – il ricordarmi la lieta gondola che in tempo tanto migliore mi portava per quella laguna medesima, e le gondole del lago di Como e quelle del lago Maggiore, e le barchette del Po, e quelle del Rodano e della Senna!... Oh ridenti anni svaniti! E chi era stato al mondo, felice al pari di me? Nato da' più amorevoli parenti, in quella condizione che non è povertà, e che, avvicinandoti quasi egualmente al povero ed al ricco, t'agevola il vero conoscimento de' due stati, –

⁴⁶ Ivi, pp. 66-67.

condizione ch'io reputo la più vantaggiosa per coltivare gli affetti; – io, dopo un'infanzia consolata da dolcissime cure domestiche, era passato a Lione presso un vecchio cugino materno, ricchissimo e degnissimo delle sue ricchezze, ove tutto ciò che può esservi d'incanto per un cuore bisognoso d'eleganza e d'amore avea deliziato il primo fervore della mia gioventù: di lì tornato in Italia, e domiciliato co' genitori a Milano, avea proseguito a studiare ed amare la società ed i libri, non trovando che amici egregi, e lusinghevoli plauso. Monti e Foscolo, sebbene avversarii fra loro, m'erano benevoli egualmente. [...] Fra altri ottimi amici, tre, in Milano, predominavano sul mio cuore, D. Pietro Borsieri, Monsign. Ludovico di Breme, ed il conte Luigi Porro Lambertenghi. Vi s'aggiunse in appresso il conte Federigo Confalonieri. Fattomi educatore di due bambini di Porro, io era a quelli come un padre, ed al loro padre come un fratello. In quella casa affluiva tutto ciò non solo, che avea di più colto la città, ma copia di ragguardevoli viaggiatori. Ivi conobbi la Stäel, Schlegel, Davis, Byron, Hobhouse, Brougham, e molti altri illustri di varie parti d'Europa⁴⁷.

Proprio perché unico capitolo in cui ci sia un'allusione all'infanzia e alla giovinezza prima dell'arresto (al punto che Maroncelli si vide obbligato a spiegare chi fosse Pellico nell'edizione francese del 1834), il testo acquisisce un'importanza chiave. Farei tre osservazioni: la prima di carattere narratologico. Il cap. L è il solo a contenere un lungo *flash-back*. Se si pensa alle autobiografie precedenti, il contrasto è ancora più notevole. Interessante che tale procedimento avvenga per via dell'acqua che unisce luoghi e ricordi: dai laghi del Nord alla Senna si costruisce un itinerario di viaggio che dice molto sulla formazione pregressa dell'autore. Bastano poche righe a Pellico per vantare il peso della propria origine. Seconda osservazione: un sommario di intense immagini racchiude in poche righe tutto ciò che sappiamo dell'infanzia. La frattura con l'autobiografia è notevole. Anche se essa appare in effetti come paesaggio felice e degno di evocazione, il suo ricordo potrebbe distogliere il testo dalla sua meta primaria: narrare la conversione e la trasformazione di un intellettuale ai fini politici educativi e morali. D'altra parte, rinunciando a narrare se stesso nel passato, Pellico conferisce una importanza enorme al presente della carcerazione. Terza osservazione: l'esplicitazione ordinata e gerarchica delle filiazioni culturali, non sempre notate dalla critica. In primo luogo, l'ambiente milanese, di prestigio. Monti e Foscolo sono scrittori italiani, osteggiati in gran parte dall'ala meno moderata dei romantici, che esigono e reclamano un impegno politico maggiore e contestano la rinuncia alla lotta di *Jacopo Ortis*. Pellico ne fa una difesa tenue, blanda, certamente non li celebra, ma non li cancella neanche. Borsieri, Breme, Porro, Confalonieri sono i giovani settentrionali legati direttamente o indirettamente al «Conciliatore» e quindi debitori delle idee dell'illuminismo, ma con una grande apertura verso le spinte innovative del romanticismo europeo. Questo è il brano in cui l'autobiografia diventa memorialistica, in quanto espressione di un gruppo, di una collettività. Ad essi, certamente, si lega pure Maroncelli, che nel testo avrà un suo protagonismo indiscusso. Stäel, Schlegel, Davis, Byron, Hobhouse, Brougham sono tra gli autori europei più importanti

⁴⁷ Ivi, pp. 112-113.

dell'epoca: spingono per una modernizzazione dell'Italia e aderiscono alle idee liberali moderate. Infine, in poche righe Pellico ha tracciato una sua biografia intellettuale senza precedenti, che, in qualche modo, dispiega con maggiore efficacia il messaggio che si vuole far trasmettere. Però, attenzione, l'uso del passato imperfetto, che favorisce l'evocazione nostalgica, segna ancora l'idea di un io antico, trasformatosi completamente nell'io nuovo, che le memorie stanno per introdurre pienamente: il patriota sacrificatosi per la patria, non più sulla base dei principi rivoluzionari filo-francesi, bensì aderente alla nuova ideologica romantica di stampo cristiano che in Europa sta gettando radici ben solide: nell'esilio e nel dolore cristiano si trova l'essenza dolce e malinconica del romanticismo. «[Ne nasce una] malinconia moderna, che si naturalizza cristiana e una sensibilità disincantata»⁴⁸. Ecco cosa introduce in Italia la memorialistica quando lascia nell'ombra la sensibilità illuministica o rousseauiana.

Riferimenti bibliografici / References

- Alfieri V. (2007), *Vita*, introduzione e note di Marco Cerruti, Milano: Rizzoli.
- Banti A.M. (2006), *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino: Einaudi.
- Battistini A. (1990), *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna: Il Mulino.
- Bénichou P. (1993), *La consacrazione dello scrittore. L'avvento dello spirito laico nella Francia moderna (1750-1830)*, Bologna: Il Mulino.
- Bibliografia ragionata delle opere di Silvio Pellico 1816-2010* (2010), a cura di C. Contilli, s.l., s.e.
- Contarini S. (1997), *Il mistero della macchina sensibile. Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pisa: Pacini.
- Contilli C. (2012), *Dalla prigionia nello Spielberg al ritorno alla vita*, Raleigh: Lulu Enterprises.
- Di Benedetto A., Perdichizzi V. (2014), *Alfieri*, Roma: Salerno.
- D'Intino F. (1997a), *Il genere autobiografia. Bibliografia di fonti e studi*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di R. Caputo, M. Monaco, introduzione di R. Mordenti, Roma: Bulzoni, pp. 315-350.
- D'Intino F. (1997b), *I paradossi dell'autobiografia*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di R. Caputo, M. Monaco, introduzione di R. Mordenti, Roma: Bulzoni, pp. 275-313.
- D'Intino F. (1998), *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma: Bulzoni.

⁴⁸ Bénichou 1993, p. 148.

- Guglielminetti M. (1977), *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino: Einaudi.
- Guglielminetti M. (1986), *Biografia e autobiografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. V: *Le questioni*, Torino: Einaudi, pp. 829-886.
- Gusdorf G. (1975), *De l'autobiographie initiaque à l'autobiographie genre littéraire*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», n. 6, pp. 957-994.
- Lejeune P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Misch G. (1907), *Geschichte der Autobiographie*, Leipzig-Berlin: Teubner.
- Mola A. (2005), *Silvio Pellico, carbonaro, cristiano e profeta della nuova Europa*, Milano: Bompiani.
- Patat A. (2009), *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo*, Macerata: Quodlibet.
- Pellico S. (2011), *Le mie prigioni*, Milano: Rizzoli.
- Rousseau J.J. (1973), *Confessions*, texte établi par B. Gagnebin, M. Raymond, préface de J.B. Pontalis, notes de C. Koenig, Paris: Gallimard.
- Scrivano (1977), *Biografia e autobiografia*, Roma: Bulzoni.
- Scrivano R. (1997), *Teoria e critica dell'autobiografia*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di R. Caputo, M. Monaco, introduzione di R. Mordenti, Roma: Bulzoni, pp. 25-36.
- Starobinski J. (2012), *Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris: Gallimard.

Paesaggio identitario: Carlo Emilio Gadda a bordo del “Conte Rosso”

Marco Carmello*

Abstract

L'articolo intende analizzare la relazione fra paesaggio e letteratura come meccanismo di scrittura. Si discute in particolare la seconda parte del *Castello di Udine* di Carlo Emilio Gadda, *Crociera Mediterranea*, come esempio ottimale di questa relazione. Lo scopo è quello di individuare e discutere da un punto di vista semiologico e culturale il legame che si istituisce fra letteratura e paesaggio successivamente alla Prima Guerra Mondiale.

The aim of this article is to analyze the relation between landscape and literature in literary writing. We choose the second section of Carlo Emilio Gadda *Il Castello di Udine*, titled *Crociera Mediterranea*, because of her exemplarity in showing the relation under discussion. Our purpose is to discuss from a semeiotic and cultural point of view the connection between literature and landscape after the First World War.

* Marco Carmello, linguista e filologo, Profesor interino, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Italiana, Ciudad Universitaria, 28040 Madrid, e-mail: macarmel@filol.ucm.es.

La relazione che, in ambito italiano, viene a stringersi fra il paesaggio, la sua testimonianza artistica e la sua conformazione naturale, da una parte, e la memoria storica identitaria dall'altra rappresenta un aspetto non indifferente della costruzione antropologica che segna la vicenda culturale della penisola.

A mo' di esempio, ed è, in questa sede, esempio non peregrino, basti ricordare l'opera più nota di Antonio Stoppani, quel *Bel Paese* che, con le sue 32 discussioni intorno al caminetto, aveva lo scopo preciso di far conoscere ai recentissimi italiani la loro "nuova" patria. La misura del successo che il libro, opera del più insigne fra i geologi ed i paleontologi italiani del tempo, ebbe fra il 1876, anno della sua prima edizione, e gli anni immediatamente precedenti la Prima Guerra Mondiale, è data dalla scelta fatta, nel 1906, da Egidio Galbani di battezzare proprio col titolo dell'opera dell'abate scienziato un formaggio nato allo scopo preciso di far guerra allo strapotere latteo-caseario dei francesi¹.

Dalla divulgazione scientifica alla produzione casearia, dunque, e si potrebbe aggiungere, ma veramente qui *parva non licet*, dalle "ossa frementi amor di patria" che animano la foscoliana Basilica di Santa Croce, fino alle prime tavole pubblicitarie con cui, agli inizi del '900, s'iniziava a propagandare il turismo interno ed esterno, la ricchezza, la varietà, l'antichità del paesaggio italico giocano un ruolo fondamentale nella creazione dell'identità italiana.

Due sembrano essere le ragioni per cui al patrimonio artistico naturale la cultura post-risorgimentale pare affidarsi nella sua definizione dello spazio condiviso: la prima è che solo in quest'ambito sembra essere positivamente risolto il grave problema della molteplicità; la seconda è che la lettura in termini monumentali, se non addirittura "patrimoniali", di questa varietà permette l'istituzione di un discorso sicuramente encomiastico, che sarebbe invece impossibile fare rimanendo ancorati alla dimensione puramente storica, o linguistica o culturale. Il "paesaggio" diventa così il segno più potente dell'eredità realizzata dall'Unità e, alle troppe incertezze della storia, ai dubbi complessi della lingua fa da contraltare la sicurezza serena della "geografia".

Se è all'interno di questo paesaggio, simultaneamente nazionale, romantico e positivista, che viene allevata l'intera generazione degli anni '90, quella nata proprio a ridosso del cambio di secolo, quella sulle cui spalle soprattutto ricadrà l'onere della guerra, bisogna però anche dire che la cesura del primo conflitto

¹ Persino l'etichetta di quel formaggio è indizio del forte legame politico che la cultura post-risorgimentale cercava di istituire fra patrimonio artistico e paesaggistico da una parte e senso dell'identità nazionale dall'altra. Su quell'etichetta era infatti, fino a poco più di un decennio fa, rappresentata una carta ferroviaria dell'Italia a cui si sovrapponeva, doveroso (e forse non richiesto) omaggio, l'effigie dello stesso Stoppani. Il richiamo nazionale, che passa attraverso l'unione fra la bellezza paesaggistica e l'esibizione della maggiore innovazione tecnologica dovuta all'unità nazionale, la costruzione cioè della rete ferroviaria nazionale che, in pochi decenni, aveva decuplicato il chilometraggio delle strade ferrate italiane, corrisponde ad un preciso programma onomastico/iconografico che intende conferire ad un prodotto "italiano" un'identità fortemente ed incontestabilmente "nazionale".

mondiale segna, fra l'altro, anche un cambio nella definizione del rapporto paesaggio/cultura.

La complessità e la molteplicità di questo cambio semiologico richiederebbero un'analisi vasta ed approfondita, quale non è possibile condurre in queste pagine. È però possibile proporre qui un sondaggio ristretto ad un aspetto particolare della costruzione culturale del paesaggio.

La scelta ricade dunque su alcune pagine apparse fra il primo ed il 24 agosto del 1931 sul quotidiano milanese «L'Ambrosiano»², a firma di Carlo Emilio Gadda, con cui lo scrittore offre un reportage della sua crociera mediterranea a bordo del piroscafo "Conte Rosso"³.

Gli articoli de «L'Ambrosiano», scritti *post factum* da Gadda⁴, confluiranno poi in quel vero e proprio collettore di "prose" che è *Il Castello di Udine*, secondo libro dell'autore, apparso nel maggio del 1934, di cui costituiscono la seconda parte: *Crociera Mediterranea*.

A partire dalla nota recensione continiana al *Castello*⁵, la natura sfuggente di questo secondo testo gaddiano, grazie a cui l'autore riceve il Bagutta venendo così definitivamente consacrato come appartenente al mondo delle lettere, è una ben nota *crux* della critica gaddiana. Sebbene il *Castello* possa essere riportato a quell'ambiente solariano da cui era uscita la prima prova autoriale di Gadda, non solo l'apporto solariano, che si limita alla sola pagina introduttiva, *Tendo al mio fine*, è, in queste pagine, molto minore di quanto non sia nell'opera d'esordio⁶, quella *Madonna dei Filosofi* che si era interamente forgiata nel circolo di «Solaria», ma addirittura, come nota Lucchini⁷ nella sua introduzione all'edizione separata apparsa nel 1988 per i tipi di Garzanti, non può essere

² Sul foglio milanese, fondato dal futurista Alberto Notari nel 1922, e diretto per lungo tempo da Giulio Benedetti, che mantenne la carica di direttore dal 1930 al 1943, quindi quasi fino alla fine della vita della testata («L'Ambrosiano» chiuse definitivamente il 18 gennaio del 1944), si vedano le notizie generali riportate in Ferretti 2010.

³ Pochi giorni prima della conclusione del 2014, proprio mentre stavo scrivendo quest'articolo, è uscito il saggio di Giovanni Palmieri *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi* (Milano, Giorgio Pozzi Editore, 2014). Purtroppo non è stato qui possibile tenere conto del libro di Palmieri, che però analizza, alle pp. 83-127, questo stesso testo dal punto di vista del viaggio e non, come faccio qui, da quello del paesaggio.

⁴ Si consideri quanto dice Raffaella Rodondi nella *Nota al Castello di Udine* compresa nel primo volume dell'edizione Garzanti dell'*opera omnia* dell'autore (Rodondi 1988, pp. 803-827), secondo cui la crociera in realtà avvenne fra il 7 e il 26 luglio 1934 (Ivi, p. 806), anche se Gadda – ed è per noi un dato interessante – finge che gli scritti apparsi su «L'Ambrosiano» siano una reale corrispondenza di viaggio, rendendoli quindi simultanei all'avvenimento della crociera.

⁵ Si fa riferimento a Gianfranco Contini, *Primo approccio al Castello di Udine*. La critica apparve per la prima volta nel fascicolo del gennaio-febbraio 1934 di «Solaria» (pp. 517 e 519) col titolo *Carlo Emilio Gadda o del Pastiche*; il testo venne poi incluso, col titolo attuale, nella silloge *Esercizi di Lettura* (pp. 151-157), apparsa nel 1974 presso Einaudi.

⁶ Per tutte le notizie relative alla provenienza dei testi che compongono *Il Castello di Udine* rinvio a Rodondi 1988.

⁷ Mi riferisco alla *Presentazione* di Guido Lucchini al *Castello*, che si legge alle pp. 7-14 dell'edizione Garzanti del 1988, ed in particolare alle considerazioni che Lucchini svolge alle pp. 7-8.

ricondotto *tout court* alla prosa d'arte dei Cecchi e dei Barilli, che pure sembra essere l'unico orizzonte coevo possibile per questo non romanzo, non saggio che sembra non essere altro se non una raccolta del materiale fino ad allora pubblicato.

Non è però mia intenzione discutere del *Castello di Udine* come opera unitaria. Di fatto, come già ho detto, prenderò in considerazione la sola seconda parte della silloge gaddiana, entrando dunque dalla “porta di servizio”, sempre che si possa concordare con quanto Lucchini dice, nella citata introduzione, a proposito di queste pagine che sarebbero, secondo l'insigne studioso, «da ascrivere alla produzione minore dello scrittore, nella quale si collocano sia il giornalismo tecnico che gli scritti di viaggio e autobiografici, poi riuniti in *Le Meraviglie d'Italia*»⁸.

Eppure, proprio la minorità, almeno apparente, di questo reportage che si colloca, nell'economia generale del *Castello*, fra i ricordi di guerra della prima parte, eponima dell'intero volume, e la terza parte, massimamente miscellanea, che va sotto il titolo di *Polemiche e pace*, può offrire più di uno spunto sia per la retta comprensione del libro, e quindi per la sua giusta valutazione all'interno dell'opera gaddiana ed in relazione alla produzione coeva al *Castello*, sia per la definizione di quello che sembra essere uno dei tratti forti della produzione gaddiana: la relazione fra scrittura e paesaggio.

Prima però di procedere ad un'analisi del reportage gaddiano è bene fare alcune considerazioni preliminari.

Anzitutto, è ben nota la tendenza di Gadda a costruire sistemi intersemeiotici, oltre che intertestuali, fra letteratura ed arte, spesso con l'ausilio di una mescolazione fra linguaggi della prosa romanzesca e linguaggi invece tipici della trattatistica estetica e della storia dell'arte⁹. In realtà, e basti pensare a testi come *Teatro e Cinema*, che aprono e chiudono la *Madonna dei Filosofi*, oppure a *Un “concerto” di centoventi professori*, incluso nell'*Adalgisa*, la relazione di Gadda con le altre arti, la loro “inclusione” all'interno della pagina scritta, non si limita alla sola produzione pittorica o scultorea, ma sembra, lungo una linea di sperimentazione “linguistica”, che include non solo la lingua *stricto sensu*, ma anche l'intero campo semeiotico dell'“arte”, estendersi, almeno idealmente, a tutte le forme espressive possibili.

Che questa attenzione verso gli altri linguaggi semeiotici segni l'attenzione gaddiana verso il paesaggio è fatto scontato: di fatto il paesaggio gaddiano è sempre un paesaggio culturalizzato, “segnato” e complesso. Verrebbe da dire, rubando l'aggettivo da quel vero e proprio meccanismo di travestimento

⁸ Lucchini 1988, p. 13.

⁹ Mi limito a rimandare a due preziosi studi di Ezio Raimondi sul tema: Raimondi 1995, pp. 87-109, sulla relazione fra Gadda e Caravaggio, e Raimondi 2003, dedicato invece alla complessa trama del rapporto Gadda/Longhi.

paesaggistico che è *La Cognizione del Dolore*, che siamo in presenza di un paesaggio "perticato"¹⁰.

Quest'indagine del paesaggio trova una sua collocazione particolarmente adatta proprio nelle pagine di quel reportage che a sua volta, trasmigrando dalle pagine de «L'Ambrosiano», finisce a costituire la seconda parte, quella centrale, dell'architettura del *Castello*.

Avvicinandoci al testo che intendiamo brevemente commentare è bene partire da alcune notazioni, forse banali ma spesso non tenute in debito conto dalla critica.

La prima riguarda l'origine di queste pagine; più volte ho ripetuto che i cinque testi da cui *Crociera Mediterranea* è formata, ossia *Tirreno in crociera*, *Dal Golfo all'Etna*, *Tripolitania in torpedone*, *Sabbia di Tripoli*, *Approdo alle Zattere*, furono scritti, immediatamente dopo il rientro dalla crociera sul "Conte Rosso", per «L'Ambrosiano», su cui apparvero fra il 6 ed il 24 agosto del 1931. Si tratta di una delle prime collaborazioni di Gadda per quel quotidiano, cui collaborerà assiduamente durante tutti gli anni Trenta, nel quale l'ormai quasi quarantenne ingegnere era riuscito ad entrare grazie ad amici quali Riccardo Bacchelli e Bonaventura Tecchi e non senza l'intervento "famigliare" del cugino Piero Gadda Conti¹¹.

Ora l'occasione della pubblicazione di queste pagine non è irrilevante: «L'Ambrosiano», quotidiano milanese del pomeriggio, conserverà nell'arco della sua ventennale esistenza l'impronta innovativa, accompagnata da un'aderenza stretta alle posizioni politiche fasciste, impressagli dal suo fondatore, Umberto Notari¹². L'aderenza ad un fascismo visto come grande forza modernizzante del Paese sarà la linea distintiva de «L'Ambrosiano», e verrà riconfermata da Giulio Benedetti, direttore della testata a partire dal 1930 e fino alla sua chiusura.

Giornale dedicato soprattutto al pubblico della borghesia meneghina, testata più di "commento" che di cronaca, si inserirà nel panorama giornalistico milanese e nazionale soprattutto grazie ad una terza pagina di grande valore e fortemente innovativa per l'epoca. La testata può essere vista come rappresentante di un fascismo tipicamente milanese e nord-italiano, che, mantenendosi sostanzialmente freddo verso la "deriva romana" del regime, continua a vedere in Mussolini e nel PNF fattori fondamentali per l'ordine, lo sviluppo e la modernizzazione del Paese.

¹⁰ È tale, ossia «meticolosamente perticata», la Brianza nominata esplicitamente in chiusura al paragrafo iniziale della *Cognizione del dolore* (Gadda 1988, p. 571), quello stesso che situa la storia appunto nell'immaginario e caricaturale Maradagàl.

¹¹ Anche in questo caso per tutte le notizie si rimanda a Rodondi 1988, pp. 804-806.

¹² Avanguardista, fascista fin dall'inizio degli anni Venti, animatore culturale e creatore di importanti iniziative editoriali, fra cui la fondazione, insieme alla moglie Delia, della rivista «La Cucina Italiana», a tutt'oggi uno dei più diffusi mensili gastronomici italiani. Nel 1939 fu tra coloro che aggiunsero la propria firma al *Manifesto della razza*, apparso per la prima volta il 15 luglio del 1938, e nello stesso anno scrisse il *Panegirico della razza italiana* (Società Anonima Notari, Villasanta, Milano).

La conservazione di una linea modernizzante spiega anche perché la redazione del giornale diventasse una vera e propria palestra di giornalismo. Accanto a nomi “ufficiali” e consacrati dell’intellettualità fascista, come quello del compositore e direttore d’orchestra Aldo Lualdi, deputato del parlamento fascista a partire dal 1929 e fino alla fine del regime, uno fra i compositori italiani in assoluto più vicini al fascismo, o quello della poetessa lodigiana Ada Negri¹³, il giornale si serve però anche della collaborazione di intellettuali marginali rispetto al regime, e spesso di giovani o giovanissimi ai loro esordi.

Sulle pagine de «L’Ambrosiano» scrissero Riccardo Bacchelli, Elio Vittorini, Alfonso Gatto e Salvatore Quasimodo, la critica d’arte era affidata soprattutto a Carlo Carrà, la critica letteraria fu, per un certo periodo, responsabilità del giovane Guido Piovene, alla sua prima assunzione in pianta stabile in una redazione giornalistica; all’interno del quotidiano milanese iniziarono la loro carriera Gaetano Afeltra e Camilla Cederna.

È dunque in quest’ambiente ed a queste pagine che, dopo l’esperienza di «Solaria» negli anni Venti, approda Gadda, ed è qui che vedono per la prima volta la luce le pagine di *Crociera Mediterranea*.

La seconda considerazione, anch’essa banale ma non per questo irrilevante, riguarda la geografia della crociera. Il “Conte Rosso” parte da Genova (la partenza e la navigazione fino all’altezza della Toscana è descritta nella prima corrispondenza: *Tirreno in crociera*), prosegue quindi verso il Sud Italia (è la tappa descritta nella seconda parte: *Dal Golfo all’Etna*), quindi tocca le coste della Libia, dove il piroscafo fa uno scalo abbastanza lungo (la Libia è raccontata in ben due corrispondenze: *Tripolitania in torpedone* e *Sabbia di Tripoli*), per poi prendere il mare alla volta di Rodi, allora centro principale del cosiddetto Dodecanneso italiano, e da lì salpare, via Corfù e Zara, verso l’arrivo a Venezia.

La geografia del giro intorno allo stivale italiano è significativa in termini di attualità politica: di fatto ognuno dei punti toccati dal “Conte Rosso” coincide con un ben preciso tentativo di ampliamento e stabilizzazione del potere “italiano”, e quindi, secondo l’assimilazione della stampa dell’epoca, del potere fascista dentro e fuori i confini nazionali: il Sud anzitutto, quindi la “quarta sponda libica”, il Dodecanneso, la città provincia di Zara, annessa a seguito della guerra, e l’isola di Corfù, contro cui, fra l’agosto ed il settembre del 1923, si esercitò il primo atto di forza della politica estera mussoliniana¹⁴.

¹³ Il cui caso è decisamente più complesso rispetto a quello di Lualdi, anche in considerazione delle radici originariamente socialiste-umanitarie della poetessa, che poi, proprio negli anni della prima Guerra Mondiale, si era avvicinata alle posizioni interventiste di Mussolini – ma del Mussolini ancora socialista. Resta però il fatto che, dopo l’accettazione del premio Mussolini nel 1931, la sua voce viene vista come quella di un’intellettuale pienamente organica al regime. Organicità che sarà confermata dalla sua nomina, unica donna nella storia dell’istituzione, ad Accademico d’Italia nel 1940. Sulla Negri si veda Gorini Santoli 1955.

¹⁴ Si tratta della cosiddetta “Crisi di Corfù” a seguito del massacro di Giannina, in cui la

Insomma, il percorso del "Conte Rosso" è anche e soprattutto un percorso che pare tracciare una mappa dell'espansionismo italiano, in cui sono compresi punti di forza (Libia e Dodecanneso) di tale espansionismo e punti critici (Corfù, la costa adriatica della Jugoslavia, teatro del revanscismo nazionale per la "vittoria mutilata") di quella politica che di lì a poco più di un lustro si farà "imperiale".

Sulla scorta di queste due considerazioni possiamo iniziare ad accostarci al testo gaddiano, del quale analizzeremo soprattutto quattro passaggi: quello iniziale, quello dedicato all'Italia meridionale, il primo dei due dedicati alla Libia e quello dedicato al rientro a Venezia.

La crociera del "Conte Rosso" è un avvenimento turistico. La cosa non è, per noi, di poco conto, poiché proprio l'accurata contrapposizione fra la fitta trama erudita che l'autore intesse a partire dagli echi suscitati dal paesaggio da una parte e la vaghezza superficiale dei turisti dall'altra permette a Gadda di costruire quel meccanismo caricaturale di depotenziamento del senso che caratterizza il suo particolare modernismo¹⁵.

La costruzione di questa particolare polarità polemica permette a Gadda di ottenere due risultati importanti: anzitutto impone una risemantizzazione al tema del viaggio, quindi, come conseguenza, consente all'autore di evitare le secche della "pagina d'arte", del bozzetto di viaggio, dell'esotismo alla Pierre Loti¹⁶ ancora saldamente in voga al principio degli anni Trenta.

Verso quale direzione vada questa risemantizzazione può aiutarci a stabilirlo la chiusa del primo dei reportage gaddiani, *Tirreno in crociera*:

Un passeggero mi chiese invece come si chiamava una certa isoletta: gli risposi che si chiamava Giannutri: allora mi chiese come si chiamava un certo altro scoglio: guardingo ne dimandai all'ufficiale di coperta: l'ufficiale di coperta, con senso di perfetta ironia, ne dimandò a un laborioso mozzo, impegnato a lucidare il telaio d'ottone, già lucidissimo, d'un finestrino del ponte. E il marinaio c'illuminò tutti affermando che quello scoglio "a l'è un scògio".

squadra del generale Enrico Tellini, che aveva ricevuto l'incarico di determinare il confine conteso fra Albania meridionale e Grecia settentrionale, cadde vittima di un'imboscata. L'imboscata causò una forte tensione fra Italia e Grecia, con la conseguente occupazione di Corfù da parte italiana il 29 agosto del 1923. La crisi rientrò un mese dopo, quando il 27 settembre l'Italia ritirò le sue truppe a seguito dell'accettazione delle condizioni imposte al governo greco.

¹⁵ Sul modernismo gaddiano si veda in particolare Donnarumma 2006.

¹⁶ Che proprio questo modo di narrare il viaggio sia uno degli impliciti bersagli polemici di Gadda ce lo svela un passaggio di *Sabbia di Tripoli*, il secondo dei pezzi libici che qui non verrà preso in considerazione, in cui l'autore, descrivendo l'arrivo della comitiva al Grand Hotel di Homs, dopo la visita a Leptis Magna, scrive: «Dei servi mori-theobroma in guanti bianchi, tenuta kaki con alamari, fez rosso e occhi idiotizzati dal pandemonio, fecero del Pierre Loti di prima classe, mentre uno si ostinava a spiegare [...] che per lui ci voleva il brodo e non la pasta» (Gadda 1988, p. 199). Si noti come Gadda ricorra a tutti gli elementi tipici dell'esotismo di Loti per costruire una scena fortemente parodica di quel modello. La parodia è del resto la chiave di lettura precipua dell'intero brano cui, ironicamente, viene imposto un titolo che non stonerebbe nell'elenco delle opere dello stesso Loti.

Tradussi lo scoglio nella lingua delle persone precise e il dabben tedesco fu contento come una pasqua¹⁷.

Il passo è significativo per più di un motivo. Siamo infatti giunti alla fine di un itinerario lungo la costa toscana che ha permesso a Gadda di lanciarsi in una fitta trama di rievocazioni storico-letterarie, che passano da Napoleone a Dante attraverso la rievocazione degli Etruschi e della vicina Roma. Ora, se la lettura si interrompesse giusto prima di arrivare al passaggio citato, si potrebbe concludere che il rapporto di Gadda col paesaggio resti, dietro ai modi “moderni”, sostanzialmente in linea coll'intento post-risorgimentale di fare del paesaggio stesso una sorta di “arca” dell'identità italiana.

Eppure, il meccanismo s'incepta nel momento in cui, nel siparietto a quattro fra autore, turista tedesco, ufficiale di coperta e marinai, viene a galla quella che si potrebbe definire la semplice cosalità del paesaggio. Uno scoglio è solo un semplice scoglio, senza nome e, per tanto, senza alcuna capacità rievocativa. Lo scoglio non può essere inserito nella trama segnica del paesaggio anche se di quello stesso paesaggio è un elemento costitutivo.

La capacità di istituire e gradare quella polarità polemica in cui alla trama di senso del paesaggio si oppone l'insensatezza turistica passa dunque attraverso la possibilità di percepire i vuoti del paesaggio, dunque attraverso la possibilità di definire la trama storico-evocativa che al paesaggio si accompagna in maniera selettiva.

Non è più l'intero paesaggio a fungere da segno, non è la bellezza totalizzante dello Stoppani, quella del “bel paese”, a definire la sensatezza del patrimonio paesistico, ma è lo sguardo selettivo, oppure banalizzante, dell'osservatore a ricondurre l'ambiente ad una funzione di paesaggio, quasi di quinta.

Sta allo scrittore evitare che questa trasformazione dell'ambiente a paesaggio e quinta non implichi una perdita di significanza, come è per il turista tedesco, per cui Elba, Gorgona, Capraia, Giannutri ed un semplice scoglio si equivalgono nell'uguale assenza semantica del divertimento¹⁸ acquistato insieme ai biglietti per la crociera.

¹⁷ Gadda 1988, pp. 185-185. Tutti i passi sono tratti dall'edizione Garzanti dell'*opera omnia* di Gadda, il cui primo volume, *Romanzi e racconti I*, è del 1988. *Il Castello di Udine* si legge alle pp. 109-281.

¹⁸ “Divertimento” anzitutto in senso strettamente etimologico, ossia come l'esser posti su di un cammino non usuale, l'essere cioè spostati, dirottati rispetto alla linea prefissata del nostro procedere (appunto *dis-vertere* oppure *de-vertere*). Che tale sia il divertimento turistico lo sottolinea la chiusa di *Tirreno in crociera*, in cui la chiamata a cena da parte del maître di sala «uccisore della poesia» (Gadda 1988, p. 185) dissolve definitivamente la trama segnica di un paesaggio che era per i turisti già indifferenti nient'altro che lo sfondo delle loro vacanze: «Tutti bevvero avidamente il vento del mare, che spettinò le signore, le ragazze, e gli uomini spettinabili: e nessuno si preoccupò di Cecina, né di Corneto, né di Lord Byron, né di Miranda, né di che fine fecero lo Shelley od il Nievo» (*Ibidem*).

Lo scrittore passa così da potenziatore rispetto al panorama a selettore: sarà il suo occhio a definire esplicitamente una visione ironica, e perciò parziale, attraverso cui quinta ed eventi entreranno in contatto fra di loro allo scopo di ricreare un tessuto significativo.

La geografia conserva la sua linearità unitaria e rassicurante rispetto all'andirivieni del molteplice storico, ma quest'unità diventa evidentemente il frutto di un montaggio: è appena il caso di ricordare che, giusto all'inizio di *Tirreno in crociera*, Gadda risponde «la penultima volta»¹⁹ di essere intento alla lettura delle poesie di Giovanni Bertacchi, con una zampata d'ironia retrograda – la stessa ironia riservata in *Sabbia di Tripoli* a Loti –; dunque il Gran Lombardo ci dice che quel che non troveremo nelle sue pagine saranno quei “riflessi d'orizzonte”²⁰ che appunto animano la poesia del chiavennasco.

Che la visione di “montaggio” escludesse una relazione di idillio col panorama, che facesse dunque saltare la cornice della bella pagina ce lo conferma, giusto all'inizio della parte che più di tutte correva il rischio dell'oleografia stereotipata, quella cioè dedicata al Mezzogiorno italiano, l'*incipit* di *Dal Golfo all'Etna*:

Un inno, “in pectore”, da sciogliere alla riva di Posillipo, tra la Gaiòla e Marechiaro. Ma mi svegliai troppo tardi e già la nave approdava alla proda della luce e della serenità. Fulgido di mattutino splendore, il Golfo è stato cosa senza precedenti nella storia della nostra retina. Partènope ci condonò gli inni, nel canto eravamo preceduti: né un barbaro saprebbe levar nota che fosse degna di lei²¹.

L'approdo a Napoli, il momento sicuramente più critico per quanto riguarda l'oleografia dei luoghi comuni sul viaggio, viene abilmente disinnescato da Gadda secondo una ritmica in cui all'ostensione di tutti gli elementi che formano il *tópos* della “napoletanità” – Posillipo, Marechiaro, la serenità della luce mattutina, la bellezza della città a picco sul mare – corrisponde, in alternanza pressoché perfetta, la prosaicità della vita fisica: l'autore si sveglia troppo tardi, la bellezza paesaggistica del Golfo di Napoli è una questione ridotta alla ricezione ottica della retina. Conseguenza di tutto ciò è l'impossibilità di dar voce a quell'«inno in pectore» in cui, con notazione di sottile ironia, Gadda era già preceduto.

La stessa tecnica, la stessa alternanza che glissa fra aulicità della memoria paesaggistica e prosaicità bassa, a volte minima²², dei turisti anima l'intero

¹⁹ Ivi, p. 181.

²⁰ *Riflessi d'orizzonti* (1921) è il titolo della terza raccolta poetica di Bertacchi, che aveva esordito nel 1895 con *Il canzoniere delle Alpi*. Dopo quattro raccolte in lingua – alle due citate vanno aggiunte *Alle sorgenti* (1906) ed *Il perenne domani* (1929) – Bertacchi passerà alla poesia in dialetto chiavennasco.

²¹ Gadda 1988, p. 186.

²² Mi pare esemplare a riguardo il breve episodio in cui i turisti, dopo aver obbligato il conducente del pullman a toglierne la capote, devono subire sulle loro terga gli effetti del sole siciliano che ha arroventato i sedili del mezzo in sosta (Gadda 1988, p. 189), che farà commentare all'autore, alla nota 16: «Clienti»: – così aveva definito l'autore, nel testo, coloro che esigevano si

pezzo, coll'effetto di un disinnescamento perfettamente riuscito di tutte le marche che segnavano quei paesaggi meridionali in cui l'accumulo delle molte memorie di viaggio aveva agito trasformando i segni identitari di quello stesso paesaggio in una immagine standardizzata, superficiale, da cartolina.

Dal divario così ottenuto fra esposizione degli elementi che formano il *tópos*²³ paesaggistico da una parte e trivialità del comportamento antropico dall'altra, Gadda ottiene una duplice neutralizzazione: quella del contesto di viaggio, poiché la descrizione fortemente parodica dei turisti annulla l'occasione da cui nascono le pagine scritte per «L'Ambrosiano», invitando i lettori del quotidiano ad una complicità con l'autore certamente dannosa per gli imbarcati sul «Conte Rosso» ma altrettanto sicuramente utile alla seconda mossa, quella che annulla la rappresentazione stereotipa dei luoghi descritti, ossia il portato pregiudiziale del lettore stesso verso quei luoghi.

La descrizione gaddiana del paesaggio, con l'esibizione di erudizione, di memoria storica, soprattutto antica e classicheggiante, obbedisce dunque ad un intento dissolutorio rispetto alle aspettative dei lettori, intento da cui però non riemerge direttamente una sorta di paesaggio «purificato»²⁴. Dalla pagina gaddiana il lettore ricava piuttosto un'indicazione in assenza; eliminata la patina dell'oleografia, tacitata l'insensatezza dell'uso turistico, da clienti, di un paesaggio che – terzo e fondamentale elemento dell'operazione gaddiana – viene riportato alle sue possibili coordinate storiche, ciò che al lettore resta non è una descrizione ma un reticolo che gli consente di ripercorrere il percorso autoriale recuperando così la traccia del paesaggio stesso.

Una descrizione dunque paradossalmente antidescrittiva²⁵, che recupera l'oggetto distruggendone il contesto dato e ricollocandolo in una sorta di terra incognita in cui però tutte le valenze della memoria identitaria ed accumulante del paesaggio si rinsaldano ritornando in circolo in maniera rinnovata e condivisibile.

È proprio questo recupero del tratto identitario a far problema quando si oltrepassi la linea di confine e, lasciato il paesaggio italiano, si approdi a

togliesse la capote – «nota la dura parola, a rifar l'animo di alcuni che si considerano tali, e tali soltanto. «...un modo tutto speciale...»» – Gadda si riferisce qui ancora una volta al testo, in cui è descritto l'effetto con cui il Sole siculo ricorda l'inopportunità della rimozione della capote – «cioè bruciandogli il culo» (Gadda 1988, p. 212).

²³ Per la Sicilia tali elementi sono soprattutto legati all'antichità delle vestigia magnogreche a Siracusa e negli immediati dintorni della città, oltre che alla presenza del barocco entro il perimetro della città ed alla commistione architettonica che parte dal tempio dorico per arrivare alla facciata barocca distintiva del cattedrale siracusana (cfr. Gadda 1988, pp. 188-190).

²⁴ Cosa che avrebbe riportato pienamente Gadda alla prosa d'arte, alla bella pagina di un Cecchi, ad esempio.

²⁵ Sulla descrizione e sul suo uso nel «primo» Gadda, quindi anche nel *Castello*, rimando a Cenati 2010, in particolare al capitolo 8, *Fenomenologia della descrizione* (pp. 83-89); devo però avvertire che le pagine di Cenati affrontano il problema da un punto di vista più generale di quello qui imposto dall'analisi della relazione fra autore e patrimonio paesaggistico.

quello delle "colonie". Qui il rapporto col paesaggio si fa fortemente discrasico, diventando un campo di tensione piuttosto che di definizione per l'identità dell'autore e, anche se in maniera molto meno evidente, dei suoi lettori.

Una premessa ed una considerazione sono necessarie a riguardo.

La premessa riguarda la difficile questione della posizione politica di Gadda²⁶ e del contesto politico generale in cui questi scritti appaiono. Le politiche di stretto controllo sulla stampa quotidiana messe in atto dal regime comportano infatti il problema, per questi, come per molti altri scritti, di stabilire quanto di ciò che si scrive – soprattutto quando riguardi argomenti particolarmente sensibili, come la presenza coloniale dell'Italia in Libia ed in Grecia – sia da considerarsi "autentico" e quanto invece sia frutto di un'autocensura preventiva, di una dissimulazione, più o meno onesta.

A questo problema generale si aggiunge, come già dicevo, quello della posizione politica dell'autore, problema ulteriormente amplificato dalla sede di pubblicazione, quell'«Ambrosiano» che rappresentando la componente modernizzatrice del fascismo poteva essere particolarmente vicino alla razionalità ordinatrice del conservatore Ingegner Gadda.

La "parte coloniale" del reportage dal "Conte Rosso" rientra dunque nel novero di quei testi degli anni '30 su cui pesa l'ipoteca dell'ambiguità politica, ipoteca che non verrà discussa in questa sede ma che dovrà essere tenuta presente.

A questa premessa si aggiunge, come dicevo, la considerazione che l'effetto di annullamento dell'oggettività paesaggistica propria dell'espressionismo frammentista di Gadda – insomma quella descrizione paradossalmente antidescrittiva di cui parlavamo – si traduce, al di fuori della cornice propriamente italiana, non tanto in un recupero del tratto unitarizzante del paesaggio quanto piuttosto nella creazione di un dispositivo a spazio vuoto. Il paesaggio diventa così un significante non ancora segnalato; il paesaggio conserva chiaramente tutte quelle caratteristiche che permettono all'occhio autoriale di istituire quella complessa relazione fra elemento antropico ed oleografia del panorama di cui dicevamo poc'anzi, continua cioè ad essere "significante", ma, allo stesso tempo, si apre alla possibilità di essere ri-segnalizzato in modo affatto indipendente rispetto al recupero di un tratto unitarizzante.

Escluso il travestimento esotizzante della prosa alla Loti, contro cui Gadda, come abbiamo visto, si schiera, il paesaggio resta così in balia dei due movimenti della prosa gaddiana: il travestimento e la riscrittura.

Al primo tipo di strategia non è indifferente *Tripolitania in torpedone*, in cui già l'*incipit* richiama una delle ossessioni più tipiche del Gadda "milanese", quella per la bruttezza architettonica di certa architettura di troppo facile costruzione²⁷.

²⁶ Riguardo a ciò rimando soprattutto a Stellardi 2006 (pp. 135-143) e ad Hainsworth 1997.

²⁷ Mi riferisco soprattutto ad alcuni brani apparsi nelle *Meraviglie d'Italia*, terzo libro

Il bersaglio della polemica è, in questo caso, la moderna chiesa cattedrale di Tripoli, quel Duomo: «Gnucco, duro da digerire e ottocentesco come un santuario pieno di miracoli, con pretese romane o bizantinoidi, questo pezzo duro di Duomo mi mise i nervi. Potevano costruirlo a Lissone»²⁸, un Duomo che continuamente rimanda al paesaggio brianteo ben noto all'autore, in continuo contrasto col resto del paesaggio cittadino, le cui forme: «molto più accoglienti verso il bevitore di due giorni d'Africa. “Sì, sì, calmati, sei proprio a Tripoli!” abbadavano a dire»²⁹ al contrario della chiesa che «diceva “Garbagnate, Garbagnate!”»³⁰.

Del resto lo stesso riferimento, anche se indebolito, è subito dopo ricalcato nella visita al muro di cinta che racchiude Tripoli, opera di una fantomatica «Impresa Citterio Carlo fu Luigi»³¹, ma la visita al muro di cinta apre alla parte centrale del brano, che viene giocato su di una dialettica a tre: la presenza dei turisti da una parte, quella degli arabi e dei coloni italiani dall'altra, che trova la sua acme nell'arrivo al mercato di Suk-el-Giuma, ed infine quella della presenza ordinatrice dell'autorità italiana, che definisce sia i rapporti di tipo antropico – nella figura del Regio Commissario e del maresciallo dei Reali Carabinieri che garantiscono ordine e rigore al variopinto folklore locale³² – sia le relazioni inscritte nel paesaggio libico.

dell'autore apparso nel 1939 per i tipi di Parenti nella collana *Collezione di “Letteratura”*, che era la rivista succeduta a «Solaria». Ancora una volta il libro è intessuto da una raccolta di scritti “giornalistici”, apparsi soprattutto su «L'Ambrosiano» e sulla torinese «Gazzetta del Popolo». I brani a cui mi riferisco sono soprattutto *Pianta di Milano – Decoro dei Palazzi* e *Ville verso l'Adda*. La raccolta si legge oggi nel terzo volume dell'edizione garzantiana: *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti I*, apparso nel 1991. I due brani citati sono rispettivamente alle pp. 57-60 (*Pianta di Milano – Decoro dei Palazzi*) e 52-56 (*Ville verso l'Adda*). Per le notizie relative alle *Meraviglie d'Italia* rimando alla nota di Liliana Orlando (Gadda 1991, pp. 1231-1250).

²⁸ Gadda 1988, p. 192.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, con cambio di toponimo ad indicare con l'alternanza Lissone/Garbagnate (toponimo, fra l'altro, quanto mai generico, essendoci fra Milano e l'alta Lombardia ben più di un solo Garbagnate) l'indistinguibilità e quindi l'intercambiabilità fra questo Duomo e l'intero paesaggio brianzolo, lo stesso che, travestito alla sud-americana, farà da sfondo imprescindibile alla *Cognizione del dolore*.

³¹ *Ibidem*: anche in questo caso il nome è oltremodo generico, essendo Citterio un cognome tipico della zona brianzola, cognome però ben noto a tutti gli italiani grazie alla ditta alimentare Luigi Citterio e Figli, nota produttrice di salami ed insaccati vari.

³² «Pignòlo come sempre, io sentii il fiore della gratitudine fiorir su dal mio animo, germogliando verso il Regio Commissario e il maresciallo dei Reali Carabinieri, per l'ordine, la nettezza, la disciplina dentro cui avevano incorniciato il folklore» (Gadda 1988, p. 195). Del resto la polarità antropica, tutta sbilanciata a favore dell'“opera civilizzatrice” degli italiani è ulteriormente rimarcata dal cameo della figlia del regio Commissario: la ragazza che sembra a Gadda: «una bella pianta d'Italia nel giardino del dovere» (Ivi, p. 196). Non sarà a questo punto fuor di luogo far notare che il 1931 è anche l'anno in cui in Cirenaica viene impiccato Omar-al Mukhtâr e Rodolfo Graziani, a costo di 100.000 morti fra la popolazione locale, “risolve” la rivolta delle tribù locali; certo, nel secolo XX di tutto ciò in Italia non se ne sapeva nulla.

Ora, è interessante notare come in tutto il brano gli elementi paesaggistici si limitino sostanzialmente alle poche pennellate di colore su Tripoli per poi concentrarsi – già col duomo “brianzolo” della capitale coloniale – sugli elementi di ordine introdotti dall’opera italiana, soprattutto dalla costruzione di strade³³ – qui si tratta del viale di circonvallazione di Tripoli e della strada che porta a Suk-el Giuma – e sull’istituzione di regolari servizi di collegamento fra Tripoli ed i sobborghi.

Proprio quest’elemento ci riporta al travestimento. Dice infatti Gadda:

Se non fossero i baracani, le facce e una impressionante penuria di mosche, direi che navighiamo fra Desio e Seregno, puntando su Incino-Erba. Con un po’ più di mosche, la Tripolitania potrebbe anche scambiarsi per una Brianza onoraria³⁴.

L’autore rincara poi la dose nella nota che accompagna questo passaggio: «i Brianzoli protesteranno, ma sta di fatto che ci sono più mosche a Longone che a Tripoli» (Gadda 1988, p. 214).

Il paesaggio della Tripolitania quindi riemerge solo ed esclusivamente quando è possibile usarlo in funzione parodica e distorsiva rispetto a quello italiano, o, meglio ancora, rispetto a quello brianzolo in cui si racchiudono le vicende autobiografiche dell’autore – non è un caso, nella nota d’autore, la menzione di Longone, dove era la villa di campagna dei Gadda, quella villa che sarà allo stesso tempo scenario e vero e proprio protagonista della *Cognizione del dolore* –, venendo invece completamente ignorato, a favore degli elementi antropici, quando non sia riattivabile nella sua funzione di doppio parodico, ed apocalitticamente rivelatore, rispetto al paesaggio noto.

Tripolitania in torpedone presenta una particolarità rispetto agli altri cinque pezzi, è di fatto l’unico nel cui paesaggio non sia presente alcun resto storico. Di fatto il paesaggio di *Tripolitania in torpedone* non è riconducibile ad un segno identitario, che Gadda individua soprattutto nella presenza di una storia comune, quella antico-romana, capace di ricondurre l’ignoto del paesaggio alieno al noto dell’originario. Non era quindi possibile che si attivasse in questo caso il processo della riscrittura, che richiede, contrariamente al travestimento parodico, la presenza di un ponte comune; mentre infatti alla parodia del travestimento è necessaria un’alterità radicale, al processo di riscrittura non può mancare il “cavallo di Troia” di una soglia d’accesso.

Nel caso di *Sabbia di Tripoli* la soglia è rappresentata dalla visita alle rovine romane di Leptis Magna, che pure ha uno spazio relativamente breve nell’economia del testo, altrimenti giocato, come *Tripolitania in Torpedone*,

³³ Lo stesso tema ritornerà nell’ultimo reportage, *Approdo alle Zàttère*, riguardo a Rodi, soprattutto poi nel paragone polemico fra le strade «larghe e buone, opera di mano italiana» (Gadda 1988, p. 203) di Rodi e quelle «sconquassa-budelle di Corfù» (*Ibidem*).

³⁴ Ivi, p. 196.

tutto sul senso di ordine che la presenza antropica italiana impone allo spazio geografico alieno³⁵.

Tralascio però una più approfondita analisi di *Sabbia di Tripoli* a favore dell'ultimo reportage gaddiano fra quelli che compongono *Crociera nel mediterraneo: Approdo alle Zàttere*.

Già nel titolo è chiara la direttrice di lettura spaziale che Gadda intende dare la suo testo: l'*Approdo alle Zàttere* rappresenta il rientro, per prima cosa il rientro dallo spazio incognito o poco cognito della “quarta sponda libica” a quello invece già facilmente segnabile dell'Europa mediterranea, quindi, all'interno di questo ritrovato spazio, il rientro dallo spazio estraneo a quello italiano, e segnatamente veneziano, che si trova così ad essere in posizione semanticamente – oltre che ideologicamente – preminente, quasi che tutta la marcia di avvicinamento allo spazio italiano avvenga nel segno «dogale» di «porpora e oro»³⁶ con cui si conclude l'approdo alle Zàttere veneziane.

Non meraviglia quindi che il brano qui analizzato si apra con un duplice movimento: anzitutto con l'odore resinoso delle pinete di Rodi che giunge alla nave, dando così al Nostro il destro per rievocare i riti apollinei legati all'isola, riti che a loro volta permettono la rievocazione di Rodi antica come luogo dell'apprendistato di Cesare che, come moltissimi altri membri dell'aristocrazia romana di età tardo-repubblicana, frequentò la prestigiosa scuola di retorica rodiense³⁷.

Questa rievocazione forte, che rappresenta uno stacco netto rispetto alla Libia appena lasciata, segna il rientro dell'autore nel mondo in cui il paesaggio è passibile di farsi storia attraverso quel processo di individuazione e selezione degli echi che ho cercato di descrivere parlando del paesaggio italiano.

La rievocazione storica, che accompagna tutto il tratto testuale dedicato a Rodi, con la rievocazione dei Cavalieri Ospitalieri, che permette all'autore sia di rimarcare lo stacco col mondo musulmano da cui il “Conte Rosso” arriva sia, fatto per noi più importante, di introdurre nuovamente, questa volta però in ambito europeo, agganciandolo quindi ad un ben preciso orizzonte culturale e storico, il tema dell'operosità italiana che si declina qui, a Rodi, non solo nel senso di un'ergonomia dello spazio – esattamente come succedeva in Tripolitania –, ma anche in quello di una salvaguardia e di un recupero della memoria storica inscritta nei luoghi³⁸.

Le opere di rifacimento dei bastioni e dell'antico ospedale, con la sua conseguente trasformazione in museo, rappresentano dunque l'apporto positivo degli italiani al ristabilimento di quella verità storica che il luogo nascondeva al di sotto delle tracce di precedenti invasioni – quelle turche, in questo caso – ed è

³⁵ È in realtà una delle chiavi di lettura del brano, che inizia con la descrizione dell'opera di bonifica delle zone aride tentata a varie riprese dai coloni italiani.

³⁶ Gadda 1988, p. 209.

³⁷ Si veda soprattutto Gadda 1988, pp. 202-203.

³⁸ Si veda Gadda 1988, pp. 203-205, e per le opere di recupero soprattutto le pp. 204-205.

precisamente quest'apporto che la traccia segnata dei luoghi riporta in maniera che riverberi precisamente nella descrizione gaddiana.

Questa descrizione, che precede l'allontanamento da Rodi alla volta di Corfù – allontanamento marcato da una partita di calcio fra l'equipaggio del "Conte Rosso" e quello della nave inglese "Royal Sovereign" che prelude ad una breve *ekfrasis* di tipo parodico relativa alle partite di pallone e di caccia celebrate qui e nella nativa Lombardia³⁹ – prepara il confronto polemico con la situazione di Corfù, già introdotto dalla constatazione della scadente qualità stradale dell'isola adriatica in confronto con quella egea⁴⁰.

Il confronto con Corfù, segnato dalla volontà di greci e slavi – questi ultimi assolutamente assenti dalla storia dell'isola, ma qui inseriti, prima del breve, fuggevole, approdo a Zara "italiana", che rappresenta, nella descrizione datane da Gadda, un vero opificio di conservazione del patrimonio opposto alla sua cancellazione appena oltre lo stretto confine della città – di cancellare la presenza veneta, asportando i leoni marciani che adornano gli edifici di costruzione veneziana⁴¹, riporta il lettore a quel senso di positività della linea panoramica, intesa come linea di inclusione collettivizzante ed identitaria, da cui eravamo partiti.

Ma il cortocircuito che la breve pagina dedicata a Corfù, patria natale dell'odiatissimo (da Gadda) Foscolo, merita una particolare attenzione. Non si può cancellare una presenza, quella veneta ed italiana, che riempie interamente di sé l'isola adriatica:

Ma né gli alti bastioni, a Corfù, li possono così facilmente grattare, né i profondi fossati così facilmente riempire: perché il loro disfare è impotente a demolire quel che la Repubblica ha costruito. Oltre che il greco, parlano il veneto. Vendono delle collanine e delle cartoline gialle d'una trentina d'anni. Conservano scrupolosamente il mobilio del Kaiser [...]. Il cipresso e l'olivo nella fulgida luce, l'Epiro di là dallo stretto. E, in città, case che paion nostre, come d'un Veneto ottocentesco e pedrocchiano, con presagio d'acquate pieno di estrema poesia: al limite quasi d'un disperato abbandono. Il Foscolo. Poi, se non fosse stata la luce, a una scogliera coronata di cipressi, l'Isola dei Morti, di Böcklin. Ma, poi, il romantico mi parve troppo zelante, m'ero troppo incantato alla sua isola, ai suoi cipressi, alla sua morte. Allora, nel grottesco de' miei dispiaceri vani, dopo la deformazione, il suo significato: l'Isola dei Morti di De Chirico⁴².

È questo un passo cruciale per la sua densità e per la sua capacità di svelare pienamente i meccanismi della relazione che Gadda intrattiene col paesaggio.

³⁹ Si veda Gadda 1988, pp. 205-206. Non mi soffermo ulteriormente sulla questione, non essendo qui direttamente attinente.

⁴⁰ Si veda Gadda 1988, p. 203.

⁴¹ «Dai disertati dominî, il greco e lo slavo scalpellarono via con ogni cura il Leone, ammicchiando leoni müteli nella profondità de' fossati: un serraglio di Leoni» (Gadda 1988, p. 206).

⁴² Ivi, pp. 206-207.

Non solo qui ritroviamo il negativo esatto dell'opera italiana che avevamo visto in positivo a Corfù; anzitutto si noti come sia Italiani che Greci «grattino» le mura dei rispettivi bastioni, ma mentre l'opera italiana rappresenta un positivo recupero della memoria nascosta sotto l'incrostazione dell'invasione turca, quella dei Greci è negativa, grottesca nel suo tentativo di falsificare ciò che non può cancellare, ossia la traccia positiva della presenza italiana, che viene lasciata languire nell'abbandono, a scapito della conservazione, e quindi, sembra suggerire Gadda, del tentativo di adozione, di un patrimonio alieno, estraneo, quello rappresentato dalla mobilia del Kaiser Guglielmo II.

Nella descrizione gaddiana Corfù appare dunque come una terra in cui si intende annullare la traccia del paesaggio, una terra ridotta a mera vendita turistica di collanine e vecchie cartoline, e perciò una terra priva di un suo paesaggio; il paesaggio corfiota è infatti recuperabile solo attraverso lo sguardo del suo descrittore e solo attraverso la traccia di interpretazione artistica che l'osservatore/scrittore impone a quella che altrimenti sarebbe solo una landa insensata, senza nome, appunto uno scoglio.

Lo sguardo del Gadda è qui l'esatto opposto simmetrico di quello del turista tedesco che avevamo visto, all'inizio della navigazione lungo la costa toscana, contento di sapere che uno scoglio è appunto solo uno scoglio⁴³. Qui l'occhio dell'osservatore porta il senso, restituisce cioè all'isola il suo nome, la sua storia – o, almeno, tale mi sembra essere l'ambizione dell'autore.

Da qui l'attivarsi di una marca di risignificazione artistica, una marca duplice per l'esattezza, che ci dice come l'occhio dell'autore sia il vero facitore del paesaggio riuscendo a sovrapporre all'ambiente la chiave di lettura ecdotica corretta.

È interessante notare come il passaggio da Böcklin a De Chirico avvenga in base ad un canone di misura: Böcklin è « troppo », l'iconografia del suo dipinto, estremamente popolare agli inizi del '900⁴⁴, scivola cioè verso quell'oleografia che viene accuratamente evitata dall'autore, rischiando di disperdere il portato di senso che il paesaggio corfiota deve tornare a significare. Ecco allora spiegato perché dalla chiave interpretativa di Böcklin si giunge a quella di De Chirico⁴⁵.

Il richiamo a De Chirico, che rende ancor più corposo l'impasto segnico che si stringe attorno all'isola, data la duplice natura di italo-greco che accomuna la biografia di De Chirico a quella del citato Foscolo, è anche il richiamo alla

⁴³ Ivi, p. 185.

⁴⁴ Non è dato sapere, poiché Gadda non lo specifica, a quale delle cinque versioni dipinte fra il 1881 ed il 1886 si riferisca l'autore. Del resto, poiché in questo caso il discorso è, per dirla con Rudolph Wittkower (cfr. Wittkower 1987), iconologico e non propriamente pittorico, e poiché le cinque versioni della *Toteninsel* del pittore tedesco conservano tutte la stessa iconologia, non è così essenziale sapere con precisione quale versione serbasse Gadda nella memoria oculare della sua retina.

⁴⁵ Sul quale l'influenza dello svizzero tedesco Böcklin è cosa ben nota (cfr. Steiner 1998, pp. 42-44).

risignificazione che il patrimonio storico mitico, di cui il restituito paesaggio corfiota ritorna ad essere portatore, assume all'interno della poetica del pittore metafisico.

Dopo la deformità grottesca del malessere "storico" provato da Gadda in presenza di quello che gli pare un tentativo di cancellazione del patrimonio storico/culturale di Corfù, il recupero avviene solo in quella lontananza straniante che, essendo capace di depurare il portato storico dalla sua eccessività oleografica, sa anche riattivare il segno paesaggistico nel senso di una rideterminazione del suo tratto unitario.

È quel tratto unitario che, passando attraverso l'esperienza intensamente storica della brevissima visita a Zara⁴⁶, viene concretamente e pienamente ritrovato ed attivato dalla dogale Venezia⁴⁷ che, attraverso la porpora del suo passato, ci reintroduce nello spazio definitivamente recuperato alla fine della vera e propria circumnavigazione dell'Italia compiuta da Gadda a bordo del "Conte Rosso".

Era mia intenzione analizzare, in queste poche pagine, un caso particolare di quella relazione che entro la cultura italiana viene a crearsi fra letteratura e paesaggio ricercando, nel caso specifico di un autore, come lo spazio paesaggistico influisse sulla scrittura e sull'intento poetologico che ispirano la produzione artistica.

La scelta è ricaduta, ritengo non a caso, su queste pagine gaddiane sia perché offrono, a mio giudizio, un non indifferente spunto di analisi ai meccanismi di risignificazione della relazione col patrimonio culturale, antropico e paesaggistico in atto in Italia dopo la Prima Guerra Mondiale, sia perché la relazione di Carlo Emilio Gadda col paesaggio italiano e straniero risulta ricca, complessa, contraddittoria e quindi offre, proprio per la sua complessa dialettica interna, non pochi spunti per un'utile analisi dei temi che ho qui trattato.

Il cambio di sguardo, da descrittivo ad "espressivo", si potrebbe genericamente dire, il tipo di risignificazione che l'autore cerca di attivare contro l'incipiente imporsi dell'omologazione turistica, i complessi problemi di relazione comportati dal paesaggio, dal proprio e dall'altrui paesaggio, hanno permesso di accennare ad un ventaglio di questioni ampio e, mi sembra, interessante.

Lascio la definizione degli spunti qui contenuti allo sviluppo di future analisi.

⁴⁶ Gadda 1988, pp. 207-208.

⁴⁷ Le pagine che descrivono l'approdo veneziano sono intertestualmente richiamate in un'altra "corrispondenza dal mare", *Sul Neptunia*, poi compresa nella *Meraviglie d'Italia*, nella quale Gadda scrive: «Già celebri, dall'alto del "Conte Rosso", Venezia veduta dalla marina: e rimando alle mie pagine del dolce passato» (Gadda 1991, p. 82).

Riferimenti bibliografici / References

- Cenati G. (2010), *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, Milano: Edizioni Unicopli.
- Contini G.F. (1974), *Esercizi di Lettura*, Torino: Einaudi.
- Donnarumma R. (2006), *Gadda modernista*, Pisa: ETS.
- Ferretti G.C. (2010), *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, Milano: Feltrinelli.
- Gadda C.E. (1988), *Opere di Carlo Emilio Gadda – Romanzi e Racconti I*, a cura di C. Isella, Milano: Garzanti.
- Gadda C.E. (1991), *Opere di Carlo Emilio Gadda – Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di C. Isella, Milano: Garzanti.
- Gorini Santoli A. (1955), *Invito alla lettura di Ada Negri*, Milano: Mursia.
- Hainsworth P. (1997), *Fascism and Anti-Fascism in Gadda*, in *Carlo Emilio Gadda. Contemporary Perspectives*, a cura di M. Bertone, R.S. Dombroski, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto, pp. 221-241.
- Lucchini G. (1988), *Introduzione*, in C. E. Gadda, *Il Castello di Udine*, Milano: Garzanti, pp. 7-14.
- Orlando L. (1991), *Nota a “Le meraviglie d’Italia”*, in C.E. Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda – Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di C. Isella, Milano: Garzanti, pp. 1231-1250.
- Palmieri G. (2014), *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, Milano: Giorgio Pozzi Editore.
- Raimondi E. (1995), *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna: Il Mulino.
- Raimondi E. (2003), *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano: Mondadori.
- Rodondi R. (1988), *Nota al Castello di Udine*, in Gadda 1988, pp. 803-827.
- Steiner J. (1998), *Tre marinai*, in *De Chirico. La metafisica del Mediterraneo*, a cura di J. De Sanna, Milano: Rizzoli, pp. 41-50.
- Stellardi G. (2006), *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Firenze: Franco Cesati Editore.
- Stoppani Antonio (1995), *Il Bel Paese*, Pordenone: Studio tesi.
- Wittkower R. (1987), *Allegoria e migrazione dei simboli*, introduzione di G. Romano e traduzione di M. Ciccuto, Torino: Einaudi.

Dante e i lettori argentini: l'interpretazione politica della *Commedia*

Claudia Fernández Speier*

Abstract

Il rapporto tra Dante e i lettori argentini risale alla prima metà dell'Ottocento. In consonanza con l'interpretazione romantica che caratterizzava la sua lettura in Italia, essi videro nella *Commedia*, soprattutto, i valori della libertà politica e dell'unità nazionale. Concepito come un'opera universale, privato dei suoi tratti più italiani e medievali, da allora in poi il poema dantesco è stato letto in Argentina come un libro universale e atemporale, in grado di accogliere ogni contingenza storica. In questo lavoro si intende rintracciare il processo di appropriazione politica di cui la *Commedia* è stata oggetto nell'arco di due secoli di lettura: ci si sofferma sulle caratteristiche della sua circolazione in ogni periodo, e si individuano i valori ideologici ed estetici che essa ha veicolato nel campo letterario argentino, in rapporto con i diversi aspetti della realtà locale ad essa collegati.

* Claudia Fernández Speier, docente ricercatrice, Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Filosofía y Letras, Puán, 480, C1406CQJ Ciudad Autónoma de Buenos Aires, e-mail: fernandezgreco@hotmail.com.

The relationship between Dante and Argentinian readers dates back to the first half of the 19th century. In agreement with the romantic interpretation that characterised its reading in Italy, they saw in the *Divine Comedy*, above all, the values of political freedom and national unity. Conceived as a universal work, deprived of its more Italian and medieval traits, from then on the poem was read in Argentina as a universal and timeless book, capable of receiving every historical context. This work attempts to retrace the process of political appropriation underwent by Dante's *Comedy* through two centuries. We concentrate on the characteristics of its circulation in each period, and we identify the ideological and aesthetic values it has transmitted in the Argentinian literary field, in relation with the different aspects of the local reality connected with the poem.

1. *Le origini: Dante e la libertà unitaria*

L'intenso rapporto tra Dante e i lettori argentini è, dalle sue origini, emblematico della particolare appropriazione del canone europeo da parte della loro giovane tradizione. Si tratta di un fenomeno di importazione culturale segnato da una delle correnti ermeneutiche italiane che hanno caratterizzato il "recupero" di Dante: com'è noto, dopo la sua emarginazione dal canone, operata dall'Umanesimo e approfondita durante il Petrarchismo, è solo nel Settecento che ha inizio in Italia un progressivo slittamento all'interno del *corpus* di testi modello, che si consoliderà nell'Ottocento e porrà la *Commedia* al centro del canone letterario e scolastico. Questo recupero, fortemente legato all'interpretazione romantica, ebbe in Argentina conseguenze di enorme portata; tra cui, come si cercherà di mostrare, l'inizio di una lettura ideologica che muove da uno dei *topoi* centrali della corrente ottocentista: la patria¹.

Questa visione aveva comportato una peculiare interpretazione di Dante: in coincidenza con il Risorgimento, i romantici, che sentirono in Italia il bisogno di rivendicare un'identità politica nazionale sulla base della tradizione letteraria, lessero Dante in funzione delle proprie esigenze ideologiche ed estetiche. Da questa appropriazione del poema deriva anche in Argentina una lettura analoga, sulla base del parallelismo che la cosiddetta generazione dell'80 stabiliva tra le lotte per l'unità politica italiana e la ricostruzione della nazione dopo la tirannide di Rosas².

Come hanno notato Alma Novella Marani e Trinidad Blanco de García, la generazione del '37 vedeva già nella *Commedia* un'epopea della libertà

¹ Gli altri due *topoi*, anch'essi di grande produttività nella lettura argentina di Dante, sono la donna e l'amore (cfr. Vallone 1955, pp. 131-133).

² Juan Manuel de Rosas (1793-1877), uomo politico e militare argentino, fu un *caudillo* che governò la provincia di Buenos Aires dal 1829, e divenne il dirigente più importante della fazione dei *federales*, opposta a quella degli unitari liberali.

politica. Un ruolo decisivo svolse, nello sviluppo e nell'ulteriore diffusione di questa visione, la traduzione del poema dantesco che alla fine dell'Ottocento eseguì Bartolomé Mitre, l'uomo politico più influente della sua generazione³.

1.1 *Dante e il suo primo traduttore argentino*

L'interpretazione di Bartolomé Mitre della *Commedia*, iscritta sia nel testo della sua traduzione che nel suo paratesto (prefazione e note), è fortemente legata al vincolo, stabilito dalla sua generazione, tra la storia italiana e quella argentina contemporanea⁴. All'interno di questa analogia, se ne stabilisce un'altra, che serve a definire la particolare immagine che ha Mitre dell'italianità di Dante, e la pertinenza della sua lettura nell'Argentina di fine Ottocento: nel 1887, Mitre ricorda in una lettera come, nella sua giovinezza,

al pie del cañón, iba delectando el patriótico poema, que se ha convertido en humano y divino, aleccionado por los proscriptos italianos que soñaban con la Italia Unida, presentada por el poeta, a la vez que los emigrados argentinos esperaban la libertad de su patria⁵.

Così, l'anelito di unità che in Dante mirava al passato imperiale, è interpretato da Mitre, in consonanza con gli italiani dello stesso periodo, come un anticipo degli ideali del Risorgimento; vista la fratellanza tra questo movimento e quello unitario argentino, Dante diviene significativamente "attuale" per la realtà del paese sudamericano. In questa visione, il «poema sacro» di Dante è per Mitre il «patriótico poema». E i suoi tratti tipicamente medievali vengono cancellati per fondersi nell'atemporalità visionaria di valori universali quali l'unione e la libertà dei popoli.

In questa prospettiva, la traduzione della *Commedia* appare come un compito patriottico; si tratta di avvicinare ai lettori argentini un poema che, indirettamente, si riferiva alla loro realtà politica. Convergono in questo modo il bisogno di un'educazione estetica e la legittimità di un'ideologia che acquista

³ Bartolomé Mitre (1821-1906), uomo politico, militare, storico e statista, fu il fondatore del giornale «La Nación», l'iniziatore della storiografia nazionale, e presidente della nazione argentina tra il 1862 e il 1868.

⁴ Adolfo Mitre dedica un libro al rapporto tra Mitre e Italia: *Italia en el sentir y pensar de Mitre* (1960). Vi sottolinea il parallelismo tra la lotta della generazione romantica («templada en la lucha contra una tiranía»), che provava «una devoción intensa hacia esa tierra de Dante y Galileo que era también [...] la de Giuseppe Mazzini y Alessandro Manzoni») e quella dell'Italia del Risorgimento: «los jóvenes que en el Plata abominaron del disgregante despotismo de Juan Manuel de Rosas, y lo combatieron con la pluma o con la espada, sentíanse discípulos y hasta cofrades en la brega por la unión nacional dentro de la libertad ideológica de quienes en Europa reconocían por profeta al fundador de "La Giovine Italia" [...]. El fervor espiritual propio de esa época de exaltación [...] complacía en magnificar la analogía» (Mitre A. 1960, pp. 5-6).

⁵ Mitre B. 1887, p. 3.

i valori dell'antichità e della provvidenzialità impersonati dal poeta classico⁶.

Un'altra circostanza, testimoniata da Adolfo Mitre, sembra che abbia motivato il politico argentino a tradurre la *Commedia*:

Bastó para que el “Saggio Collegio di Arcadia”, de la Ciudad Eterna, lo designara miembro, señero honor, pues no lo disfrutaba en ese entonces ningún otro hijo de América, con la excepción del gran Longfellow. [...] ¿Cómo retribuir a ese honor insigne? Mitre conocía, por cierto, la escasez de traducciones al castellano de la *Divina Comedia*, sobre todo en verso, y había comprobado las deficiencias de la más celebrada, la de don Juan de Pezuela, conde de Cheste, por coincidencia general como él y como él americano, pues había nacido en Cuba, aunque seguía fiel a España. En esa forma tributaria también un homenaje a la nación de su preferencia afectiva, la de sus juveniles entusiasmos, la de su reflexiva admiración de la madurez constructora y su ya vecina ancianidad patriarcal⁷.

Un particolare cui Adolfo Mitre non accenna va tuttavia ricordato: il «gran Longfellow», di cui Mitre era anche traduttore, aveva tradotto per la prima volta la *Commedia* in America, tra il 1865 e il 1867, favorendone notevolmente la diffusione negli Stati Uniti. Non sembra casuale che, nel tradurre Dante anche lui, Mitre raggiunga lo stesso status dell'altro solo americano dell'Arcadia romana: come Longfellow prende le distanze dalle versioni britanniche con un gesto di indipendenza culturale della nuova terra, così Mitre prenderà le distanze dalle versioni iberiche con un gesto simile, in cui l'Argentina si pone allo stesso livello della cultura che, per la generazione romantica, rappresenta il maggiore progresso in America.

La stessa lettera di Mitre del 1887 contiene un altro elemento interessante, che permette anch'esso di delineare il suo rapporto ideologico con la *Commedia*: è quello dell'immagine del militare che recita Dante durante la campagna bellica. Questa convivenza, in Mitre, dei valori patriottici e della sensibilità poetica è infatti uno dei tratti che più spesso appaiono nei testi che celebrano il suo lavoro, come unione delle personalità di Mitre e di Dante. Si stabilisce così un'analogia fra entrambi, suggerita e alimentata dallo stesso Mitre nel paratesto della sua traduzione. Questo tratto di “hombre completo”, in grado di dedicarsi sia alle lettere che alle armi, si specifica in rapporto con una realtà ostile, che richiede la partecipazione militante degli intellettuali. Anzi, la superiorità della vita contemplativa su quella attiva (principio cristiano medievale cui Dante aderisce nonostante la sua attività politica e militare, in una situazione critica della sua patria) emerge anche dalla seguente confessione personale di Mitre:

⁶ L'Argentina di fine Ottocento sente il bisogno, infatti, di coniugare (in termini anche manzoniani) l'utile e il bello: «Era época aquella de crudo materialismo, en que la semilla del positivismo filosófico, que en la “generación del 80” fruteaba en un culto absorbente por el “Progreso”, había engendrado entre nosotros a una maraña de utilitarismos económicos y despresiones cívicas. Convenía por lo tanto retornar a las verdades antiguas y a las sugestiones perennes; por lo tanto cuadraba retornar a los clásicos» (Terán 2008, p. 37).

⁷ Mitre A. 1960, p. 36.

Tengo otra razón más para odiar a Rosas, y la publicación de estas *Rimas* es mi venganza. Odio a Rosas, no sólo porque ha sido el verdugo de los argentinos, sino porque a causa de él he tenido que vestir las armas, correr a los campos, hacerme hombre político y lanzarme a la carrera tempestuosa de las revoluciones sin poder seguir mi vocación literaria⁸.

Questa vocazione, impedita da Rosas, è prova per Mitre, comunque, della grandezza degli ideali della propria lotta contro il tiranno:

Por eso amo las páginas que siguen [le proprie rime], las cuales reflejan algunos de esos dolores intensos y de esos momentos solemnes de la última revolución contra el tirano de nuestra patria, tiranía que, para honor de nuestro culto, no ha contado un solo poeta entre sus filas⁹.

Il legame tra poesia e valori patriottici viene fortemente enfatizzato in rapporto con l'esilio: in una lettera a Gutiérrez del 1863, l'allora presidente accompagna una versione corretta delle sue rime con questa dichiarazione: «es bueno ir reuniendo estos pobres guachos, frutos de nuestros clandestinos amores con las musas de la patria en la tierra de peregrinación»¹⁰. A proposito di questa considerazione, va ricordato che l'esilio è appunto un altro elemento che hanno in comune la biografia di Mitre e quella di Dante. Ed è possibile che l'immagine della dolorosa esperienza dell'esilio dantesco, e della scrittura della *Commedia* come atto di virile resistenza, sia stata di peso nella decisione di Mitre di tradurla. Del resto, anche gli umanisti che Mitre ammirava (e lo stesso Petrarca che, com'è noto, non apprezzava particolarmente l'opera volgare di Dante) lodavano questa sua dignità politica.

Così, in quest'atto di rinuncia a una vita interamente intellettuale, nel bisogno di unire la militanza all'azione estetica, la traduzione di Dante ha per Mitre un senso sia estetico che ideologico, di diletto e insieme di utilità per la realtà argentina.

1.2 *L'Italia, L'Argentina, gli immigrati*

Il lavoro di Mitre coincide inoltre con il fenomeno migratorio, di origine prevalentemente italiana, che stava modificando notevolmente l'assetto sociale della nuova nazione argentina. L'immagine dell'italiano immigrante, in genere di origine contadina, si affianca a quella tradizionale, che vedeva in Italia la culla dell'alta cultura; si crea così ciò che Patat chiama l'"immagine bipolare" degli italiani in Argentina:

⁸ Mitre B. 1854, pp. LVII-LVIII.

⁹ Ivi, p. LVII.

¹⁰ Mitre B. 1863, p. 136.

Esistono due piani sui quali è necessario costruire ogni ragionamento sul rapporto culturale tra l'Italia e l'Argentina. Il primo è costituito da un'immagine chiara di un'Italia d'alta cultura, portatrice di un patrimonio paesaggistico, artistico e letterario imponente, l'altro è rappresentato in modo compatto da un'immagine pregiudiziale di un'Italia di bassa cultura, fatta da un popolo povero, incolto, misero che arrivava in massa nel Nuovo mondo¹¹.

All'interno del processo di integrazione della massa migratoria analfabeta, anche il progresso economico acquista connotazioni negative, in quanto almeno una parte di essa non conosce i valori tradizionali precedenti l'arrivo di coloro che si arricchiscono rapidamente¹². Questa visione negativa del progresso economico opposto ai valori del passato è uno degli elementi che Mitre crede di condividere con Dante: egli esprime più volte la propria indignazione contro gli «inurbati» e i loro «subiti guadagni» (*Inf.*, XVI) che hanno corrotto la Firenze precedente l'arrivo dei contadini, quella idealizzata da Cacciaguida in *Par.*, XV. Infatti, la tradizionale nostalgia di un periodo di principi moralmente superiori, effettivamente presente nell'opera dantesca, è stata anche un *topos* dei politici e degli intellettuali argentini di fine Ottocento, che si consideravano gli «herederos históricos y mandatarios de quienes establecieron aquellos fundamentos»¹³. La visione negativa di questi aspetti della modernizzazione si trova, secondo Oscar Terán, in diverse sfere di rappresentazione, tra cui spicca «el tema del *ubi sunt*, típico de los estratos que lamentan la disolución de las viejas costumbres en una sociedad y una ciudad en rápida transformación»¹⁴.

Come si è accennato, gli elementi negativi legati all'immagine dell'immigrante, in sovrapposizione con i valori positivi tradizionalmente vincolati all'Italia, favorirono la costruzione di un doppio stereotipo dell'italiano che si radicò nell'immaginario dell'*élite* intellettuale argentina, con importanti conseguenze. Quest'*élite* aveva sempre trovato un modello estetico nella letteratura francese e inglese: solo più tardi la letteratura italiana si sarebbe incorporata al canone. Tuttavia, la presenza di Dante sia nella lettura spontanea sia in quella istituzionale è molto precoce: dall'inizio della tradizione, la *Commedia* è appartenuta, in Argentina, al canone degli scrittori classici. Svolgendovi una funzione analoga a quella svolta dall'Alfieri e il Mazzini per la generazione del '37, Dante verrà letto nei diversi periodi della storia argentina come poeta politico¹⁵.

¹¹ Patat 2009, p. 225.

¹² Secondo Oscar Terán, «esta senda al menos parcialmente desviada del proyecto inmigratorio se superponía con otros malestares de la clase dirigente ante una modernidad que acarrea un progreso material tan innegable como disolvente de viejas virtudes. [...] la crisis financiera de 1890 fue leída a través de una retícula eticista que, al contraponer economía con virtud, centró los orígenes de la crisis en el ansia “fenicia” de enriquecimiento a toda costa» (Terán 2008, p. 49).

¹³ Romero 1978, p. X.

¹⁴ Terán 2008, p. 21.

¹⁵ Come osserva Trinidad Blanco de García, «escritores y pensadores italianos figuran en las bibliotecas y entre las lecturas de casi todos los hombres importantes de este período» (Blanco de García 1996, pp. 75-76). E Alejandro Patat nota come i politici argentini dell'oligarchia, che ammirano le bellezze dell'Italia, si lamentano del loro stato di decadenza: nelle biblioteche degli

2. *Un italiano tra i classici*

L'appropriazione politica di Dante implica, come si è detto, la concezione della *Commedia* come classico universale e atemporale, in grado di assumere una pluralità di significati, del tutto indipendenti dal suo contesto di produzione. Una tale concezione ha infatti implicato un "oblio" generalizzato, da parte dei lettori argentini, della dimensione italiana e medievale del poema dantesco. A differenza dell'Italia, dove l'esegesi storico-culturale (che trova la sua massima espressione a partire dagli studi cosiddetti "positivisti"), è sempre stata fertile, anche durante lo sviluppo dell'interpretazione romantica, in Argentina solo quest'ultima è stata produttiva nella tradizione di lettura.

La concezione di Dante come un autore classico universale, conseguenza della tematizzazione dei *topoi* privilegiati dalla lettura romantica (in grado, di per sé, di essere interpretati in termini non strettamente medievali), e della complessa immagine dell'Italia, è una caratteristica dell'intera tradizione argentina.

All'inizio del Novecento, lo scrittore Leopoldo Lugones risponde in questi termini all'inchiesta che nel 1928 pubblicò il numero 224 della rivista *Nosotros* sull'influenza della letteratura italiana in Argentina:

En cuanto a la influencia italiana creo como Ud. no guarda ella relación con la importancia del elemento itálico entre nosotros, y esto depende de los italianos mismos. Permítame presentarme al respecto como una excepción. He buscado y sufrido la influencia de la cultura italiana, con el mayor provecho para mi vida intelectual. Si no temiera hacer una frase decorativa, diríale que mi santísima Trinidad espiritual la forman Homero, Dante, Hugo¹⁶.

L'inclusione della *Commedia* tra le letture della prima metà del secolo appare, nonostante il carattere eccezionale che Lugones le attribuisce, come un fatto generalizzato. Secondo Anderson Imbert, la frequentazione di Dante era d'obbligo per gli intellettuali degli anni '30:

el alimento espiritual de estos estudiosos argentinos (los hermanos Lida, Sánchez Reulet, José Luis Romero, Julio Caillet Bois y León Ostrov) estuvo condicionado, siempre, a un tratamiento dietético especial: 200 g de Goethe, a la mañana, 200 g de Dante, a la tarde, y 200 g de Shakespeare, a la noche¹⁷.

L'appartenenza della *Commedia* al corpus dei classici, e la conseguente mancata attenzione al suo contesto storico originale, ha avuto innumerevoli effetti interpretativi. Per ciò che riguarda l'aspetto politico, essa ha comportato

intellettuali di queste prime generazioni di argentini si trovano non soltanto i poeti del passato (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Foscolo, Leopardi) ma anche pensatori come Vico, Galiani, Mazzini (Patat 2004, p. 28).

¹⁶ Lugones 1928, p. 189.

¹⁷ Cambours Ocampo 1963, p. 38.

la capacità del poema di accogliere tutte le contingenze storiche. Per illustrarla, si potrebbero citare due delle (ormai classiche) definizioni di classico di Italo Calvino:

13. È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.

14. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona¹⁸.

Come si vedrà, l'aspetto politico della lettura di Dante in Argentina si specificherà appunto, nel corso del Novecento, come persistenza dei valori che una realtà «padrona», ritenuta ostile, sta dimenticando o distruggendo.

3. *Il Novecento: la Commedia come resistenza*

La lettura politico-providenziale di Dante in Argentina, per ciò che riguarda l'Ottocento, è ormai un caposaldo negli studi dei rapporti tra la letteratura italiana e quella argentina. Nel suo libro *Dante en Argentina*, Alma Novella Marani osserva che:

sólo después de 1893, con la lección de Darío y la aceptación casi unánime de su magisterio por los jóvenes porteños, Dante dejó de ser mirado primordialmente como poeta de la libertad o de una iluminada catarsis para atender y gustar en su verso las irisaciones de un arte múltiple y potente, realzado, más que velado, por el contexto movilísimo de las notas teológicas, morales e históricas¹⁹.

Tuttavia, come tenterò di mostrare, anche nel Novecento, nonostante l'influenza delle nuove correnti critiche europee, la *Commedia* conservò nella lettura argentina un suo significato politico, associato alle nuove realtà locali.

Particolarmente significativa risulta, in questo senso, l'introduzione al numero 225 della rivista «Sur» (1953), dedicato alle lettere italiane. Sebbene l'argomento del volume riguardi la letteratura italiana contemporanea, Victoria Ocampo si sofferma soprattutto sulla figura di Dante, quale testimone per antonomasia di un inferno paragonabile ai difficili anni in cui scrivono gli italiani della raccolta: «El panorama de nuestro tiempo tiene algún parecido con Malebolge [...]. La pantera, el león y la loba que asustaron al enamorado de Bice Portinari acechan siempre al hombre que, en la era atómica, sigue perdido en la *selva selvaggia*»²⁰. Ma "l'attualità" di Dante, secondo Ocampo, non risiede soltanto in queste circostanze, ma in una sua presenza misteriosa,

¹⁸ Calvino 1991, p. 18.

¹⁹ Marani 1989, p. 77; ma cfr. anche Battistessa 1965, pp. 7-27.

²⁰ Ocampo 1953, p. 7.

che è in qualche modo indipendente dalla sua lettura: «Creo que Dante y Shakespeare, hasta sin ser leídos, están ahí, en la atmósfera que nos circunda; los respiramos y los respiran quienes jamás habrán abierto un libro de estos poetas máximos»²¹. La distinzione tra la prima e la terza persona («respiramos» e «respiran») può essere letta come una spia della distinzione analoga, sempre presente in Victoria Ocampo, tra la sua conoscenza personale di Dante e quella di coloro che non vi hanno acceduto direttamente. Il referente della prima persona plurale, definito per opposizione a «quienes jamás habrán abierto un libro de estos poetas máximos», è appunto il “noi” dell'*élite*; per gli altri, i classici galleggiano misteriosamente in un'atmosfera che li avvolge, ma che può essere decifrata solo da altri.

Questo testo di «Sur» presenta inoltre un nuovo parallelismo, che nel Novecento appare analogo a quello ottocentesco tra il Risorgimento e la lotta unitaria argentina: quello che l'*élite* stabilisce tra il fascismo e il peronismo, contro cui la letteratura ha dovuto e deve ancora resistere.

È appunto contro una realtà ritenuta degradata che la *Sociedad Argentina de Estudios Dantescos* definisce la propria funzione. Benedetto Croce le invia i suoi auguri nel 1951 attraverso queste parole:

cada homenaje a Dante, cada pensamiento que a él se dirija se levanta como una protesta contra los repugnantes espectáculos de bajeza moral y mental que, muy a pesar nuestro, estamos obligados con demasiada frecuencia a disfrutar²².

E un identico senso di resistenza dei valori morali contro la «bajeza» dei propri tempi appare, sulla stessa pubblicazione, nelle parole di Mario Casella, che dirigeva allora la Società dantesca italiana con sede a Firenze:

¡Prodigios de la gran poesía! Las dos Sociedades dantescas podrán celebrar, de ahora en adelante, en perfecta concordancia, las glorias milenarias de la siempre renaciente y siempre viva civilización latina, y proclamar eternos, en un mundo atormentado e incierto, los ideales a los que Dante adhirió constantemente con fe absoluta: los ideales de justicia y de paz²³.

Secondo Casella,

en el culto de Dante, los vínculos espirituales que estrechan entre sí la Argentina e Italia se soldarán más aún en una mayor transparente consonancia de vida y de historia, porque han sido alcanzados en la luz de un pensamiento moral y religioso, que fue el del humanismo cristiano del siglo XIII, pero que el arte y la poesía de Dante han sustraído a todo límite de tiempo y de espacio²⁴.

²¹ Ivi, p. 3.

²² Croce 1952, p. 43 (lettera pubblicata in spagnolo).

²³ Casella 1952, p. 48 (lettera pubblicata in spagnolo).

²⁴ *Ibidem*. Lo stesso rapporto tra realtà ostile e voce cristallina dei classici può vedersi nel discorso dell'ambasciatore italiano Giustino Arpesani, secondo il quale «la creación de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos [...] puede bien considerarse el índice de una exigencia determinada

Come si legge in queste parole, l'immagine di Dante come possibile unione tra due nazioni di diversa età appare associata, per l'appunto, alla sua capacità di superare la sua appartenenza a una nazione e a un'epoca determinata: come classico al di fuori dello spazio e del tempo, la *Commedia* può accomunare tutti gli uomini illuminati da un pensiero che si innalza sulla contingenza storica.

Si vede così una sorta di continuità ideologica tra l'interpretazione politica dell'Ottocento e l'atteggiamento con cui Dante si presenta ai lettori del Novecento. Infatti, così come prima l'*élite* intellettuale, liberale, fondatrice della nazione, si era appropriata della circolazione di Dante (si pensi che la traduzione di Bartolomé Mitre ebbe 45 edizioni), nel Novecento il suo poema continuò a circolare attraverso canali analoghi, in cui la sua lettura implicava la conoscenza del corpus classico-umanistico cui si supponeva Dante appartenesse, e l'accettazione e la difesa dei valori universali ad esso vincolati.

Nel 1965, anche Battistessa, l'autore dell'altra grande traduzione argentina della *Commedia* è della stessa posizione di Alma Novella Marani:

La generación del Himno acaso sólo pudo entrever en Dante, harto indirectamente, al cantor de la libertad irrenunciable. En un orden de aproximación más cierto, si bien todavía sesgado, la primera generación romántica – la de los “proscriptos” – se allegó al expatriado de Florencia en la sobredicha doble coincidencia de la peregrinación y el exilio. Todavía románticos, pero ya útilmente alertados ante las exigencias del medio y el minuto, los varones de la promoción siguiente dieron sus preferencias al apologista del orden y al visionario, lúcido, de la corroborante y nítida división de los poderes. Conforme con su credo estético desprendido de toda contingencia pragmática, sólo la generación subsiguiente, la propiamente modernista más que la del 80, concluyó por frecuentar en Dante los puros valores poéticos, entallados como es natural en las implicaciones psicológicas, históricas, teológicas y morales de las tres Cánticas del poema²⁵.

E tuttavia nel paratesto della sua stessa traduzione, pubblicata nel 1972, convivono osservazioni puramente estetiche con apprezzamenti morali che definiscono Dante, appunto, come antidoto contro una realtà ritenuta ostile.

por la inquietud de los tiempos que atravesamos. [...] Para superar las nubes oscuras de esta época cruda [...] la exigencia es la de intensificar las más altas relaciones culturales y la de penetrar mejor en el pensamiento de los grandes espíritus que han dado luz al mundo, remontándose a ese nuestro precioso patrimonio que es la común civilización latino cristiana. [...] Esta exigencia de la hora es la que ha empujado a volverse hacia Dante, poeta sumo de Italia y del mundo: en él podemos encontrar otra vez una fuente inextinguible de luz, de inspiración, de fecundo agitarse de ideas» (Arpesani 1952, pp. 49-50).

²⁵ Battistessa 1965, p. 23. La nozione di “grandi traduzioni” è spiegata sinteticamente da Patricia Willson in un'intervista fatta da Damián Tabarovsky: in risposta a una domanda sulla distinzione tra buone e cattive traduzioni, la studiosa relativizza il giudizio di valore davanti al carattere storico di ogni traduzione, e aggiunge che «sí existen las “grandes” traducciones, para las que, paradójicamente, el veredicto de “buenas” o “malas” no es aplicable. Son las traducciones productoras de discursividad, aquellas que han tenido un impacto en la cultura receptora y que se siguen reeditando, analizando, refutando» (Tabarovsky 2012).

Per ciò che riguarda il proprio lavoro sulla *Commedia*, infatti, Battistessa enfatizza il carattere etico:

No nos asusta si se nos dice “fuera de época”. Ahora que ese mismo materialismo a casi todos nos vuelve espiritualmente menesterosos, pues ni siquiera les aporta a muchos el cotidiano mendrugo de la idealidad indispensable, ahora que los estudios de las humanidades se están quedando desiertos, ahora más que nunca, y con el recuerdo de Dante, magno fiador de esos incontrastables valores, debemos afirmar lo que realmente importa²⁶.

In queste parole si può avvertire una doppia polemica: da una parte, l'espressione «fuera de época», in un periodo in cui «los estudios de las humanidades se están quedando desiertos», sembra riferirsi a un contesto epistemologico in cui lo sviluppo degli studi strutturalistici si oppone alla filologia e allo storicismo con cui Battistessa identifica il suo lavoro, che suppone una visione di Dante come il poeta del sublime in senso “croceano”; infatti, la visione degli studi letterari contemporanei come scadenti in confronto con la tradizione appare più volte nei testi di Battistessa: nel 1958 aveva affermato che nel nostro paese «cualquiera que ha leído algo se cree en condiciones de escribir sobre ello», e che «cada uno se cree en la obligación de deshacer lo que hizo su antecesor»²⁷. Da un'altra parte, le espressioni «materialismo», «espiritualmente menesteroso», «idealidad indispensable», «incontrastables valores» suppongono la visione di Dante come il grande poeta cristiano, e connotano la propria condizione di umanista cattolico, che nel suo vincolo con Dante guiderà il lettore contemporaneo nella selezione degli elementi etici che gli sono necessari, quasi come contravveleno. Infatti, Battistessa metterà a fuoco, nel suo lavoro come traduttore, quello che, secondo lui, «realmente importa»: nelle note guiderà il lettore verso l'osservazione di elementi e strategie che considera particolarmente attuali, attribuendo alla *Commedia* una funzione etica universale.

Infine, un aspetto ancora da studiare riguarda la presenza di Dante nei campi di sterminio durante la dittatura militare della fine degli anni '70. Da alcune testimonianze indirette, si è venuti a conoscenza del fatto che alcuni *desaparecidos* recitavano a memoria la *Commedia* per darsi forza, e dare forza agli altri, durante le sessioni di tortura cui venivano sottoposti. Sembra quindi che in Argentina si sia verificato, in una condizione di inferno, un fenomeno simile a quello narrato da Primo Levi in *Se questo è un uomo*: anche lì, la recita del canto di Ulisse svolse una funzione di riscatto dell'umano in un contesto che mirava alla sua cancellazione.

²⁶ Battistessa 1965, p. 8.

²⁷ Battistessa 1958, p. 8.

4. *Verso un possibile futuro*

In questo breve periodo del XXI secolo hanno visto la luce altre due traduzioni argentine della *Commedia*, che sembrano destinate a circolare attraverso canali diversi da quelli esaminati finora. Si tratta della versione di Antonio Milano, pubblicata a spese proprie nel 2002, e di quella di Jorge Aulicino, di cui si è pubblicato l'*Inferno* nel 2011 (il testo integrale può essere letto nel suo blog, "campodemaniobras", ed è di prossima pubblicazione). La prima è stata distribuita nel 2014, divisa in fascicoli, insieme a «Página 12», quotidiano di segno ideologico opposto a «La Nación». L'edizione del poema, in formato di rivista, porta illustrazioni fatte da Rep, noto fumettista che tra l'altro ha scelto di dare al personaggio di Virgilio il viso del poeta di sinistra Juan Gelman, scomparso a gennaio dello stesso anno. Questa scelta editoriale appare così come segno di possibile continuità di una circolazione popolare della figura di Dante che, accanto alla diffusione del suo testo "dall'alto", ebbe una presenza appunto nei quotidiani della prima metà del Novecento²⁸. È notevole inoltre il fatto che, anche nel secondo caso (quello della versione di Jorge Aulicino), la *Commedia* venga associata, seppur indirettamente, con l'altro giornale importante argentino, «Clarín», del cui supplemento culturale Aulicino è stato per lungo tempo direttore; la sua traduzione implica, del resto, diverse innovazioni all'interno della tradizione argentina, tra cui forse quella più significativa è l'inclusione, nel testo spagnolo, di termini di diverso registro, e addirittura del *lunfardo* (lessico che nasce dal contatto della variante rioplatense con i dialetti italiani): si potrebbe avanzare l'ipotesi che, in un periodo in cui la lingua degli immigrati ha ormai perso ogni connotazione negativa, la traduzione della *Commedia* è in grado di recuperare la novità della sua lingua, aspetto non minore della sua italianità.

Bisognerà valutare se le innovazioni introdottesi nella diffusione attuale di Dante coinvolgeranno anche la sua appropriazione politica. In altre parole, se insieme alla sua associazione ai precetti estetici del classicismo umanistico la *Commedia* non sia destinata a perdere anche il suo valore politico-profetico; o se invece essa assumerà altri significati, in rapporto con i nuovi aspetti della realtà contingente. Ciò che finora si può senza dubbio affermare è che le diverse generazioni di lettori argentini hanno sentito e continuano a sentire il bisogno di confrontarsi con Dante in un dialogo sempre vitale: un dialogo che riguarda la propria storia e la propria identità.

²⁸ Le illustrazioni che hanno per oggetto diversi aspetti o personaggi della *Commedia* mostrano appunto l'esistenza di una certa familiarità, che sui giornali sembra darsi per scontata, da parte di un pubblico popolare con la figura del "divin poeta": me ne sto occupando in uno studio di prossima pubblicazione, dove vengono prese in esame le immagini di annunci pubblicitari, le caricature satiriche sui politici argentini dell'epoca e le illustrazioni di edizioni popolari dei classici.

Riferimenti Bibliografici / References

- Arpesani G. (1952), *Discorso sulla fondazione della Società Argentina di Studi Danteschi*, «Boletín de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos», I, pp. 46-51.
- Battistessa A. (1958), *Intervista fatta da Julio Crespo*, «Señales», XI, n. 104, pp. 7-10.
- Battistessa A. (1965), *Dante y las generaciones argentinas*, «Boletín de la Academia Argentina de Letras», XXX, n. 115-116, pp. 7-27.
- Blanco De García T. (1996), *Italia en el imaginario de los escritores argentinos*, Córdoba: Garden Press.
- Calvino I. (1991), *Perché leggere i classici*, Milano: Mondadori.
- Cambours Ocampo A. (1963), *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- Casella M. (1952), *Lettera a Gherardo Marone*, «Boletín de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos», I, pp. 47-48.
- Croce B. (1952), *Lettera a Gherardo Marone*, «Boletín de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos», I, p. 43.
- Lugones L. (1928), *Risposta all'inchiesta sull'influenza della letteratura italiana in Argentina*, «Nosotros», 224, pp. 189-190.
- Marani A.N. (1989), *Dante en la Argentina*, Roma: Bulzoni.
- Mitre B. (1854), *Lettera a Domingo Faustino Sarmiento sulla poesia*, poi pubblicata come «Carta-prefacio» in B. Mitre, *Rimas*, Buenos Aires: La cultura argentina, 1916, pp. XXIII-LVIII.
- Mitre B. (1863), *Lettera a Juan María Gutierrez del 19 novembre*, citata da M. de Vedia y Mitre, *Estudio preliminar a B. Mitre, Defensa de la poesía*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947, pp. 9-312.
- Mitre B. (1887), *Correspondencia con don Miguel M. Ruiz*, Concepción del Uruguay, manoscritto reperibile nel Museo Mitre.
- Mitre A. (1960), *Italia en el sentir y pensar de Mitre*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Ocampo V. (1953), *Editorial*, «Sur», n. 225, pp. 2-12.
- Patat A. (2004), *L'italiano in Argentina*, Perugia: Guerra.
- Patat A. (2009), *La traduzione della letteratura italiana in Argentina*, in *Buenos Aires italiana*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 219-231.
- Romero J.L. (1978), *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires: Huemul.
- Tabarovsky D. (2012), *Las grandes traducciones son productoras de discursividad*, Entrevista a Patricia Willson, <<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=28>>, 23.01.2015.
- Terán O. (2008), *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vallone A. (1955), *Dante e la Commedia come tema letterario dell'Ottocento*, in *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze: Olschki editore, pp. 129-166.

Máscaras de la lectura: Jorge Luis Borges en la obra de Mario Luzi

Daniel Clemente Del Percio*

Abstract

Los caminos que separan a los escritores muchas veces concluyen en una paradójica, feliz proximidad. En las nominaciones al Premio Nobel de literatura de 1979 confluyeron, como en una auténtica constelación literaria, los italianos Italo Calvino, Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Vittorio Sereni, Leonardo Sciascia y Mario Luzi, junto con el argentino Jorge Luis Borges. La enumeración refleja la riqueza y variedad de la literatura italiana de ese momento. Pero, más allá de los narradores, la coincidencia de Luzi y Borges (y podríamos agregar, la de Odiseas Elytis, a quien finalmente se le concedió el premio) constituye una singular convergencia de poetas, con poéticas muy diferentes, pero con intensos vasos comunicantes que los unen, muchas veces de manera invisible y contradictoria. Si bien Borges nunca escribió sobre Luzi, el italiano, en cambio, lo hizo, y con cierta frecuencia,

* Daniel Clemente Del Percio, Profesor de Literatura italiana, Universidad Católica Argentina (UCA), Profesor e Investigador, Universidad de Palermo (UP), Av. Córdoba, 3501, esq. Mario Bravo, C1188AAB, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, e-mail: ddelpercio1@gmail.com.

sobre el argentino, no sólo desde sus páginas de crítica literaria en «Il Corriere della Sera», espacio que ocupó hasta 1974 comentando literatura latinoamericana (posee escritos sobre Roberto Arlt, Vargas Llosa y Juan Rulfo, entre otros escritores), sino en diferentes entrevistas, en donde se observa claramente las frecuentes citas que Luzi hace de Borges, citas que muchas veces se instalan en un espacio de discusión y de profundas diferencias no sólo sobre la naturaleza de la poesía, sino sobre su mismo vínculo con el mundo y con la vida. Nos proponemos estudiar estas reflexiones que Mario Luzi realiza desde (y en no pocas ocasiones, en contra) el autor argentino, a partir precisamente de la obra crítica del poeta florentino, en el centenario de su nacimiento.

The roads that separate writers often end with a paradox, happy proximity. The nominations for the Nobel Prize for literature in 1979 came together, as in a real literary constellation, Italo Calvino, Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Vittorio Sereni, Leonardo Sciascia and Mario Luzi, along with the Argentine Jorge Luis Borges. The list reflects the richness and variety of Italian literature of the time. But beyond the storytellers, the coincidence of Luzi and Borges (and we might add, that of Odiseas Elytis, who was finally awarded the prize) is a unique convergence of poets, with very different poetics, but with intense communicating vessels that unite them, often invisible and contradictory manner. While Borges never wrote about Luzi, the Italian, however, did, and quite often, on the Argentine, not only from the pages of literary criticism in «Il Corriere della Sera», space occupied until 1974 commenting Latin American literature (he has written about Roberto Arlt, Vargas Llosa and Juan Rulfo, among other writers), but in different interviews, where the frequent quotations that Luzi makes about Borges often installed a space for discussion and profound differences not only on the nature of poetry, but on the same link with the world and life. We propose to study these reflections that Mario Luzi made from (and on many occasions, against) about the Argentine author, from the critical work of the Florentine poet, on the centenary of his birth.

1. *Introducción*

Los caminos que separan a los escritores muchas veces concluyen en una paradójica, feliz proximidad. En las nominaciones al Premio Nobel de literatura de 1979 confluyeron, como en una auténtica constelación literaria, los italianos Italo Calvino, Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Vittorio Sereni, Leonardo Sciascia y Mario Luzi, junto con el argentino Jorge Luis Borges. La enumeración refleja la riqueza y variedad de la literatura italiana de ese momento. Pero, más allá de los narradores, la coincidencia de Luzi y Borges (y podríamos agregar, la de Odiseas Elytis, a quien finalmente se le concedió el premio) constituye una singular convergencia de poetas, con poéticas muy diferentes, pero con intensos vasos comunicantes que los unen, muchas veces de manera invisible y contradictoria. Si bien Borges nunca escribió sobre Luzi, el italiano, en cambio, lo hizo, y con cierta frecuencia, sobre el argentino, no solo desde sus páginas de crítica literaria en «Il Corriere della Sera», espacio que

ocupó hasta 1974 comentando literatura latinoamericana, y que continuó luego hasta 1987 en «Il Giornale» (en donde también publicó escritos sobre Roberto Arlt, Antonio Di Benedetto, Ernesto Sábato, Silvina Ocampo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Juan Rulfo, entre otros escritores), sino en diferentes entrevistas, en donde se observa claramente las frecuentes referencias que Luzi hace de Borges. Estas citas, que muchas veces se instalan en un espacio de discusión y de profundas diferencias no solo sobre la naturaleza de la poesía, sino sobre su mismo vínculo con el mundo y con la vida, pueden pensarse como una suerte de “sombra de una poética”, el rostro invisible de la poesía luziana. Al cumplirse el centenario del nacimiento del poeta florentino, acaso esta inesperada proximidad con América Latina y, sobre todo, con Borges, nos permite pensar la singular relación en donde en ambos, a través de modos, sistemas, actitudes y lenguajes divergentes, late, hermanándolos, una misma preocupación esencialmente humanística.

2. *El libro total*

Trazar una reseña biográfica de Borges y Luzi sería, acaso, redundante, y no solo por lo conocidos, y por la abundancia de artículos y libros al respecto, sino por la compleja trama que entrelaza sus vidas y sus poéticas. Una crónica de estas vidas para la literatura difícilmente tenga referentes más perfectos que los múltiples encuentros con otros poetas. No es casual entonces que ambos, Jorge Luis Borges (1899-1986), y Mario Luzi (1914-2005) hayan tenido un “encuentro” en común, del que han hecho, sin embargo, lecturas diversas: Dante Alighieri. Pero esta influencia ha operado, sobre todo, de manera subterránea, transformando no solo sus poéticas sino específicamente sus concepciones del mundo. En Dante, el escritor argentino verá el desarrollo del “libro total” (o bien del libro como “cosmos”) y la transposición literaria de un camino infinito hacia Beatriz, que es figura mediadora en Dante, pero que en Borges se vuelve destino (imposible). El italiano, un conflicto entre lo que llamaremos el itinerario y el laberinto como “figuras del viaje” del hombre hacia el absoluto, conflicto en el que va a prevalecer la idea de itinerario, pero marcado por la duda sobre su destino.

Son múltiples las lecturas y escritos que Borges ha hecho de la *Commedia* dantesca. En principio, podemos enumerar no solo los célebres *Nueve ensayos dantescos*, de 1982, y la conferencia sobre la *Divina Comedia* publicada en *Siete Noches*, de 1980, sino también una obra ficcional por demás famosa (baste mencionar al cuento *El Aleph*, en donde el vínculo con la *Commedia* es explícito). Pero observemos atentamente estos versos del canto XXXIII del Paraíso, a los que el poeta argentino no hace referencia en estos textos, pero que, como veremos, están presentes y gravitan sobre toda su obra:

Io credo, per l'acume ch'io sofferesi / del vivo raggio, ch'io sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi. / E' mi ricorda ch'io fui piú ardito / per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito. / Oh abbondante grazia ond'io presunsi / ficcar lo viso per la luce eterna, / tanto che la veduta vi consunsi! / Nel suo profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna; / sustanze e accidenti e lor costume, / quasi conflati insieme, per tal modo / che ciò ch'io dico è un semplice lume. / La forma universal di questo nodo / credo ch'io vidi, perché più di largo, / dicendo questo, mi sento ch'io godo¹.

En este fragmento, ya en la segunda mitad del último canto de la *Commedia*, contiene tres imágenes “guía” de una dialogia infinitud-eternidad, continuamente conectadas entre sí por la recurrencia a la primera persona. En esta epifanía, Dante concibe la manifestación de Lo Absoluto como un libro. En cierto modo, Dios es “el libro” del cosmos, el *Magnum Opus*, para emplear el concepto acuñado por Thomas Pavel²: la suma de todos los libros, de todas las narraciones y descripciones posibles (y, como también afirmarí­a Leopardi, a quien Borges no leyó³, Dios es «la suma de todo lo posible»⁴), y del que todos los sucesos (accidentes) del mundo son apenas capítulos o libros menores. Para Dante, Dios es el autor de ese libro infinito. Acaso, para Borges también, solo que el mismo Dios es un «libro» capaz de escribir otros «libros», idea que esboza repetidamente en múltiples textos, en donde no aborde explícitamente la obra de Dante: los cuentos *El milagro secreto*, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* (posiblemente texto inspirador del concepto de *Magnum Opus* de Pavel), o *Las ruinas circulares*; el poema *Ajedrez*, y tantos otros, a los que podríamos agregar su larga serie de ensayos sobre el infinito y la eternidad. Curiosamente, los *Nueve ensayos dantescos* concluyen en el canto XXXI del paraíso, con la desaparición de Beatriz. Como el rostro deseado se aleja infinitamente («Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez, para Beatriz»⁵), la literatura se vuelve un ejercicio infinito (acaso, compensador) que pugna en vano por

¹ *Paradiso*, XXXIII, vv. 76-93. «Creo, por la intensidad por mí sufrida / del vivo rayo, que me habría perdido / si mis ojos se hubieran desviado. / Y recuerdo que fui más atrevido / por esto a sostenerlo, en tal medida / que mi mirada uní con lo infinito. / ¡Oh gracia por la cual presumir pude / fijar la vista en la luz eterna, / y tanto que mi ver consumí en ello! / En su profundidad vi contenerse, / ligado con amor en un volumen, / lo que en el universo se deshoja, / sustancias y accidentes y sus hábitos, / casi del todo aunados, de tal modo / que es simple lucecita lo que digo. / La forma universal de ese alto nudo / creo que vi, porque con más largueza, / diciendo esto, siento como gozo» (Traducción de Ángel Battistessa, 2003).

² Pavel 2011.

³ Gloria Galli observa este curioso hecho en un artículo en donde traza una excelente panorámica de la relación entre Borges e Italia (Galli 1999, p. 165). Si bien no cita el origen de esta información, resulta al menos sumamente plausible, ya que el escritor argentino no cita al poeta de Recanati.

⁴ «Io considero dunque Iddio, non come il migliore di tutti gli esseri possibili, giacché non si dà migliore né peggiore assoluto, ma come racchiudente in se stesso tutte le possibilità, e esistente in tutti i modi possibili» (Leopardi 1997, p. 361).

⁵ Borges 2011, p. 405.

alcanzarlo y atesorarlo. De ese rostro, de esa sonrisa, solo permanece el misterio de la literatura escrita y leída para recordarla. Todo este Cosmos, complejo, fascinante, construido con una arquitectura hipotética, encuentra su sentido en la epifanía de la memoria.

Esta idea de inspiración dantesca se entrelaza con una lectura que, en cierto modo, la afirma, en Mallarmé. Con respecto al libro total, dirá Borges en *Del culto a los libros*, ensayo que pertenece a *Otras inquisiciones*:

En el octavo libro de la *Odisea* se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: *El mundo existe para llegar a un libro*, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males⁶.

La concepción de “libro total”, o bien de libro como “cosmos” (del cual la biblioteca resultaría su máxima expresión), podría surgir de esta particular fusión poética Dante-Mallarmé. Allí, la biblioteca, el cosmos que contiene a todos los demás, y cuyo “bibliotecario” no sería otro que una suerte de dios que vaga infinitamente en él, y omnipotente solo dentro de los confines de su laberinto, se vuelve una suerte de código que encripta todas las preguntas y sus respuestas, que en definitiva remiten (como todo libro) a una nueva pregunta. El mal se vuelve una forma más de justificar la literatura. Luzi observa sagazmente el singular vínculo entre el mecanismo hipotético deductivo de la ciencia con la poética borgesiana.

Essa [la literatura de Borges] è fortemente «contaminata» dalla scienza, e – fatto significativo – meno dalle sue ipotesi che dai suoi processi interni. [...] Lo scrittore argentino ha creduto infatti nell'esistenza oggettiva, materica, della letteratura che è poi, né più né meno, il regno della scrittura, dei segni variamente ricorrenti che si designano con questo nome. Un universo destinato a muoversi entro i suoi eterni confini, autonomo e insieme prigioniero di se stesso, all'interno del quale la presenza individuale dell'autore è puramente incidentale eppure decisiva⁷.

Luzi, por el contrario, rechaza la idea de laberinto, de la literatura “hipotética” y del “cosmos-biblioteca”. Su relación con Dante es, en cierto modo, más teológica y, a la vez, más “humanística”, en el sentido propio que adquieren estas palabras en lo que Capasa y Triggiani denominan «il cammino obliquo» y Davide Rondoni, «incrocio a chiasmo», o bien, «el quiasmo de

⁶ Borges, 1983, p. 713.

⁷ Luzi 1989, p. 17. «Ésta está fuertemente contaminada por la ciencia, y – hecho significativo – menos por sus hipótesis que por sus procesos internos. [...] El escritor argentino ha creído en la existencia objetiva, material, de la literatura que es entonces, ni más ni menos, el reino de la escritura, de los signos variablemente recurrentes que se designan con este nombre. Un universo destinado a moverse dentro de sus eternos confines, autónomo y a la vez prisionero de sí mismo, en el interior del cual la presencia individual del autor es puramente incidental y sin embargo decisiva» (De aquí en más, salvo observación en contrario, las traducciones son nuestras).

la Modernidad»⁸: una nueva dimensión del hombre, que se refleja estética y filosóficamente en el tratamiento artístico de la figura de San Francisco de Asís (en Dante y en Giotto, particularmente), que se convierte en paradigma de lo humano en cuanto proyecto de Dios (Dante) y en cuanto a paradigma de una renovada humanidad (Giotto). El eje Petrarca/Simone constituye el otro componente de esta contraposición que concluye instalando al hombre en una centralidad que, a lo largo de la Modernidad, deviene en una soledad y una intemperie metafísicas. Este quiasmo de divinidad/humanidad, de verdad/misterio, de luz/sombra hace visible lo invisible de la verdad, entendida no como una sentencia sino como un proceso dinámico y abierto, sin resolución definitiva.

Mario Luzi denominó a su poética el *pensiero poetante*, como un proceso que ve en la poesía un “plus de significado” y en el misterio no un mero enigma sino “una infinita extensión del significado”: «Mistero è una nozione che nessuno accetta più e che io trovo invece indispensabile, non nella sua accezione morbida di indefinito, ma come dilatazione infinita del significato»⁹. Lo dicho, lo expresado, es imagen, luz, pero como toda luz, carga a costas con su sombra. Su lenguaje, como afirma De Ruschi Crespo, «implica no solamente una analogía entre el cosmos como lenguaje y el lenguaje como actividad humana, sino más bien una continuidad dinámica entre ambos, y una reciprocidad en la dación de sentido a la palabra»¹⁰. En este diálogo inagotable entre ese adentro y ese afuera, entre cosmos y hombre, existen infinitos confines, tantos como el espíritu esté dispuesto a trazar. Este *pensiero poetante* busca el camino hacia el sentido de la vida misma del hombre, pero lejos de ser una sucesión infinita del ejercicio literario, a través de hipótesis y libros encriptados unos dentro de otros, se vuelve itinerario desde la mera (pero fundamental) condición histórica del hombre hacia el “misterio” que le otorga sentido.

Aun con el riesgo de simplificar sus matices, podríamos representar estas actitudes, borgesiana y luziana, respectivamente, como una circunferencia y un segmento de recta, cuyo centro en un caso, y su destino en otro, corresponden a la idea de “misterio”, “divinidad”, o bien “lo absoluto”: el laberinto circular, fascinante e infinito, construido con sucesivas conjeturas; y la línea recta, el itinerario, duro y trabajoso, en donde el camino es claro, y la oscuridad pertenece al hombre (fig. 1).

⁸ Capasa 2010, p. VII.

⁹ Luzi 1999, p. 107. «El misterio es una noción que ninguno acepta más y que sin embargo yo encuentro indispensable, no en su acepción mórbida de indefinido, sino como dilatación infinita de significado».

¹⁰ Ruschi Crespo 2002, p. 8.



Fig. 1. Itinerarios de la poesía en Borges (circunferencia) y en Luzi (segmento)

Este camino circular de Borges y el itinerario de Luzi, encriptan la experiencia del mal, en sus múltiples matices: en el sentido que le otorga Mallarmé en el escritor argentino, y en el de mediación hacia un significado superador, implicado en el camino dantesco. Es aquí en donde se nos hace evidente cómo cada uno ha hecho una lectura diferente de la visión de la totalidad que Dante nos da en el canto XXXIII. Pero en ambos, hay un constructor, un “Hacedor” cuya labor, incognoscible en un caso, y misteriosa en otro, irradia sentido, por lo que incluso el laberinto y la noosfera que lo contiene y justifica adquieren una dimensión no definitiva, no clausuran los significados. La búsqueda, o en cierto modo el sentido mismo “del hacer” trazan un valor de verdad que trasciende la infinitud. Es aquí, en este pequeño y, a la vez, insondable espacio común, que Borges y Luzi comparten una construcción de sentido.

3. Otros mundos

Estas divergencias y convergencias muchas veces complementarias entre ambos poetas adquieren una forma definida al menos desde la perspectiva de Luzi, cuando recorremos la serie de artículos que el poeta florentino escribió sobre Borges. Claro que antes es imprescindible que ubiquemos el trabajo de Luzi en su dimensión completa, ya que en sus textos recorre no solo la obra del autor de *El Aleph* sino otros autores argentinos y latinoamericanos. En efecto, si bien los primeros textos de Luzi sobre Borges se remontan a 1960, su labor sistemática sobre literatura latinoamericana comienza en 1967 y se extiende durante 20 años, primero en «Il Corriere della Sera» hasta 1974, y luego en «Il Giornale», hasta 1987. Afortunadamente, estos textos fueron recopilados poco después por Stefano Verdini, autor de la introducción y editor, y por Marina Cabria, en un libro que fue editado por la editorial Marietti en 1989, y que desafortunadamente no ha tenido reediciones. Para esta recopilación Luzi elige el sugerente título de *Cronache dell'altro mondo*. ¿Por qué esta elección

de *altro mondo*? ¿En qué medida la literatura latinoamericana lo es para un escritor italiano? ¿Cuáles son los matices de esta otredad? El propio autor, en una entrevista, alude indirectamente a la cuestión, al establecer un singular contraste con la experiencia, en cierta forma simultánea, de su viaje a la India:

“Altro” rispetto a questo eurocentrismo, che era stato sempre indiscusso e criterio fondante della nostra cultura, edificata sul presupposto che tutto l’utile e il sublime del pensiero umano si è sviluppato fra il Mediterraneo e Parigi, l’Europa, la Germania romantica eccetera. [...] Invece l’India, che è un’alterità profonda, ma che ci rimanda a un nostro antefatto, a una nostra matrice, è già uno spostamento dell’asse, e quindi facilita l’esplorazione di un campo ancora più estraneo all’eurocentrismo e all’America Latina¹¹.

A su modo, la preocupación de Luzi por la literatura latinoamericana constituye un rechazo al colonialismo cultural que ha sufrido Latinoamérica, y contribuye a formar en Europa en general, y en Italia en particular, la conciencia de una identidad de “otro mundo”, ya no europeo ni apéndice de él, sino provisto de su propia singularidad¹². En cierta forma, estas “crónicas del otro mundo” constituyen el otro extremo de una relación fundante – fundado que ubica a Europa en una suerte de “arcano” con respecto a América Latina, en cierto modo complementario de aquél en donde la India es el “arcano” de Europa. Por tanto, para Luzi la literatura latinoamericana constituye una suerte no de espejo (que implicaría la disolución o al menos la perplejidad propia de lo “idéntico”) sino de máscara (que implica la resignificación de la otredad) de la literatura europea. La elección de los autores no podría ser más variada, pero curiosamente son más abundantes los novelistas que los poetas, y (esto quizás no debería sorprendernos) los argentinos, más que los de otras nacionalidades: Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, Roberto Arlt y Ernesto Sábato. A estos se suman Onetti, Felisberto Hernández, Mario Benedetti, Vargas Llosa, Arguedas, Manuel Scorza, Miguel Ángel Asturias, Antonio Callado, Lezama Lima, Gabriel García Márquez, Donoso, Elizondo, Arenas. Echenique, Alegría, Juan Rulfo, y algunos poetas como Nicanor Parra, Pablo Neruda, Murillo Mendes y Eliseo Diego. Esta prevalencia de los narradores por sobre los poetas acaso también esté presente en esta idea de *altro mondo*: la novela como el “otro mundo” del poeta, que en rigor deviene luego “el mismo”. En efecto, esta preocupación por la narración está

¹¹ Luzi 1999b, pp. 165-166. «“Otro” respecto a este eurocentrismo, que ha permanecido siempre indiscutido y como criterio fundante de nuestra cultura, edificada sobre el presupuesto que todo lo útil y lo sublime del pensamiento humano se ha desarrollado entre el Mediterráneo y París, Europa, la Alemania romántica, etcétera. [...] En cambio, la India, que es una alteridad profunda, pero que nos remite a un estado previo al nacimiento de nuestra cultura, a nuestra matriz, es ya una toma de distancia del eje, y de este modo facilita la exploración de un campo todavía más extraño al eurocentrismo y a la América Latina».

¹² Luzi 1989, pp. 142-147. Luzi retoma el concepto de *Weltliteratur* de Goethe, en un artículo de septiembre de 1973, refiriéndose, una vez más, a la literatura latinoamericana, en donde profundiza este concepto de alteridad.

atravesada por la evolución de Luzi como poeta, quien entonces ya lejos de sus orígenes herméticos (en *La Barca* de 1935 aparecen elementos propios de la poética del Hermetismo florentino, que se amplificarán en *Avvento Notturmo*), adquiere a través de los duros años de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra un carácter superador de esta poética, hasta evolucionar hacia una poesía de carácter progresivamente más narrativo. De hecho, *Nel Magma* (*En el Magma*) de 1963 abre una nueva etapa de la poesía luziana, que implica una ruptura ya no solamente en el tipo de búsqueda, sino en su carácter esencialmente narrativo, aun cuando no siempre recurra explícitamente a la prosa o a la prosa poética. Al respecto, dice el propio Luzi:

Sí. Se llega a esto cuando conseguimos un poco de luz dentro de nosotros. Uno termina por darse cuenta de que tiene allí cerca eso que quizá iba buscando hace tiempo: pero para ser sensible a la poesía integral y continua que hay en el mundo, un poeta debe haber crecido y arribado a la madurez, a su clarificación. Mi itinerario es éste. No es una progresiva prosificación, en mí, sino más bien la asunción de lo indiscriminado (al menos como tentativa) en el plano de la poesía.

Personalmente, también yo he sentido la necesidad de la representación del presente, de lo instantáneo, de lo que son nuestros años. Hubo un momento en el que tuve esa necesidad, el momento en el que escribí ese libro que se llama *En el magma*, título que se refiere al hecho de que estamos dentro de un mundo que todavía no tiene forma, sorprendido en su formación. [...] Prevalece el dolor, prevalece lo inaceptable sobre lo que, por el contrario podría ser consensualmente aceptable. Llegados a este punto de la historia, después de la caída de las ilusiones, después de la regresión del optimismo en todas partes del mundo, parece que aquella frase de Rimbaud, según la cual hay que ser absolutamente modernos, puede entenderse solamente en este sentido doloroso¹³.

Nel Magma se refiere precisamente a un mundo en formación, como es visto por él en cierto modo simbólicamente el cosmos latinoamericano, y en buena medida los narradores que reseña mostrarían, desde su lectura tan particular, “el magma indígena” del continente, metáforas de mundos en formación, incluso de la propia transformación, que Luzi ve invariablemente con los ojos de Heráclito. Puede que, si nos ceñimos a sus comentarios, este proceso magmático no se haya revelado con tantas contradicciones y con tanta potencia como en la literatura argentina. Acaso resulte más por esto que por la mera afinidad inmigratoria que Luzi le haya dedicado a ella una proporción tan significativa del libro.

Stefano Verdino, en su lúcida introducción a *Cronache dell'altro mondo*, detecta dos líneas de lectura que el poeta florentino hace de la literatura argentina:

Luzi, ad esempio, individua l'arcatura tutta particolare della letteratura argentina in due linee (una attorno all'universo Borges, l'altra demoniaco-dostoievskiana de Arlt a Sábato); la peculiarità di una letteratura politicamente montata e talmente sulla pelle delle cose da

¹³ Luzi *apud* Díaz Armas 2009, p. 20.

spingere la scrittura – è il caso di Scorza – a una «ilarità trágica», sconosciuta all'europea letteratura dell'impegno¹⁴.

Esta observación, que efectivamente Luzi hace explícita en más de una oportunidad, podría resumirse en realidad en la singular y muy personal visión que tiene de la ciudad de Buenos Aires, y con la que abre su primer artículo sobre la obra del argentino Roberto Arlt, *I sette pazzi*: «Una intelligenza traumatica, un'invenzione lucida: questi sembrano gli attributi che fanno di Buenos Aires un luogo deputato dell'arte letteraria moderna»¹⁵.

Mario Specchio ya observa esta contraposición en sus diálogos con Luzi, cuando describe las dos actitudes contrapuestas:

Mario Specchio: [...] Da un lato un rigore mentale, talvolta quasi cartesiano, o addirittura un'organizzazione del pensiero teso alla decodificazione dell'universo sino a renderlo esso stesso un libro, che fa quasi pensare a Mallarmé. Penso a Borges, in questo senso. Dall'altro, invece, quello che hai definito «il sottile delirio argentino» parlando di Antonio Di Benedetto; oppure penso a Sábato, a Arlt, ai *Sette pazzi*, quello spasimo visionario alla Dostoevskij. Due poli estremi che sembrano racchiudere questa vicenda.

Mario Luzi – Quello che dici è vero soprattutto per l'Argentina, paese fra più improntati dall'immigrazione italiana e soprattutto spagnola: quindi il più latino il più definito sull'idea dell'Europa. Qui si assiste a [...] una cultura che è diventata anche realtà sovrapposta [...] a una tradizione oscura, a delle leggi non conosciute, ma che sono indigene. Borges, per esempio, lo avverte soprattutto quando segue le sorti del tango, oppure certi misteri del quartiere Palermo, la rapidità al coltello e al ragionamento di queste popolane. Ora, io che non sono mai stato a Buenos Aires, ho sempre pensato a Buenos Aires come a una Pietroburgo del sud, dell'altro emisferio; una città costruita sull'idea di città europea, in cui si esaltano e si moltiplicano i caratteri europei, e quindi il senso artificiale prevale e schiaccia in un certo senso una realtà indigena originale [...]. Poi, ci sono questi bizzarri, come Arlt, molto interessante, che è un dostoevskijano fiorito in territorio assolutamente imprevedibile. È una combinazione estremamente colta, razionale, filtrata dalla ragione, dalla follia, che è un eccesso di razionalità, e invece il culto, il senso leggendario dell'oscurità indigena locale, come c'è anche in Borges, che ha celebrato questo dissidio¹⁶.

¹⁴ Verdino 1989, p. 10. «Luzi, por ejemplo, individualiza los fundamentos de la literatura argentina en dos líneas (una, conformada en torno al universo de Borges, la otra demoníaca-dostoevskiana de Arlt a Sábato); la peculiaridad de una literatura políticamente montada de tal modo sobre la piel de las cosas para impulsar la escritura – es el caso de Scorza – hacia una «hilaridad trágica» desconocida por la literatura europea del compromiso».

¹⁵ Luzi 1989, p. 44. «Una inteligencia traumática, una invención lúcida: estos parecen ser los atributos que hacen de Buenos Aires un lugar destacado en el arte literario moderno».

¹⁶ Luzi 1999b, pp. 170-171. «Mario Specchio: [...] De un lado, un rigor mental, casi cartesiano, o por añadidura una organización del pensamiento enfocada a la decodificación del universo para reconvertirlo en un libro, que casi hace pensar en Mallarmé. Pienso en Borges, en este sentido. Del otro, en cambio, aquello que has definido “el sutil delirio argentino” hablando de Antonio Di Benedetto; incluso pienso en Sábato, en Arlt, en *Los siete Locos*, aquel éxtasis visionario dostoevskiano. Dos polos extremos que parecen alcanzar esta vivencia.

Mario Luzi – Esto que dices es verdadero sobre todo para la Argentina, país entre los más importantes para la inmigración italiana y sobre todo española: esto es, el más latino, el más definido a partir de la idea de Europa. Aquí se asiste a [...] una cultura que ha resultado incluso

Resulta curioso descubrir que Luzi sienta más próxima la obra de Arlt que la de Borges, pero no lo es tanto. Esta visión, a su vez desde “otro mundo”, concluye conjeturando que la literatura argentina, y la del Río de la Plata en particular (deberíamos incluir aquí también a Onetti, por ejemplo, y a Sábato) refleja una elaboración del problema del mal que retoma los dilemas europeos, pero desde un “magma” distinto, que es el que le da su singular identidad.

Arlt refleja mucho más intensamente el problema del mal y del sufrimiento humano, aun cuando sea “bizarro”, o quizás precisamente por esto, del mismo modo que con frecuencia Dante recae en sus descripciones del Infierno en imágenes que hoy catalogaríamos como profundamente grotescas. En este punto, Arlt, como el gran escritor de Petersburgo, Dostoievski, o Dante se aproximan, más allá de que las características de su literatura diverjan profundamente entre sí. Los tres, a su vez, muy distintos de Borges en este aspecto, quien no obstante sentía una profunda admiración por Dante y Dostoievski (acaso, de los pocos novelistas que efectivamente admiró)¹⁷. Llegamos así a un tercer sentido de este *altro mondo*: el universo de Borges como “otro”, que también deviene, a través de su lectura, parte de la identidad poética luziana. De este modo, los tres “otros” de Luzi (el de Europa-Latinoamérica, el del poeta-novelistas, el del cosmos luziano-cosmos borgesiano) aparecen revisitados una y otra vez en las páginas de estas crónicas.

4. *El demonio, la ciudad y el infinito*

A tal punto el problema del mal es central en Luzi, que su más célebre ensayo, *L'inferno e il Limbo*, de 1945, se abre con una reflexión sobre el sentido de sufrimiento, que concluye con la concepción de dos sistemas poéticos definidos a partir de lo demoníaco¹⁸. Por tanto, para el florentino el mal en el hombre, es impermeable a toda especulación, posee una categoría material

realidad sobrepuesta [...] a una tradición oscura, a leyes no conocidas, pero que son indígenas. Borges, por ejemplo, lo advierte sobre todo cuando sigue los senderos del tango, incluso ciertos misterios del barrio de Palermo, la rapidez con el cuchillo y el razonamiento de sus gentes. Ahora, yo que no he estado jamás en Buenos Aires, siempre pensé en Buenos Aires como una Petersburgo del sur, del otro hemisferio; una ciudad construida sobre la idea de ciudad europea, en la cual se exaltan y se multiplican los caracteres europeos, y por tanto el sentido artificial prevalece y aplasta en un cierto sentido una realidad indígena original [...]. Luego, están estos bizarros, como Arlt, muy interesante, que es un dostoiévskiano florecido en un territorio absolutamente imprevisible. Es una combinación extremadamente culta, racional, filtrada por la razón, por la locura, que es un exceso de racionalidad, que se contrapone a la cultura, el sentido legendario de la oscuridad indígena local, como existe incluso en Borges, que ha celebrado este contraste».

¹⁷ Hemos abordado los conceptos de “Otro” e “Identidad” en Luzi, en Del Percio 2009.

¹⁸ «La sofferenza ha solo una bontà relativa e presa in prestito; è un mezzo e non un fine», dice Luzi citando al Abad de Soulesme (Luzi 2007a, p. 84).

y experimentable, y el narrador no intenta más que hacer una breve historia de uno de sus tantos, innumerables episodios. La mediación que implica este sufrimiento es la medida de “su valor”. En Borges, como en Mallarmé, acaso ese valor reside en las hipótesis múltiples que implica el mundo reduplicado en textos siempre incompletos. En Arlt, el hombre habita una realidad que se despliega. En palabras de Luzi: «nel vuoto che si apre tra la struggente nostalgia criolla e la scucita proliferante metropoli, si produce come un vortice di irrealità insieme eccitante e frustrante che esaspera: il sentimento dell’impotenza e della vanificazione»¹⁹. Este “habitar la irrealidad” se resuelve en dos posturas: la “realista psicológica”, el hombre que asume su angustia e insignificancia, y en esa asunción busca su sentido y busca su redención; y el “habitar en la noosfera” borgesiana, esta suerte de evasión hacia el infinito, que disuelve la angustia del mal en una nueva angustia, ésta ahora inmaterial, indefinida. En sus lecturas de Borges y Arlt, y sin expresarlo directamente, Luzi replica sus concepciones de *El infierno y el Limbo*²⁰:

«La sofferenza ha solo una bontà relativa e presa in prestito; è un mezzo e non un fine», dice Luzi citando al Abad de Soulesme. Il senso di queste parole dell’Abbesse de Soulesme che riflettono così dall’alto, *ab excelsis*, sulla natura delle nostre passioni e sui confini del dolore era certo per Dante ed era noto a Petrarca; esso è divenuto quasi inintelligibile per noi che abbiamo respinto sempre più lontano l’immagine della Provvidenza²¹.

Este fragmento evidencia el punto de encuentro del problema del dolor y el sufrimiento desde tres visiones diferentes: la de Dante, que posee la certidumbre (*era certo*) de esta experiencia, la de Petrarca, que posee el conocimiento (*era noto*) de su significado, y para nosotros, relativamente contemporáneos de Luzi, es sencillamente ininteligible, por cuanto el horizonte de lo providencial ya es invisible, se encuentra en una lejanía que lo vuelve inalcanzable a nuestra percepción y, más aún, a nuestra esperanza.

Estas tres palabras, certidumbre, conocimiento e ininteligibilidad, constituyen verdaderos paradigmas de la forma de concebir la experiencia del sufrimiento (y por ende, del conocimiento o reflexión que éste podría o debería aportarnos en cuanto personas dotadas de libre albedrío). Paradigmas en los que podemos observar incluso una evolución cuyo sentido pleno es la progresiva incapacidad

¹⁹ Luzi 1989, p. 47. «En el vacío que se abre entre la angustiante nostalgia criolla y la deshilvanada, proliferante metrópoli, se produce como un vórtice de irrealidad a la vez excitante y frustrante que exaspera: el sentimiento de la impotencia y de la vanificación».

²⁰ Estamos ante un ensayo escrito en 1945, en la dolorosa instancia del fin de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, de la Guerra Civil con el fascismo en Italia.

²¹ Luzi 2007a, p. 84. «“El sufrimiento posee solo una bondad relativa y tomada en préstamo: es un medio y no un fin” [...]. El sentido de estas palabras del Abad de Soulesme que reflexionan de esta manera elevada, *ab excelsis*, sobre la naturaleza de nuestras pasiones y sus confines con el dolor era cierto (verdadero) para Dante y era conocido por Petrarca; esto ha resultado casi ininteligible para nosotros que hemos enviado siempre más allá, lejos, la imagen de la Providencia».

de la humanidad de concebir su experiencia dolorosa como un elemento o etapa de un camino, e incluso, la incapacidad actual de concebir dicho camino.

Sorpreso nella sua natura e nel suo destino che sono la stessa identica cosa, non accoglie, neppure se possiede i mezzi idonei a sviluppare un pensiero di questo ordine, l'idea di relatività, né quella di mezzo. La sofferenza è semplicemente un modo di esistere che non comporta riserve metafisiche o valutazioni prudenziali; essa investe la sorte della persona umana, non come una condanna, soltanto come un termine di qualificazione o meglio come un'essenza inevitabile che corre a raggiungerla e ad animarla²².

El padecimiento aparece de este modo desvinculado de todo aprendizaje, de toda dialéctica que permita superarlo, y de la esperanza misma, porque según Luzi «la speranza è divenuta la sede solo della salvezza, tutta la felicità abita nella memoria»²³. Es decir, la esperanza aparece privada de su instancia negativa y necesaria, el sufrimiento, y ante su inmovilidad, la felicidad es transferida en cierto modo a la memoria, al recuerdo de un tiempo lejano e irrecuperable: la Edad Dorada, el tiempo de Saturno, cuando precisamente no existían ni el dolor ni la infelicidad, pero tampoco la necesidad de la palabra y del encuentro, y por ende, del auténtico amor.

Certidumbre, conocimiento e ininteligibilidad, por el contrario, aparecen recurrentemente cuestionados por Borges, en cuanto jamás se enfoca en el mal sino en otro concepto más elusivo e inasible. Borges inicia su ensayo *Avatares de la tortuga* (en *Discusión*, de 1932) con una sentencia memorable, digna de los imaginarios heresiarcas de Uqbar: «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito»²⁴. Tan sugerente y vital es esta feliz expresión, que el matemático italiano Paolo Zellini, leído y citado a su vez en más de una ocasión por Italo Calvino, la utiliza como inicio de su ambicioso libro *Breve storia dell'infinito*, dando forma, casi cincuenta años después y en Italia, al proyecto siempre esbozado y nunca iniciado del propio Borges²⁵. Claro que un proyecto semejante, para mantener la coherencia con su objeto de estudio, debería ser necesariamente también infinito, aunque el escritor argentino se refiera luego

²² Luzi 2007a, p. 84. «Sorprendido en su naturaleza y en su destino que son la misma idéntica cosa, [el hombre] no recibe, ni siquiera posee los medios idóneos para desarrollar un pensamiento de este orden, la idea de relatividad, ni aquella de medio. El sufrimiento es simplemente un modo de existir que no comporta reservas metafísicas o valoraciones prudenciales; ésta inviste el camino de la persona humana, no como una condena, sino como un término de calificación o mejor como una esencia inevitable que corre a alcanzarla y a animarla».

²³ Ivi, p. 85. «La esperanza deviene la sede solo de la salvación, toda la felicidad habita en la memoria».

²⁴ Borges 1983, p. 254.

²⁵ Hay edición española, Zellini 1991. Una curiosidad sobre este libro es que cita de manera aparentemente errónea al texto como perteneciente a *Otras inquisiciones*. Pero esto es una ilusión provocada por las variaciones editoriales. En Italia, *Discusión* fue publicado en sus primeras ediciones junto con *Otras inquisiciones*.

a la eternidad como a una categoría superadora de aquél, y marcada por la experiencia del “milagro”, que en Borges nunca es colectivo, y tiene por escenario, inevitablemente, la literatura²⁶.

Por tanto, mientras el infierno de Luzi adquiere la dimensión humana de convertirse en la “instancia dialéctica negativa de la eternidad”, y deviene una mediación hacia la comprensión del hombre y de su sentido, en Borges el infinito será casi un sinónimo de infierno, sin dialéctica, sin redención, salvo por la que pueda ofrecer la literatura.

1. La literatura como fuerza centrípeta, búsqueda del sentido del mal, que es visto comprensible aunque inexplicable, en cuanto puede servirle al hombre, si lo emplea como una mediación o instancia dialéctica en la que se asume un referente demoníaco-humano, para su superación.
2. La literatura como fuerza centrífuga, replicación infinita y rizomática de lo mismo, como *horror vacui*, ansia sin satisfacción definitiva. El infinito aparece, para citar al mismo Borges, como el elemento corruptor de todos los otros. En efecto, su indeterminación vacía de significado al Cosmos mismo, que se vuelve explicable (infinitamente explicable) pero incomprensible.

Observemos incluso cómo estas articulaciones adquieren una forma arquitectónica, en donde la ciudad y el templo se vuelven metáforas del Cosmos y de cada una de estas narrativas.

1. El humanista-teólogo, que debe ser interpretado en su totalidad. De ahí la presencia del peregrino (Luzi), del *flanêur* y de “el hombre del subsuelo” (Arlt y Dostoievski), que recorre incesantemente la ciudad, dándole una forma y sentido humanos (Siena, San Petersburgo, Buenos Aires).
2. El matemático-racional, que no puede ser interpretado sino en uno de sus infinitos episodios, y cuya geometría posee una escala incomprensible, pero explicable (la ciudad de los Inmortales de Borges, o las ciudades invisibles de Calvino, el laberinto, el jardín de senderos que se bifurcan, la muralla china, el hueco escenario en donde esperamos infinitamente a Godot)²⁷.

Desde un punto de vista estrictamente filosófico, estas posturas esencialmente diferentes son propias de la primera mitad del siglo XX, siglo en el que, según el filósofo Emmanuel Levinas, desapareció la Teodicea como proyecto, es decir, el siglo en donde el nazismo, y el horror de las guerras y del exterminio alcanzó tales dimensiones, que resultó imposible seguir pensando un sentido para el mal y el sufrimiento. Sostiene al respecto Susan Neiman:

En un sentido amplio, la Teodicea es cualquier forma de dar significado al mal que nos

²⁶ Hemos desarrollado el contraste entre los conceptos borgesianos de infinito y eternidad en Del Percio 2012.

²⁷ Quizás en el siglo xx, a la luz de la destrucción vista y sufrida, hemos llegado a una terrible síntesis de ambos ejes.

ayude a afrontar la desesperación. Las teodiceas colocan a los males en estructuras que nos permiten ir por el mundo. Idealmente, deberían reconciliarnos con los males del pasado, al tiempo que orientarnos para evitar los del futuro. Levinas declaró que después de Auschwitz la primera de estas tareas no podía ser lealmente sostenida. De esa manera dio expresión filosófica a una idea que muchos comparten: las formas del mal surgidas en el siglo XX presentan exigencias que la conciencia moderna no puede afrontar²⁸.

Desde la poesía, Borges parece estar dentro de esos “muchos” aludidos en la cita, y sus sistemas, subordinados a la infinitud, sustituyen el caos del mundo por la fascinación infinita de una literatura plena de hipótesis. Es la teodicea reemplazada por un teorema. En cambio, Luzi parece transitar un camino a través del cual el laberinto deviene un itinerario o al menos una forma comprensible, una nueva Teodicea, pero abierta, no encerrada en un sistema.

5. *Un mapa borgesiano*

Stefano Verdino observa ya desde la introducción de las *Cronache...* que los textos de Luzi no deben leerse como parte de una poética personal. No obstante, contribuyen a pensarla y a concebirla desde una dimensión más amplia y abierta. Una poética “por contraste” y por “asimilación”, que evidentemente contribuyó a definir su sentido.

Non voglio dire che queste cronache siano anche pagine di poetica personale; non sono state pensate per questo; pure nella propria risentita prospettiva e interpretazione di lettore filtra il movimento del proprio pensiero che andava consistentemente maturando altrove e che lo scossone sudamericano contribuì ad alimentare in una precisa direzione²⁹.

Esta dirección podría pensarse desde el propio índice de los textos referidos a Borges, en donde se halla un esbozo de itinerario luziano:

1. *Una fantasia pitagorica* (1.3.1960)
2. *Carme presunto* (26.2.1970)
3. *Evaristo Carrriego* (7.3.1971)
4. *Elogio dell'ombra e Il manoscritto di Brodie* (13.12.1971)
5. *L'oro delle tigri* (8.10.1974)
6. *La fama di Borges* (10.3.1981)
7. *Tra la sfinge e la sibilla* (2.12.1984)

²⁸ Neiman 2012, p. 306.

²⁹ Verdino 1989, p. 11. «No quiero decir que estas crónicas sean también páginas de poética personal; no fueron pensadas para esto; incluso en su propia reexperimentada perspectiva e interpretación de lector se filtra el movimiento propio del pensamiento que andaba consistentemente madurando más allá y que el temblor sudamericano contribuyó a alimentar en una dirección precisa».

8. *Letteratura come teorema* (15.6.1986)

9. *Gli splendori della solitudine* (29.3.1987)

No es mero fruto del azar que este mapa borgesiano ocupe el mayor porcentaje de páginas en estas *cronache*: 17 en total: aquí subyacen la difusión y éxito de Borges en Italia (no olvidemos su impronta sobre Italo Calvino, y otros autores como Antonio Tabucchi o Paola Capriolo), y también indudablemente, el interés del autor de establecer una discusión de poéticas.

Este itinerario se transforma así en un diálogo sucesivo entre el cuentista y el poeta, entre dos poetas y, por momentos, entre dos ensayistas.

5.1 Una fantasía pitagórica

Se trata de un artículo escrito a partir de la recepción que tuvo la primera edición en italiano, hecha por Einaudi, de *La biblioteca di Babele*, colección de cuentos fantásticos del autor argentino, en 1955 en una traducción de Franco Lucentini. El título ya plantea la cuestión esencial de lo fantástico borgesiano a los ojos de Luzi: lo pitagórico, es decir, lo matemático y hermético, que no podía tener necesariamente buena fortuna en aquel entonces entre los escritores italianos. De hecho, sobre la recepción de este libro en Italia, comenta lo siguiente: «Erano da noi forse tempi inospitali per un autore che ha osato scrivere: “Accettiamo facilmente la realtà, forse perché intuiamo che nulla è reale” e aveva, secondo il giudizio della critica inglese, “attaccato dalle fondamenta il realismo narrativo spagnolo”»³⁰. Esta presencia del “realismo”, como un obstáculo a la recepción de un fantástico tan novedoso y singular como el de Borges, irá decantándose con el tiempo.

Incluso comenta Luzi un poco más adelante que en Italia acaso resultó extraño que un autor de obras “esotéricas” como *El Aleph* (1959 en su edición italiana, traducida por Franco Tentori³¹) proviniese de la tierra de la épica gauchesca, lo cual es un signo (singular, sin duda) del imaginario italiano de aquel entonces.

Borges vuole dare come perentoria e ovviamente preliminare l'idea che esista un occulto deposito di rivelazioni accumulate dalla scienza degli iniziati di tutte le civiltà, di averne cercato i ripostigli, delibati i *grimvires*.

³⁰ Luzi 1989, p. 15. «Eran para nosotros quizás tiempos inhospitalarios para un autor que ha osado escribir: “Aceptamos fácilmente la realidad, quizás porque intuimos que nada es real” y había, según el juicio de la crítica inglesa, “atacado los fundamentos del realismo narrativo español”».

³¹ Franco Tentori escribirá luego un artículo sobre Luzi en la revista «Sur»: «Mario Luzi o el punto fijo», prácticamente el primer texto sobre el autor italiano publicado en Argentina. En el mismo número se publicaron algunos poemas traducidos al español del poeta italiano («Sur», Mayo y Junio de 1964, Nro. 288).

Sul fondo di questa certezza, che non si preoccupa di comunicare perché è già parte del suo gioco inventivo, egli fa scattare la sua rapida fantasia pitagorica, capace di assoggettare la circostanza fortuita al perenne enigmático e ossessivo e di risalire dalla cifra casuale al número inquietante. Il racconto di Borges è, tutto sommato, il percorso dell'immaginazione risucchiata da un gorgo che amplifica e approfondisce il mistero dei sintomi iniziali per fermarsi su un interrogativo più remoto e più totale³².

Es muy clara esta primera recepción que hace Luzi, ya que observa la presencia de lo hipotético y de la “noosfera”, una “literatura-teorema” como dirá más adelante, cuya tesis son los acontecimientos (la cifra casual), y su hipótesis, la presencia de estas revelaciones acumuladas, de las que obtiene sin embargo un resultado inesperado e incomprensible (el número inquietante). No deja de ser curioso, sin embargo, que compare el método compositivo borgesiano con el de Edgar Allan Poe:

Poe [...] sembra aver influito sul procedimento o, se vogliamo, sul metodo dello scrittore argentino. Ad opera dell'immaginazione si compie infatti nell'uno e nell'altro scrittore una sorta di singolare avvistamento dello spunto iniziale fino a giungere all'estremo del suo effetto³³.

Esta tensión o “aliento”, que Poe describe a la perfección en sus ensayos sobre sus métodos de trabajo, particularmente en *Filosofía de la composición*, parecería *a priori* más adecuada al cosmos cortazariano, que por entonces Luzi desconocía (Cortázar, de hecho, fue un gran traductor de Poe al español, tanto de su obra ficcional como de la ensayística). La lógica narrativa, no así la temática, son efectivamente cercanas, en donde todas las variables se someten, de manera invisible, a la única importante, que conforma el centro de la ficción.

5.2 Carme presunto

Ya en el final del artículo anterior, Luzi anticipaba la singularidad del poeta Borges frente al narrador. Pero han pasado diez años, y la fama del escritor argentino se ha extendido en Italia. El crecimiento de la literatura fantástica en

³² Luzi 1989, p. 15. «Borges quiere dar como perentoria y obviamente preliminar la idea de que existe un oculto depósito de revelaciones acumuladas por la ciencia de los iniciados de todas las civilizaciones, de haber buscado en sus escondrijos, examinado los *grimvires*.

Sobre el fondo de esta certeza, que no se preocupa de comunicar, porque es ya parte de su juego inventivo, él hace surgir su rápida fantasía pitagórica, capaz de someter la circunstancia fortuita a lo perenne enigmático y obsesivo, y ascender de la cifra casual hacia el número inquietante. El cuento de Borges es, todo sumado, el recorrido de la imaginación reabsorbida por un vórtice que amplifica y profundiza el misterio de los síntomas iniciales para detenerse sobre un enigma más remoto y total».

³³ Ivi, p. 16. «Poe [...] parece haber influido sobre el procedimiento o, si se quiere, sobre el método del escritor argentino. Así la obra de la imaginación se completa en uno y en otro escritor como una suerte de singular vinculación desde su punto inicial hasta alcanzar el extremo de su efecto».

la península, particularmente de la mano de ese gran lector de Borges que fue Italo Calvino, la cimentó. Esta fama, no desprovista de cierta ambigüedad, es analizada con rigurosidad (casi con impiedad) por Luzi:

Il fatto è che nessuna letteratura esprime le tentazioni e le frustrazioni del letterato moderno meglio di quanto le esprima la letteratura di Borges. Per molte ragioni tra cui l'aspetto di rarissima *summa* culturale potrebbe essere la prima [...] lo scrittore argentino ha creduto infatti nell'esistenza oggettiva, materica, della letteratura che è poi, né più né meno, il regno della scrittura, dei segni variamente ricorrenti che si designano con questo nome. Un universo destinato a muoversi entro i suoi eterni confini, autonomo e insieme prigionero di se stesso, all'interno del quale la presenza individuale dell'autore è puramente incidentale eppure decisiva. [...] Nel suo spazio mentale la letteratura cresce sulla letteratura, si dilata, si modifica rimanendo sempre se stessa, un limbo affascinante. Borges ha questo tipo d'immaginazione, ma non se ne parlerebbe nemmeno se essa non fosse l'esatto corrispettivo di una visione ambigua e speculare della realtà in cui finito e infinito tramutano continuamente l'uno nell'altro come in una tavola numerica: uno sguardo sul mondo per cui matematica e magia vanno a collocarsi in una posizione di rigorosa reciprocità³⁴.

Bastaría conocer el concepto de limbo que Luzi aplica a la poesía de Petrarca para observar elementos propios de él en la narrativa de Borges: la memoria, el cosmos interior que se despliega como literatura para justificarlo; este limbo es habitado desde una lógica cercana a la inmovilidad, a la ausencia de dialéctica y de historia; es la historia (personal, comunitaria) encapsulada en una no evolución, una isla de vida pasada y a la vez constantemente reenviada a la memoria por la imaginación, dentro de la nada³⁵.

Luzi distingue dos mecanismos básicos en la ficción de Borges: la progresión de lo múltiple hacia lo único, el libro que contiene todos los libros, o bien la multiplicación al infinito de un único dato inicial³⁶. Pero es significativo que considere que esta opinión, muy fuerte en la Italia de los '60, debe ser revisada a partir de la edición de la obra poética de Borges, mucho menos conocida, a través de una antología, *Carme presunto*, publicada por Einaudi a fines de 1969 en una cuidada edición de Umberto Cianciolo.

³⁴ Ivi, p. 17. «El hecho es que ninguna literatura estimula las tentaciones y las frustraciones del literato moderno mejor de cuanto la estimula la literatura de Borges. Por muchas razones entre las cuales el aspecto de rarísima suma cultural podría ser la primera [...] el escritor argentino ha creído en la existencia objetiva, material, de la literatura que es luego, ni más ni menos, el reino de la escritura, de los signos variablemente recurrentes que se designan con este nombre. Un universo destinado a moverse dentro de sus eternos confines, autónomo y a la vez prisionero de sí mismo, en el interior del cual la presencia individual del autor es puramente incidental y sin embargo decisiva. [...] En su espacio mental la literatura crece a partir de la literatura, se dilata, se modifica permaneciendo siempre sí misma, un limbo fascinante. Borges tiene este tipo de imaginación, pero no se hablaría de ella si no fuese el exacto complementario de una visión ambigua y especular de la realidad en la cual finito e infinito se transmutan continuamente el uno en el otro como en una tabla numérica: una mirada sobre el mundo por la cual matemática y magia van a colocarse en una posición de rigurosa reciprocidad».

³⁵ Luzi 2007a, p. 87 y sig.

³⁶ Luzi 1989, p. 18.

De hecho, en poesía, Luzi y Borges adquieren una dimensión más afín:

Tuttavia il poeta è lì nella sua relativa incarnazione o se non altro nell'urgente inquietudine del suo interrogativo mentre confronta le cose visibili, presenti, storiche con il tempo, la morte, la vanificazione: nell'atto di aprirsi gli spazi e le misure che gli saranno propri ma non ancora sparito dentro la sua magica letteratura. [...] Tutto insomma congiura a far credere che la poesia non sia integrata completamente nel sistema letterario di Borges ma ne sia piuttosto un vivido reagente, sia pure profondamente omogeneo. Forse più che il centro, come sostengono alcuni, essa è l'epicentro dell'opera³⁷.

La poesía como “epicentro” de la obra de Borges implicaría que su narrativa, si bien no periférica, es producto de la emanación de ese epicentro: no meramente un punto que concentra, sino un “área” de significado que se expande, como un temblor. Su “materialidad”, visible en la confrontación entre lo visible y la historia con el tiempo y la muerte, en la heroicidad del “orillero” (en cierta forma absurda, y a la vez, determinante del sentido de una vida), que resignifica el destino de todos los hombres y su memoria en un hombre incidental, y que se niega al olvido.

5.3 Evaristo Carriego

Fascinado por este poeta *di chitarre e di coltelli*, Luzi le dedica un interesante texto a *Evaristo Carriego*, obra que *a priori* parecería extraña a la poética luziana. Sin embargo, el autor florentino es particularmente atento a las manifestaciones del alma humana, y acaso una poesía de los “bajos fondos”, del arrabal, las haga visibles de manera particularmente intensa. Luzi retoma una afirmación de Borges: «Così dai labirinti di cartone dipinto del *truco* ci siamo avvicinati alla metafisica; unica finalità e giustificazione di qualsiasi tema»³⁸.

Este libro, publicado en Italia en 1971 por la editorial Palazzi, articula a los ojos de Luzi la figura del hombre de Buenos Aires, de su mítico heroísmo de arrabal, con la ciudad, y le otorga una dimensión metafísica al hombre y a su ciudad.

Pero luego añade:

³⁷ Ivi, p. 19. «Todavía el poeta está allí en su relativa encarnación, o sin más, en la urgente inquietud de su interrogación mientras confronta las cosas visibles, presentes, históricas, con el tiempo, la muerte, la vanificación: en el acto de abrirse los espacios y las medidas que le serán propias pero no todavía desaparecido dentro de su mágica literatura. [...] Todo en suma se confabula para hacernos creer que la poesía no ha sido integrada completamente al sistema literario de Borges, pero ella, sea a su vez un vívido agente, sea incluso profundamente homogénea. Quizás más que el centro, como sostienen algunos, ella sea el epicentro de la obra».

³⁸ Ivi, p. 21. «De este modo, de los laberintos de cartón pintado del *truco* nos hemos asomado a la metafísica; única finalidad y justificación de cualquier tema».

Ma è legittima anche una osservazione inversa e complementare: e cioè che la metafisica di Borges che si esprime nella sua visione algebrica e speculare non è frutto esclusivo della coscienza scientifica e filosofica: ha radici capillari ma profonde nel senso e nella percezione del luogo del paese. [...] L'irrealità delle strade di Buenos Aires: è appena una nota che si può estendere alla condizione argentina e più oltre³⁹.

Ya encontramos antes una referencia similar, cuando Luzi habla de Buenos Aires como una Petersburgo fuera de lugar. Esta irrealidad no es extraña a la condición del orillero: el heroísmo, en Borges, no amplifica el absurdo, sino materializa la poesía. Es un acto poético y, como tal, justifica.

5.4 Elogio dell'ombra e Il manoscritto di Brodie

Publicados ambos en 1971, el primero en edición de Einaudi y el segundo, de Rizzoli, Luzi los considera demasiado heterogéneos en su superficie⁴⁰. Los describe dentro de una misma "simplicidad" epidérmica que resulta en una suerte de "supersimplicidad", un accidente del juego de la escritura, que deviene en una indeterminación: «né un verso (sic) poeta, né un vero narratore, né un vero saggista [...] si trova un laboratorio che sperimenta tutte quelle eventualità e produce in questo una certa magia non estranea al momento di autoanalisi che la cultura sta attraversando»⁴¹.

En los múltiples textos de *Elogio dell'ombra*, Luzi destaca «cuatro o cinco poesías de admirable eficacia», en particular «Giovanni 1.14»⁴², en donde la naturaleza de la memoria, los sentidos, la profecía y Dios aparecen en una síntesis que une a ambos poetas. El versículo, en efecto, trata del Verbo que se hace carne⁴³, idea que Borges vuelve cósmica y metafísica.

Sobre el *Manoscritto di Brodie*, destaca específicamente el grado extremo de la simplificación ya vista en *Elogio dell'ombra*. Lo importante, más allá de resaltar algunos cuentos como *El Evangelio según Marcos*, es la pregunta que se

³⁹ *Ibidem*. «Pero es legítima también una observación inversa y complementaria: y es que la metafísica de Borges, que se obtiene en su visión algebraica y especular, no es fruto exclusivo de la conciencia científica y filosófica: tiene raíces capilares pero profundas en el sentido y en la percepción del lugar, del país. [...] La irrealidad de las calles de Buenos Aires: es apenas una nota que se puede extender a la condición argentina y más allá».

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 22. «Ni un verdadero poeta, ni un verdadero narrador, ni un verdadero ensayista [...] se encuentra un laboratorio que experimenta todas aquellas eventualidades y produce en esto una cierta magia, no extraña al momento de auto análisis que la cultura está atravesando».

⁴² *Ivi*, pp. 22-23.

⁴³ Incluimos el versículo: Jn I:14.

Y el Verbo se hizo carne,
y habitó entre nosotros;
y contemplamos su gloria,
gloria cual del Unigénito procedente del Padre:
llena de gracia y de verdad.

hace Luzi: «Estrema maturità o piuttosto un'altra stazione del gioco inesauribile delle possibilità che è il mondo ed è anche la letteratura secondo Borges?»⁴⁴. En cierto modo, Luzi también participa del *gioco* infinito (juego que compara felizmente con los enigmas policiales de Don Isidro Parodi) cuando se responde a sí mismo con una referencia a otro libro, a un libro que habla de libros: «forse anche le eccitanti *Conversazioni con Borges* di Richard Burgin (Palazzi, pp.143) servono più ad attizzare la domanda che ad assicurare la risposta»⁴⁵.

5.5 L'oro delle tigri

De este libro, editado por Rizzoli en 1974, Luzi destaca la profundización de los temas y la poética borgesiana

Tutto approda, com'è noto, all'unità: unità cabalistica del reale, per quanto diramato in una miriade di casi e fenomeni: unità della scrittura, universo che svaria in se stesso ma compone un unico interminabile libro per quanto lontani nei modi, nei tempi e nello spazio ne siano gli autori⁴⁶.

El “libro total”, la noosfera a la que se refiere Luzi, la idea de *Magnum Opus*, de Pavel aparecen retomados aquí, en un ejercicio que al poeta florentino, posiblemente más amigo del cambio que Borges (a quien llama *il vecchio mago* con la ambigua polisemia que implica esta expresión) parece agotarlo. Quizás por esto, los textos de *L'oro delle tigri* son vistos como “débiles” por Luzi, a diferencia de los textos poéticos anteriores. Comenta al respecto, recurriendo a una metáfora musical: «il vecchio mago ripassa il suo repertorio scorrendo, ma con qualche incertezza nel tocco, la ben nota tastiera, dalla fredda opulenza alla secchezza stringente, sì, ma non come prima, e lasciandosi sfuggire in più qualche bemolle casuale e svagante»⁴⁷.

Singular en este texto es la observación que hace Luzi sobre la presencia de Macedonio Fernández, cuya antología italiana *La materia del nulla* (en edición y traducción de Marcello Ravoni, con prólogo del propio Borges) el maestro italiano conocía en detalle:

⁴⁴ Ivi, p. 23. «¿Extrema madurez o en cambio otra estación del juego inagotable de la posibilidad que es el mundo y es también la literatura según Borges?».

⁴⁵ *Ibidem*. «Quizás también las excitantes *Conversazioni con Borges* de Richard Burgin (Palazzi, pp. 143) sirvan más para atizar la pregunta que para asegurar la respuesta».

⁴⁶ Ivi, p. 24. «Todo lleva, como es sabido, a la unidad: unidad cabalística de lo real, por cuanto (aparece) derramado en una miríada de casos y fenómenos: unidad de la escritura, universo que desvaría en sí mismo pero compone un único, interminable libro en cuanto lejanos en el modo, en el tiempo y en el espacio se encuentren los autores».

⁴⁷ *Ibidem*. «El viejo mago repasa su repertorio a la carrera, pero con cierta incertidumbre en el toque, su bien conocido teclado, de la fría opulencia a la sequedad apremiante, sí, pero no como antes, y permitiéndose que se le escape algún bemol casual y distraído».

Questo ingegno rapsodico [Macedonio Fernández], del tutto indifferente alla riuscita e corrosivo di tutte le regole in virtù di un geniale umorismo e di una spregiudicata (ma innocente) lucidità, fu il maestro che la vanguardia argentina degli anni '20 si scelse. E Borges stesso ne porta molto visibili le impronte⁴⁸.

5.6 La fama di Borges

Hay un aspecto que Luzi remarca continuamente sobre la fama de Borges, y que repite en este texto: su carácter de ser un “escritor para escritores”, y a la vez, uno de los autores más conocidos y divulgados del mundo. Pero aquí observa su condición de “mito del estructuralismo”. En efecto, el estructuralismo «poco compartido dallo scrittore, fu certo il vento nelle vele della sua propiziazione», más aún cuando la cultura de nuestra época es «povera di tesi e ricca di ipotesi»⁴⁹, mostrando precisamente el aspecto fascinante de la obra borgesiana que Luzi remarca: un hacedor de hipótesis. En esto, claramente, la imagen del laberinto se impone como icono:

Tutti quelli che scrivono di Borges non mancano di evocare l'immagine del labirinto – borgesiana sopra ogni altra – e alcuni ne fanno il suo emblema. E un labirinto al quale neppure qualche apparizione toccante toglie il suo aspetto glaciale, qualche volta allucinatorio [...] che moltiplica e vanifica i significati possibili, è stato trovato conforme all'ambiguità della nostra epoca, paradigmatico di una condizione e di un periodo⁵⁰.

Este “limbo”, no obstante, no lo transforma en un «maestro del nulla». En efecto, el valor y la gratuidad adquieren en la obra de Borges una dimensión a la par de lo metafísico:

In nessun caso è quello che si dice un maestro del nulla. Il suo mondo magico e matematico e anche un poco stregonico è vero, non lascia tranquilli neppure negli splendidi momenti di semplicità che per sapiente e insieme commosa semplificazione ci si aprono di quando in quando; purificato dall'altezza della speculazione il senso, tragico, di irrealità istillatogli dalla sua terra e trasformato in metafora universale non ha e non cerca, è vero, misericordia. Ma il valore umano, sia pure simile a una radiazione astrale e infeconda, vi è celebrato con lealtà e con emozione pari all'ampiezza della solitudine e del misterio⁵¹.

⁴⁸ Ivi, p. 25. «Este ingenio rapsódico, del todo indiferente a la fuga y corrosivo de todas las reglas en virtud de un genial humorismo y de una desprejuiciada (pero inocente) lucidez, fue el maestro que la vanguardia argentina de los años 20 eligió. Y Borges mismo lleva de él muy visible la impronta».

⁴⁹ Ivi, p. 26. «Poco compartido por el escritor, fue ciertamente el viento en las velas de su apropiación [...] pobre en tesis y rica en hipótesis».

⁵⁰ *Ibidem*. «Todos aquellos que escriben sobre Borges no dejan de evocar la imagen del laberinto – borgesiana sobre cualquier otra – y algunos la hacen su emblema. Es un laberinto al cual ni siquiera cualquier aparición conmovedora le quita su aspecto glacial, algunas veces alucinatorio [...] que multiplica y vanifica los significados posibles, ha sido considerado conforme a la ambigüedad de nuestra época, paradigmático de una condición y de un período».

⁵¹ Ivi, pp. 26-27. «En ningún caso es aquello que se dice un maestro de la nada. Su mundo

Al hacedor de hipótesis laberínticas, icono del estructuralismo, no obstante le importa la tragedia humana. Esta singularidad, que muchos dejaron pasar, se hace evidente para Luzi en ese otro aspecto «épico, simbólico» del arrabal. Allí, como un reservorio de valor, incluso el laberinto infinito adquiere la medida de lo humano.

5.7 Tra la sfinge e la sibilla

El poeta italiano comenta, ya pasados veinticuatro años de su primer texto sobre Borges, cómo ningún otro libro del autor argentino posterior a *L'Aleph* y *Finzioni*, tuvo un suceso similar. Sucede que estos textos fundan lo que Luzi llamará *Superletteratura*:

Superletteratura: in teoria e anche in pratica si tratta per Borges della superiore tesaurizzazione di ogni precedente letteratura, o meglio di un universo di segni (e di suoni) cresciuto specularmente di fronte all'enigmaticità del reale universo di cui l'anima è una filologia immaginaria. Improbabilità contro improbabilità: qui nasce qualcosa di meduseo, qui opera una strana fascinazione⁵².

Esta supraliteratura es una forma de capitalizar y resignificar toda la literatura anterior a través de un sistema que la combina y sintetiza como imagen del universo. Por tanto, se vuelve una forma de la metafísica y (y en esto se produce una suerte de “quiasmo” con Luzi) también una forma teológica. Claro, la teología de Borges es esencialmente distinta (casi opuesta, si vale el término) a la luziana: una teología que ubica en su centro una “ausencia”, ausencia que paradójicamente da forma al mundo a través de un lenguaje. Para Luzi, en cambio, no hay tal ausencia: es el hombre el que duda de ese centro. Curiosamente, en el italiano subyace una suerte de “teología construida desde la duda humana”, y en Borges, “desde la ausencia”, hecho que genera una curiosa, pasiva certidumbre: hacer literatura. La dignidad humana, en un caso, está en enfrentar la duda; en el otro, en el múltiple oficio de escribir.

Luzi describe a este Borges teólogo en dos apartados, que titula significativamente *Cicli* (Ciclos) y *Teologia* (Teología), a partir de la introducción

mágico y matemático e incluso un poco embrujado es verdad, no deja tranquilos ni siquiera en los espléndidos momentos de simplicidad que por sabia y a la vez conmovida simplificación se abren de cuando en cuando, purificado de la altura de la especulación el sentido, trágico, de irrealidad destilado de su tierra y transformado en metáfora universal no tiene y no busca, es verdad, misericordia. Pero el valor humano, sea incluso similar a una radiación astral e infecunda, es celebrado con lealtad y con emoción a la par de la amplitud de la soledad y del misterio».

⁵² Ivi, p. 27. «Supraliteratura: en teoría y también en la práctica se trata para Borges de un atesorar superior de toda la literatura precedente, o mejor de un universo de signos (y de sonidos) que creció especularmente de frente al enigma que representa el universo real del cual el alma constituye una filología imaginaria. Improbabilidad contra improbabilidad: aquí nace algo que petrifica, como Medusa; aquí opera una extraña fascinación».

que Domenico Porzio hace a la primera edición de las obras completas del autor argentino en Italia, realizada por Mondadori en la colección «I Meridiani». Allí, Porzio describe a este poeta “filosofo-eleatico” como “teólogo”, condición que en gran medida definiría toda su obra⁵³. Intuimos que Luzi ya había imaginado esta categoría, sin duda contradictoria y a la vez justa para el argentino. Acaso no podría ser de otro modo.

5.8 Letteratura come teorema

Que esta suerte de obituario que escribe Luzi en 1986 por la reciente muerte de Borges comience con una referencia al Nobel de literatura que jamás recibió, opera como una suerte de puesta en abismo de otros obituarios por la muerte del poeta florentino, casi veinte años después. En ese polémico punto de contacto, de dos poetas que, para muchos críticos y lectores, merecían el Nobel aunque nunca lo recibieron, podemos entrever el aspecto (en cierta forma, paradójico o irónico) más gratificante del duro oficio de escribir: el reconocimiento, cimentado en forma de “nuevo clásico”: poetas para visitar constantemente, en donde siempre estaremos seguros de encontrar (y reencontrarnos) con esa particular forma de felicidad que es la literatura; felicidad, en definitiva, indiferente a los avatares de los premios.

Este texto de Luzi es también una visita, un reencuentro necesario con un amigo amado y admirado, pero diferente, con el que se tienen profundas divergencias, y con el que no ha podido, café de por medio, conversar sobre ellas, posiblemente para aun así no ponerse de acuerdo, y al mismo tiempo, comprenderse. Inevitable entonces que Luzi en este texto recorra los hitos que él considera fundamentales. Más allá de los insalvables lugares comunes (su educación en Suiza, su relación con el ultraísmo, su particular vínculo con lo femenino y la heroicidad, etc.), Luzi se detiene en dos puntos que se vinculan, precisamente con el “después” de su muerte: la memoria que este «conservador paradójico», como lo define políticamente⁵⁴, deja en Argentina, y en su propia memoria de poeta.

Sobre el primer punto, Luzi se refiere a su oposición «alla demagogia peronista senza evitargli però l'isolamento dalla parte dei progressisti e delle nuove generazioni impegnate nel rinnovamento del paese: dove infatti fu più ammirato che amato»⁵⁵. Ser más admirado que amado, e incluso admirado con cierto rencor y revancha, no es del todo justo para un escritor (un hombre, al fin y al cabo) que, como todo gran autor, debe ser juzgado por sus obras, no por sus debilidades esencialmente humanas, que todos compartimos.

⁵³ *Apud* Luzi 1989, p. 28.

⁵⁴ *Ivi*, p. 29.

⁵⁵ *Ibidem*. «A la demagogia peronista sin evitarle sin embargo el aislamiento por parte de los progresistas y de las nuevas generaciones empeñadas en la renovación del país: donde, por otro lado, fue más admirado que amado».

El segundo punto es ya más profundamente personal. Como “poeta-teólogo”, Luzi presta particular interés a la “teología borgesiana”, que, como explicamos, es tan profundamente distinta:

Si tratta di una teologia scrissi, a mio avviso per nulla teleologica: ed è possibile sì riconoscere che il gioco delle ipotesi ruota intorno all’assenza del Dio e che proprio lì matura quel vortice di assoluta realtà e di assoluta irrealtà che tendono alla reciproca identificazione. Ma come una angoscia scoperta o piuttosto come un sortilegio? Con sgomento o con incantesimo? Avrei voluto, un giorno o l’altro, chiederlo a Borges. La sua morte non me ne ha lasciato il tempo⁵⁶.

Dos teologías, con un centro absolutamente distinto. El lamento de Luzi por la discusión sobre este “centro” nos llega hasta hoy; esta discusión ausentemuestra, acaso, un afecto secreto, superior a la confesada admiración.

5.9 Gli splendori della solitudine

El último texto de Luzi sobre Borges se refiere al último libro que el autor argentino publicó *motu proprio: Los Conjurados (Congiurati)*. Este poemario, que convoca al escritor argentino una vez más a la épica del arrabal, tan del gusto del poeta italiano. Un libro al que describe «per nulla assimilabile al lessico concettuale di Borges; e anche dato di fatto pochissimo compatibile con il suo mito»⁵⁷.

Esta épica aparece de todos modos inserta dentro de los mecanismos propios de Borges, que Luzi ya ha descrito en otras oportunidades. No obstante, aquí hace una referencia al verso borgesiano, y lo vincula con su sistema:

Un mondo privo di materia di fede si risarcisce della sua pur affascinante inanità elevando sugli altari della significazione alcuni oggetti depositari di antichi valori. Un’epica congelata nei suoi simboli, quasi siderale, getta i suoi splendori nella concava solitudine del pensiero di Borges. [...] La replica e la ripetizione sono del resto essenziali al poetare secondo la teoria e nella pratica a cui Borges è rimasto fedele. *Versus* nella sua accezione originaria di “ritorno”, la rima come sigilo del regolare «richiamo»: ecco due indizi del sistema chiuso in cui si rispecchia un pensiero di infinito⁵⁸.

⁵⁶ Ivi, p. 31. «Se trata de una teología escrita, a mi entender en absoluto teleológica: y es posible sí reconocer el juego de las hipótesis alrededor de la ausencia de Dios y que justamente allí madura aquel vórtice de absoluta realidad y de absoluta irrealdad que tienden a la recíproca identificación. ¿Pero como angustioso descubrimiento o más bien como sortilegio? ¿Con consternación o con encantamiento? Habría deseado, un día u otro, preguntárselo a Borges. Su muerte no me ha dejado tiempo para esto».

⁵⁷ *Ibidem*. «Para nada asimilable al léxico conceptual de Borges, e incluso de hecho muy poco compatible con su mito».

⁵⁸ Ivi, p. 32. «Un mundo privado de materia de fe se resarce de su también fascinante inanidad elevando sobre los altares de la significación algunos objetos depositarios de antiguos valores. Una épica congelada en sus símbolos, casi sideral, arroja sus esplendores en la cóncava soledad del

“Conservador paradójal” no solo en lo político, sino en lo poético. Este empleo del verso, en la aceptación tan acertadamente marcada por Luzi de “retorno”, incluso de “recursividad”, acepción que reafirma la singularidad del concepto borgesiano de literatura, encriptado en una forma solo aparentemente tradicional.

6. *Cosmos hipotético y Cosmos profético*

Una elección poética implica un particular compromiso con la historia, con la época que le ha tocado vivir al poeta. Esta idea, que hemos planteado de diversas formas, implica un juicio ético sobre el “hacer con la palabra”, juicio que deviene en elección, como explica Luzi en una entrevista:

La poesia è già presente dentro il mondo e nell'avvenimento. Io non credo che esista una sfera, una specie di noosfera in cui si aggira tutto. Molti l'hanno creduto, con Borges ecc... Io ho sempre contrastato questa posizione. Mi richiamo ancora a S. Paolo, ai termini di «glossolalia» e di «profezia». Paolo sceglie la profezia, questi altri la glossolalia. L'origine della poesia non la esime dal procedere dentro il mondo, dall'attuarsi come profezia, cioè come cosa che dev'essere offerta, non ripetuta⁵⁹.

Luzi se refiere a la *Epístola a los Corintios* de Pablo, en especial a I, Cor. II, 5:

Y yo, venido a vosotros, hermanos, vine no con supereminencia de palabra o de sabiduría al anunciaros el misterio de Dios. Porque resolví no saber cosa entre vosotros, sino a Jesucristo [...] y mi palabra y mi predicación no fue con persuasivas palabras de sabiduría, sino con demostración de Espíritu y de fuerza, para que vuestra fe no estribe en sabiduría de hombres, sino en la fuerza de Dios.

Esta elección por la profecía es acaso lo que más lo aproxima a Dante: un procedimiento por el cual el poeta se compromete con su tiempo, construyendo a la vez un “tiempo otro”, que no llegará pasivamente. Esta actitud “profética” constituye el otro aspecto de la poética de Luzi, el otro lado de lo infernal, de

pensamiento de Borges. [...] La réplica y la repetición son de este modo esenciales al poetizar según la teoría y en la práctica a la cual Borges ha permanecido fiel. *Versus* en su acepción originaria de “retorno”, la rima como sello del regular «reclamo»: dos indicios del sistema cerrado en el cual se refleja un pensamiento de infinito».

⁵⁹ Luzi 1999a, 19. «La poesía está ya presente dentro del mundo y en su advenimiento. Yo no creo que exista una esfera, una especie de noosfera en la cual se combina todo. Muchos lo han creído, con Borges, etc... Yo siempre he contrastado esta posición. Me remito ahora a San Pablo, a los términos de «glosolalia» y de «profezia». Pablo elige la profecía, estos otros la glosolalia. El origen de la poesía no la exime de actuar dentro del mundo, del actuarse como profecía, esto es como una cosa que debe ser ofrecida, no repetida».

la búsqueda de explicación para el mal y el sufrimiento. No hay una teodicea en Luzi, ya que la profecía no puede formar parte de un sistema, porque ella es necesariamente abierta, sino una proyección, más allá de las dudas y de los dolores de la vida, hacia un sentido. La epístola de Pablo es clara: hay un itinerario hacia el misterio, y ese camino no está trazado con persuasivas palabras de sabiduría sino con demostración de espíritu y fuerza. Demostrar con acciones, en lugar de persuadir con palabras, hacer comprender, en lugar de explicar: una acción sobre el tiempo, en lugar de una hipótesis sobre él. La poética de la profecía es una poética de la acción, del compromiso histórico, de “lo infernal”, y no de la hipótesis, de la glosolalia, del limbo. Esta actitud profética, que podríamos suponer en Luzi propia de su catolicismo, posee sin embargo raíces profundas ya en su período hermético.

Este rechazo al “autoencierro narcisista” de considerar al mundo como hostil y ajeno, que Luzi denomina «la coartada»⁶⁰, implica ser capaz de incorporar lo transitorio y muchas veces doloroso en la dimensión individual de la esperanza y de la memoria.

Desde esta perspectiva, ¿dónde podríamos ubicar a Borges dentro del mapa poético luziano? Se entiende que nos referimos al Borges que lee Luzi. Observemos que ocuparía un espacio simétrico aunque especular al que ocupa Dante, porque representa exactamente la divergencia, la “sombra” de cada uno de estos aspectos de la poética: la idea del Misterio y del “libro total” (la actitud metafísica), la dualidad Infierno y Limbo (compromiso histórico), y la actitud poética (la opción entre la profecía y la glosa). Desde esta sombra, se hace visible lo que podríamos denominar la “proximidad crítica” entre ambos poetas, siempre desde una focalización luziana. Tal divergencia no es solamente en cuanto a experiencia histórica, ya que, en Luzi, ésta articula aspectos de su vida personal y de su concepción metafísica. El problema del “sentido” (de la persona y de la historia) conforma un tipo de experiencia metafísica específica, evidentemente cercana a Dante, y extraña a Borges, aun cuando éste posea elementos profundamente afines con ambos escritores italianos.

Este punto de contacto (Dante – Borges – Luzi) es el concepto de hacedor, la misma condición propia de la *poiesis* que irradia sentido, por lo que incluso el laberinto y la noosfera borgesiana que lo contiene y justifica adquieren una dimensión no definitiva. En cierto modo, si hay Hacedor, incluso el Limbo es transitorio. La búsqueda, o en cierto modo el concepto mismo “del hacer” trazan un sentido que trasciende la infinitud hacia lo eterno. Es aquí, en este pequeño y a la vez abismal espacio común, que Borges y Luzi comparten una construcción de sentido.

⁶⁰ Luzi 2007b, p. 70.

7. *Conclusión*: El Infierno y el Limbo

A Borges le preocupa el infinito, al que considera un concepto aún más perturbador que el mal. A Luzi, como a Arlt y Dostoievski, por el contrario, le obsesiona el mal, el mal humano. No es el infinito, donde todo se sintetiza en preguntas, sino el bien y el mal y la certeza de las acciones que implica: en esta visión es clara la elección de Luzi por lo demoníaco, como forma de comprender al hombre y a Dios por sus acciones, y no por sus enigmas. Para Luzi Borges es un poeta del Limbo, y Arlt, del Infierno (como Dante, como Dostoievski, como el propio Luzi). De hecho, hace una elección similar a la de Arlt, y en este conflicto entre el teorema y la profecía, Borges adquiere la dimensión de un doble de Luzi, tan rechazado y admirado que, como toda sombra, se vuelve familiar, y a su vez, paradójicamente extraño. Singular y común para ambos es una enseñanza de Dante, que retoman, cada uno a su modo, en sus poéticas: Disciplinas diversas, que en lo Abstracto se piensan como universos epistemológicos independientes, como la teología, la filosofía, la historia y la política, en la poesía se muestran no solo convergentes, sino únicas, como fuerzas diversas que son atraídas hacia un mismo sentido. Después de todo, realizan el mismo viaje, pero por distintos caminos. Así como Borges privilegia el universo del texto, potencialmente infinito, hasta tal punto que el mundo en sí deviene textual, Luzi enfatiza la acción, de la cual el texto es solo una forma previa y necesaria. Este camino, en ambos, aparece atravesado por la duda, pero en Luzi, por cierto, no es el mundo el que la contiene (porque este es claro, luminoso, poblado de epifanías, y no opacado por laberintos y duplicado en espejos), sino el hombre, el portador de su propia oscuridad. Su andar, en cambio, es único: la poesía.

Luzi parece operar con dos máscaras borgesianas: la primera, la del cuentista-ensayista, el permanente formulador de hipótesis, el del mecanismo racional pero enigmático; la segunda, más difícil de descubrir, es la del Borges poeta, en su particular versión del poeta de los orilleros, no del laberinto abstracto sino del doloroso, del humano dédalo de caminos posibles que se abren al individuo (siempre solo, siempre en su intemperie personal y única, y que sin embargo es común a todos) en la ciudad, metáfora esta no de una utopía o de una pesadilla, sino de la propia alma del hombre.

Referencias bibliográficas / References

- Alighieri D. (1999), *Commedia. Paradiso*, Milano: Garzanti.
Alighieri D. (2003), *La Divina Comedia. Paraíso* [Trad. de Ángel Battistessa], Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
Borges J.L. (1983), *Obras completas*, Buenos Aires: EMECE.

- Borges J.L. (2011), *Obras completas 3*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Capasa V., Triggiani E. (2010), *Dante, Petrarca – Giotto, Simone. Il cammino obliquo: la svolta del moderno*, Bari: Edizioni Pagina.
- Del Percio D. (2009), *Las metamorfosis del espejo: máscara y artificio en dos poemas de Mario Luzi*, en *Actas XXIV Congreso de Lengua y Literatura Italianas de ADILLI*, Paraná: UAER, pp. 498-506.
- Del Percio D. (2012), *La eternidad bajo la sombra de una abeja: El tiempo del Hacedor en “El milagro secreto” de Jorge L. Borges*, *Gramma*, XXIII, n. 40, Buenos Aires: USAL, pp. 121-139.
- Díaz Armas J. (2009), *Prólogo*, en M. Luzi, *Vida fiel a la vida*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, pp. 7-30.
- Galli de Ortega G. (1999), *Borges en Italia, Italia en Borges*, «Revista de Literaturas Modernas», n. 29, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 161-174.
- Leopardi G. (1997), *Zibaldone*, Roma: Newton.
- Luzi M. (1989), *Cronache dell'altro mondo* [Verdino, Stefano, edit.], Genova: Marietti.
- Luzi M. (1999a), *Conversazione: interviste 1953-1998* [Murdocca Annamaria, edit.], Fiesole: Cadmo.
- Luzi M. (1999b), *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano: Garzanti.
- Luzi M. (2007a), *L'inferno e il limbo*, en *Autoritratto*, Milano: Garzanti, pp. 84-97.
- Luzi M. (2007b), *Naturaleza del poeta*, Córdoba: Alción.
- Neiman S. (2012), *El mal en el pensamiento moderno*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Nuevo Testamento* (1999) [Bover, J.M. y O'Callaghan, J., Edit.], Madrid: BAC.
- Pavel T. (2011), *Fictional Worlds*, Lexington: Harvard University Press.
- Peron G. (2006), *Luzi e la traduzione*, en *Atti del trentaquattresimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, pp. 75-89, <http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/traduzione/36-37%20pdf/Luzi_traduzione_36.pdf>, 23.10.2014.
- Ruschi Crespo M.J. de (2002), *Introducción*, en M. Luzi, *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini*, Buenos Aires: Nuevohacer, pp. 7-20.
- Verdino S. (1989), *Un poeta cronista di romanzi*, en M. Luzi, *Cronache dell'altro mondo*, Genova: Marietti, pp. 9-12.
- Zellini P. (1991), *Breve Historia del Infinito*, Madrid: Siruela.

Huellas del patrimonio cultural italiano en las letras argentinas

Daniel Alejandro Capano*

Abstract

La investigación se propone relevar las huellas culturales (lingüísticas, literarias, folclórica) dejadas por el intenso flujo inmigratorio italiano recibido en la Argentina. Tales huellas del patrimonio cultural están presentes en escritores actuales como Raschella, Gambaro y Barrella, cuyas obras son estudiadas. Tras haber formulado una estructura teórica a partir de la cual son revisados los conceptos de “memoria”, “cultura”, “multiculturalismo”, “exilio”, “identidad” y “pertenencia”, e incorporado la noción de *meme*, que sirven como instrumentos para formular hipótesis, se observan sus funcionamientos en los textos de los autores citados. En el cierre del trabajo son puestos en contacto esos haces sémicos para elaborar conclusiones. El corpus analizado revela una literatura testimonial que indica el vigor de un sustrato cultural alimentado por las vivencias de los inmigrantes italianos en la Argentina.

* Daniel Alejandro Capano, Profesor en Literatura italiana, Universidad Católica Argentina (UCA), Facultad de Filosofía y Letras, Av. Alicia Moreau de Justo, 1300, C1107AAZ Ciudad Autónoma de Buenos Aires, e-mail: danielcapano@fibertel.com.ar.

This research seeks to release the cultural traces (linguistic, literary, folk) left by the intense Italian immigration flow to the country in contemporary Argentine writers such as Raschella, Gambaro and Barrella. The theoretical framework includes re-examination of concepts like “memory”, “culture”, “multiculturalism”, “exile”, “identity”, “sense of belonging”, and the incorporation of the *meme* notion, before properly tackling the texts of the aforementioned authors. Such semiotic bunches will eventually confirm hypotheses and lead to the conclusions. The corpus will account for a testimonial literature which shows the active status of a cultural stratum fed by the epic lived by the Italian immigrants in Argentine.

1. *Introducción*

El interés por la memoria es una cuestión de largo aliento en la historia de la cultura. Se configura como un foco de reflexión permanente del hombre, pues, junto con el lenguaje y el pensamiento abstracto, constituye el ámbito donde se fragua el accionar humano.

En los umbrales del tercer milenio se advierten, en el tumultuoso panorama intelectual, marcados signos que estimulan la indagación del pasado, el análisis de los modos de verlo, de juzgarlo, y la observación de sus vínculos con el presente. Tales exploraciones modifican, sin duda, las relaciones del sujeto con su propio presente. Contribuye a fomentar esta disposición, el continuo cambio de valores, o lo que es más serio, su ausencia. Por ello, en una época donde impera el vacío axiológico, la recuperación del pasado se presenta como un intenso desafío que debe enfrentar el intelectual contemporáneo. Para volver a actualizar el tiempo pretérito, cuenta con una herramienta fundamental como es la memoria, esencia intangible que puede modificar los hechos considerados inalterables e iluminar otras cuestiones desconocidas. De este modo, se intenta rescatar la conciencia fracturada de la época. Así, el recuerdo nos retrotrae a hechos que se habían dejado de lado y que por medio de la memoria se actualizan, cobran relevancia en confrontación con el presente, y se proyectan hacia el futuro.

Como señalara el entonces Cardenal Bergoglio, en la homilía celebrada en la Catedral de Buenos Aires con motivo de la conmemoración del 25 de Mayo, en 2004: «Hacemos memoria del camino andado para abrir espacio hacia el futuro»¹.

Por su parte, el historiador social Enzo Traverso observa que la memoria, como representación del pasado, se construye en el presente con fragmentos de recuerdos subjetivos que, como tales pueden verse alterados por factores emocionales, psicológicos, contextuales y las experiencias adquiridas².

¹ Bergoglio 2004, p. 25.

² Traverso 2011, p. 286.

En consonancia con esta idea, Primo Levi escribe que la memoria es un instrumento maravilloso pero falaz. Por una parte, los recuerdos tienden a borrarse con los años o a modificarse, por eso duda de su fiabilidad cuando no están fijados por ningún soporte tangible como una fotografía, una carta, una versión magnetofónica, es más, en ciertos casos se alteran cuando se le adicionan elementos que se construyen con la propia imaginación o que pertenecen a un imaginario colectivo, más que a la propia realidad³. Es el tiempo pasado que al ser evocado se modifica en el presente con agregados extraños.

En la actualidad la relación con el tiempo ha cambiado y las reflexiones sobre las categorías temporales se han vuelto casi una obsesión. Hoy, más que nunca, se observa la necesidad de vivir un continuo presente, idea que se ha convertido en dominante. La preeminencia de lo inmediato ha sido llamada por el historiador francés François Hartog «presentismo», esto es «un presente que es visto como el único horizonte posible»⁴. Por su parte, el sociólogo Michel Maffesoli declara: «Creo que no existe una cosa llamada futuro»⁵ y Pierre Bourdieu señala que el futuro en su conjunto resulta incierto y, por lo tanto, impide toda previsión racional y, en particular, anula ese mínimo de esperanza en el porvenir que se necesita para rebelarse⁶. Palabras de prestigiosos pensadores que afirman que nuestra época vive en un presente extendido. Contrariamente a la fe en el mañana, en el futuro, propio de la modernidad, la posmodernidad pone el acento en el presente.

Frente a esta postura, Beatriz Sarlo opina que si bien en las últimas décadas se tiene la impresión de que el imperio del pasado se debilita frente al instante – «los lugares comunes sobre la posmodernidad con sus operaciones de “borramiento” repican el duelo o celebran la disolución del pasado» – también fueron «las décadas de la museificación, del heritage, del pasado-espectáculo, las aldeas potemkin y los *theme-parks* históricos»⁷. Para fortalecer sus argumentos, Sarlo comenta la manía preservacionista, el sorprendente auge de la novela histórica, de los best-séllers y de las películas que visitan el pasado, desde el siglo XIX hasta Troya, las historias de la vida privada, el reciclado de estilos, que se advierten en la actualidad, y transcribe una frase de Charles Maier que resume tal situación: «las sociedades occidentales están viviendo una era de auto-arqueologización»⁸. Claro que sería necesario puntualizar cómo se realiza esta arqueologización y los fines que persigue, pues el pasado no es abordado exclusivamente con intención arqueológica sino como un instrumento para entender el presente, que es lo que preocupa. En el pasado se hallan indicios del presente. El interés último por recobrar un tiempo pretérito es comprender la actualidad.

³ Levi 2005, p. 485 y ss.

⁴ *Apud* Entin, Delmas 2009, p. 9.

⁵ *Apud* Pavón 2009, p. 10.

⁶ Bourdieu 1990.

⁷ Sarlo 2005, p. 11.

⁸ *Ibidem*.

Los filósofos Jacques Rancière⁹ y Georges Didi-Huberman¹⁰ son solidarios en pensar que la memoria humaniza y configura el tiempo, entrelaza hechos y asegura sus transmisiones. En efecto, si se concibe la memoria como una entidad subjetiva, se muestra como un factor dinámico capaz de modificar el devenir y acomodarlo a los recuerdos.

2. *Redes mnemónicas y patrimonio cultural*

La memoria como categoría funcional puede ser subjetiva, según recupere acontecimientos personales, o colectiva, cuando reconstruye hechos y situaciones similares a un grupo de individuos que comparten un pasado común. La primera puede sufrir alteraciones con el paso del tiempo, no se mantiene fiel a las circunstancias vividas, como queda dicho *up supra*, por lo tanto sobre ella opera un factor dinámico modificador. En cambio la memoria grupal permanece enquistada en el interior de los marcos sociales como cultura heredada y compartida. Mira hacia el pasado estableciendo interrelaciones y transferencias culturales: científicas, lingüísticas, literarias, artísticas, en general.

Ahora bien, cuando las memorias subjetivas se integran en un conjunto, modelan un proceso constructivo por el que confluyen recuerdos personales compartidos, forman redes mnemónicas que edifican una identidad grupal. Tal recuperación colectiva del pasado muestra la pertenencia a una comunidad que se identifica con determinados valores tangibles: monumentos, esculturas, pinturas, edificios, etc.; e intangibles: tradiciones, temas folclóricos, literarios, composiciones musicales, y cierto imaginario que deconstruye ideas como honestidad, organización, justicia, entre otras. Ese patrimonio cultural, tangible o intangible, es defendido ante amenazas o pérdidas porque son representativos de una filiación nacional.

Respecto del último concepto, presento un ejemplo actual que juzgo muy significativo para ilustrar la movilización en defensa del patrimonio cultural. Hace algunos meses, el monumento de Cristóbal Colón, donado por la comunidad italiana como homenaje a la conmemoración del Primer Centenario de la República Argentina, emplazado desde su inauguración detrás a la Casa de Gobierno de Buenos Aires, por deseo presidencial, fue desarmado para ser traslado a otro lugar – incierto en ese momento – de la ciudad. La comunidad italiana en la Argentina vivió esto como una amenaza que hería la memoria colectiva y manifestó su desaprobación con marchas de repudio a esa resolución, publicaciones en los periódicos en las que expresaba su disgusto y recurrió a los tribunales. Ante la amenaza de “despropiación” de un objeto cultural

⁹ Rancière 1996.

¹⁰ Didi-Huberman 2000, pp. 36-37.

identitario, la colectividad, incentivada por la memoria colectiva, reaccionó en su defensa.

La memoria, ya sea subjetiva o social, es el hilo de Ariadna que conduce al pasado, a ese conjunto de ideas, circunstancias, tradiciones que fueron transmitidas de generación en generación y que integran el patrimonio cultural intangible de un pueblo o de una nación, aquello que no aparece en forma concreta, sino que subyace como una napa en el imaginario de los individuos, que forma parte de la cultura heredada y compartida y que aflora cuando se dan determinadas condiciones históricas, sociales o políticas.

3. *Una palabra de sentido escurridizo, difícil de precisar: cultura*

Limitar el concepto de cultura es tarea ardua por la amplitud del campo semántico que abarca. Ante una vasta posibilidad de perspectivas, no me propongo esbozar soluciones concluyentes, sino presentar ciertas ideas y utilizarlas como herramientas idóneas para aproximar la cuestión a la recuperación del patrimonio cultural. Patrimonio cultural e identidad se encuentran interrelacionados y se los plantea como uno de los principales motores de la historia de la cultura.

Raymond Williams en su ensayo *Culture* explica que el vocablo es una de las palabras con mayor dificultad para definir¹¹, y Homi Bhabha califica a esta limitación de «arcaica indecibilidad»¹².

Giovanni Sartori al referirse al multiculturalismo distingue varios tipos de cultura:

1. la cultura que se relaciona con lo erudito, que está familiarizada con las artes, las ciencias y el conocimiento en general, que abstrae y asocia ideas, es decir que gira alrededor de la acepción sapiente del término;
2. la cultura antropológica que da cuenta del medio en que cada ser humano vive y se desarrolla;
3. la cultura que observa el conjunto de modelos de comportamiento de los individuos, esto es en un sentido behaviorista;
4. la cultura política de la que hablan los politólogos¹³.

Frente a tan amplia encrucijada, la antropología pergeñó una idea de cultura que, *lato sensu*, incluye desde la organización social de un pueblo y las pautas que la rigen, las estructuras familiares y las normas que cohesionan los grupos sociales, hasta las formas simbólicas y artísticas, y lo que es importante para nuestro estudio, el patrimonio común que se recibe y se transmite, ya sea por

¹¹ Williams 1983, p. 87.

¹² Bhabha 1994, p. 135.

¹³ Sartori 2000, p. 61 y ss.

aprendizaje directo o por comunicación simbólica. Así, la cultura se exterioriza en objetos materiales y también en ideales y simbólicos, difundidos básicamente, como puntualizara Antonio Gramsci, por sus principales portadores: los intelectuales.

En los últimos años ciertos investigadores de la evolución y de la transmisión cultural han empleado el término *meme* para referirse a una unidad teórica de información cultural – esto es, comportamiento, idea, imagen, etc. – transmisible de un individuo a otro. El concepto proviene del campo de la biología. Richard Dawkins, en su libro *The selfish gene*¹⁴, desarrolló la idea para señalar a una unidad replicadora de vida. Se afirma en la noción de gen, la molécula de ADN, como la entidad replicadora predominante de la vida. El investigador no descarta que pueda haber otras, pero prioriza al gen. Establece luego, un paralelo entre la biología y los estudios culturales. Piensa que así como existe el gen, en el ámbito de la información puede darse un replicador al que denomina *meme* (del griego *mimesis*), que define como la unidad de transmisión cultural, y da como ejemplos las melodías, las canciones, las ideas, las frases hechas, el uso de vestimentas tradicionales, las técnicas para elaborar artesanía de los pueblos originarios, que se transmiten de generación en generación. De la misma manera que los genes se reproducen en los cuerpos, los *memes* se transmiten de una mente a otra por generaciones mediante un proceso que podría denominarse de imitación. Si una idea se propaga de un individuo a otro, y permanece, genera un *meme*, presente como estructura dinámica, viva.

La teoría reconoce, según mi parecer, cierta similitud con los arquetipos junguianos.

Al despuntar el siglo vieron la luz varios ensayos prestigiosos sobre los significados de los *memes* y la “mimética”. Si bien el concepto es resistido por algunos investigadores, en los últimos tiempos las palabras *meme* y “mimética” han alcanzado considerable difusión. A pesar de las controversias suscitadas, considero que el aporte, con la prudencia que exige su empleo, puede resultar útil para observar ciertas pautas del patrimonio cultural de un grupo en una determinada época.

4. Producción literaria y memoria, emigración e identidad

Hacia finales del siglo pasado, la literatura occidental presenta innovaciones temáticas, teóricas y de construcción incipientes, que luego irán desarrollándose en momentos sucesivos. La recuperación del pasado a través de la memoria, se pone en evidencia en los numerosos volúmenes publicados relacionados con la cuestión: novelas históricas, biografías, crónicas y testimonios.

¹⁴ Dawkins 1976, p. 192 y ss.

Entre los varios autores contemporáneos que se ejercitan en “el discurso mnemónico”, veamos su tratamiento en algún escritor paradigmático enrolado en esta tendencia.

El tema de la memoria adquiere en Antonio Tabucchi – por centrarme en un exponente posmoderno – características totalmente personales. Memoria, tiempo y escritura conforman una tríada por medio de la cual nace y progresa su obra. La labor literaria fue para él una forma de memoria, un modo de dar respuesta a la reconstrucción de un pasado. Al respecto declaró:

En efecto, tengo la confianza, tal vez algo ilusoria, de que la literatura es una forma de memoria. [...] Yo he preferido depositar mi confianza en la palabra escrita, porque las imágenes, que nos están bombardeando continuamente, que se nos amontonan sin dejar probablemente una huella profunda en nuestra memoria, despiertan en mí sospechas; de ahí mi preferencia por la palabra escrita¹⁵.

Pensamiento que se reitera en una entrevista realizada al escritor por Ferruccio Parazzoli para la publicación «Famiglia Cristiana»:

La letteratura è anche memoria, e soprattutto memoria, e deve servire a ricordare. [...] Una memoria che non può competere con il frettoloso revisionismo storico o con l'informazione dei mass media. La letteratura è testimonianza della memoria¹⁶.

Escritura y memoria parecieran darse a un mismo tiempo en la narrativa tabucchiana. Para el novelista la literatura es una gran memoria, la memoria colectiva cuya perduración depende casi totalmente de la transmisión escrita. Escribir es recordar y fijar la imaginación. Reflexiona al respecto:

la literatura tiene mucho que ver con el recuerdo, porque escribir significa también el deseo de recordar incluso la propia imaginación, porque como sucede a menudo, la imaginación nos visita durante unos momentos y luego desaparece. Si no la fijamos, no podremos transmitirla después, si no la memorizamos, corre el riesgo de convertirse en un fantasma. Por ello, la memoria y la escritura son un remedio contra esos fantasmas que se van tan rápidamente como vinieron¹⁷.

De acuerdo con esta concepción, el escritor transfiere, a través del acto de la escritura, hechos y situaciones que son evocados por la memoria, pero no fielmente como sucedieron, sino transformados a partir del recuerdo, pues se tiende a embellecerlos y a mostrar las circunstancias más conflictivas como si fuesen sencillas; de ahí la desconfianza hacia lo que ofrece la propia capacidad

¹⁵ Gumpert 1995, p. 107.

¹⁶ Parazzoli 1995.

¹⁷ Gumpert 1995, pp. 107-108. La idea esbozada por Tabucchi en este reportaje parece coincidir con la de Mario Vargas Llosa para quien «la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción» (Vargas Llosa 2002, p. 23).

de recordar. La memoria activa el recuerdo y éste selecciona fragmentos del pasado que se espejan en la ficción en forma desdibujada o incierta – Tabucchi la define en *Notturmo Indiano* como una «formidabile falsaria»¹⁸.

En efecto, desde el punto de vista psicológico, los sucesos vividos se alteran por factores subjetivos, emocionales, afectivos, traumáticos, psicofisiológicos, que los recrean de modo imperfecto de cómo sucedieron en realidad.

Presente y pasado se funden en el molde de la memoria, que repite el curso de los acontecimientos de acuerdo con un orden arbitrario, dictado por los afectos, más que por las circunstancias.

Por otra parte, los hechos del pasado, recreados por la historia, la literatura o cualquier otra forman de expresión artística, constituyen el patrimonio cultural inmaterial, que se identifica con una comunidad o grupo social.

Ahora bien, el conflicto de pertenencia a una colectividad o nación es en la actualidad materia de amplia discusión entre los teóricos del mundo pues pone de relieve la importancia de elementos significativos de identidad tales como la lengua.

El patrimonio cultural no es solo el conjunto de momentos históricos, sino la totalidad dinámica y viva de lo que el hombre crea. Si nos centráramos estrictamente en el terreno literario, se podría decir que la función del escritor como factor difusor de bienes culturales es mantener activa la relación del pasado de una civilización con el presente. Es a través de la literatura, y del arte en general, que los pueblos y las sociedades se reconocen a sí mismo.

A partir de esta cuestión me pregunto por la necesidad de ciertos escritores de emigrar a otros países. Pienso, para el ámbito argentino, en autores como Héctor Bianchiotti y Rodolfo Wilcock ¿Por qué han sido capaces de crear en otros espacios distintos de su lugar de origen y de elegir otra lengua que no fuera la suya? Una respuesta simplista podría ser porque en el extranjero hallaron las condiciones y las estructuras socioculturales adecuadas para escribir. Quizá también, para ampliar esta intuición, porque encontraron el estímulo, la mirada crítica, la libertad y el ambiente conveniente que no encontraron en su propia tierra para generar escritura y desarrollar su obra Pero autoexiliarse o emigrar implica no solo perder vínculos afectivos con lo que se deja, sino perder la lengua, el modo de expresión, disminuir su condición de “ser locuaz”, si bien esta última limitación no siempre se da, y considero concretamente el caso de Julio Cortázar, que escribió toda su obra en lengua materna. Por eso, estar lejos no quiere decir estar ausente ya que se pueden establecer lazos con el país de origen y hacer del exilio un hecho fecundo.

El inmigrante, el exiliado, se encuentra desgarrado entre el aquí y el allá, entre el ayer y el hoy, sueña con una posible ubicuidad en el espacio y en el tiempo. El momento de la separación de la patria es experimentado por él de una manera dolorosa, pues siente un apego raigal por la tierra de la que proviene. El ser

¹⁸ Tabucchi 1988, p. 80.

que vive en el exilio, ya sea obligado o voluntario, sufre un quiebre ontológico, muere en su vida anterior para renacer a una nueva. En su condición de meteco es siempre un extranjero atormentado por la obsesión de conservar la dignidad humana y estrechar relaciones con su lugar de nacimiento. Tal situación angustiosa es explicada con condensación expresiva por Cacciaguida a Dante: «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scala»¹⁹.

La nostalgia por lo que se añora, por lo que se tuvo y ya no se tiene, pone en juego la tarea de memorizar, de recordar y de imaginar. Representa en sustancia el sueño de estar aquí y allá al mismo tiempo, el espejismo de la bilocación, y alimentarse de la duplicidad entre dos existencias simultáneas vividas en dos dimensiones diferentes: la de la realidad y la del deseo.

El traslado inmigratorio produce cambios de identidad individual y cultural. La modificación del paisaje original va acompañada de un proceso psicológico. Influencias y presiones actúan sobre el emigrado que se ve obligado a encarar una nueva vida, así como a redefinir su identidad.

El emigrante que vuelve a su pueblo natal, sufre una desilusión porque no lo encuentra como lo imaginó, como lo atesoraba en el cofre de su mente, el recuerdo no concuerda con la realidad, el tiempo y las circunstancias han modificado su percepción, la memoria ha modificado la geografía que se tenía del suelo natal.

El problema de la inmigración resulta diferente según se haga referencia a aquellas personas que pertenecen a una primera generación o a sus descendientes. Sin duda las dificultades de integración y adaptación a la lengua, costumbres y cultura del nuevo país resultan distintas para unas y otras. Del mismo modo, no se puede considerar a todos los exiliados como integrantes de un grupo homogéneo, pues sus procedencias sociales, económicas y culturales, no son idénticas. No obstante, existen elementos comunes que los unen como la reconstrucción de un pasado formado en el presente con retazos de memoria subjetiva, la cultura colectiva heredada y compartida, la nostalgia por el país que dejaron y las necesidades que deben enfrentar.

¹⁹ *Paradiso*, XVII, vv. 58-60.

5. Trazas literarias de un patrimonio cultural

Las relaciones literarias entre la Argentina e Italia siempre fueron fluidas²⁰, afirmación que se sustenta, entre otros aspectos, en el importante influjo inmigratorio de origen italiano recibido por el país, sobre todo a fines del siglo XIX y hasta mediados del XX.

Para ejemplificar las ideas hasta aquí expuestas y dar cuenta de la vitalidad del patrimonio cultural italiano en la Argentina, tomo textos de tres escritores nacionales que produjeron sus obras a partir de situaciones vividas por sus antecesores italianos, inmigrantes que sintieron la nostalgia que les produjo el exilio.

Producto de una experiencia personal, de un viaje a la tierra de sus padres, a Calabria – según lo declaró el autor – es la novela de Roberto Raschella *Si hubiéramos vivido aquí* (1998)²¹. El texto, de factura autobiográfica, recrea la búsqueda del narrador por hallar sus orígenes en un pueblo del sur de Italia, es decir, que se recobra el pasado por medio de la literatura. Llegado al lugar, la historia familiar se amplía con la historia de todo un pueblo. El desarraigo sufrido por su padre se espeja en el hijo. A partir de allí, la novela plantea el problema de un hombre escindido entre dos mundos: Italia y la Argentina. El tema aparece condensado en el título que enuncia una prótasis: *Si hubiéramos vivido aquí* y deja en suspenso la apódosis. Se comunica así el vacío existencial, la incertidumbre de una vida librada a un destino azaroso. Pero más allá de la anécdota, lo importante es el trabajo que Raschella realiza sobre la lengua. Señala el autor que en su casa – como en muchos hogares de origen italiano – se hablaba el dialecto calabrés, se describían las fiestas populares, se degustaban

²⁰ La presencia de las letras italianas en escritores argentinos durante la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días es muy significativa ya sea como artilugio transtextual, como homologación temática o como otro tipo de relaciones. Sin pretender agotar los nombres, menciono a Horacio Armani, Adolfo Bioy Casares, Jorge L. Borges, Leopoldo Brizuela, Julio Cortázar, Roberto Cossa, Antonio Dal Masetto, Mempo Giardinelli, Alberto Girri, Angélica Gorodischer, Vlady Kociancich, Leopoldo Marechal, Guillermo Martínez, Manuel Mujica Lainez, Manuel Peyrou, Ricardo Piglia, Syria Politti, Rodolfo Rabanal, Antonio Requeni, Guillermo Saccomanno, Héctor Tizón y Noemí Ulla.

²¹ Roberto Raschella nació en Buenos Aires, en septiembre de 1930. Escritor, poeta, ensayista y crítico de cine, ha traducido obras de Dante Alighieri, Nicolás Maquiavelo, Luigi Pirandello, Pier Paolo Pasolini, Italo Svevo y Gabriele D'Annunzio. Entre las numerosas distinciones obtenidas, logró la beca Guggenheim. En una entrevista con Pablo Ingberg, para el diario «La Nación» de Buenos Aires, comentó: «Mi padre vino varias veces [a la Argentina] desde la primera preguerra, hasta que, perseguido por el fascismo, se quedó aquí para siempre en 1925. Mi madre, después de muchas dificultades para poder salir de Italia, llegó en 1929. En un viaje anterior, mi padre se había iniciado en el oficio de sastre [...] yo nací en el mes de la revolución del 30. [...] [A mi casa] iban siempre paisanos emigrados, y ante la mesa de trabajo se hablaba, en dialecto calabrés, de las fiestas del santo del pueblo, de las comidas, de tantas familias con sus apodos, a veces ofensivos [...]. [Detrás de lo lingüístico] está la afirmación de un mundo de valores y sentimientos ligados a la experiencia familiar, donde aparecen en toda su intensidad el amor, la dignidad y, porque no, también la muerte» (14.02.1999, p. 8).

comidas típicas y se contaban historias de las familias del pueblo de donde eran originarios sus padres. Es decir que a través del relato se mantenía vivo un acervo cultural que los emigrantes habían traído consigo. También nació en él el amor por la literatura italiana, en especial por Leopardi y por Verga, marcas de los cuales se hallan en la novela. Le interesaba del novelista siciliano la condición de vencidos de sus personajes.

La experiencia individual se filtra en las páginas de *Si hubiéramos vivido aquí*. La novela está narrada en una lengua franca, artificial, que mezcla el dialecto calabrés con el español rioplatense. El protagonista reconoce su identidad en ella. Se trata de un lenguaje en que se altera la sintaxis y el léxico del castellano estándar. Palabras y expresiones funcionan como goznes entre las formas dialectales y el español del Río de la Plata. Ello produce una prosa seca, descarnada, que se perfila en las huellas del pasado, y una sintaxis llana, con la salvedad de que en ciertos pasajes se abandona tal modalidad para intercalar fragmentos en los que capea la prosa poética.

De acuerdo con la opinión de Julia Kristeva, en *L'avenir d'une révolte*²², la lengua resulta una marca identificatoria del extranjero, por ella se descubre al "otro", al foráneo. Aunque esta observación pueda resultar un hecho banal, en el emigrado se revela un destino, tragedia y elección a la vez. Tragedia porque el ser humano habla naturalmente su lengua materna, su lengua de pertenencia, la lengua del grupo social al cual se integra. Cambiar de lengua equivale para él perder esa naturalidad, traicionarla. En ocasiones, puede lograr integrarse perfectamente en la lengua local, sin por ello olvidar su lengua natal o, por el contrario, olvidarla parcialmente. El extranjero es esencialmente un traductor. Se lo identifica muchas veces como tal por la traducción que hace a la nueva lengua. Por perfecto que sea el dominio de ella, se pone en evidencia su condición de otro por la entonación que da a su discurso, por cierta cadencia, por cierta melodía al emitir sus enunciados, que resultan extrañas para el hablante nativo. Esta marca "alógena", la llama la crítica búlgara, irrita a los autóctonos y según el contexto y las situaciones puede resultar graciosa. El ciudadano originario se inclina a pensar que el que se expresa de manera diferente es "un traductor" de su lengua, no pertenece a su grupo, y por eso, es mirado con desconfianza.

A la luz de estas observaciones, relevemos algunos ejemplos de la lengua de adopción en la novela de Raschella que denotan la interacción de lenguajes diferentes:

1. Mezcla de léxico italiano en construcciones del español: Aquella *paurosa* fantasía (p. 14); No se *trucaba*, el *viso* descubierto (p. 25); Hace *finta* que no (p. 58); *Forse* en el veinte, después no (p. 46); Detrás de la puerta, como una *belva* apareció Antonio (p. 178).
2. También se construye la frase con un raro maridaje entre la sintaxis del italiano y del español, la concordancia y la formación de palabras. Se

²² Kristeva 2012.

registran: Ha *capitado* (p. 10); *Rescáldate* (p. 12); Con algún *tremor* hablé (p. 16); Así *venía llamado* (p. 26); Tus *cuginas* (p. 79); Aquellas *lenticues* (p. 35); Las *minestras* (p. 80).

El yo narrante se expresa en un nivel de lengua culto, para contrastar con el habla de sus parientes italianos que lo hacen con operadores lingüísticos alterados:

La luz de la noche plena ya se había fundido con las primeras cosas que se encarnaban, mi propia ropa doblada sobre la silla, las medias de lana húmedas del lavado precario, los vasos que debían llevar flores – pero no las había, y nunca supe si alguien acostumbraba reparar en ellos, abandonados como vagabundos. Antonio se extendía sobre la ventana. Sus espaldas tenían todas las sombras del mundo ceñidas y me ocultaban el éxtasis del amanecer²³.

Pasajes como el presentado se incrustan en algunos capítulos y crean un contraste entre la expresión del narrador y la de los personajes italianos.

Rescato del texto del escritor el uso de la lengua como un intento de recuperación de la identidad perdida y una recreación del patrimonio cultural. Emil Cioran sostenía que «no se habita un país, sino una lengua»²⁴. No es el lugar físico, sino la lengua que se habla la que otorga identidad. Aunque alterado, el léxico marca fundamentalmente en *Si hubiéramos vivido aquí* una permanencia que se transmite de padre a hijo, de mente en mente, como si se tratara de un meme lingüístico que el narrador activa en el recuerdo vivido a través de la memoria. Así recobra el tiempo pasado experimentado en otras geografías lejanas, en un país de donde provinieron sus mayores: Italia.

Un bellissimo libro de la dramaturga y narradora Griselda Gambaro²⁵, *El mar que nos trajo* (2001), relata con sensibilidad poética las penurias de inmigrantes italianos en la Argentina. Se trata de una bioficción en que Gambaro recrea parte de su historia familiar.

El texto se abre con una cita de Salvatore Quasimodo: «ed io vorrei che pure a te venisse, / ora, di me un'eco de memoria, / come quel buio murmure di mare». El «murmullo del mar» y «el eco de la memoria» son las coordenadas sémicas a partir de las cuales se teje la narración.

La novela desarrolla mediante el recuerdo aspectos de la vida de los emigrados italianos en un período que va desde 1889 a 1945. Es la memoria la que mueve y conforma la inspiración. Agostino deja a su esposa Adele en la isla de Elba no bien se casa para buscar un bienestar más allá del mar. Las circunstancias lo impulsan a formar una nueva familia en Buenos Aires, pero,

²³ Raschella 1998, p. 40.

²⁴ *Apud* Nedelcovici 1996, p. 18.

²⁵ Griselda Gambaro nació en Buenos Aires en 1928. Es la más grande dramaturga argentina de las últimas décadas. La escritora amplía su campo de producción en la narrativa. Dos textos se vinculan en especial con la literatura italiana: *Después del día de fiesta* (1994), una novela anclada en la obra del poeta reccatense y en hechos biográficos reconocibles para el lector especializado, y *Querido Ibsen: soy Nora* (2013), obra dramática con claras reminiscencias pirandellianas.

después de un tiempo, en forma inesperada, se hacen presentes los hermanos de Adele, llegados a la Argentina, que lo obligan a regresar a su pueblo para vivir con su esposa. De este conflicto, de una vida escindida en dos, surge el relato. Se trata de una historia familiar, de las penurias por adaptarse a un medio hostil, que refleja a cientos de inmigrantes que tuvieron que abandonar su familia para llegar a este país. En la Capital la mayoría de los italianos habitaba casas de inquilinatos y conventillos, y cumplía diferentes oficios: zapateros, carboneros, estibadores, obreros de fábricas, albañiles, barrenderos, modistas, lavanderas y planchadoras. No pocos eran discriminados por su condición humilde y burlados por su forma de hablar incorrectamente el español. Algunos perdieron el dialecto y no lograron dominar el castellano, lo que les produjo un sentimiento de exclusión, ya que sentían que no pertenecían a ningún lugar, ni a Italia, de donde provenían, ni a la Argentina que los había recibido. Los inmigrantes con formación política difundieron el socialismo, el anarquismo y la creación de sindicatos. Para autoafirmarse hablaban continuamente de Garibaldi, de las guerras, recordaban a Italia como una tierra incomparable y soñaban con el regreso. Pocos lo lograron, como Teresa, uno de los personajes de la historia, que luego de haber abandonado su lugar de origen volvió después de muchos años a su tierra natal, los Abruzzos, donde todavía vivían sus hermanos. Al regresar su recuerdo del lugar no coincide con la realidad porque ha cambiado. Para ella es una tierra olvidada; realidad y recuerdo son diferentes. El exiliado que regresa no es el mismo que el que partió, por eso el retorno se transforma en fuente de decepción. Teresa construyó en su mente un Abruzzo que es una entelequia, ya que como apunta Paolo Rossi, la memoria organiza el pasado sobre la base de las concepciones y las emociones actuales²⁶. Es una página que nunca se acaba de escribir porque se reescribe constantemente desde el presente.

La novela se desarrolla en dos espacios: Buenos Aires e Italia. Un personaje, Giovanni, sirve de conector entre ambos mundos ya que es marino. El doble desplazamiento provoca en Giovanni una disponibilidad diferente según las épocas en que visita a la Argentina. En momentos de paz, anteriores a la guerra, el marino trae a sus familiares emigrados, regalos, pero durante el período de guerra, es Giovanni el que recibe presentes de sus parientes pobres para ayudar a los familiares en Italia.

Pasado el tiempo, se hace mención al florecimiento de la Argentina y la mayor holgura de los emigrados, aunque Giovanni «no entiende cómo los obreros podían someterse a ese militar [Perón] que vociferaba en los balcones y mentía como Mussolini»²⁷.

Sobre el final, se descubre que quien narra es Griselda, la hija de Isabella que guardó en su memoria lo que le contó su madre y que lo recobra ya adulta en el relato. Una vez más la memoria recupera en los actos cotidianos la vida y los

²⁶ Rossi 2001.

²⁷ Gambaro 2001, p. 136.

destinos de los seres, un acervo cultural puesto de manifiesto en las vivencias de un grupo de inmigrantes. La escritora muestra a través de los personajes su propia genealogía. Se trata de una reescritura ficcional de la memoria que trasciende el hecho mismo de recordar y presenta acontecimientos vividos con intensidad por sus antepasados.

Gambaro penetra en su propio pasado y abstrae de él un patrimonio vivo que, en sentido amplio, constituye parte de la cultura inmigratoria. Así, una situación personal se universaliza en los acontecimientos vividos por un amplio grupo de seres llegados de Italia a estas costas durante años pretéritos.

Un poema dramático titulado *Los italianos a la guerra* (2013) de Sandro Barrella²⁸, elabora su materia lírica con recuerdos familiares de una época de conflagración y con los sufrimientos y las pérdidas que ese hecho produjo. La estructura del texto resulta bastante particular. Junto con los poemas se incorporan documentos y fotografías en blanco y negro con el fin de ampliar el relato hilvanado en los versos y mostrar la imposibilidad de testimoniar en forma completa las vidas atravesadas por los padecimientos de la contienda bélica.

La tapa del libro exhibe ocho pequeñas figuras en las que aparecen campesinos italianos vestidos con ropas militares, sobre un fondo de pasaporte. Esta primera materialización comunicativa advierte al receptor sobre el tema que inspira la poesía

El poemario se abre con una nota presentación del autor en la que se señala que el volumen es un «Poema dramático de inspiración reaccionaria» llamado *La vida campesina* y también *Italia nera*. Una fotografía familiar se ubica debajo de la nota. Ello pone sobre aviso al lector acerca de qué leerá: el padecimiento de los campesinos en la Italia fascista, y señala el tono de protesta que se respira en los versos. En la página siguiente se asientan una dedicatoria, y un epígrafe del poeta y ensayista uruguayo Eduardo Milán: «LOS BLANCOS inventaron la metáfora porque no podían ser negros». Tanto el título como el epígrafe marcan desde el inicio la postura antibélica y la coloratura antidiscriminatoria de la lírica.

Las setenta y cuatro composiciones que integran el libro recrean las vidas de los abuelos Salvador y Michelina Barrella – campesinos llegados desde Calvello, Basilicata – y del abuelo Antonio – «muratore, ferito di guerra» –, la situación de guerra que atravesaron y el sufriente viaje en la bodega del barco que los trajo a la Argentina. En sus abuelos el autor reconoce el destino de muchos emigrados «campesinos italianos / partisanos o no partisanos / beligerantes sin opción [...] // dejaron un surco / en la historia izaron / arriaron el pabellón la insignia / muchos dieron la vida y luego / los que quedaron / se echaron a dormir bajo la

²⁸ Sandro Barrella nació en Buenos Aires 1967. Poeta y ensayista publicó varios volúmenes de poesía. Sus poemas fueron incluidos en antologías del país y del exterior. Fue traducido al francés y al inglés.

sombra // de un árbol colectivo»²⁹. Así describe, con versos carentes de pausas prosódicas, como surgidos a borbotones de la memoria de un pesar contenido, la imposibilidad de elección de no participar en la guerra de «esos beligerantes sin opción», de esos «campesinos disfrazados de soldados, derrotados». El poeta destaca a aquellos que no tomaron parte de la contienda y tuvieron la oportunidad de venir a América. Son campesinos, albañiles, carpinteros que no pasaron a la historia, pero que edificaron su destino y contribuyeron a crear un país con su esfuerzo y trabajo. También recobra la historia de esas vidas en Italia: «Los campesinos de Calvello / fascistas / y no fascistas / labradores por generaciones // arcaicos movilizados por el Estado Moderno / Risorgimento / con Rey y Duce. // [...] Los campesinos conversan de antaño con la muerte / sin intermediarios» (p. 53). Y en otra poesía: «El mapa de Calvello / no está en Europa» (p. 59). Sin duda resuenan en estas estrofas ecos de *Cristo si è fermato a Eboli*, de Carlo Levi.

Ahora bien, desde el punto de vista lingüístico, los versos se construyen mezclando canciones, palabras, frases y expresiones italianas: «tedesquis» (p. 46), – con grafía y morfema españoles –, «La guerra é finita» (p. 48), «All'armi All'armi» (p. 55), «Bianca, verde e rossa, la bandera italiana» (p. 50), «Facceta nera en Abisinia/ sueño imperial» (p. 57), «Para Francesco figlio e nipote di muratori» (p. 89), «Falegname» (p. 89), «Vittoria in ogni parte porteremo / perchè il coraggio a noi non mancherà / e grideremo sempre forte, forte» (p. 55).

El registro coloquial, por momentos realista, alcanza una especial sugerencia en que el recuerdo y los sentimientos se hacen presentes en forma conjunta en la palabra poética y en la imagen.

Un conjunto de documentos y fotografías completan los vacíos dejados por la memoria, aquello que se olvidó o alteró el recuerdo se retoma a través de esos elementos. El *meme* fotográfico conforma el espacio donde el pasado se refugia. Un pasado que se acopia con materiales visuales: imágenes familiares, fotos de carnet, rostros de seres humildes, oscilantes entre el asombro y el miedo, que emprendieron con incertidumbre un viaje hacia un país desconocido, reproducciones de pasaportes y billetes, conforman un campo sémico intensamente comunicativo. De este modo, el texto icónico acompaña y amplía lo expresado en los versos.

Los italianos a la guerra resulta un libro curioso, no solo por la hibridación de géneros, sino por el andamiaje de su composición. Se trata de un poemario en que la memoria, con sus limitaciones, recupera fragmentos de existencia de un grupo de inmigrantes, familiares del poeta, que han sufrido las calamidades de la guerra y han rehecho sus vidas en la Argentina. Sus versos evidencian aspectos del patrimonio cultural italiano, no solo por medio de la lengua, sino también por las costumbres y fundamentalmente por la microhistoria, por la

²⁹ Barrella 2013, p. 19.

historia personal de esos seres que tuvieron que emigrar de su país de origen huyendo del enfrentamiento bélico.

En conclusión, el corpus relevado da cuenta de una literatura testimonial que muestra la vigencia plena y activa de un sustrato cultural alimentado esencialmente de la gesta vivida por inmigrantes italianos, de sus descendientes y de sus valores tradicionales. Una huella que revela una cultura viva, un fuerte lazo de unión con Italia, y la búsqueda constante de una identidad cuyo debilitamiento produjo en el pasado un sentimiento de desarraigo.

Referencias bibliográficas / References

- Alighieri D. (1988), *La Divina Commedia*, a cura di G. Giacalone, Roma: Angelo Signorelli Editore.
- Bahbha H. (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Barrella S. (2013), *Los italianos a la guerra*, Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Bergoglio J. (2004), «La Nación», 30 de mayo, p. 25.
- Bourdieu P. (1990), *In Other Words*, Oxford: Policy Press; tr. esp. *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- Dawkins R. (1976), *The selfish gene*, Oxford: Oxford University Press.
- Didi-Huberman, G. (2000), *Devant le temps; histoire de l'art et anachronism des images*, París, Minuit, pp. 36 y ss.
- Entin G., Delmas A. (2009), *Un presente perpetuo*, «Revista adn Cultura», 10 de octubre, p. 9.
- Gambaro G. (2001), *El mar que nos trajo*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Gumpert C. (1995), *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona: Anagrama.
- Ingberg P. (1999), *El amor a los vencidos*, «La Nación», 14 de febrero, p. 8.
- Kristeva J. (2012), *L'avenir d'une révolte*, Paris: Flammarion.
- Levi P. (1958, 1963, 1989), *Se questo è un uomo; La Tregua, I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi; tr. esp. *Trilogía de Auschwitz. Si esto es un hombre, La Tregua, Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Océano, 2005.
- Nedelcovic B. (1996), *La literatura como patria. Los mundos del exilio*, «El Correo de la UNESCO», octubre, p. 18.
- Parazzoli F. (1995), *Intervista a Antonio Tabucchi*, «Famiglia Cristiana», 11 de enero.
- Pavón H. (2009), *El futuro ya no moviliza energías*, «Revista Ñ de Cultura», 26 de septiembre, p. 10.
- Rancière J. (1996), *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, «L'Inactual», n. 6, pp. 53-68.
- Raschella R. (1998), *Si hubiéramos vivido aquí*, Buenos Aires: Losada.
- Rossi P. (2001), *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Bologna: Il Mulino.

- Sarlo B. (2005), *Tiempo pasado*, Buenos Aires: siglo XXI.
- Sartori G. (2000), *Pluralismo, multiculturalismo e estranei. Saggio sulla società multietnica*, Milano: Rizzoli.
- Tabucchi A. (1988), *Notturmo Indiano*, Palermo: Sellerio.
- Traverso E. (2011), *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, París: Éditions La Découvert; tr. esp. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires: FCE, 2012.
- Vargas Llosa J. (2002), *La verdad de la mentira*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Williams R. (1983), *Culture*, London: Fontana.

Riflessioni sulla formazione in servizio degli insegnanti nelle scuole italo-argentine della città e provincia di Córdoba

Luciana Zollo*

Abstract

Il bilinguismo e l'intercultura delle scuole italiane in Argentina costituiscono potenzialità innovative per l'educazione alla cittadinanza nell'attuale contesto latino-americano. La letteratura italiana, intesa sia come espressione di aspetti storico-sociali comuni alle culture argentina e italiana, sia come veicolo di educazione letteraria e di promozione della lettura, può proporsi come contributo significativo per la valorizzazione del patrimonio immateriale italiano. Viene preso in considerazione il ruolo della letteratura italiana all'interno dei curricula, delle proposte e dei progetti educativi e, in particolare, delle attività di formazione degli insegnanti. Il curriculum bilingue e biculturale delle scuole di Córdoba e provincia, sorte in seno a comunità fortemente caratterizzate dalla storia delle migrazioni degli italiani in

* Luciana Zollo, docente di italiano e latino, preside della Scuola Media e del Liceo "C. Colombo" di Buenos Aires, docente di letteratura per adulti, coordinatrice di laboratori di scrittura in italiano a Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, Marcelo T. De Alvear, 1119, C1058AAQ Ciudad Autónoma de Buenos Aires, e-mail: lucianazollo@yahoo.com.ar.

Argentina, costituisce un punto di partenza per una riflessione sulla didattica, sul profilo degli insegnanti e sui loro compiti, nonché sulla loro formazione in servizio. La complessità linguistica e socioculturale del “fare scuola italiana” in Argentina offre molteplici spunti per una consapevolezza sia individuale che sociale del riconoscimento, della fruizione e della rielaborazione della cultura italiana di ogni tempo.

The bilingual and intercultural condition of Italian schools in Argentina represents a potential to the education of an active citizenship in today’s Latin American context. Italian literature, either as a way of expressing the social and historical aspects which strongly connect Argentine culture to the Italian one, or as a means towards literature education and the endorsement of the reading habit, can be proposed as a significant contribution to the validation of Italian intangible heritage. The role of Italian literature within the curricula is taken into consideration, as well as the educational proposals and projects and, particularly, the teachers’ training activities. The bilingual and bicultural curriculum of the schools in Córdoba City and Province, originated within communities strongly characterized by the history of Italian migrations in Argentina, constitutes the starting point for a reflection on didactics, the teachers’ profile and their entrusted tasks, the goals and methods of their in-service training. The complexity of the linguistic and socio-cultural identity of those who are protagonists in the experience of “making the Italian school” in Argentina offers multiple ideas with the purpose of arising both individual and social awareness of an Italian culture to be recognized, appreciated and reworked.

Tra il 2009 ed il 2012, per iniziativa dell’Ufficio Scolastico del Consolato Generale di Córdoba (Argentina) in un primo momento, e degli istituti “Dante Alighieri” di Córdoba e “Dante Alighieri” di San Francisco (prov. di Córdoba) successivamente, ho partecipato, in qualità di esperta, all’organizzazione ed allo svolgimento di una serie di attività per il miglioramento dell’offerta formativa nelle scuole italiane. Il piano di lavoro si è snodato attraverso una prima fase, di monitoraggio, realizzata in collaborazione con altre due esperte italiane¹, una seconda fase di assistenza tecnica alle direzioni della scuola di Córdoba, divenuta paritaria nel 2010, ed un terza fase di *tutoring* organizzativo e didattico presso la scuola di San Francisco (prov. di Córdoba), in vista della richiesta di parità scolastica alle autorità competenti italiane in concomitanza con l’avvio del ciclo secondario argentino.

La Circostrizione consolare di Córdoba comprende sette scuole bilingui italo-argentine² (il cui curriculum comprende comunque anche l’inglese), sorte a partire dal 2000 in risposta alla forte richiesta di istruzione e formazione

¹ Pina Buonaiuto, dirigente scolastica dell’ISIS “Umberto Nobile” di Nola (NA), esperta di formazione, docente per i corsi di formazione dirigenti scolastici, organizzati dal MIUR e per i corsi della Scuola di Specializzazione docenti organizzati dall’Università di Napoli, e Grazia Napoletano, dirigente scolastica a Roma, Direttore dell’IRRSAE del Lazio, che ha collaborato con il Comune e la provincia di Roma e con la Regione Lazio in qualità di esperta in sistemi formativi e per l’educazione degli adulti.

² Si tratta delle seguenti istituzioni: Scuola “Dante Alighieri” di Córdoba (paritaria del 2010); Scuola “Castelfranco Veneto” di Córdoba; Scuola “Dante Alighieri” di Villa Carlos Paz (prov. di Córdoba); Scuola “Dante Alighieri” di San Francisco (prov. di Córdoba); Scuola “Dante Alighieri”

scolastica in Argentina secondo l'impostazione dei piani di studio italiani ed europei³. Nello stesso periodo, anche in seguito alla crisi del 2001, la società argentina ha iniziato un'interessante rielaborazione storico-culturale, rivalutando la memoria ed approfondendo molte questioni inerenti alla propria identità, con particolare attenzione ai diritti umani, ai fenomeni migratori del passato e del presente, al multiculturalismo, ai rapporti con l'America Latina. È pertanto tuttora in corso una rilettura critica anche della storia dei rapporti tra Italia ed Argentina, delle fasi dell'immigrazione, della questione della lingua italiana in Argentina (meritevole di aprire un vero e proprio capitolo nella storia della "questione della lingua" in Italia) anche in vista di nuove prospettive per i rapporti internazionali.

Una parte significativa del lavoro affidatomi a Córdoba, sia nel coordinamento interscolastico sia sul campo presso le singole scuole, è stata dedicata alla formazione degli insegnanti, intesa nelle sue diverse fasi: di ricerca ed analisi delle priorità da affrontare date le caratteristiche di bilinguismo ed intercultura dei curricoli⁴, di "traduzione" e sperimentazione di modelli di formazione ed autoformazione propri della scuola italiana, di analisi e problematizzazione di teorie e pratiche didattiche adottate sia in Italia sia in Argentina, di valutazione ed autovalutazione degli insegnanti.

La presenza su tutto il territorio argentino di numerose scuole bilingui italiano-castellano, di cui alcune divenute paritarie a partire dal 2004⁵, rende necessari l'organizzazione e l'attuazione di piani di formazione degli insegnanti in servizio su due linee fondamentali: quella della lingua e quella della "cultura"⁶ italiane. L'acquisizione, il consolidamento e il perfezionamento delle competenze linguistiche⁷ costituiscono un obiettivo di base per gli insegnanti, di cui una gran parte possiede conoscenze soddisfacenti anche se, nel caso di insegnanti argentini, non sempre certificate secondo i parametri del *Quadro Comune di Riferimento Europeo delle Lingue* (1998). Nei confronti della cultura italiana, essa viene intesa per lo più in senso lato, nell'accezione di cultura generale, alla cui promozione e diffusione *in loco* le scuole offrono un contributo cospicuo ed attivo⁸; tale cultura, che si esprime in una pluralità di prodotti, progetti,

di Villa María (prov. di Córdoba); Scuola "Dante Alighieri" di Río Cuarto (prov. di Córdoba); Scuola "Dante Alighieri" di Salta.

³ Per una descrizione di carattere generale sull'italiano in Argentina si vedano: Vedovelli 2011, p. 311-327; Patat 2004.

⁴ In tale contesto è imprescindibile fare riferimento alla metodologia CLIL (*Contents Language Integrated Learning*), per la quale cfr. Coonan 2002.

⁵ Si tratta delle Scuole Private Paritarie "C. Colombo" e "E. De Amicis" a Buenos Aires, "Centro Culturale Italiano" a Olivos e Villa Adelina (Prov. di Buenos Aires), "Scuola Italiana" a La Plata (prov. di Buenos Aires), "Dante Alighieri" a Cordoba e "XXI Aprile" a Mendoza.

⁶ O "civiltà", per usare, a sottolinearne il significato storico, la denominazione coniata ed utilizzata dalla tradizione degli istituti "Dante Alighieri", presenti in Argentina ed in tutto il mondo.

⁷ Riguardo alla funzione e al valore della lingua italiana nel complesso contesto del mondo attuale cfr. Balboni 2002 e Vedovelli 2010.

⁸ Il paragrafo 1.5 ("Istruzione scolastica") del Programma Esecutivo dell'Accordo culturale tra

visioni, operatività concrete di cui sarebbe interessante elaborare una mappa ed osservare i fili conduttori nella complessa e multiculturale realtà argentina, è sensibile alle variazioni delle mode, delle tendenze commerciali, dell'attualità dei rapporti e scambi tra i due Paesi. È naturale dunque osservare un vivace e costante interesse a potenziare e migliorare le opportunità di rapporti con l'Italia.

Nelle scuole italo-argentine, tutte a gestione ed amministrazione privata, l'identità del corpo insegnante possiede sostanzialmente le seguenti caratteristiche: insegnanti di formazione italiana in servizio in Argentina; insegnanti bilingui di formazione argentina o comunque straniera; insegnanti argentini che mantengono stretti e frequenti rapporti, sia personali sia professionali, con la lingua e la cultura italiane. In questi gruppi eterogenei e profondamente diversificati, impegnati a tutti i livelli di istruzione, la formazione in servizio è stata tradizionalmente orientata allo studio o perfezionamento della lingua italiana secondo le modalità della glottodidattica per stranieri, all'informazione sulle teorie e pratiche della didattica in uso nella scuola italiana per favorirne l'integrazione con quella argentina e, infine, alla formazione specifica per aree disciplinari.

La letteratura (intesa come storia della letteratura italiana, come lettura guidata di opere integrali o di antologie di testi⁹, come introduzione ai movimenti letterari ed agli autori, come analisi del testo letterario) costituisce una parte integrante non abbastanza significativa nell'ambito della formazione degli insegnanti, ivi compresi coloro che operano nelle aree artistico-umanistiche, come la musica e l'arte. Resta dunque ancora tutto, o quasi, da esplorare il potenziale della letteratura italiana e dell'educazione letteraria (con i relativi riferimenti alla letteratura di appartenenza, argentina e latinoamericana) come strumenti per elaborare forme e modi di una emancipazione intellettuale auspicabile nel contesto interculturale e plurilingue delle scuole italiane in Argentina. Si intende in questo senso l'emancipazione intellettuale come la possibilità, per un individuo, di riconoscersi come una persona "tra altre uguali in una società disuguale"¹⁰. In tale prospettiva la pari dignità (umana, civile, etnica, religiosa, ideologica, ecc.) non va posta come un obiettivo, ma come un dato di fatto, una condizione del vissuto, da cui sono segnate le esperienze. Il contesto di studio-lavoro plurilingue e multiculturale creatosi nelle scuole è la

il Governo della Repubblica Italiana e il Governo della Repubblica Argentina per gli anni 2007-2011 dichiara che «gli istituti scolastici italo argentini costituiscono un modello di collaborazione interculturale fra l'Italia e l'Argentina per la particolare esperienza di integrazione fra le attività didattiche previste dai rispettivi programmi scolastici».

⁹ Per le attività di formazione insegnanti a Córdoba si sono rivelate utili ed appropriate le seguenti antologie: Andreotti, Russi 2008 e Russi *et al.* 2010.

¹⁰ Secondo la definizione di Ranciére 2007, sempre attuale, che prosegue: «L'uguaglianza è fondamentale ed assente, è attuale ed intempestiva, sempre attribuita all'iniziativa di individui e gruppi che, contro il corso ordinario degli eventi, assumono il rischio di *verificarla*, di inventare i modi, individuali o collettivi, della sua verifica (*T.d.r.*)» (p. 13).

risposta ad una richiesta della società argentina, la cui storia si intreccia con quella italiana attraverso il fenomeno dei flussi migratori¹¹. Tale contesto è un terreno propizio ed eccellente per le dinamiche positive che possono derivare sia dallo studio della letteratura sia dall'esercizio della lettura *tout court* di romanzi e di poesie di autori italiani. La lettura, personale o condivisa, l'osservazione critica del rapporto tra autore e mondo, l'analisi delle sinergie tra autore, lettore e contesto costituiscono occasioni di esplorazione, di comprensione, di incontro con se stessi e con l'altro¹². Se l'emancipazione intellettuale consiste in un procedimento individuale, personale ed autonomo, è possibile pensare alla lettura del testo letterario, in quanto atto dell'appropriarsi, del portare dentro di sé, di assimilare e rielaborare il messaggio dell'autore, come ad un metodo di base per l'autoconoscenza ed il riconoscimento della propria condizione intellettuale, emotiva e sociale, in definitiva, della propria condizione umana¹³. Ogni atto di lettura, per quanto indotto, guidato ed orientato, è soggettivo; ne è pertanto evidente il potere di emancipazione. Sia nella prospettiva storico-culturale, sia in quella interculturale tale esperienza non può che costituire una ricchezza.

La condizione del nostro presente, specchio di contraddizioni, rivelatrice di bisogni e motore di cambiamenti, richiede uomini e cittadini emancipati. La letteratura italiana, testimone del valore della lingua e dell'identità in essa contenuta, ebbe al momento delle origini la funzione di fondare ed allo stesso tempo di supplire lo Stato che si sarebbe formato vari secoli dopo. Nel corso della sua storia la letteratura italiana ha alternato momenti di continuità e di rottura con la tradizione umanistica di cui è erede diretta. Molti dei suoi autori e delle sue opere possono essere riletti, attualmente, secondo la prospettiva della società contemporanea argentina e latinoamericana, sulle linee della riflessione in atto sull'identità storica e culturale delle nazioni e dei gruppi sociali, proprio come un contributo diretto ai dibattiti recenti e tuttora in corso (tra cui mi limito a citare quelli su: il ruolo dei giovani nella società, il significato dell'impegno politico, la discriminazione razziale e sessuale, la condizione delle donne, l'organizzazione del potere giudiziario, l'uso delle tecnologie).

Il patrimonio letterario italiano è presentato all'estero nell'ambito di un più vasto ed eterogeneo patrimonio culturale che attualmente gode di un'ottima visibilità. È questa una condizione favorevole per la promozione della diffusione della letteratura, di cui andrebbe presa in considerazione l'importanza per la formazione di insegnanti che, italiani o stranieri, prestino servizio in altri paesi, di cui certamente l'Argentina è un caso rilevante. È indubbio che le scuole all'estero

¹¹ Cfr. a riguardo Devoto 2006.

¹² A riguardo, basti citare l'illustre esempio di Jorge Luis Borges, scrittore argentino appassionato lettore di Dante, a cui ha reso omaggio in modo ironico e disincantato nel suo racconto *El Aleph*, ambientato nella Buenos Aires contemporanea. Su questo argomento cfr. Zollo 2011.

¹³ Riguardo alla cosiddetta "filosofia del riconoscimento" si vedano: Galli 2008; Nussbaum 1997; Ricoeur 2004; Taylor 1992.

sono formatrici di fruitori della nostra cultura. Gli insegnanti, potenziali lettori essi stessi, hanno il compito di formare a loro volta nuovi e futuri lettori, stimolando e incoraggiando le scelte, i gusti, la consapevolezza e la fiducia nelle proprie conoscenze e capacità di gestire le proprie esperienze intellettuali. In tal modo le esperienze letterarie che fanno parte del vissuto scolastico incideranno sulla vita delle persone e sulla loro condizione di cittadini¹⁴.

L'esperienza realizzata presso le scuole di Córdoba, in Argentina, è partita da una richiesta di formazione e ottimizzazione degli strumenti e delle metodologie didattici per insegnanti chiamati ad un compito importante: quello di orientare alunni e studenti nell'equilibrio tra due culture, quella di appartenenza, argentina, e quella italiana, che si potrebbe definire "di scelta"¹⁵. In tale contesto gli insegnanti hanno richiesto esplicitamente di poter aumentare la loro padronanza, la loro confidenza nei confronti della cultura italiana, con cui molti si trovano in rapporto, come conseguenza delle passate emigrazioni e degli stretti apporti attuali tra i due Paesi. A partire da tali presupposti, l'uso di testi letterari è stato parte integrante dei materiali utilizzati per i seminari ed i laboratori di formazione da me curati, centrati sui seguenti aspetti metodologico-didattici:

- organizzazione scolastica in funzione della didattica bilingue e interculturale;
- collegialità e continuità, due elementi caratterizzanti il sistema scolastico italiano ed innovativi rispetto alla normativa argentina;
- verticalità dei curricoli;
- integrazione dei curricoli;
- obiettivi e traguardi in contesto plurilingue ed interculturale;
- valutazione ed autovalutazione;
- certificazione.

Le attività realizzate hanno dimostrato che i testi letterari offrono vere e proprie opportunità di potenziamento degli strumenti didattici, al di là delle conoscenze riguardo ad autori e movimenti, della quantità e qualità delle letture proposte o realizzate e dei relativi approfondimenti. Partendo dall'idea che la letteratura consente una sorta di procedimento "iniziativo", gli insegnanti hanno riconosciuto il bisogno di compiere a loro volta il proprio percorso di iniziazione. A tal fine, il testo letterario ha favorito un maggiore coinvolgimento nelle tematiche affrontate, un inevitabile confronto tra storia e società italiana ed argentina, uno stimolo a riflettere sulle vicende migratorie, passate ed attuali, di entrambi i paesi, un'osservazione critica delle questioni identitarie riguardo agli individui ed ai gruppi, la discussione sulle idee e sui valori inerenti ai contenuti.

¹⁴ Sull'importanza ed il ruolo sociale dell'educazione letteraria per la società argentina dopo il suo ritorno alla democrazia si rimanda a Giardinelli 2006.

¹⁵ Per una descrizione dell'utenza delle scuole si rimanda a Zollo 2009 e Vedovelli 2010; per le potenzialità del bilinguismo in funzione di una vera e propria educazione, o formazione, bilingue, a Zollo 2010.

Riferimenti bibliografici / References

- Balboni P.E. (2002), *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino: UTET Libreria.
- Borges J.L. (1957), *El Aleph*, Buenos Aires: Emecè Editores.
- Coonan C.M. (2002), *La lingua straniera veicolare*, Torino: UTET.
- Devoto F. (2006), *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- Galli C. (2010), *L'umanità multiculturale*, Bologna: Il Mulino.
- Giardinelli M. (2006), *Volver a leer. Propuestas para ser una nación de lectores*, Buenos Aires: Edhasa.
- Morin E. (1999), *La tête bien faite*, Paris: Seuil.
- Nussbaum M. (1997), *Cultivating Humanity*, Cambridge, MA – London: Harvard University Press.
- Quadro Comune di Riferimento Europeo delle Lingue* (1998), Strasburgo: Consiglio d'Europa.
- Patat A. (2004), *L'italiano in Argentina*, Perugia: Guerra.
- Rancière J. (2007), *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Andreotti F.R., Russi V., a cura di (2008), *Il senso narrante. Pagine di narrativa italiana 1900-2008, annotate per lettori stranieri*, Perugia: Guerra
- Russi V., Spera L., Strappini L., a cura di (2010), *Tempi di versi. Pagine di poesia italiana 1900-2009, annotate per lettori stranieri*. Perugia: Guerra
- Taylor C. (1992), *Multiculturalism and the Politics of Recognition*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Vedovelli M. (2010), *Prima persona plurale futuro indicativo: noi saremo. Il destino linguistico italiano dall'incomprensione di Babele alla pluralità di Pentecoste*, Roma: EDUP.
- Vedovelli M. (2011), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma: Carocci.
- Zollo L. (2009), *La enseñanza de la lengua y de la cultura italiana fuera de Italia: un panorama actual, con especial referencia a Latinoamérica*, Atti XII Jornadas de enseñanza de lenguas extranjeras en el nivel superior, Paraná, prov. di Entreríos: Universidad Nacional de Entre Ríos – Fac. Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Entre Ríos – Fac. de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, pp. 26-29.
- Zollo L. (2010), *Bilinguismo ed educazione per il Terzo Millennio*, in *Aportes para la enseñanza-aprendizaje del italiano-español como lenguas extranjeras*, INSIL-SECYT, Università di Tucumàn, pp. 185-192.
- Zollo L. (2011), *Borges e la cultura italiana: questioni di identità*, in *Sodalitas. Italia e Argentina. Itinerari di ricerca dall'antichità all'epoca della globalizzazione*, Bari: Cacucci Editore, pp. 217-224.

De lo inmaterial literario al monumento arquitectónico: la Casa-Museo de Ricardo Rojas

Amanda Salvioni*

Abstract

La Casa-Museo de Ricardo Rojas, construida en 1927 por el arquitecto Angel Guido, constituye el punto de partida ideal para una reflexión acerca de los usos sociales del patrimonio cultural material e inmaterial en la Argentina del siglo XX, así como del rol que tuvo la literatura en la codificación de los bienes culturales. El proyecto arquitectónico respondía a un programa estético de reinención de la tradición nacional, entendida como fusión entre elementos indígenas e hispánicos. Por supuesto, dicha tradición era el resultado de una selección arbitraria de elementos heterogéneos que necesitaba de una precisa codificación discursiva, la misma que Rojas llevaría a cabo en sus obras literarias. El ensayo

* Amanda Salvioni, Professore associato di Lingua e letterature ispanoamericane, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: amanda.salvioni@unimc.it.

Deseo agradecer especialmente al dr. Nicolas Di Yorio por haberme facilitado el acceso a los documentos conservados en el archivo del Museo Casa Ricardo Rojas.

analiza, a través de un corpus textual publicado e inédito, las contradicciones que implica la monumentalización del patrimonio intangible en una sociedad multicultural.

The House Museum of Ricardo Rojas, built in 1927 by the architect Angel Guido in Buenos Aires, is an ideal starting point for a reflection on the social uses of cultural heritage in Twentieth Century Argentina. The House reflects an aesthetic program that intended to reinvent the national tradition as a fusion between indigenous and Hispanic elements. Nonetheless, the national tradition codified by Rojas and Guido was the result of an arbitrary selection of heterogeneous elements that excluded immigrants and did not guarantee access to cultural heritage of all sectors of society. The project of the House was directly related to the emergence of cultural and politic nationalism that took place in Argentina from the Centenary of Independence in 1910 to the beginning of Second World War. This essay focuses on the contradictions of monumentalization of intangible cultural heritage in a multicultural society.

1. *Introducción*

Entre 1927 y 1929, el escritor argentino Ricardo Rojas¹ hizo construir una casa destinada a ser su residencia privada en Buenos Aires. A tales efectos, se valió del arquitecto Angel Guido, historiador de la arquitectura hispanoamericana y teórico del estilo neocolonial, para realizar un proyecto respondiente a los ideales estéticos que el propio Rojas había teorizado en sus obras, entre las cuales la *Historia de la literatura argentina*, publicada entre 1917 y 1922, y *Eurindia*, de 1924. Tanto el escritor como el arquitecto concibieron ese espacio doméstico como un programa estético de reinvención de la tradición nacional, entendida como resultado de la fusión entre elementos indígenas e hispánicos. Por voluntad de su dueño, el edificio se convertiría luego en museo póstumo, en

¹ Poeta, ensayista, dramaturgo y primer historiador de la literatura nacional, Ricardo Rojas había nacido en 1882 en la provincia de Tucumán, en el seno de una familia influyente, para trasladarse luego a Buenos Aires. Cumplió su formación humanística como autodidacta. Ejerció el periodismo y la docencia, hasta llegar a ocupar cargos relevantes en las Universidades de La Plata y de Buenos Aires, promoviendo, en esta última institución, la apertura de la cátedra de Literatura Argentina y desempeñándose como rector, desde 1926 hasta 1930. En ese mismo año, después del golpe de estado contra el presidente Hipólito Irigoyen, se sumó a la Unión Cívica Radical, sufriendo la persecución política y la cárcel. Una vez liberado, se reintegró en sus cargos universitarios, pero en 1946, en polémica contra el primer gobierno de Juan Domingo Perón, se retiró definitivamente. Murió en Buenos Aires en 1957. Para una biografía completa véase Castillo 1999. Su casa, con todo el patrimonio material e intelectual, fue transferida al Estado por su viuda, Julieta Quinteros, que dio así cumplimiento al deseo de su esposo de legarla para museo y biblioteca. La Casa Museo de Ricardo Rojas se integró a los museos nacionales argentinos el 28 de abril de 1958 y fue declarada Monumento Histórico Nacional el 29 de mayo de ese mismo año. Después de décadas de abandono y clausura, y tras un largo periodo de restauración, a finales de 2013 la casa fue reabierto, habilitando el museo y un centro de investigación.

el cual la vida privada y el destino nacional debían converger en la forma visible de un paradigma arquitectónico².

Pero la casa-museo estaba concebida, sobre todo, como la auténtica materialización de un patrimonio intangible, hecho de tradiciones, saberes y legados culturales, que era necesario valorizar y proyectar hacia el futuro, brindándole el carácter preceptivo de un manifiesto. Por supuesto, dicho patrimonio intangible, a su vez correspondiente a una determinada idea de identidad nacional, era el resultado de una selección arbitraria de elementos heterogéneos que necesitaba de una precisa codificación discursiva, la misma que Rojas llevaría a cabo en sus obras literarias y ensayísticas³.

Ahora bien, en todos los debates y en los textos que preceden y acompañan la realización de la casa-museo, las nociones de patrimonio cultural y de nacionalidad resultaban perfectamente coincidentes, y estaban relacionadas con el proceso de negociación de la identidad nacional llevado a cabo en los años que van desde el Centenario de la Independencia, en 1910, hasta la afirmación del nacionalismo, en la década del '30. Dicho proceso estaba profundamente influido por las transformaciones sociales causadas por la inmigración aluvional, que cuestionaban el modelo identitario de tipo esencialista, inalterable y atemporal y, en consecuencia, planteaban nuevos interrogantes acerca de la noción misma de patrimonio, de su reconocimiento, su valor y su uso.

Por todos esos motivos, y por los que se enunciarán a continuación, la Casa-Museo de Ricardo Rojas puede constituir el punto de partida ideal para una reflexión acerca de los usos sociales del patrimonio cultural material e inmaterial en la Argentina del siglo XX, así como del rol que tuvo la literatura en la codificación de los bienes culturales. En el marco de una investigación que implica la reconstrucción de las relaciones culturales entre Argentina e Italia desde el ámbito específico de los estudios sobre el patrimonio, el museo Rojas constituye un caso de exclusión intencional del aporte italiano al patrimonio nacional. Sin embargo, como se verá, la obra de Rojas también testimonia la afirmación de un modelo de gestión de los bienes culturales que se inspira explícitamente en la tradición italiana de conservación y patrimonialización de dichos bienes.

En fin de cuentas, el caso de Rojas pone en evidencia todas las contradicciones y los enormes desafíos planteados por una sociedad multicultural a la hora de

² En ocasión de la reapertura del museo, su director, el escritor Mario Goloboff definió la casa de Ricardo Rojas como el «más literario de los museos nacionales», agregando que «el gobierno nacional recupera este museo comprendiendo no sólo la importancia del patrimonio físico, sino también su enorme acervo intelectual» (Yaccar 2013).

³ Toda su obra poética y teatral se estructura alrededor del concepto de síntesis de dos universos creativos, el indígena y el español, fusionados en un único discurso. Del mismo modo, su *Historia de la literatura argentina* es el tentativo de identificar analíticamente los dos núcleos originarios que dieron lugar a la forma de expresión, original y sincrética, de la literatura nacional. Véase especialmente Rojas 1917-1922, y Rojas 1922³. Para una bibliografía completa de Ricardo Rojas, véase Becco 1958.

definir nociones suficientemente inclusivas de patrimonio cultural, por un lado, y de ciudadanía, por el otro. A diferencia de otras naciones latinoamericanas, donde el patrimonio material del pasado prehispánico y colonial alcanza dimensiones tan importantes como centrales en las estrategias integradoras de la nacionalidad, como ocurre por ejemplo en el México postrevolucionario⁴, en la Argentina la noción misma de patrimonio se vio afectada por la percepción de la insuficiencia de los vestigios del pasado frente al desafío de la moderna sociedad inmigratoria que se perfilaba en las primeras décadas del siglo. En ese sentido, la codificación del patrimonio desde el campo literario se volvió, en Argentina, aún más crucial, y requirió alianzas discursivas con otros campos de la cultura.

Rojas era sostenedor de un nacionalismo cultural de ascendencia herderiana, con una clara derivación espiritualista que atribuía a la “argentinidad” valores tanto intangibles como ideales⁵. Su teoría “euríndica”, en el marco del americanismo de principios de siglo, colocaba la identidad argentina al lado de las nuevas y originales entidades espirituales surgidas en América tras la conquista española. Según esa lógica, el alma nacional estaba profundamente arraigada en el territorio, siendo el *genius loci* un factor determinante de los valores identitarios. La materialización de dichos valores, que desde el lenguaje poético se concretizaban en la forma arquitectónica de la casa-museo, tenía un fin claramente pedagógico que apuntaba a educar viejos y nuevos ciudadanos a la identidad nacional, como instancia unificadora.

Por más de que Rojas perteneciera a la vertiente liberal y democrática del nacionalismo argentino de principios de siglo y tomara las distancias de sus manifestaciones más reaccionarias y racistas, su codificación del capital cultural nacional dejaba abierto el problema de la participación de los distintos sectores sociales en la apropiación de los bienes culturales. Al postular una tradición estrictamente hispano-indígena, la narración de Rojas presuponía la exclusión de los ciudadanos de origen inmigratorio, ajenos a las dos cepas originarias, a menos que no se hubiesen conformado a ese modelo inalterable de identidad, según un programa de integración que más se parecía a una aculturación forzada.

El proyecto arquitectónico de Angel Guido no terminaba de resolver la cuestión del acceso al capital cultural de parte de las masas urbanas, sino que acentuaba las posturas anti-modernas del programa estético de Rojas con un edificio que, por sus características, se oponía orgullosamente al espacio público de la ciudad multifacética y cosmopolita, negándose al diálogo con la realidad urbana circundante, y por ende, con la vida verdadera de sus habitantes⁶.

⁴ García Canclini 1999.

⁵ Véase al respecto: Devoto 2002; Lojo 2004; Gramuglio 1993; Gorelik 2010, y también Clementi 2001.

⁶ Para el análisis arquitectónico del edificio véase Gutman 1986 y Bonicatto 2011. Si es verdad que el estilo euríndico de Guido está en estricta relación con el revival neocolonial, aunque tanto

Sin embargo, como se verá, la exaltación de las tradiciones estéticas indígenas, más allá de los cánones artísticos codificados por la museología tradicional y de las lógicas museales etnográficas, así como la valorización de elementos de la cultura material del periodo hispánico, de contramano a los prejuicios anti-españoles, atestiguaba la voluntad de patrimonializar bienes hasta ese entonces ajenos a toda atribución de valor. Al igual que en su *Historia de la literatura argentina*, en la cual Rojas había reformulado el concepto de “obra” oponiéndole el de “formación” discursiva, incluyendo textos no reconocidos anteriormente como literarios, en *Eurindia*, manifiesto estético que había influido profundamente en el proyecto arquitectónico de Guido, la noción de patrimonio resultaba formulada con criterios más inclusivos, abarcando manifestaciones no monumentales, ni reconocidamente artísticas, ni necesariamente tangibles del pasado⁷.

Por último, la casa-museo también implicaba la idea de un cruce entre autobiografía y destino de la nación, ya experimentado por Sarmiento en *Recuerdos de provincia*, aunque con opuestas premisas ideológicas: en el caso de Rojas, la propia morada, como la auténtica materialización de una narración autobiográfica, sintetizaba el recorrido de un hombre ejemplar, desde el interior del país hasta la capital federal, cuya misión había sido la de restituir los valores originarios al corazón de la gran ciudad, desmemoriada y cosmopolita. Si, para la generación precedente, la historia de la Nación había consistido en una galería de biografías ejemplares, como proponía el modelo historiográfico de Bartolomé Mitre, Rojas actualizaba ese modelo de manera autorreferencial, incorporando elementos espiritualistas, desde el campo literario. Para eso, se valía de una larga tradición, de ascendencia romántica, de consagración y patrimonialización de figuras de escritores, vinculadas con los imaginarios colectivos. Un temprano viaje a Europa fue la ocasión para tocar con mano los vestigios de esa tradición.

2. La casa museo de Victor Hugo: el escritor como patrimonio

En 1907, el joven Ricardo Rojas se encontraba en París, enviado por el Ministerio de Instrucción pública para realizar una investigación acerca de la

Rojas como Guido se oponían a esa definición, entonces valen las consideraciones acerca de la supuesta antimodernidad del revival, y en general, de la compleja relación entre las corrientes arquitectónicas de la modernidad con la historiografía, a las que se refieren, entre muchos otros, Zevi 1974, y Watkin 1982.

⁷ «La protección arqueológica de la que hablo – afirmaba en *La restauración nacionalista* – no ha de reducirse a los restos tangibles». Ejemplo de patrimonio intangible era la toponimia tradicional, capaz de indentificarse con los lugares «hasta comunicar a los paisajes una emoción musical, algo así como un eco de cosas misteriosas y muy lejanas» (Rojas 1909, p. 463).

enseñanza de la historia en las escuelas europeas. Resultado del viaje sería el ensayo titulado provocativamente *La Restauración nacionalista*, publicado en 1909, en el que Rojas formulaba una propuesta de reforma educativa a partir de la enseñanza de la historia nacional en las escuelas primarias y secundarias, como instrumento integrador de las masas inmigradas⁸.

No bien llegado a la capital francesa, Rojas quiso realizar una visita a la Casa Museo de Victor Hugo, con la urgencia de un deseo compulsivo: «detuve el primer fiacre que pasaba por la Rue Rivoli, y dije al cochero: – Vamos a la casa de Víctor Hugo. – El hombre se torció sobre el pescante para mirarme con cierta extrañeza, y me pidió que le repitiera la dirección»⁹. No sin un cierto aire de reproche y superioridad, el joven argentino comprobaba la ignorancia de cuanto parisino interrogara sobre la existencia y la dirección exacta del museo, hasta dar con la meta ambicionada, en Place de Vosges, y entrar a la casa de Hugo, a pesar de que fuera día de cierre, gracias a la complicidad de una *concierge*.

Todas las anécdotas del relato de Rojas sobre la Casa Museo de Victor Hugo, que ocupa una de las cartas de viaje publicadas por el escritor en el diario «La Nación» de Buenos Aires, tienden a describir su visita como la experiencia exclusiva de un observador privilegiado, capaz, con un solo gesto acertado e inaugural, de penetrar al corazón auténtico de la ciudad. De hecho, la casa museo del escritor francés consagrado por el canon literario occidental, encierra, para Rojas, un significado especial, que ilumina la ciudad entera. La morada de ese hombre genial, sustraída a la erosión del tiempo y al transcurso normal de la existencia humana, vuelve tangible la íntima relación de París no solo con su propia historia, sino también con las representaciones fantásticas de la ciudad, propias de la creación literaria. De esa forma se realiza, según Rojas, la fusión entre la historia y la literatura, la crónica y el mito, el tiempo y el ensueño, que alimenta el «encanto secreto» de las ciudades europeas, ya que «solo el tiempo esparce sobre el mundo la sugestión del verdadero ensueño»¹⁰.

«La más íntima emoción» del viaje iniciático del escritor argentino no es una experiencia puramente intelectual, sino concretamente sensorial: la pátina del tiempo depositada en las viejas piedras le proporciona un verdadero «halago sensual»¹¹. En efecto, compulsión y deseo caracterizan en general la relación de Rojas con el tiempo y la historia, valores preeminentes por sobre todos los que conforman su noción de identidad y cultura. Precisamente la historia como dimensión defectuosa de la realidad americana, y por lo tanto objeto del deseo, se encuentra en la base del modelo interpretativo con el que Rojas aborda el estudio de la cultura y de la identidad nacional. Dicho modelo interpretativo,

⁸ Del viaje a Europa quedan también las cartas enviadas al diario *La Nación* de Buenos Aires, reunidas en volumen al año siguiente. Véase Rojas 1908.

⁹ Rojas 1908, p. 56.

¹⁰ *Ivi*, p. 54.

¹¹ *Ibidem*.

de matriz hegeliana e idealista, estaba destinado a chocar con la expresión más problemática y concreta de la realidad argentina: la ciudad de Buenos Aires. Es en la capital argentina, como en todas las ciudades del país y de América, donde se hace patente la supuesta falta de historia del Nuevo Mundo y, por consiguiente, el anhelo de sus vestigios:

La falta de eso es lo que torna tan árida para el ideal, la vida de las ciudades argentinas; y es uno de nuestros más graves problemas espirituales renovar nuestra historia, cultivar la leyenda, vivificar la tradición, no únicamente como estímulo de inspiraciones artísticas sino como eficaz fuerza política, pues de esa conciencia de su pasado sacan los pueblos una ansia más efectiva de perpetuidad¹².

Rojas estaría enunciando un programa de recuperación, salvaguardia y valorización de un pasado concebido como patrimonio. Su discurso se centra, de hecho, en la patrimonialización de la historia por medio de la literatura, y linda con las demás prácticas propias de la elaboración de los nacionalismos culturales en todas las latitudes, desde la invención de tradiciones a la imaginación de comunidades, adhiriendo a esa «utopía reactiva»¹³ que caracterizó la cultura argentina de los años '20 y '30 del siglo XX. Es decir que el programa estético y cultural basado en la nostalgia por un origen y un destino míticos, que Rojas realizaría tanto en su producción literaria e historiográfica como en su actuación pública, ya estaba dado en 1907, y encontraba en la casa-museo del escritor francés una renovada prueba de su viabilidad. A sus ojos, la institución francesa, al igual que sus antecedentes más notorios como la casa de Goethe en Frankfurt y la de Shakespeare en Stratford-on-Avon, realizaba el milagro de convertir los valores intangibles del pensamiento y de la belleza poética en la forma concreta de un espacio doméstico, a la vez íntimo y monumental, logrando al mismo tiempo la inmortalidad del hombre y la perpetuidad de la comunidad que en él se identificaba. Porque no hay dudas de que el escritor francés actúa, en ese contexto, como un prócer: «lo que Francia ha hecho para Victor Hugo, al fundar este museo, no lo habría podido hacer otra nación con el más representativo de sus héroes»¹⁴. El legado espiritual de Hugo se volvía tangible ya no por efecto de una obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, con todo su poder de abstracción simbólica, sino en la concreta materialidad de los objetos cotidianos, insignificantes fuera del contexto museal, pero allí poderosos productores de presencia¹⁵. Gracias a ellos, «los grandes muertos no mueren del todo», y el espíritu del escritor «antes esparcido en su pensamiento y ahora casi concreto en forma, se cierne sobre la casa y la ciudad»:

¹² Ivi, p. 55.

¹³ Gorelik, Silvestri 1992, p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 62.

¹⁵ Véase Gumbrecht 2003.

Allí está la mesa en la cual trabajó, la pluma con que escribiera, el lecho donde reposaba. Consérvanse sus ropas, sus gestos, su efigie, sus muebles; y es tan profusa en cosas materiales la huella de su espíritu, que, a ratos, creéis advertirle, palpable, como una presencia¹⁶.

La mirada de Rojas, sin embargo, no se limita a constatar el efecto de presencia que ese espacio íntimo provoca en el observador, sino que intuye que uno de sus mecanismos reside en la voluntad, que fuera del propio Victor Hugo, de plasmar el ambiente circundante, a futura memoria. Su presencia física y palpable, tal como se proyecta en los objetos de la casa, es fruto de la intencionalidad del antiguo habitante, que «se pasó su existencia cultivando su personalidad», y que «en todo puso su huella. Hasta se fabricaba él mismo los muebles [...] como si su ser se prolongara, más allá de su cuerpo fisiológico, hasta en las cosas que le rodeaban»¹⁷.

La visita de Rojas a la casa de Hugo parece sugerir un modo de uso del patrimonio literario distinto de las convencionales formas de lectura y de canonización de las obras. La relación que el visitante establece con el legado del escritor no pertenece, para usar las palabras de Gumbrecht, al campo de la interpretación, sino a un campo no-hermenéutico, más físico que mental, más emotivo que racional, cuya dimensión no es más el tiempo, sino el espacio, y cuyo objetivo no reside en la comprensión del significado, sino en la experiencia de la forma.

Por otra parte, Victor Hugo, como demuestra el culto tributado a su persona, encarna por excelencia la idea de la literatura como patrimonio de la comunidad, conjunto intangible de representaciones fantásticas y de imaginarios en el que la sociedad se identifica, incluyendo a los sectores más populares. «Ha leído Usted *Los Miserables*?» – le pregunta Rojas al cochero y, tras la previsible respuesta afirmativa de éste, agrega: «Luego debería saber, como francés y como cochero, donde es en París la casa del hombre que ha escrito ese libro»¹⁸. Con respecto a la obra literaria, la casa-museo funciona como una suerte de deixis: *eso* es el autor de *Los Miserables* y su mundo, la dimensión visible, tangible y presente de ese capital literario compartido, que cada ciudadano debe conocer.

3. (Re)construir la nacionalidad: desde la literatura a la arquitectura

Pero el museo literario no responde solamente a ese mecanismo de deixis. En la visión de Rojas, literatura y arquitectura están íntimamente ligadas, en tanto manifestaciones complementarias del espíritu nacional, siendo la segunda más específicamente destinada a manifestar valores colectivos con intentos

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 56.

pedagógicos. Como expondrá en *La Restauración nacionalista*, para retomar luego el asunto más claramente en *Eurindia*, «la arquitectura [...] traduce, más que concepciones personales, una emoción colectiva: sintetiza el espíritu de una civilización»¹⁹.

En ese sentido, la pérdida del patrimonio arquitectónico, causada por la incuria y hasta por la furia demoledora del progreso, que había arrasado con edificios simbólicos como el Cabildo de Buenos Aires o la Casa de la Independencia en Tucumán, eran percibidos como los más graves síntomas «de la vida no histórica y de la falta de trascendentalismo que caracteriza la civilización argentina»²⁰. La indignación del escritor ante las demoliciones culminaba con la denuncia del hecho «realmente bochornoso», de que fuera un extranjero, señaladamente un italiano, el que había llamado la atención de la opinión pública sobre el estado de abandono de la casa de Domingo F. Sarmiento en San Juan. Había sido, de hecho, el socialista Enrico Ferri, «extranjero y campeón del internacionalismo», de visita en la Argentina en 1908, quien había protestado, en su conferencia de despedida, contra tamaña negligencia, pues la casa de Sarmiento «habíale causado, como arquitectura y como reliquia histórica, una impresión estética y cívica más grande que la Avenida de Mayo»²¹.

Si el viaje a Francia le había brindado a Rojas, además de las peculiares sugerencias de la visita a la casa de Victor Hugo, los instrumentos teóricos para una pedagogía cívica laica, democrática y progresista, su sucesivo viaje a Italia pareció ofrecerle el paradigma ideal para la gestión política del patrimonio cultural. Deslumbrado por la consistencia del patrimonio histórico-artístico conservado en las ciudades italianas, Rojas se detuvo en especial en los instrumentos técnicos y legislativos de los que el Estado italiano se había dotado para la relevación y catalogación de las obras de arte, fundamentales para poder declararlas bienes patrimoniales públicos. En la visión de Rojas, Italia demostraba una cultura técnica muy desarrollada, dirigida a la atribución del valor económico y político de los bienes culturales, y por ende, a su conservación: «Este es el país que ha dado más importancia política a la conservación del ambiente histórico»²². Cabe subrayar que el escritor argentino había llegado a Italia precisamente en el momento del debate que precedió la aprobación de la conocida ley denominada *Delle antichità e le belle arti*, promulgada en 1909, que dictaba por primera vez un código orgánico de tutela y salvaguardia de los bienes artísticos y arqueológicos. El especial significado político que asumió el debate parlamentario sobre dicha ley, en esa encrucijada de la historia de la Italia liberal, debió de impactar profundamente en Rojas, quien propuso

¹⁹ Rojas 1909, p. 53.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 249.

reiteradamente que Argentina se dotase de una ley semejante, cuya “urgente necesidad” se comprometía a demostrar.

Porque, más allá de la mirada hacia el patrimonio arquitectónico perdido o abandonado, en el discurso de Rojas, la arquitectura funciona claramente como metáfora de la construcción de la nacionalidad, concebida como conjunto de monumentos inalterables. Por otra parte, las metáforas arquitectónicas aparecen frecuentemente en sus ensayos literarios, como si literatura y arquitectura compartieran un mismo horizonte retórico. Rojas llega a imaginar su misma *Historia de la literatura argentina* como una catedral, con la precisión figurativa de una alegoría:

Cuando he concluido mi *Historia de la literatura argentina* vi que ella podía asimilarse a la imagen de una catedral. Tiene ese monumento una «Introducción», a manera de pórtico o de atrio, y el ámbito interior se divide en tres naves: «Los gauchescos», «Los coloniales», «Los proscriptos», atravesados por «Los modernos». «Los coloniales», «Los gauchescos» son naves laterales, mientras la central, «Los proscriptos», cruza a «Los modernos», marcando el sitio del cimborio, donde se alza luminosa la cúpula, que es la doctrina estética americana²³.

Pero a diferencia de los textos literarios, los objetos arquitectónicos, con su presencia física en el espacio público de la ciudad, constituyen el recurso fundamental de un método pedagógico ostensivo, que consiste en mostrar objetos tangibles como reflejos de entidades menos concretas, inasequibles para la experiencia sensible. «El sentido histórico [...] se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos, y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación he denominado pedagogía de las estatuas»²⁴. Los monumentos – de tipo convencional, como las estatuas, o de carácter menos tangible, como la nomenclatura de las calles – funcionan, entonces, como señales diseminados por la ciudad, como una trama de símbolos que otorgan sentido a los lugares, dibujan redes y recorridos ajenos al trazado urbano y se superponen al uso normal y cotidiano del espacio público²⁵.

Lejos de ser innovativa, la reflexión de Rojas se inscribe plenamente en los debates que precedieron y siguieron las celebraciones del primer Centenario de la Independencia. El campo intelectual argentino empezaba a estar dominado, entonces, por la urgencia de redefinir su propio capital simbólico, como respuesta a la amenaza de disolución de los valores tradicionales, y hasta inclusive de limitación de la soberanía nacional, representada por el aluvión inmigratorio. Dichos debates se centraban en los mismos dos polos de atención identificados

²³ Rojas 1924, p. 118.

²⁴ Rojas 1909, p. 361.

²⁵ Véase Gorelik 2010, p. 210 y siguientes.

por Rojas: la escuela y la ciudad²⁶. Sin embargo, la pedagogía de las estatuas no tardó en generar encendidos debates acerca de la selección de los íconos que deberían encarnar el espíritu nacional, como demuestra la polémica que Rojas sostuvo con intelectuales de origen italiano, como Roberto Giusti, Coriolano Alberini y José Ingenieros, que cuestionaron la identidad hispano-indígena como excluyente respecto de los nuevos ciudadanos inmigrados, especialmente de la colectividad más numerosa: la de los italianos.

A pesar de que Rojas enunciara una concepción de la “raza argentina” no étnica, ni mucho menos biológica, sino geográfica, determinada por un *genius loci* territorial capaz de plasmar a su imagen y semejanza quienquiera que lo pisara²⁷, su propuesta coincidía con un mensaje ambiguo dirigido a los nuevos ciudadanos. A los inmigrados se les otorgaba la ciudadanía, hecha de derechos y deberes reglamentados por la ley, pero no estaba claro hasta qué punto se les concediera la argentinidad, patrimonio espiritual anterior a su llegada, cuyos orígenes se perdían en el pasado prehispánico y colonial. Por más que los inmigrantes italianos resultaran de su especial agrado²⁸, en *La Restauración nacionalista* Rojas se había opuesto al levantamiento, en la capital, de las estatuas de Garibaldi y Mazzini, cuya presencia entendía como políticamente incorrecta y desacertada, y que era menester remplazar por las efigies de héroes nacionales como Mariano Moreno o Juan de Garay. Al mismo tiempo, se declaraba a favor de una estatua de Dante, que «sin herir nuestras susceptibilidades políticas, habría sido en nuestra Plaza Italia figura diez veces más ejemplar»²⁹. Evidentemente, la patrimonialización de Dante, poeta y hombre ejemplar, no generaba conflictos en tanto era considerado genio del espíritu universal, o a lo sumo, símbolo de una italianidad abstracta e inocua: «como poeta del amor [...], como genio latino, como pensador cristiano, como filósofo universal, como ciudadano austero de su República, como adicto invariable de su partido, como justiciero de su tiempo, como soñador de una nacionalidad realizada, como encarnación prodigiosa de la italianidad»³⁰.

Desde las páginas de la revista *Nosotros*, Roberto Giusti le respondía a Rojas oponiendo criterios selectivos no vinculados a la nacionalidad, sino a los ideales

²⁶ Como ha observado Gorelik, el Centenario marcó «una ritualización de las prácticas de la memoria, apuntando a la capacidad reproductiva de la escuela y encontrando en la ciudad el espacio por excelencia para materializarla» (Ivi, p. 207).

²⁷ Es evidente la deuda intelectual o la coincidencia de Rojas con los pensadores españoles de la *hispanidad*, con una neta preferencia por las concepciones unamunianas. Rojas era, por otra parte, amigo y corresponsal de Unamuno, frecuentaba Ramiro de Maeztu, y admiraba a Ganivet, cuyo «espíritu territorial» también resuena en la teoría euríndica.

²⁸ «De las inmigraciones que puedan venirnos es la mejor de todas la italiana», afirmaba en *La restauración nacionalista*, advirtiéndole, luego que a pesar de sus «excelencias [...] se ha convertido en un peligro por su cantidad, en enorme desproporción con el escaso núcleo nativo» (Rojas 1909, p. 469).

²⁹ Ivi, p. 455.

³⁰ *Ibidem*.

progresistas y, provocativamente, proponía erigir estatuas «no sólo a Moreno, a Rivadavia, a San Martín, adalides respetables de un ideal ya antiguo, no sólo al simbólico Dante que Rojas admite, no sólo a Garibaldi y a Mazzini que él propone arrojar al desván, sino también, ¿y por qué no?, a Carlos Marx, a Emilio Zola, o a León Tolstoi, campeones de los nuevos ideales»³¹. Más incisivamente, el siciliano José Ingenieros, en respuesta a la publicación de *Blasón de plata*³², en 1910, texto en el cual Rojas sistematizaba su concepción telúrica de la nacionalidad, reivindicaba la «modificación étnica»³³ causada por la inmigración como factor de modernidad, colocando el debate sobre la integración de las masas inmigradas fuera de los límites del nacionalismo esencialista y dentro de un marco socio-político progresista.

Sin embargo, como bien apunta Gorelik, a diferencia del nacionalismo conservador de escritores como Manuel Gálvez, quien toma posiciones reaccionarias frente a los inmigrantes dirigiéndoles una violenta denuncia de tipo espiritualista, Rojas enuncia más bien una concreta política de gestión cultural de la inmigración³⁴. El escritor se sitúa, en ese sentido, en la línea que ya fuera de intelectuales de la generación precedente, como Joaquín V. González y José María Ramos Mejía, quienes habían afrontado la cuestión de la integración desde el campo educativo, como única forma de contener las contradicciones desatadas por el mito de una Argentina grande y acogedora de multitudes, vidrioso y conflictivo legado de Sarmiento y Alberdi. Pero Rojas focaliza su atención también en las políticas del patrimonio, que había emergido con mayor evidencia durante las celebraciones del Centenario.

La pedagogía de las estatuas apelaba a una noción de patrimonio vinculada no solo con la abstracción simbólica del monumento, sino con cualquier otro tipo de expresión arquitectónica y urbanística, como edificios públicos, viviendas particulares, plazas, etc. Ya sea de manera intencional ya sea involuntariamente, todas ellas formaban parte de un círculo virtuoso de la identidad, en el que el genio territorial ejercía su poder de plasmación en la cultura que, a su vez, dictaba un estilo. En *Eurindia*, el círculo virtuoso entre territorio, cultura y estilo estaba sintetizado de esa forma: «el territorio, la raza, la tradición y la cultura nacionales, imprimen sus complejas influencias en la arquitectura, y tanto más es definido el estilo, más homogénea la estructura, más orgánica la ciudad, cuanto más orgánica es la cultura, más homogénea la tradición, más definida la raza»³⁵.

Ahora bien, las posturas antimodernas de la teoría euríndica derivan justamente de la adhesión al mito de la homogeneidad originaria, que se habría fragmentado por obra de la modernidad cosmopolita, con la consecuente

³¹ La nota a apareció en *Nosotros*, V, 26, p. 151, cit. Gorelik 2010, p. 211.

³² Rojas 1922³.

³³ Ingenieros 1913, p.185.

³⁴ Gorelik 2010, p. 214.

³⁵ Rojas 1924, p. 265.

eclosión del eclecticismo. Percibido éste como falta de estilo, se le aborrecía por ser expresión de la falta de identidad propia de la capital argentina:

La población cosmopolita y la burguesía extranjerizante rompieron la unidad moral de la patria. La honda crisis espiritual anarquizó la estética de las ciudades. La villa humilde, pero homogénea, se convirtió en urbe inmensa, pero desarmónica. La democracia progresista demolió a su antojo. El individualismo vanidoso construyó a su capricho³⁶.

Lo que aquí interesa destacar es el interés de Rojas en definir el estilo nacional no tanto en relación con el patrimonio monumental y estatuario – en definitiva la pedagogía de las estatuas no requería de un gran refinamiento estilístico – sino a la arquitectura de viviendas que, en tanto expresión de la cultura material, se conectaba más directamente con el espíritu de la tierra. También en ese caso, la variedad de formas del habitar urbano era percibida como la pérdida de una organicidad propia de los tiempos inaugurales, cuando la casa reflejaba necesidades, valores y saberes auténticamente “argentinos”:

La casa hidalga, de zaguán propio, que era la puerta del honor doméstico, fue remplazada por la puerta común de los departamentos. El sórdido conventillo sustituyó la soleada ranchería. El rasgacielos se levantó orgulloso sobre los tejados. [...] Tornóse visible un hiato espiritual entre el paisaje y la arquitectura, porque lo había entre la naturaleza y el hombre. Morábamos en edificios dislocados porque estaban rotos los eslabones del alma. Era necesario remacharlos de nuevo, pero era difícil, porque estábamos padeciendo no tanto una inmigración de individuos, cuanto una emigración de ideas³⁷.

Es notable como la comparación entre las distintas formas de viviendas mencionadas no se refiere solo a un eje temporal evolutivo, sino que parece contraponer el mundo rural – la casa hidalga, la ranchería – con el mundo urbano – el condominio, el rasgacielos –. En ese sentido, la estética euríndica se iba pareciendo cada vez más a una ideología anti-urbana, siendo la ciudad el espacio donde se hacía más evidente tanto la heterogénea aglomeración humana de los inmigrantes, como el ciego empuje materialista de la modernidad. De cualquier manera, la inmigración había generado, en la visión de Rojas, la disipación de un capital cultural inicial, que era preciso recobrar.

Esta postura coincide perfectamente con los presupuestos del estilo arquitectónico neocolonial, que se iba afirmando entre las décadas del '10 y del '20³⁸. Su emergencia generó un intenso debate entre los sostenedores del movimiento, de matriz historicista y nacionalista, y los adalides de la incipiente vanguardia arquitectónica, intérpretes del estilo internacional y del movimiento

³⁶ Ivi, p. 272.

³⁷ Ivi, p. 274.

³⁸ Sobre el estilo neocolonial, después de que Margarita Gutman llamara la atención sobre el prejuicio descalificador que determinó un sostancial desinterés de la crítica y de la historiografía en la Argentina, se pueden hoy señalar los trabajos de Gutman 1986 y 1988; Amaral 1994; Gutiérrez *et al.* 1995; Passarella 2010; Capasso 2013 y, más en general, Gutiérrez, Moscato 1995.

moderno, destinado a prevalecer en los '30³⁹. Ambos grupos estaban de acuerdo en oponerse al eclecticismo que había dominado hasta aquel entonces en Argentina, pero el definitivo triunfo de la simplicidad morfológica de la arquitectura moderna y la terminante descalificación del revival neocolonial estaba todavía lejos de cumplirse.

El clima del Centenario había sido particularmente propicio para una cultura del revival. La amenaza inmigratoria, las instancias de modernización y la decadencia de los gobiernos conservadores agudizaban en las clases hegemónicas el deseo de revivir un orden social del pasado, cuyos valores no reflejaran los conflictos del presente. Pero el pasado nacional y colonial en la Argentina tenía que reinventarse por medio de abstracciones críticas que actuaran simultáneamente en distintos campos de la cultura, de ahí la alianza discursiva, por así decir, entre la literatura y la arquitectura. No es un caso, entonces, que algunos de los más importantes edificios neocoloniales en Buenos Aires fueron casas de escritores o de arquitectos, destinadas a convertirse en museos póstumos, como la casa de Enrique Larreta, refaccionada por Martín Noel en 1918, y luego *Museo de arte español*, la propia casa de Ricardo Rojas, y la residencia de Martín Noel, de 1922, convertida luego en *Museo Colonial*, y finalmente en el *Museo de arte hispanoamericano Isaac Fernández Blanco*⁴⁰. Las casas de los hombres que se habían dedicado al estudio, al coleccionismo y a la reconstrucción literaria o arquitectónica del pasado colonial constituían otros tantos espacios para la patrimonialización de ese mismo pasado. Paralelamente, los arquitectos neocolonialistas fueron autores de un corpus textual que acompaña y fundamenta su labor proyectual, también en función de la enseñanza universitaria. Cabe solamente mencionar, por brevedad, tres libros, emblemáticos e indirectamente vinculados con el proyecto de la casa-museo de Rojas: *Arquitectura colonial en la Argentina*, de Juan Kronfuss, de 1925, *Fundamentos para una estética nacional*, de Martín Noel, de 1926, y *Fusión hispano-indígena en la Arquitectura colonial*, de Angel Guido, de 1925.

De los tres, el más singular es, quizás, el primero. Kronfuss, docente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, empeñado en demostrar a sus escépticos estudiantes «la existencia del arte colonial en la Argentina»⁴¹ del mismo modo en que Rojas se empeñaba en demostrar la existencia de una literatura argentina, y por ende, de su cátedra universitaria, había emprendido un viaje al interior y al noroeste del país con el objetivo de

³⁹ En Gutman 1988, se reconstruye detalladamente el debate entre los sostenedores del neocolonial, como Martín Noel, Héctor Greslebin, Angel Guido y el propio Rojas, y los modernos, como Alberto Prebisch, Antonio Vilar o Alejandro Virasoro, en la *Revista de arquitectura*, de la Sociedad Central de Arquitectos, a partir de 1915. Dicho debate se reflejará también en las numerosas intervenciones de Prebisch en la revista vanguardista *Martín Fierro*, y en una amplia producción ensayística y académica.

⁴⁰ Cfr. también Salvioni 2003.

⁴¹ Kronfuss 1925, p. 23.

catalogar y dibujar cada rastro de edificio colonial encontrado por el camino. Pero su obra gráfica lo llevó mucho más allá del mero inventario, para convertirse en un auténtico gesto de apropiación estética. El dibujo a veces fantasioso de los restos arquitectónicos, en medio de paisajes sugestivos, no tardó en convertirse en ejercicio creativo, lo cual, lejos de restarle interés, testimonia en cambio la invención de una verdadera “estética de las ruinas” de ambientación criolla, aún más efectiva que un manifiesto artístico.

El libro de Noel, que reúne ensayos escritos con anterioridad respecto a la fecha de publicación, marcaba un cambio importante dentro de su mismo recorrido teórico y profesional. Noel pasaba, de hecho, desde una concepción del restauro interpretativo, según los dictámenes científicos de Viollet-Le Duc, hacia formas más irracionalistas de la teoría arquitectónica, que implicaban la invención de un estilo nacional hispano-indígena. Su nacionalismo arquitectónico tenía, por lo tanto, muchos puntos de convergencia con la teoría euríndica de Rojas, aunque fuera menos propenso a la valoración del aporte indígena dentro del sincretismo colonial⁴².

Por último, el libro de Guido, con un prólogo de Martín Noel, se inspiraba al análisis formal y al visibilismo de Heinrich Wölfflin, del que se acababa de traducir al español los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, en 1924, difundido por Ortega y Gasset en el mundo hispanohablante desde las páginas de la *Revista de Occidente*. Los instrumentos teóricos de Wölfflin resultaban particularmente aptos para explorar la correlación entre identidades artísticas nacionales y periodos estilísticos. Los pares antitéticos que según el visibilismo diferenciaban el estilo renacentista del barroco – lineal vs. pictórico, superficie vs. profundidad, forma cerrada vs. forma abierta, multiplicidad vs. unidad, claridad absoluta vs. claridad relativa – le servían a Guido para especificar en términos analíticos el concepto de fusión hispano-indígena. Guido identificaba los rasgos formales del barroco español como una estructura dinámica, sin reposo de masas y líneas, mientras que la arquitectura incaica se distinguía por su rigurosa simetría, la simplicidad de los planos y la tendencia a un cubismo geométrico. En el arte colonial, la rigidez rectilínea indígena se fusionaba con la modalidad curvilínea y pictórica hispánica. Ahora bien, Guido, que tendía a analizar la arquitectura desde el punto de vista plástico y compositivo de las fachadas, distinguía dos casos de fusión: uno que atañe a la estructura, como en el caso del portal de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arquipa, donde la simetría y la rigidez denuncian abiertamente el carácter original americano del estilo colonial con respecto a la arquitectura española; y la segunda, más común, que atañe a la decoración, donde las leyes de repetición, alternancia, simetría, contraposición y geometrización rectilínea testimoniaban la decisiva

⁴² «No pretendemos [...] que en la arquitectura limeña se hallen elementos definidos y estilizados por una voluntad consciente de origen pre-colombino [...], sino que, en su estilo, surge como a hurto del intento de sus propios autores, un singular albedrío [...]» (Noel 1926, p. 176).

presencia de la tradición figurativa indígena incluso en edificios de estructura hispano-europea. Dicha decoración, aplicada a los edificios coloniales por las maestranzas nativas, generaba una nueva euritmia, ajena a la tradición puramente hispánica.

El esfuerzo de sistematización racional en el análisis formal de Guido no evitaba tonos más irracionalistas y subjetivos. La influencia indígena, según el arquitecto, podía ser objetiva, o sea derivada de la imposición de ritmos ornamentales nuevos, o más bien subjetiva, o sea generada por una nueva emotividad, gracias a la cual las masas, tonificadas por el vigor indígena, adquirirían un sabor «genuinamente americano». En especial, al legado estético indígena, Guido le negaba la elaboración intelectual, propia de la tradición europea, y la definía como «manifestación pura, rústica, inintelectual, ingenua»⁴³, con poderes de regeneración telúrica.

La labor de Guido apuntaba no solo a la definición analítica de la originalidad sincrética del estilo colonial, sino a la definición de una praxis hacia una «arquitectura nuestra». Hacia 1927 no esperaba otra cosa que tener la posibilidad de aplicar dicha praxis a la construcción de un edificio de especial valor simbólico.

4. *La casa del Maestro*

Cuando Angel Guido recibió la propuesta de Rojas para la realización de su residencia privada, el efecto fue el de un auténtico llamado mesiánico⁴⁴. El arquitecto, en un libro dedicado a la casa-museo que dejó inédito, quizás por voluntad del mismo Rojas⁴⁵, narra ese momento a través de una compleja imagen poética, que contrapone la ciudad cosmopolita, babélica y vulgar, al noble espíritu criollo del interior, encarnado por el escritor. El día de su

⁴³ Guido 1925a, p. 24.

⁴⁴ Angel Guido nació en Rosario en 1896. Estudió ingeniería y arquitectura en Córdoba y sucesivamente fue docente de historia de la arquitectura en la Universidad del Litoral, habiendo propuesto él mismo, en 1924, la apertura de una cátedra específicamente dedicada a la arquitectura colonial. Como urbanista colaboró en el proyecto de los planos reguladores de Rosario, Mar del Plata, Salta y Tucumán. Entre sus obras más destacadas como arquitecto figura el Monumento a la bandera en la ciudad de Rosario, proyectado junto con Alejandro Bustillo; como historiador y crítico destaca *Redescubrimiento de América en el arte*, de 1942, en el que sistematiza el concepto de «Eurindia viva». Falleció en 1960.

⁴⁵ En una carta manuscrita sin fecha a Rojas, entre las que se conservan en el archivo de la Casa-Museo Ricardo Rojas, Guido pedía permiso para tomar fotografías del edificio, reiterando que «no se publicarán para nada [...] ya que así es su deseo. Mi intención es tenerlas como documentación, además porque resulta ingrato no tener ni el menor recuerdo de una obra que por tanto concepto es para mí cálidamente apreciada». El hecho de que Rojas le hubiera pedido que no se publicaran imágenes de la casa puede haber contribuido a la renuncia de parte de Guido a la publicación del libro.

llamado, un fuerte vendaval, «perfumado de pampa y puna», arreciaba como un presagio por las calles de Buenos Aires, «rugiendo de santa indignación contra las fachadas plagarias y pedantes de la Avenida de Mayo»⁴⁶... Ese mismo día, Ricardo Rojas, el Maestro, le proponía al joven arquitecto de Rosario la construcción de un edificio que debía *restituir* a la capital un carácter originario: su propia casa.

Guido se reconocía como discípulo de Rojas, y así lo reiteró muchas veces en sus escritos. «Ya podrá imaginarse con cuanto entusiasmo he seguido sus actividades poéticas, y con cuanta emoción leí sus manifiestos, solo comparables, en grandeza, a los de las épocas heroicas de nuestra historia argentina»⁴⁷, decía en una carta a Rojas, aceptando el encargo. Por otra parte, Rojas, quien había mencionado a Noel, a Kronfuss y a otros neocolonialistas en *Eurindia*, debió de considerar a Guido como el arquitecto más apropiado para desarrollar el proyecto⁴⁸.

El pedido de Rojas se le planteaba a Guido como «el más grande problema intelectual que pueda presentarse a un arquitecto argentino»⁴⁹. Se trataba no solo de cumplir «el primer ensayo realizado en el país sobre la rehabilitación del estilo mestizo», sino también de «realizar el estilo de acuerdo a la estructura, geoméricamente trazada, de la obra intelectual de su propietario»⁵⁰. En otras palabras, el doble desafío consistía en construir un edificio que no solo debía inspirarse al pasado prenatal, sino que debía también reproducir el pensamiento de un solo hombre. Dicho de otro modo, debía lograr la *reconstrucción* de algo que nunca había existido realmente, si no en la fantasía del escritor.

El edificio, en ese sentido, debía ser la realización de *Eurindia*: «queda pues definido el estilo de la casa del maestro: si una denominación rigurosa fuera darle, cabe sin duda la de “estilo criollo” [...] aquel que con cierto rigor coincidente se acerca a la ideológica concepción indoeuropea de la *Eurindia* de Ricardo Rojas»⁵¹.

⁴⁶ El texto de Guido (Guido sf. [1928], sn.), al ser un escrito dactilográfico compuesto a mano con hojas pegadas sobre cartón, no presenta numeración de página. Por lo tanto estará citado, de aquí en más, sin ninguna otra especificación.

⁴⁷ Las cartas se conservan manuscritas en el archivo de la Casa Museo, y algunas de ellas no llevan fecha, aunque se deduce que remontan todas al periodo de elaboración del proyecto de la casa.

⁴⁸ También existían entre Rojas y Guido otras vinculaciones de tipo familiar que pueden haber influido en la elección: el hermano de Guido, el pintor Alfredo, iba a decorar los dramas coloniales de Rojas con escenografías originales, y el propio hermano de Rojas, Absalón, ya tenía vinculaciones profesionales con Angel Guido en Rosario.

⁴⁹ Guido sf. [1928], sn.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*. Pocos años después, en 1930, Guido publicará *Eurindia en la arquitectura americana*, en donde aplicará la teoría de Rojas en tanto categoría de análisis histórica y formal de toda la arquitectura americana. Véase Guido 1925b.

Eurindia, escrito inmediatamente después de la *Historia de la literatura argentina*, pretendía ser su síntesis estético-filosófica: «Ahora estamos en un punto de nuestra argumentación en que podríamos desechar ciclos y cronologías, nomenclaturas retóricas, minucias bibliográficas o biográficas, para atenernos a la síntesis espiritual de lo que buscábamos»⁵². Si *La restauración nacionalista* había sido escrito para los pedagogos y los legisladores nacionales, el nuevo libro se dirigía directamente a los artistas, con el mandato de perpetuar ad infinitum aquel proceso primigenio de fusión y creación de un nuevo “misterio etnogónico” eurindiano inaugurado con el descubrimiento de América. La casa del Maestro tenía que testimoniar que la intuición poética de Rojas había anticipado los descubrimientos del análisis formal visibilista que el mismo Guido había llevado a cabo en sus estudios sobre el estilo colonial: «Justo era que en el hogar de Ricardo Rojas estuvieran presentes aquellas estructuras que su intuición de poeta revelara antes de que las exhumara el arqueólogo»⁵³.

Ahora bien, si en la *Historia de la literatura* Rojas había identificado el primigenio fruto germinal de la fusión hispano-indígena en la literatura gauchesca, caracterizada por el encuentro de la tradición española con las culturas nómadas pampeanas, el modelo arquitectónico que Guido dedujo de la lectura de *Eurindia* se basaba principalmente en la fusión de elementos hispánicos con otros propios de las culturas precolombinas del norte, y se inspiraba directamente en la arquitectura colonial peruana. Ésta se valía, sobre todo, de la riqueza del arte decorativo incaico, sumada a una sobria estructura de matriz europea. En efecto, el estilo colonial peruano, del cual el rioplatense sería una versión aún más despojada y sobria, había adquirido, respecto de la exuberancia del arte novohispano, «un temperamento nuevo que lo inclina hacia un estrato de arte [...] donde no se respira ya el oxígeno estético seis y setecentista europeo, sino su atmósfera antagónica: la lineal, la rigidez, la austeridad de formas, la serenidad plástica»⁵⁴. Esta suerte de barroco templado hispano-incaico se reflejaría también en la literatura gauchesca: «esta obstinada sobriedad de nuestra arquitectura hispanoincaica, es buen camarada del yaraví, la vidala y el *Martín Fierro* de Hernández»⁵⁵. Es evidente que en la identificación de las culturas originarias y de su específico aporte en la supuesta síntesis eurindiana rioplatense se produce un cierto desfasaje, tanto a nivel de la enunciación teórica – que se vale del discurso literario como una de sus manifestaciones principales – como a nivel de su realización formal.

De todas maneras, establecido de una vez el estilo que la residencia de Rojas debía tener, Guido procedió con la elaboración del proyecto sometiendo escrupulosamente cada decisión a la aprobación del maestro, como demuestran

⁵² Rojas 1924, p. 119.

⁵³ Sigo citando de Guido sf. [1928], sn.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

la correspondencia y las informaciones contenidas en el libro inédito. El proyecto, de esa forma, se fue ajustando a los requerimientos de Rojas, quien dictaba claras disposiciones y supervisaba los croquis. Se puede deducir que Rojas pidió expresamente una casa de tipo colonial-andaluz, con frente, zaguán, un patio de recepción con galería, un segundo patio y jardín, alrededor de los cuales tenían que desarrollarse ambientes funcionales a las actividades vinculadas con su rol académico – el salón, el escritorio y la biblioteca. También Rojas debió de especificar el repertorio formal de la decoración aplicada. En ese punto, fue Guido quien le proporcionó a Rojas los ejemplos que consideraba más representativos de decoración colonial alto peruana y arequipeña, pero adaptándolos siempre a las indicaciones temáticas requeridas y detalladas por el propio Rojas.

Entre los pedidos de Rojas, el más emblemático fue sin duda que la fachada de su casa tuviera que reproducir el frontis de la Casa de Tucumán, el edificio histórico en el cual se había firmado el acta de independencia del país, y que había sido demolido recientemente⁵⁶ (fig. 1). Como bien analiza Margarita Gutman, la fachada se convertiría, de esa manera, en un auténtico panfleto: un panfleto antimoderno, pues oponía su cara arcaica al resto de la ciudad, y hacía que la casa misma se ocultara detrás de ese símbolo, dándole las espaldas a la urbe cosmopolita; un panfleto político de reivindicación de las provincias del interior frente a la capital federal, para demostrar que la identidad originaria nacional residía lejos del puerto; y por último, un panfleto estético, más literario que arquitectónico, que acercaba el sobrio estilo criollo del edificio a la literatura gauchesca, definida en la *Historia de la literatura* de Rojas como el modesto pero auténtico capital cultural de la nación⁵⁷.

La reconstrucción de la fachada de la casa de Tucumán fue llevada a cabo por Guido a través del análisis geométrico perspectivo de una borrosa fotografía que de ella se conservaba, así como de antiguos relatos y de la comparación con edificios contemporáneos⁵⁸. Ahora bien, la sucesiva reconstrucción arqueológica realizada por el arquitecto y restaurador Mario José Buschiazzo en 1941, llevó a resultados sensiblemente diferentes de los obtenidos por Guido, sobre todo en lo que concierne al tratamiento plástico de las columnas, torsas en el frente de la casa de Rojas, y enrasadas entre dos pilastras en la reconstrucción de Buschiazzo. Más allá de la cuestión formal y arqueológica, es evidente que

⁵⁶ El propio Guido, accediendo con entusiasmo al pedido de Rojas, define «la destrucción de la casa de la Independencia en Tucumán fue quizá la herida más sangrienta que nos impuso aquella invasión».

⁵⁷ Gutman 1999, p. 55.

⁵⁸ Como señala Bonicatto, la reconstrucción de la Casa de Tucumán ya había estado en el centro del debate en diferentes números de la *Revista de Arquitectura*, donde se presentaron diversas portadas de la casa diseñadas por arquitectos argentinos, entre los cuales Juan Kronfuss, quien propone una visión idilíaca del edificio desgastado por el tiempo y en el medio de un paisaje rural apacible (Bonicatto 2011, p. 23).

Guido trabaja no tanto, o no solo, a partir del dato histórico concreto – la imagen fotografiada de la casa de Tucumán – sino que elabora una imagen cultural del monumento, para que se convierta en patrimonio de la memoria colectiva. Guido corrige y modifica el dato material, tratando de amplificar el poder de evocación del edificio, su eficacia pedagógica y su correspondencia con el gusto y los ideales estéticos criollos, incluso por medio de la modificación de sus rasgos principales, como la sencillez y la austeridad: «la pobreza de sus elementos arquitectónicos barrocotucumanos, estaba superada con creces por las sugerencias de la imagen subjetiva que lleva todo argentino en su retina y que aprendiera a familiarizarse desde las escuelas»⁵⁹.

En correspondencia con las cuatro etapas históricas que Rojas identificara en su *Historia* y en *Eurindia*, como otros tantos hitos en la historia de la evolución del espíritu nacional, los ambientes de la casa reproducen una fase indígena, una hispánica, una independiente y una cosmopolita (figg. 2-4). En cada uno de los ambientes prevalece uno de los elementos característicos de dichas fases: el patio de recepción, de puro estilo criollo, se inspira a la arquitectura arquiipeña, donde «lo lineal triunfa sobre lo pintoresco»⁶⁰. El recibimiento y el salón incaico, cuya portada reproduce el friso de la puerca del sol de Tiahuanaco, están pensados en función de una escenografía ideal y sugestiva para la labor diaria del escritor, imaginada hasta en los más mínimos detalles, hasta dibujar un auténtico ritual de los actos cotidianos:

De esa manera, el huésped que fuera a visitar al maestro será recibido en un ambiente estructurado en forma reciamente indígena [...] el huésped pasará antes bajo el arquite de la puerta del sol. Se sentará en el banco de piedra y meditará en el intervalo de espera rodeado por formas profundamente americanas, y a buen seguro que algo de ritual flotará en aquel ambiente *bellamente* [agregado a mano] bárbaro. ¿Estilo inhumano? [...] Preciso es decirlo: existe un derecho al ritual en los actos habituales y que este derecho solo lo tienen una jerarquía de hombres: los geniales por su cultura⁶¹.

A seguir, la sala: en el texto dactilográfico de Guido aparece primero indicada como «rosista», adjetivo sucesivamente tachado y remplazado por «colonial», lo cual testimonia una precisa voluntad de diferenciarse de las líneas del nacionalismo directamente vinculadas con la tradición federal. Como es obvio, en ese ambiente domina el color rojo, directamente vinculado con el color símbolo del partido federal y de la sangre, símbolo de la violencia del régimen, al que se le confiere valor decorativo preeminente, en nombre de su belleza trágica:

El estilo de la sala difiere levemente del estilo del conjunto. Pertenece al colonial porteño, más avanzado como época. Constituye un estilo inspirado a la época del tirano Juan Manuel

⁵⁹ Guido sf. [1928], sn.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

de Rosas. El rojo vivo, el rojo sangre, decorativamente, ha adquirido entre los argentinos una una prosapia estética muy interesante, debido a aquella sangrienta época de nuestra historia [...] sangrienta y torva, pero de una belleza trágica, sin dudas⁶².

Para terminar, el patio español, que debía acoger únicamente especies arbóreas autóctonas; y los modernos ambientes en la planta superior, dotados de todo el confort de las viviendas contemporáneas.

La estructura y la decoración de la casa, determinados por la fuerte voluntad del escritor, apuntaban a una ritualización de la vida cotidiana y, al mismo tiempo, actuaban como una prolongación de su persona. Por un lado, ambientes y objetos tenían que reflejar la propia personalidad de Rojas, como una materialización de su pensamiento, del mismo modo que Rojas había observado en la casa museo de Victor Hugo, con sus muebles tallados por el poeta a su imagen y semejanza. Por el otro lado, su misma conducta en la casa tenía que estar plasmada por esos ambientes escenográficos, que le permitían actuar como el personaje de uno de sus dramas coloniales.

Como demuestra el testimonio del americanista estadounidense Ronald Hilton, que visitó a Rojas en 1954, la casa tenía gran importancia en la construcción del personaje-Rojas y en la difusión de su obra ante el público especializado. «Pasé una tarde con Ricardo Rojas en su casa – cuenta Hilton – hablándome de su labor y de sus ideas. [...] Hablamos primero del gran caserón donde estábamos y cuya arquitectura me hizo pensar en los edificios del alto Perú colonial»⁶³. Por más que el visitante insistiera en que el lugar le parecía una «casa colonial típica»⁶⁴, Rojas se mostró bien determinado en explicarle el significado de esa arquitectura, que lejos de representar una manifestación más del *neocolonial*, constituía, en cambio, una visión completamente nueva: «insiste repetidamente que esa casa no es colonial, sino eurindia, siendo lo colonial, según él, la negación de lo eurindio»⁶⁵. El mismo desconcierto del huésped ante la negación de una evidencia, o más bien, ante la importancia atribuida por el dueño de la casa a ese matiz estilístico, es la demostración de un cierto desfase entre el presupuesto teórico del proyecto de Guido y su realización, así como de la posibilidad de que “eurindia viva” pudiera imponerse realmente como estilo nacional. No queda duda, sin embargo, de que la casa funcionó como reducto ideológico y personal de un escritor ya sideralmente lejano de la realidad argentina, como anota Hilton, «más italianizada y metida francamente en el cauce occidental»⁶⁶.

Como recuerda Gabriel Miremont, quien estuvo a cargo del plan integral de museología en el proyecto de restauro y rehabilitación de la Casa-Museo, la

⁶² *Ibidem.*

⁶³ Hilton 1958, p. 255.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Ivi, p. 256.

⁶⁶ *Ibidem.*

casa «tiene un doble circuito que refleja su personalidad. La casa tiene pasillitos de menos de un metro de ancho por los que él se escapaba y de pronto aparecía en otro ambiente. Armaba escenas dentro de sus reuniones. Era un tipo de personalidad teatral. Su casa lo plasma»⁶⁷.

Esa posibilidad no hermenéutica de comprender la literatura, que Rojas descubriera en su visita a la casa museo de Víctor Hugo, con respecto a la obra del escritor francés, es aquí pensada como la posibilidad de comprender el entero sistema literario argentino, es más, el verdadero espíritu nacional, por medio de un espacio plasmado y plasmante, capaz de patrimonializar, a la vez, el escritor y su comunidad imaginada, en el gran espectáculo de la vida diaria y del quehacer cultural.

Referencias bibliográficas / References

- Amaral A.A., edited by (1994), *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, México; São Paulo: Fondo de Cultura Económica; Fundação Memorial da América Latina.
- Becco H.J. (1958), *Bibliografía de Ricardo Rojas*, «Revista Iberoamericana», XXIII, n. 45, pp. 335-350.
- Bonicatto V. (2011), *La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina*, «Boletín de estética», VI, 15 (diciembre 2010, marzo 2011), pp. 3-29.
- García Canclini N. (1999), *Sobre los usos sociales del patrimonio cultural*, en E. Aguilar Criado, *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla: Concejería de cultura, Junta de Andalucía, pp. 16-33.
- Capasso V. (2013), *En la búsqueda de una estética nacional. Un análisis desde la arquitectura*, «ASRI Arte y Sociedad. Revista de Investigación», 5 (octubre 2013), s.n.
- Castillo H. (1999), *Ricardo Rojas*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Clementi H. (2001), *Manuel Gálvez atravesando nuestra historia*, Buenos Aires: Leviatán.
- Devoto F. (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gorelik A. (2010), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik A., Silvestri G. (1992), *El pasado como futuro*, «Punto de Vista», 42 (abril de 1992), pp. 22-26.

⁶⁷ Yaccar 2013.

- Gramuglio M.T. (1993), *Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor*, «Hispanamérica», XXII, 64/65 (abril-agosto 1993), pp. 5-22.
- Guido A. (sf.) [1928], *La casa del maestro*, Inédito.
- Guido A. (1925a), *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Rosario: La casa del libro.
- Guido A. (1925b), *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Buenos Aires: Talleres gráficos de la tierra.
- Guido A. (1930), *Eurindia en la arquitectura americana*, Rosario: Universidad del Litoral.
- Gumbrecht H.U. (2003), *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford: Stanford University Press.
- Gutiérrez R., Gutman M., Pérez Escolano V., edited by (1995), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de cultura.
- Gutiérrez R., Moscato J. (1995), *Architettura latinoamericana del Novecento*, Milano: Jaca book.
- Gutman M. (1986), *Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma*, «DANA», 21 (septiembre 1986), pp. 47-60.
- Gutman M. (1988), *Neocolonial, un tema olvidado*, Semanario de crítica del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas, 5 (septiembre 1988), s.n.
- Hilton R. (1958), *Una visita a Ricardo Rojas*, «Revista Iberoamericana», XXIII, n. 45, pp. 255-265.
- Ingenieros J. (1913), *Nacionalismo e indianismo: carta a Ricardo Rojas*, «Revista de América», 2, pp. 185-194.
- Lojo M.R. (2004), *La condición humana en la obra de Ricardo Rojas*, «Proyecto ensayo hispánico», <<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>>, 30.01.2015.
- Noel M. (1926), *Fundamentos para una estética nacional*, Buenos Aires: s.e.
- Passarella L. (2010), *Simbología neocolonial repertorios iconográficos de la identidad hispánica en la Argentina en las décadas del '20 y '30*, Actas del II Congreso Iberoamericano de investigación artística y proyectual (La Plata, 2010), <sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39342/Documento_completo.pdf?sequence=1>, 30.12.2014.
- Kronfuss J. (1925), *Arquitectura colonial en Argentina*, Córdoba: Biffignandi, s.f.
- Rojas R. (1908), *Cartas de Europa*, Buenos Aires: M. Rodríguez Giles.
- Rojas R. (1909), *La restauración nacionalista*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Educación Pública.
- Rojas R. (1917-1922), *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*: t. I, *Los gauchescos*, Buenos Aires: Coni, 1917; t. II, *Los coloniales*, Buenos Aires: Coni, 1919; t. III, *Los proscriptos*, Buenos Aires: Coni, 1920; t. IV, *Los modernos*, Buenos Aires: Coni, 1922.

- Rojas R. [1910] 1922³, *Blasón de plata*, Buenos Aires: La Facultad.
- Rojas R. (1924), *Eurindia*, en *Obras de Ricardo Rojas*, t. 5, Buenos Aires: La Facultad.
- Salvioni A. (2003), *L'invenzione di un medioevo americano*, Reggio Emilia: Diabasis.
- Yaccar M.D. (2013), *Una invitación a viajar en el tiempo*, «Página 12», 14 de Noviembre.
- Watkin D. (1982), *Architettura e moralità. Dal Gothic revival al Movimento Moderno*, Milano: Jaca Book.
- Zevi B. (1974), *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, Einaudi.

Apéndice

Fig. 1. Fachada a la Calle Charcas (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>



Fig. 2. El patio de recepción (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>



Fig. 3. La Biblioteca incaica (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>



Fig. 4. La Sala (Foto: Luis Abregú y Camila Cersósimo), <http://www.cultura.gob.ar/museos/museo-casa-de-ricardo-rojas/>

Giovanni Cingolani pittore e restauratore fra l'Italia, il Vaticano e l'Argentina tra Ottocento e Novecento

Francesca Coltrinari*

Abstract

La vita di Giovanni Cingolani (Montecassiano, 1859 – Santa Fe, 1932) si svolge fra Italia e Argentina a cavallo tra XIX e XX secolo. Cingolani riscatta le umili origini con una carriera di pittore e restauratore condotta a Roma fra 1880 e 1908. Grazie alle relazioni con prelati e pittori perugini, vicini a papa Leone XIII, l'artista si inserisce negli ambienti pontifici, dedicandosi alla pittura religiosa e al ritratto. Entrato in contatto con Ludovico Seitz, direttore dei Musei Vaticani, partecipa a importanti restauri negli Appartamenti Borgia,

* Francesca Coltrinari, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Ringrazio per l'aiuto a vario titolo prestato in occasione di queste ricerche il personale della Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata, in particolare Renato Pagliari, Massimiliano Pavoni, Giuliano Sanseverinatti; grazie inoltre a Giuseppe Capriotti, Silvia Cecchini, Lucia Cingolani, Patrizia Dragoni, Alessandra Migliorati, Fabio Piacentini, Andrea Trubbiani.

nella cappella Niccolina, nelle Stanze Vaticane e nella cappella Sistina. Nel 1909 emigra a Santa Fe, dove lavora come decoratore di chiese e ritrattista, dedicandosi intensamente all'insegnamento: grazie a documenti inediti, soprattutto al carteggio fra Cingolani, la figlia Leonilde e il direttore della biblioteca di Macerata, Giovanni Spadoni, è possibile conoscere molti dettagli della vita del pittore e degli ambienti artistici italiani e argentini da lui frequentati. Il saggio vuole rendere nota questa figura quasi sconosciuta di artista "migrante" fra Italia e Argentina, mettendone in luce il ruolo di divulgatore della tradizione accademica europea in America Latina.

The life of Giovanni Cingolani (Montecassiano, 1859 – Santa Fe, 1932) takes place between Italy and Argentina at the turn of the 19th and 20th centuries. Cingolani redeems his humble origins with a successful career as a painter and restorer in Rome between 1880 and 1908. Thanks to the relations with prelates and painters of Perugia, close to Pope Leo XIII, the artist fits himself in the papal circles, devoting himself to painting religious and to the portrait. Came into contact with Ludovico Seitz, director of the Vatican Museums, participates in the major restorations in the Borgia apartment, in the chapel Niccolina, in the Vatican *Stanze* and in the Sistina Chapel. In 1909 he emigrated to Santa Fe, where he worked as a church decorator and portrait painter, devoting himself intensely to teaching: thanks to unpublished documents, especially the correspondence between Cingolani, his daughter Leonilde and the director of the library of Macerata, Giovanni Spadoni, you can learn many details about his life and the Italian and Argentinian artistic *milieus* he frequented. The paper wants to disclose this almost unknown artist, "migrant" between Italy and Argentina, highlighting his role of disseminator of European academic tradition in Latin America.

1. Premessa

Giovanni Cingolani è protagonista di un percorso professionale e di vita che, fra '800 e '900, accomuna molti artisti emigrati, in modo temporaneo o definitivo, dall'Italia all'Argentina¹. Nato nel 1859 a Montecassiano, nella più profonda provincia maceratese, Cingolani lascia l'Italia cinquantenne nel 1909, avendo alle spalle una carriera consolidata di pittore e restauratore svolta a Roma e in Vaticano, per stabilirsi a Santa Fe, dove muore nel 1932². Di

¹ Sull'emigrazione di artisti italiani in Argentina cfr. i contributi raccolti in Sartor 1997 e 2011a; Gutiérrez Viñuales 1997, pp. 40-42 e 49-50; ancora da scrivere è invece uno specifico capitolo sulla storia degli artisti marchigiani emigrati in Argentina. Si ricordano qui, a titolo di esempio, Guelfo Giorgetti di Montefano, che, recatosi ragazzo in Argentina nel 1894, si formò all'Accademia di Buenos Aires, per poi tornare in Italia; molte delle sue opere sono conservate nella Pinacoteca civica di Fermo (cfr. Costanzi 1990, pp. 248-267; Scolaro 2012); oppure gli ascolani Nazzareno e Augusto Orlandi e Gaetano Vannicola (cfr. Ferriani 1994, pp. 137, 140-143, 147; Papetti 2004, pp. 162-163).

² La bibliografia su Giovanni Cingolani è molto scarna. Il contributo più completo è la monografia dello studioso argentino Fernando E. Pallotti (Pallotti 2008). Per il resto essa comprende il profilo biografico in Comanducci 1934, pp. 148-149 e l'accenno in Monteverdi 1975, p. 69; Strinati 1959, opuscolo pubblicato dal comune di Montecassiano per celebrare il centenario della nascita dell'artista; l'articolo di Pérez Martín sull'attività a Santa Fe (Pérez Martín 1962); interventi

Cingolani esiste oggi un buon numero di dipinti conservati in Argentina, in chiese di Santa Fe e di località circostanti, nel Museo Rosa Galisteo di Santa Fe e in collezioni private, che si aggiungono alle opere eseguite nel periodo italiano e ai dipinti donati dagli eredi alla Pinacoteca civica di Montecassiano³. La maggior parte delle informazioni sul pittore si ricava da notizie e documenti raccolti oggi nella biblioteca “Mozzi-Borgetti” di Macerata, a cura di Giovanni Spadoni (1866-1940), direttore dal 1925 della biblioteca maceratese, e dai suoi successori⁴. Fra essi si pubblicano in appendice quelli ritenuti più significativi, in particolare le lettere inviate fra dicembre 1929 e ottobre 1936 da Giovanni Cingolani e, dopo la sua morte, nel 1932, dalla figlia Leonilde allo stesso Spadoni, fonte imprescindibile per la ricostruzione della figura del pittore e importante testimonianza del rapporto dell’artista con la terra di origine e l’Argentina.

2. *Dalla formazione fra Macerata e Perugia all’affermazione come pittore e restauratore a Roma e in Vaticano (1872-1908)*

Derivato da un *topos* vasariano e sottolineato nella pubblicistica soprattutto maceratese, guidata dal socialista Giovanni Spadoni, l’episodio della “scoperta” del talento artistico di Giovanni Cingolani viene enfatizzato in tutta la storiografia sul pittore. Primogenito di una famiglia di mezzadri della campagna maceratese, rimasto quasi analfabeta fino a circa dodici anni, Giovanni viene notato per la naturale abilità nel disegnare con mezzi di fortuna prima da un pittore di Montecassiano, Amadio Jachini⁵, e poi da Giuseppe Mancini Cortesi,

nell’ambito di trattazioni su Montecassiano: Svampa 1935, pp. 27-28; Mozzoni, Montironi 1979, pp. 75-77; Cingolani s.d. [2002?], p. 32 e 2007, pp. 26-27; Luchetti 2011 e Trubbiani 2011. Il suo nome compare infine in brevi citazioni legate ai restauri vaticani (cfr. infra, nota 30).

³ Il catalogo più completo delle opere di Cingolani si deve a Pallotti 2008.

⁴ Biblioteca comunale “Mozzi-Borgetti” di Macerata (d’ora in poi BCMC), ms. 1366. A. e B. Si tratta di una cartella che racchiude documenti di vario genere fra manoscritti, fotografie, articoli di giornale in originale e copia, opuscoli a stampa, relativi a Giovanni Cingolani (BCMC, ms. 1366. A) e Guelfo Giorgetti (BCMC, ms. 1366. B); per quanto riguarda Cingolani la raccolta è riferibile a Giovanni Spadoni, a cui sono in particolare indirizzate le lettere di Giovanni e Leonilde Cingolani. Come si evince da vari passi dell’epistolario, Spadoni, che già nel 1905 aveva dedicato a Cingolani un articolo nel periodico relativo all’Esposizione regionale marchigiana di Macerata (Spadoni 1905), si proponeva di pubblicare uno studio sul pittore, che tuttavia non vide mai la luce (cfr. BCMC, ms. 1366. A. II, lettere 8, 10 e ms. 1366. A. IV, lettera del 13 giugno 1932). Nella medesima biblioteca è conservato inoltre un utile *dossier* di Fernando Luchetti, *Giovanni Cingolani (1859-1932)* del 2009, che raccoglie notizie biografiche e schede delle opere del pittore (BCMC, collocazione 27.20.H.33, d’ora in poi citato come Luchetti 2009).

⁵ Su Iachini cfr. Svampa 1935, p. 28 (dove si afferma che Iachini lavorò anche in Argentina); Mozzoni, Montironi 1979, p. 85 e Cingolani 2009. Pallotti individua un disegno a carboncino con ritratto di Iachini nella collezione Ciampinelli di Montecassiano (cfr. Pallotti 2008, p. 43 e tav. I, p. 55).

insegnante di disegno al ginnasio di Macerata. Nel 1872 Mancini Cortesi induce il padre di Giovanni a fare domanda per una borsa di studio alla Provincia di Macerata, attestando il talento del ragazzo e le sue non comuni doti umane:

Nella mia lunga carriera percorsa per quindici continui anni non solo in Roma e Firenze, ma altresì in vari de più distinti ginnasi di belle arti d'Italia, posso dire di non essermi scontrato ed imbattuto mai in un ingegno al pari di questo ragazzo, di modi e costumi da vecchio, non compiacendosi di verun giuoco, e soltanto intento tutto al lavoro, e dominato unicamente dalla più cocente passione ed amore per quest'arte; per le quali doti e qualità inestimabili non può esser diversamente che debba riuscire grande ed immortale artista⁶.

Il sussidio permetterà al ragazzo dapprima di studiare all'Accademia di belle arti di Perugia dal 1874 al 1879, e di continuare a studiare a Roma, dal 1880 al 1884⁷. La fase formativa di Cingolani appare dunque inizialmente connotata dall'ambiente locale maceratese: un ambiente senz'altro "provinciale", ma in grado di erogare un'educazione artistica di buon livello in una scuola di belle arti dove insegnavano maestri come Fedele Bianchini, scultore allievo di Canova, Domenico Ricci, docente di paesaggio e lo stesso Mancini Cortesi, formatosi con Minardi a Roma, dunque portatori di un aggiornamento sulla cultura artistica della Capitale⁸. Mancini Cortesi è oggi noto per due opere nella pinacoteca civica di Macerata, come la neoclassica tela *Giuseppe che interpreta i sogni* e l'*Autroritratto* del 1819, dipinto di spiccata venatura romantica (fig. 1)⁹. Nella citata lettera del 1872, acclusa alla richiesta di sussidio alla Provincia, Mancini Cortesi suggeriva di inviare Giovanni in una delle accademie italiane, fra le quali egli menziona quelle di Firenze, Milano e, soprattutto, Roma, per lui "principalissima"¹⁰.

La scelta cadde invece sull'Accademia di Perugia, in ogni caso valido punto di riferimento per molti artisti marchigiani, grazie al prestigio conferitole

⁶ BCMC, ms. 1366. A. I: il documento è datato 14 maggio 1872.

⁷ La vicenda è nota grazie agli appunti di Giovanni Spadoni, che trascrive vari documenti provenienti da un fascicolo intestato a Cingolani nell'archivio dell'Amministrazione Provinciale di Macerata (BCMC, ms. 1366. A. I, cc.nn.); tale documentazione non è oggi reperibile nell'Archivio della Provincia depositato presso l'Archivio di Stato di Macerata, dove pure esistono diversi fascicoli relativi a sussidi per studenti (Archivio di Stato di Macerata, Archivio dell'amministrazione provinciale di Macerata, bb. 611-612); va detto, però, che gran parte dell'archivio storico della Provincia si trova ancora nella sede dell'Amministrazione Provinciale e che, in questa occasione, non ci è stato possibile consultarlo.

⁸ Per le scuole d'arte a Macerata cfr. Nobili 1835, pp. 67-75; Adversi 1974, p. 60. Per Bianchini cfr. Ricci 1968; su Mancini Cortesi cfr. Comanducci 1934, p. 390; Paci 1975, p. 147 e S. Bartolini, scheda n. 68 in Coltrinari 2012, pp. 289-291.

⁹ Su *Giuseppe interpreta i sogni* cfr. la scheda in <<http://catalogomusei.comune.macerata.it/public/DB1/LayoutP/main.asp?db=DB1&ccc=92&cl=I&mode=s&tipoRic=semplice&fieldRicercaSemplice=mancini%20cortesi&pg=2&opt=scheda&origPg=0>>, 09.02.2015. Per l'autoritratto cfr. S. Bartolini, scheda n. 68 in Coltrinari 2012, pp. 289-291. Nel 1855 Mancini Cortesi eseguì una perizia sulla tavola di Iohannes Ispanus proveniente dalla chiesa di San Giuseppe di Montecassiano, attribuendola a Pagani (cfr. Svampa 1935, p. 71; cfr. Trubbiani 2003).

¹⁰ BCMC, ms. 1366. A. I.

dall'insegnamento di Tommaso Minardi e al ruolo avuto nello sviluppo della corrente purista¹¹, proseguito dagli allievi Francesco Moretti, Domenico Bruschi e Annibale Brugnoli: sono questi artisti, peraltro attivi anche per le Marche, a essere indicati dallo stesso Cingolani come maestri e modelli¹².

Il frutto degli studi di Cingolani e il legame mantenuto con Macerata, si coglie nel 1879, quando il pittore partecipa all'Esposizione artistica industriale agricola di Perugia e all'Esposizione artistica provinciale di Macerata¹³. Nate entrambe in rapporto a quella volontà di «affermazione dell'identità nazionale di ogni territorio» che caratterizza le esposizioni fiorite nella seconda metà dell'800¹⁴, le due mostre avevano l'ambizione di rivendicare il ruolo di centro attrattore delle due città: mentre però Perugia si qualificava già come capoluogo di regione, Macerata si limitava, in quella circostanza, a una dimensione provinciale, per giungere solo qualche anno dopo, nel 1905, alla promozione di una Esposizione regionale¹⁵. Cingolani espone a Perugia numerosi lavori, mentre a Macerata presenta una «testa dal vero» che il critico della manifestazione, Aristide Conti, considera inferiore nel confronto diretto con quelle del pittore Sigismondo Martini¹⁶. Diciotto lavori esposti a queste mostre vengono offerti da Cingolani in dono alla Provincia in concomitanza con la supplica del 1880 con cui chiede di essere ancora sostenuto nel suo perfezionamento a Roma: la Provincia accetterà solo due quadri, rimandando gli altri al pittore «affinché possa egli cavarne guadagno»¹⁷. Gli anni formativi a Perugia sono caratterizzati

¹¹ Per l'Accademia perugina e l'ambiente artistico umbro cfr. Zappia 1995, pp. 44-51; Mancini 2006, p. 21; Migliorati 2006; Ricci 2006. In una lettera del 1885 il canonico Pacifico Mancini Cortesi, probabilmente un parente di Giuseppe, sostiene che Mancini Cortesi avesse suggerito di inviare il giovane a Urbino o a Perugia, prescelta infine per il prestigio derivato dall'essere patria di Pietro Perugino (BCMC, ms. 1366. A. VII).

¹² Per le citazioni di Bruschi, Brugnoli e Moretti da parte di Cingolani cfr. BCMC, ms. 1366. A. II, lettera 7, Cingolani a Spadoni, da Santa Fe, 29 giugno 1931. Moretti eseguì le vetrate negli oculi della cupola e nelle cappelle spagnola e tedesca nella Basilica di Loreto (cfr. Santarelli 2014, pp. 264, 282, 289), mentre Bruschi dipinse il salone del palazzo della Provincia di Macerata, già casa dei Filippini, con gli uomini illustri della Provincia (cfr. Paci 1975, p. 149 e Ercoli, Scheggia 2006).

¹³ Per la mostra di Perugia cfr. *Esposizione artistica industriale 1879* e Pacifici 2003; per quella di Macerata si dispone del resoconto critico di Conti 1880.

¹⁴ Collina 2011, p. 86.

¹⁵ Alla esposizione maceratese del 1905 sono stati dedicati vari studi in occasione del centenario del 2005 (cfr. Massa 2005; Prete 2006). Ad essa da tempo la storiografia ha attribuito il merito di aver risvegliato l'interesse sul problema della riconoscibilità di un'arte marchigiana antica (per cui cfr. soprattutto Prete 2006), mentre meno attenzione ha suscitato negli studi la sezione contemporanea dell'esposizione.

¹⁶ Conti 1880, p. 13: «Giovanni Cingolani da Montecassiano ha ingegno, mi dicono, e seguitando a studiare farà onore al suo paese. La sua testa dal vero figurò poco, perché ebbe la disgrazia di trovarsi vicino a quelle del Martini». Su Sigismondo Martini cfr. Ianni 1990.

¹⁷ BCMC, ms. 1366. A. I. Dei due dipinti non si specifica il soggetto, e non sono al momento note opere di proprietà della Provincia di Macerata riconducibili a Cingolani, fatta eccezione per il *Torquato Tasso che sottopone la Gerusalemme Liberata all'Accademia dei Catenati* (per cui vedi avanti nel testo), ma non è escluso che possano venir rintracciati. Già nel 1877 Cingolani aveva spedito tre prove accademiche alla Provincia (Archivio Storico del comune di Montecassiano, d'ora

dalla pratica del disegno e della copia da sculture, calchi e dal nudo, come testimoniano alcuni pezzi conservati nella Pinacoteca civica e nella collezione Ciampinelli di Montecassiano, riferibili a questo periodo¹⁸. Moretti, poi, maestro di pittura di Cingolani, basava parte delle esercitazioni assegnate agli allievi sul disegno dai “quattrocentisti”, fatto che deve aver orientato Cingolani verso la conoscenza della pittura dei primitivi, sia in quanto a mondo formale, sia in quanto a tecniche, a partire dall’affresco¹⁹.

Da Perugia Cingolani passa nel 1880 a Roma, polo di attrazione per gli artisti, soprattutto per quelli di formazione accademica, a cui offriva la possibilità di studiare i maestri del rinascimento e insieme i modelli scultorei più prestigiosi. E proprio in questa città, alla scuola libera di nudo annessa all’Accademia, al circolo artistico internazionale, oltre che «frequentando i migliori studi», il pittore trascorrerà altri sei o sette anni di perfezionamento, fino a circa il 1886²⁰. A favorirlo sono alcuni amici o compatrioti: il medaglista maceratese Luciano Bizzarri e soprattutto il perugino Pasquale Frenguelli, pittore e copista, custode del museo lateranense, certamente conosciuto da Cingolani a Perugia, grazie al quale l’artista montecassianese può aprire un proprio studio al Laterano²¹. Frenguelli e un altro perugino, Nazareno Marzolini, cappellano segreto e cerimoniere di Leone XIII (1878-1903), introducono l’artista marchigiano negli ambienti vaticani, in particolare presso lo stesso pontefice, che, prima di approdare al soglio pontificio, era stato per oltre trent’anni vescovo di Perugia²². Il papa affida a Cingolani i propri ritratti ufficiali e dipinti religiosi inviati anche all’estero, come nel caso della tela con *San Leone* destinata a Costantinopoli²³.

in poi ASCM, busta *Centario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn.).

¹⁸ Per un elenco cfr. Pallotti 2008, pp. 43-44 e tavv. IV-V, p. 58; cfr. inoltre Luchetti 2009, pp. 16-25 e 56-59. Si tratta probabilmente di saggi inviati dal giovane studente a Montecassiano come prova dei progressi ottenuti negli studi, per i quali riceveva sussidi anche dal comune (ASCM, busta *Centario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn.); nel 1877, ad esempio, egli inviava alla Provincia «tre pezzi del suo lavoro eseguiti nel presente anno» in Accademia (*ibidem*). Molti studi del pittore si trovano nella collezione Ciampinelli di Montecassiano, a cui pervennero per dono dello stesso Cingolani agli amici Amanzio e Manlio Ciampinelli, prima della partenza per l’Argentina (Luchetti 2009, p. 15). Nell’epistolario, del resto, c’è traccia di numerosi invii di bozzetti e disegni a vari amici, come Spadoni (per esempio BCMC, ms. 1366. A. II, lettera 6 del 22 aprile 1931), che fanno pensare a una produzione del pittore ancora da scoprire nelle raccolte private maceratesi.

¹⁹ Per questo aspetto della didattica di Moretti cfr. Zappia 2006, p. 51. Sarà proprio la perizia nell’affresco, a detta di alcune testimonianze coeve, a determinare la chiamata di Cingolani nell’*équipe* di restauro di Ludovico Seitz (vedi avanti nel testo).

²⁰ BCMC, ms. 1366. A. I; e soprattutto la nota autobiografica inviata a Spadoni dall’Argentina; cfr. Appendice documentaria, doc. 1.

²¹ *Ibidem*.

²² Leone XIII, al secolo Vincenzo Gioacchino Pecci, fu vescovo di Perugia dal 1856 al 1877; cfr. Malgeri 2005. Durante il suo vescovato il futuro pontefice ristrutturò e fece costruire varie chiese, sui cui altari finirono numerose copie di dipinti, soprattutto di Perugino e di pittori della sua scuola, affidate ad esponenti della locale accademia (cfr. Migliorati 2004, p. 438).

²³ Per la frequentazione con Marzolini cfr. Strinati 1959, p. 16; nel 1909 Marzolini fornisce a Cingolani, in procinto di partire per l’Argentina, una lettera di referenze (cfr. BCMC, ms. 1366 A I).

Così, ad esempio, nel 1889, Cingolani si trovava a lavorare a Carpineto Romano per il conte Pecci, nipote del papa²⁴, mentre Francesco Ehrle, prefetto della Biblioteca Vaticana dal 1895, in una lettera di referenze per Cingolani, ricorda di avergli commissionato una copia della *Madonna del Granduca* di Raffaello²⁵; si conserva infine ancora oggi nella Biblioteca Vaticana un ritratto di Giovanni Schiaffino, protettore della Biblioteca, eseguito da Cingolani nel 1890 dopo la morte del prelato²⁶. La committenza vaticana orienta l'artista verso i generi del ritratto e della pittura religiosa, quest'ultima al centro di un'intensa stagione di committenza con la quale la Chiesa di Leone XIII tentava di mantenere la propria identità di fronte agli inarrestabili e traumatici cambiamenti politici e religiosi successivi all'Unità²⁷. Malgrado la sua importanza, le opere di questo periodo dell'attività di Cingolani restano tuttavia ancora in parte da rintracciare e da studiare. Fanno eccezione le pale d'altare con *San Leone Magno* per la chiesa armena cattolica di Istanbul e quelle con i santi *Rocco* (fig. 2) *Leone ed Eleuterio* della chiesa dell'Assunta di Maenza, eseguite all'inizio del '900 per papa Pio X (1903-1914)²⁸, di ispirazione neo rinascimentale nella scelta comune della figura sacra isolata a mo' di statua, in posa solenne e monumentale, attenuata nel *San Rocco* dal gesto patetico e da una natura trattata con qualche venatura romantica.

L'esperienza romana di Giovanni Cingolani si svolge però anche su un altro versante, quello del restauro. Cingolani viene infatti chiamato nell'*équipe* di Ludovico Seitz, dal 1887 Ispettore delle pitture in Vaticano e dal 1894 direttore artistico della Pinacoteca vaticana²⁹. Prende parte così al restauro di alcuni dei maggiori cicli ad affresco del rinascimento italiano, dagli Appartamenti Borgia alle Stanze di Raffaello, dalla cappella Niccolina alla Biblioteca Vaticana, fino a concorrere all'intervento di manutenzione della volta della Cappella Sistina, guidato nel 1904 da Seitz, e realizzato insieme a Lorenzo Cecconi Principi³⁰. Il

²⁴ Cfr. BCMC, ms. 1366. A. VII: si tratta di una risposta di Pasquale Frenguelli al canonico Enrico Bettucci, che aveva spedito a Cingolani presso il palazzo del Laterano alcuni opuscoli del suo studio su Torquato Tasso a Macerata (Bettucci 1885).

²⁵ BCMC, ms. 1366. A. I. Cfr. Pallotti 2008, p. 23.

²⁶ Per questo ritratto cfr. B. Jatta *et al.* 2006, p. 290 e Spadoni 1905. L'opera è firmata e datata sul retro della cornice. È elencata da Cingolani stesso, cfr. Appendice documentaria, doc. 1.

²⁷ Su questi aspetti cfr. Bon Valsassina 1991; Di Macco 2003; Vasta 2012, pp. 73-91.

²⁸ Cingolani stesso riconduce queste tele alla committenza di Pio X che aveva possedimenti a Maenza, presso Latina (cfr. Appendice documentaria, doc. 1).

²⁹ Sull'attività di restauratore di Cingolani si veda la scheda predisposta per la RES.I (Banca dati dei restauratori italiani, <http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it/?q=ASRI_>, 09.02.2015), non ancora on-line, ma che ho potuto consultare grazie alla gentilezza di Silvia Cecchini, che ringrazio. Si vedano inoltre i riferimenti nei documenti in BCMC, ms. 1366. A. II, lettere 5 e 6. Per Seitz restauratore cfr. Giacomini 2014, pp. 109-110 e, più in generale, come pittore cfr. Cuppini 1983; Pofi 2008.

³⁰ Una nota dei cantieri di restauro a cui partecipò Cingolani è riportata in Appendice documentaria, doc. 2: si tratta di appunti tratti dall'Archivio dei laboratori di restauro vaticani mandati a Spadoni da Giuseppe Fammilume, pittore e restauratore di Pollenza, amico di Cingolani,

contatto diretto e approfondito con quelle opere rafforza in Cingolani il legame con la tradizione assimilata fin dagli anni di studio a Perugia, lo familiarizza con l'affresco, mentre la partecipazione al gruppo di Seitz lo mette in contatto con artisti quali il decoratore Oreste Mander, con il quale collabora nei lavori pittorici a Carpineto Romano e a Pollenza³¹, Cecconi Principi e Biagio Biagetti³².

3. *Cingolani pittore di storia, ritrattista e decoratore nelle Marche fra '800 e '900*

Nonostante Cingolani appaia radicato a Roma, le Marche sono da lui considerate una piazza non secondaria, con la quale mantiene rapporti grazie alle molte amicizie e in cui ha senz'altro il desiderio di poter mostrare la propria affermazione professionale.

Per ringraziare la Provincia di Macerata dell'aiuto prestatogli negli studi, Giovanni Cingolani, nella primavera del 1884, decise di farle dono di un dipinto monumentale di soggetto storico che potesse celebrare un glorioso evento del passato della città³³. Egli stesso scelse un soggetto letterario legato a una tradizione locale, cioè *Torquato Tasso che sottopone la Gerusalemme Liberata all'Accademia dei Catenati* di Macerata (fig. 3). Il tema avrebbe consentito al pittore di misurarsi con un soggetto di storia rinascimentale, ovvero di uno dei momenti più amati e identificativi per la cultura ottocentesca post-unitaria³⁴,

ed egli stesso attivo nel restauro della volta michelangiesca diretto da Biagio Biagetti negli anni '20 e '30 (cfr. Mancinelli, De Strobel 1992, pp. 116-117 e 148-149, nota 60). Per altri riferimenti ai restauri operati da Cingolani nei documenti cfr. Appendice documentaria, docc. 16, 18-19, 30, 32, 34, 56. Per l'intervento nella cappella Niccolina, risalente all'estate del 1894, cfr. De Strobel, De Luca 2001, p. 97. Su Fammilume cfr. Valentini 2004.

³¹ Cfr. Strinati 1959, p. 16 e BCMC, ms. 1366. A. II, lettere 1-2; 4-5 e Appendice documentaria, doc. 1.

³² Forse Cingolani conosceva, oltre Lorenzo, anche Pietro Cecconi Principi, citato in una lettera (cfr. BCMC, ms. 1366. A. IV); sui Cecconi Principi cfr. Di Giacomo 1996; su Lorenzo Cecconi Principi cfr. Cecchini 2003; Mazzoni 2012. Per le citazioni di Biagetti cfr. BCMC, ms. 1366. A. II, lettere 1-2; 4-5; è inoltre di sicuro Biagetti il «giovane che sta con Seitz a Loreto» ricordato in una lettera di Carlo Astolfi del novembre 1899 con cui descrive una visita allo studio romano di Cingolani per vedere il «Torquato Tasso» in lavorazione (vedi avanti, nota 44) (BCMC, ms. 1366. A. VII). Per l'attività di Biagetti come continuatore di Seitz e quale fondatore del Laboratorio di restauro delle pitture del Vaticano e riordinatore dei Musei Vaticani si rimanda a Cecchini 2014 e Cecchini in corso di stampa.

³³ La vicenda è ricostruibile grazie a Bettucci 1885, pp. 3-9 e BCMC, ms. 1366. A. III e 1366. A. VII.

³⁴ Cfr. Capitelli 2008. Il soggetto scelto da Cingolani era stato già raffigurato nel sipario del teatro di Macerata dipinto ai primi dell'800 dal pittore bolognese Giambattista Bassi, sostituito qualche decennio dopo con un altro di soggetto allegorico, opera di Gaetano Ferri; a seguito di tale operazione il sipario di Bassi andò perduto (cfr. Bettucci 1885, pp. 34-35 e Paci 1975, p. 145).

mostrando al contempo la propria personale crescita culturale³⁵. La figura di Tasso, in particolare, godeva di una grande fortuna nella pittura romantica europea, e permetteva quindi a Cingolani di inserirsi dentro un filone ben consolidato³⁶.

Aderendo alla concezione che vedeva la pittura di storia necessariamente dedita a ritrarre fatti veri o verosimili, Cingolani sentì l'esigenza di avere una conferma della veridicità storica dell'episodio; scrisse pertanto all'amico Giovanni Pampinoni, vice presidente della Provincia di Macerata, il quale a sua volta contattò il marchese Filippo Raffaelli, segretario dell'Accademia e noto erudito. Raffaelli, però, sostenne l'infondatezza della tradizione, suggerendo al pittore di raffigurare padre Matteo Ricci «inanzi all'imperatore della Cina Scing-Tsung in atto di presentare i doni che a lui per suo mezzo inviavano i Portoghesi»³⁷: con notevole acutezza Raffaelli individuava così una delle figure più interessanti e internazionali della storia cittadina, quella del padre missionario che per primo era stato in grado di aprire un ponte fra Cina e occidente, servendosi della scienza e della cultura³⁸. Al pittore, però, il soggetto apparve «ineseguibile per mancanza di tipi, e di costumi cinesi reperibili in Roma»³⁹, per cui Raffaelli propose in alternativa una «stella minore» rispetto a Ricci, l'architetto militare Pietro Paolo Floriani, «in atto di presentare a Filippo III re di Spagna la relazione dello stato e fortezze delle città di Tenez e di Algeri»; il pittore si sarebbe così trovato più a suo agio con una scena di corte del XVII secolo, potendo inoltre contare sulla riproduzione delle fattezze di Floriani in un ritratto allora nel palazzo comunale di Macerata⁴⁰. La posizione di Raffaelli suscitò una *querelle* erudita con il canonico Enrico Bettucci, altro studioso locale, che nel 1885 pubblicò uno studio a sostegno della tradizione maceratese, incoraggiando Cingolani a mantenere il proposito originario e a ritrarre il soggetto tassiano⁴¹. L'esecuzione del dipinto impegnò Cingolani per

³⁵ BCMC, ms. 1366. A. III, lettera di Giovanni Cingolani al canonico Bettucci del 19 luglio 1885. Forse nel soggetto letterario Cingolani, che in una lettera del luglio 1885 a Bettucci confessava di non sapere ancora scrivere bene, cercava anche una propria consacrazione quale artista-intellettuale.

³⁶ Sulla fortuna dei temi tassiani nella pittura italiana dell'800 si vedano Buzzoni 1985 e Cioffi 2006.

³⁷ Bettucci 1885, p. 81. Raffaelli forniva al pittore una lunga serie di riferimenti bibliografici di opere che potessero servire per documentarsi sugli usi e costumi cinesi da riprodurre nel dipinto, ivi, pp. 81-83. Su Raffaelli cfr. Dragoni 2012, pp. 13-20.

³⁸ Cfr. Mignini 2005; Sani 2010.

³⁹ Bettucci 1885, p. 2, nota 9.

⁴⁰ La lettera di Raffaelli, scritta da Fermo il 4 giugno 1884, è pubblicata in Bettucci 1885, pp. 85-92. Il ritratto di Pietro Paolo Floriani è oggi di proprietà dei Musei civici di Macerata (<<http://catalogomusei.comune.macerata.it/public/DB1/LayoutP/main.asp?db=DB1&cc=92&cl=I&mode=s&tipoRic=semplice&fieldRicercaSemplice=floriani&pg=2&opt=scheda&origPg=0>>, 09.02.2015). Attualmente è esposto nella sala attigua alla sala consiliare del palazzo comunale di Macerata.

⁴¹ Bettucci 1885; per la vicenda e l'Accademia dei Catenati cfr. Adversi 1974, p. 60; Baldoncini 2000; Simi 2008.

vari anni⁴². Il 24 maggio 1885, scrivendo a Bettucci, illustrava il bozzetto del quadro la cui descrizione permette di riconoscerlo con buona approssimazione in quello conservato nella Pincoteca civica di Montecassiano (fig. 3)⁴³: vi si vede una composizione a fregio, ancora molto semplice e concentrata sui soli personaggi, con il poeta al centro. Successivi studi portarono a un ampliamento del progetto⁴⁴ fino a sfociare nella tela collocata nel 1903 nel salone della Provincia di Macerata, oggi esposta invece nel salone maggiore della Prefettura della città (fig. 4)⁴⁵. Ambientata in un sontuoso palazzo rinascimentale, che evoca palazzo Ciccolini, prima sede dell'Accademia maceratese, il quadro lascia al centro Tasso e divide la folla in due gruppi scalati in profondità, nei quali trovano posto vari ritratti, compreso l'autoritratto di Cingolani sulla destra⁴⁶. Alle pareti sono appesi arazzi, fra cui si riconosce una citazione dalla *Scuola di Atene* di Raffaello, omaggio al sommo pittore e insieme all'attività di restauratore di Cingolani nelle Stanze vaticane. La faticosa elaborazione è attestata da vari studi di particolari: sono infatti senza dubbio riconducibili al dipinto il cosiddetto *Ritratto di due personaggi* di Montecassiano⁴⁷, la *Testa di frate*⁴⁸, la *Testa di paggio* (fig. 5)⁴⁹, la *Testa di gentiluomo*⁵⁰, la *Figura di gentiluomo*⁵¹, lo *Scabello con panno*⁵² nel Museo Rosa Galisteo di Santa Fe e lo *Studio di mani* in collezione privata argentina, pubblicato da Fernando Pallotti⁵³. Cingolani, del resto, aveva affidato a quest'opera il compito di conservare la sua memoria in patria: vent'anni più tardi, la figlia Leonilde, venuta in viaggio in Italia e condotta da Spadoni a vedere il dipinto, rimase contrariata nel trovarlo «messo lì in una

⁴² Nel 1899 l'opera era a buon punto, ma non ancora conclusa a causa della necessità di attendere ad altri lavori (BCMC, ms. 1366. A. VI, estratto di lettera di Cingolani al prof. Pampinoni).

⁴³ BCMC, ms. 1366. A. III. Pallotti elenca un altro bozzetto del dipinto di cm 92x63, da lui datato al 1902, nel museo Rosa Galisteo di Santa Fe (Pallotti 2008, pp. 48-49). A Montecassiano si conserva anche una foto del dipinto della Provincia di Macerata con dedica autografa di Cingolani.

⁴⁴ Nel 1899 il pittore e critico maceratese Carlo Astolfi descrive in una lettera la visita allo studio di Cingolani dove vede il dipinto che critica per la composizione, soprattutto per l'introduzione nel quadro di cinque suonatori di tube fatto «per rompere la linea delle teste che si trovano quasi tutte su d'un piano», a suo parere inappropriati al carattere dell'evento (BCMC, ms. 1366. A. VII).

⁴⁵ Per la sistemazione del dipinto in Provincia cfr. Astolfi 1903a; per l'attuale collocazione, che vede il dipinto accanto a due tele seicentesche con soggetti tratti dalla *Gerusalemme Liberata*, forse provenienti dalla collezione Carradori, cfr. Coltrinari 2011, pp. 42-44.

⁴⁶ Astolfi riconosce nell'uomo in piedi sulla cattedra il prof. Mestica (Astolfi 1903a), fra i sostenitori delle borse di studio a Cingolani cfr. BCMC, ms. 1366. A. I.

⁴⁷ Per cui cfr. Pallotti 2008, p. 45 e tav. XIII, p. 62.

⁴⁸ Ivi, pp. 36 e 48 e tav. XXX, p. 67.

⁴⁹ Ivi, pp. 36 e 48 e tav. XXXV, p. 69; si tratta di uno studio per la figura femminile a sinistra.

⁵⁰ Ivi, p. 48 e tav. XXXII, p. 68.

⁵¹ Ivi, p. 47 e tav. XV, p. 62: è uno studio per l'uomo calvo in atteggiamento meditativo in piedi sulla sinistra.

⁵² Ivi, p. 48 e tav. XXXI, p. 68.

⁵³ Ivi, p. 52 e tav. LXXI, p. 86: Pallotti riconduce lo studio alla tela del *Sudore miracoloso* nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Santa Fe, dipinto da Cingolani fra 1918 e 1919, ma la figura principale nel disegno è chiaramente riconoscibile come quella del paggetto di spalle, all'estrema sinistra del poeta nel quadro di *Torquato Tasso*.

gran sala, all'oscuro, dove poche persone entrano e dove il Podestà non sapeva che cosa rappresentasse, né chi lo aveva eseguito», senza poi avere il coraggio di raccontare la verità al padre, che domandava del quadro⁵⁴. Eppure il quadro aveva avuto un gran fama: nel 1905 fu esposto dalla Provincia all'Esposizione regionale marchigiana, ottenendo, secondo le cronache, un elogio dal re in visita alla mostra, una medaglia e l'apprezzamento di Seitz e altri artisti romani⁵⁵. In mostra erano presenti anche altre opere di Cingolani, da lui stesso esposte, fra cui il *San Lorenzo che fa l'elemosina ai poveri* per la cappella Ferri nel cimitero di Montecassiano, oggi nella locale Galleria Cingolani⁵⁶. Accanto ai consensi l'artista ebbe però anche almeno una, significativa critica, quella di Giovanni Battista Tassara, lo scultore ligure attivo come docente a Macerata, attento recensore della mostra. Dopo aver apprezzato disegno e prospettiva del *Tasso*, Tassara ne biasima l'invenzione incapace di trasmettere sentimenti; una freddezza evidente anche nel *San Lorenzo* «che come tutte le creazioni di questo genere, destinate ad esser poste su li altari pei credenti, non accelera per niente i battiti del cuore a chi invano su quella tela cerca un raggio di sentimento»⁵⁷. Noto come «lo scultore dei Mille» per la sua esperienza garibaldina e fervente socialista, Tassara non doveva del resto provare troppa simpatia per Cingolani, pittore dedito in prevalenza alla produzione religiosa o una ritrattistica quasi esclusivamente rivolta alla committenza vaticana: ed è significativo che egli faccia seguire alla stroncatura del *Torquato Tasso*, l'elogio del *Cecco d'Ascoli che tiene una lezione a Firenze* di Giulio Cantalamessa, che raffigurava, con scelte compositive e stilistiche non dissimili da quelle di Cingolani, uno degli eroi del libero pensiero e dell'anticlericalismo ottocentesco⁵⁸.

Il resto della produzione marchigiana di Cingolani appare legata ai suoi protettori ed amici di Montecassiano e Macerata. Fra essi risaltano il marchese Camillo Ferri, per cui il pittore eseguì diversi ritratti, confluiti nella pinacoteca di Montecassiano e il citato *San Lorenzo che fa l'elemosina ai poveri*⁵⁹, mentre per i fratelli Giovanni e Aristide Pampinoni, entrambi legati all'amministrazione Provinciale, dipinge dei ritratti⁶⁰, ma anche, nel 1894, una delle sue rare opere

⁵⁴ BCMC, ms. 1366. A. IV, lettera di Leonilde Cingolani a Giovanni Spadoni del 7 giugno 1933.

⁵⁵ Per il dipinto cfr. *Esposizione regionale marchigiana* 1905, p. 10, n. 186; per gli elogi al quadro cfr. Spadoni 1903 e 1905.

⁵⁶ Cingolani espose sette dipinti, fra cui due studi di teste, tre ritratti (di Leone XIII, di un vescovo e uno non specificato), una *Madonna col Bambino* e il *San Lorenzo* (cfr. *Esposizione regionale marchigiana* 1905, pp. 11-12, nn. 228-230; 232-235).

⁵⁷ Tassara 1905, pp. 18-19.

⁵⁸ Su Tassara si vedano Angelucci 1984 e Pancaldi 2013; per il dipinto di Cantalamessa cfr. S. Papetti, scheda in Papetti 2012, pp. 270-271.

⁵⁹ Sulla donazione del marchese Camillo Ferri (1836-1902) alle opere di beneficenza di Montecassiano cfr. Svampa 1935, p. 25; allo stato attuale delle ricerche non è chiaro come sia avvenuto il passaggio di tali opere alla Pinacoteca civica.

⁶⁰ I due ritratti, di proprietà della famiglia Lauri, erano stati esposti nella mostra celebrativa allestita nel 1959 per il primo centenario della mostra del pittore (ASCM, busta *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn.); quello di Giovanni Pampinoni è riprodotto in Luchetti 2009, p. 68.

di soggetto profano, quattro tempere su muro nell'atrio della villa Pampinoni, oggi Lauri, a Macerata, raffiguranti le *Quattro età dell'uomo*: improntate a uno stile eclettico e ai prediletti modelli rinascimentali, esse attestano un aspetto poco noto dell'attività di Cingolani, che però egli dovette svolgere anche in Argentina⁶¹. La cappella in San Biagio in Pollenza, dipinta fra 1905 e 1906 insieme a Oreste Mander, si lega, infine, al successo in regione della pittura religiosa di impronta eclettica e purista diffuso dal cantiere decorativo di Loreto, dominato da figure come Seitz, Maccari e il più giovane Biagetti, anch'egli impiegato a Pollenza contemporaneamente a Cingolani⁶².

4. *L'emigrazione a Santa Fe: insegnamento, pratica del mestiere e nostalgia della patria (1909-1932)*

Giovanni Cingolani emigrò in Argentina nel maggio 1909⁶³, per motivi ancora non pienamente accertati. Come è stato osservato⁶⁴, la morte di Seitz, avvenuta nell'ottobre del 1908, potrebbe aver privato Cingolani del suo principale punto di riferimento a Roma. Per la verità, nelle lettere più volte si parla di uno spiacevole episodio collegato agli ultimi mesi del sodalizio con Seitz: si tratta dell'esecuzione di due tele per la chiesa di Conselve, presso Padova, commissionata a Seitz, ma da questi trasferita a Cingolani. Il pittore marchigiano realizzò uno dei dipinti, raffigurante l'*Ultima cena*, che i committenti tardarono a pagare, mentre l'ordine per la seconda tela veniva disdetto. Ma soprattutto l'opera figurò come lavoro di Seitz, con notevole dispiacere di Cingolani⁶⁵. Motivazioni più generali potrebbero essere state il desiderio di migliorare le proprie condizioni economiche, dirigendosi verso un paese che veniva descritto come ricco di opportunità, spesso anche al di là

⁶¹ Sui dipinti di Villa Pampinoni/Lauri cfr. Ionni 1994, pp. 152-153. Per le decorazioni in abitazioni private in Argentina cfr. BCMC, ms. 1366. A. II, lettera 2, del 16 gennaio 1930 e Appendice documentaria, doc. 1.

⁶² Per l'intervento di Cingolani a Pollenza cfr. Strinati 1959, p. 24. Per i cantieri artistici di Loreto cfr. Cuppini 1991, pp. 396-398; Apa, Santarelli 2008.

⁶³ Si era imbarcato a Genova con la moglie Giuditta e i cinque figli, Leonilde di 20 anni, Giuseppe di 16, Chiara di 14, Emilia di 11 e Beatrice di 8; viaggiarono in prima classe sulla nave Siena, sbarcando a Buenos Aires il 6 giugno 1909, come si rileva dalla scheda nella banca dati del Centro Internazionale Studi sull'emigrazione italiana (<<http://www.ciseionline.it/KMS/default.asp>>, 09.02.2015). Cfr. Pallotti 2008, p. 26. L'ultimo documento italiano è l'attestazione di Nazareno Marzolini, del 15 maggio 1909 (cfr. BCMC, ms. 1366. A. I).

⁶⁴ Pallotti 2008, p. 26.

⁶⁵ BCMC, ms. 1366. A. II, lettere 3, (27 febbraio 1930); 5 (26 gennaio 1931) di Cingolani a Spadoni; ivi, ms. 1366. A. IV, lettere di Leonilde Cingolani a Spadoni e ASCM, busta *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn., lettera di Leonilde Cingolani al sindaco di Montecassiano con notizie sul quadro di Conselve; cfr. Pallotti 2008, p. 26.

della realtà⁶⁶. L'epistolario, relativo agli ultimi due anni di vita, è pervaso di nostalgia per l'Italia e il suo paesaggio di mare, colline e montagne, «mentre qua io sono oppresso da questa grande pianura che non mi dice niente»⁶⁷, una sensazione aggravata da lutti familiari e dalla congiuntura economica negativa, collegata alla crisi del 1929⁶⁸. Nelle lettere a Spadoni l'artista passa in rassegna i suoi lavori argentini. Rispetto all'esperienza italiana, in Argentina Cingolani si dedica intensamente all'insegnamento, svolto per conto delle Società Unione e Benevolenza e Dante Alighieri in scuole serali, anche qui con grandi difficoltà, specie nel reperimento dei modelli per lo studio dal vivo⁶⁹. Alcune immagini di questi anni lo ritraggono fra gli allievi (fig. 6), in atto di mostrare i propri lavori: vi vediamo i ragazzi esibire disegni da gessi e studi architettonici, frutto di quella formazione accademica ricevuta da Cingolani in gioventù e ora perpetuata in America Latina, dove «l'Italia manteneva il suo ruolo rassicurante di luogo della tradizione artistica»⁷⁰. Egli finisce così per essere considerato uno dei padri della pittura di Santa Fe, responsabile della formazione di decine di artisti, mentre la sua produzione argentina risulta in assoluta continuità con quella italiana⁷¹: un ruolo riconosciuto dopo la sua scomparsa nell'impegno degli allievi a celebrarne la figura e a organizzare per lui una mostra, tenuta infine nel 1936⁷². Come già in Italia, in Argentina Cingolani si afferma come pittore religioso e ritrattista: nella prima veste si occupa della decorazione in affresco di varie chiese, fra cui le chiese del Carmine e di San Domenico a Santa Fe, mentre torna alla pittura storica con la grande tela del *Miracolo del sudore* nella chiesa di Nostra Signora dei Miracoli⁷³. Nel campo del ritratto, gli anni argentini vedono un arricchimento delle possibilità espressive e delle tipologie di questo genere, considerato generalmente l'ambito più felice della

⁶⁶ Rimando a questo proposito al bel saggio di Andrea Trubbiani che rilegge la vicenda di Cingolani alla luce del fenomeno dell'emigrazione dalle Marche all'Argentina (cfr. Trubbiani 2011). Luchetti 2009, p. 15 riferisce che in una lettera del 1908 in possesso della famiglia Ciampinelli di Montecassiano si fa esplicito riferimenti a problemi economici di Cingolani; lo stesso fatto ricorda, nel 1959, Gabriele Svampa (ASCM, busta *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn.).

⁶⁷ BCMC, ms. 1366. A. II, lettera 7 del 29 giugno 1931; ; cfr. ivi, lettera 1, del 15 dicembre 1929.

⁶⁸ Cingolani aveva perso tragicamente la figlia Beatrice, scomparsa nel 1924 in un incidente stradale, e il figlio Giuseppe, morto cinque anni dopo di polmonite, lasciando moglie e tre bambini (cfr. BCMC, ms. 1366. A. II, lettere 3, del 27 febbraio 1930 e 6 del 22 aprile 1931).

⁶⁹ Si veda ad es. BCMC, ms. 1366. A. II, lettera 6 del 22 aprile 1931. Cingolani insegnò anche in un collegio femminile retto da monache francesi a Santa Fe (*ibidem*).

⁷⁰ Sartor 2011, p. 325.

⁷¹ Cfr. Pérez Martín 1962; Garcia Martinez 1985, p. 94; Vittori 1997, pp. 276-282; Pallotti 2008, p. 28. Un elenco dei suoi migliori allievi a Santa Fe si trova in BCMC, ms. 1366. A. II, lettere 3 del 27 febbraio 1930; Cingolani nomina: «un tal Mula spagnolo, Domenichini di Potenza Picena, Lamartin, figlio di un belga, Donati figlio d'italiani, un Zecco slovacco, altro argentino figlio d'italiani».

⁷² Per la mostra cfr. BCMC, ms. 1366. A. IV, lettere di Leonilde Cingolani del 12 luglio 1932; 9 ottobre 1932; 1° agosto 1933, 17 ottobre 1936.

⁷³ Per tutte queste opere si rimanda a Pallotti 2008, pp. 29-32 e tavv. LIII-LXXII, pp. 77-87.

produzione di Cingolani⁷⁴. Inconsueto per le dimensioni e l'ambizione è il *Ritratto di Garibaldino*, firmato e datato «Santa Fe 1910» in collezione privata di Montecassiano (fig. 8); attualmente in deposito presso la galleria Cingolani all'interno del palazzo dei priori, è identificabile con ogni verosimiglianza con il *Ritratto di Domenico Bucci vestito da garibaldino* ricordato da Leonilde fra le opere del padre nel 1936 e segnalato da Pallotti in una raccolta romana⁷⁵. Il dipinto mostra il personaggio a figura intera, in piedi, con la divisa garibaldina, al petto tre medaglie, la destra alla cintura e lo sguardo orgoglioso mentre si trova su un campo di battaglia, fra resti di cannoni e file di soldati, persi fra le rocce e la foresta dello sfondo. Il personaggio è restituito con realismo, anche nei tratti antieroiici – l'età non giovanile, il corpo appesantito – con un effetto di verità della figura, mentre la visualizzazione della memoria di lontane battaglie celebra il protagonista, evocandone il glorioso passato. Anche nella serie degli autoritratti si può registrare un'evoluzione, dall'immagine del pittore al lavoro, a quella dell'ultimo della serie, l'autoritratto con il quadro, da lui stesso dipinto, raffigurante la festa di fidanzamento della figlia, che gioca con l'espedito del “quadro nel quadro” (figg. 9-10). La materia pittorica negli autoritratti si fa sempre più libera, mentre Cingolani mostra aperture verso la pittura simbolista in opere come l'illustrazione con la *Primavera* della copertina della rivista «Unione e Benevolenza» del 1931 (fig. 11), oppure il trittico *Vivere lieto* eseguito per Elia Guastarcio⁷⁶. Scrivendo nel 1931 a Spadoni, Cingolani riferisce di uno scambio epistolare con Diomede Catalucci, vecchio compagno di studi a Perugia ed ex direttore dell'Accademia di Urbino:

ove parlava dell'arte attuale d'Italia e delle sue diverse correnti, stonature e contraddizioni assolute e barbariche, anche qua si sente questo riflesso non dico italiano ma europeo, ma non bisogna dargli più peso che merita, è lo specchio del mondo presente e dirò come il Mancini «le cose belle di tutti i tempi sono sempre moderne»⁷⁷.

Si tratta certo di una posizione “conservatrice”, ma nel senso della convinzione profonda nell'esistenza di valori come il bello e il “classico”, appunto quel bello capace di risultare sempre moderno e che Cingolani identifica con la tradizione accademica. A Cingolani, quindi, occorrerà guardare cercando di spogliarsi,

⁷⁴ Tutti gli studi sul pittore sottolineano le qualità di penetrazione psicologica e freschezza della ritrattistica di Cingolani; cfr. Strinati 1959, p. 25; Mozzoni, Montironi 1979, pp. 75-77; Pallotti 2008, pp. 32-34.

⁷⁵ Cfr. BCMC, ms. 1366. A. IV: «Un ritratto figura intera vestito da garibaldino per il sign. Domingo Bucci, ora deve stare in Italia»; e Pallotti 2008, p. 50: «1910. Retrato del señor Bucci (El garibaldino), Roma, Italia». Come mi informa Andrea Trubbiani, il dipinto fu offerto in vendita alcuni anni fa al Comune di Montecassiano, che non ebbe la disponibilità finanziaria per acquistarlo; fu allora comprato da un privato, che lo ha depositato presso il museo, inserito in un allestimento comprendente varie memorie risorgimentali.

⁷⁶ Cfr. Pallotti 2008, tavv. LXXIII-LXXIV.

⁷⁷ BCMC, ms. 1366. A. II, lettera 7 del 29 giugno 1931; Catalucci viene ricordato come vecchio amico anche ivi, lettera 6 del 22 aprile 1931. Su di lui cfr. Nave 2003.

come suggeriva Castelnuovo, dalla gerarchia di valori storiografici che, prediligendo «i pittori che non appartenevano all'*establishment* accademico, che erano innovatori, ribelli e magari tardivamente riconosciuti»⁷⁸, finiva per impedire di cogliere l'importanza dei rappresentanti della cultura ufficiale dell'800, in cui si può annoverare anche Giovanni Cingolani.

5. L'opera di Giovanni Cingolani fra dispersione, musealizzazione e proposte di valorizzazione

Una parte dei documenti pubblicati in appendice permettono di seguire le vicende di alcune delle opere di Cingolani, in particolare di quelle inviate a Montecassiano in diverse occasioni dalla figlia Leonilde, desiderosa di mantenere la memoria del padre. Ne emerge la forza del legame con la patria lontana, quell'Italia che Cingolani aveva rimpianto, e alle cui tradizioni artistiche era rimasto sempre fedele. La conoscenza di questa storia è, inoltre, importante per garantire, oggi, la migliore valorizzazione di un patrimonio che rischia di essere misconosciuto o frainteso⁷⁹. Dopo la morte dell'artista, nell'aprile del 1932, la figlia Leonilde comincia a tenere i contatti da un lato con Giovanni Spadoni, che aveva ripreso l'idea di scrivere un studio su Cingolani, dall'altra con il podestà di Montecassiano, che le aveva chiesto di mandarle alcune opere del padre, a cui la cittadina intendeva intitolare la Pinacoteca civica, da riordinare nel

⁷⁸ Castelnuovo 1991, p. 14.

⁷⁹ Negli ultimi anni il patrimonio storico-artistico di Montecassiano è stato sottoposto a una radicale risistemazione che, se ha consentito il recupero di molti beni, ha anche sconvolto l'assetto della Pinacoteca civica; in particolare, nel 2011, con la consulenza scientifica di Stefano Papetti, direttore dei Musei civici di Ascoli Piceno, la pinacoteca è stata smembrata in tre diverse raccolte con altrettante sedi espositive: la Pinacoteca Civica intitolata al pittore montecassianese del '600 "Ghirolamo Buratto" (ma meglio sarebbe Buratti), allestita nel Palazzo Compagnucci, con la tavola cinquecentesca di Iohannes Hispanus, opere provenienti dalla collezione Ferri e da chiese del territorio; la galleria "Giovanni Cingolani", con le opere del pittore concentrate in due sale nel Palazzo dei Priori; infine il "Museo delle memorie locali", con una raccolta di documenti, manifesti e oggetti legati alla storia della città, nell'attuale palazzo comunale. A queste tre realtà si vanno inoltre ad aggiungere le chiese musealizzate, in particolare il "Museo delle Confraternite", allestito nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo e quello di arte sacra nella chiesa di S. Giovanni. Tali scelte hanno ovviamente generato insormontabili problemi gestionali (una critica intelligente in Luchetti 2009, p. 33), mentre la separazione dei dipinti di Cingolani dalla "Pinacoteca" per creare una "galleria" a sé ha non solo tradito la storia di un istituto creato appositamente per onorare il pittore, ma ha smembrato la donazione Ferri e diminuito la possibilità di percepire le opere d'arte come insieme in grado di testimoniare la storia di Montecassiano. Purtroppo spesso il patrimonio viene manipolato senza un'adeguata conoscenza preliminare dei materiali e della loro storia, trattato dunque come un insieme di oggetti da riclassificare e allestire a piacimento, alterandone la storia, senza porsi peraltro il problema di un'efficace gestione.

palazzo comunale⁸⁰. Nell'estate del 1933, resistendo alle pressioni di Spadoni, che avrebbe voluto avere le opere del pittore per la pinacoteca di Macerata, Leonilde decide di mandare a Montecassiano l'*Autoritratto* dipinto dal padre per lei qualche anno prima (fig. 12)⁸¹, mentre un *Cristo morto pianto dagli angeli*, poi disperso, veniva inviato a Roma, come dono per Mussolini⁸². In altre lettere si parla della possibilità di vendere al comune di Montecassiano alcune opere, rimaste invendute dopo la mostra del 1936 a Santa Fe, ma è probabile che tali trattative non andassero a buon fine; che nella pinacoteca montecassianese confluirono così inizialmente solo i dipinti di Cingolani eseguiti per i marchesi Ferri, sistemati al terzo piano del palazzo comunale nel 1934⁸³. I contatti ripresero nel 1959, in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita di Giovanni Cingolani: il comune di Montecassiano organizzò in tale circostanza una mostra, pubblicando un opuscolo affidato al critico d'arte Remigio Strinati, che compì una seria ricerca sull'artista⁸⁴. Tali iniziative spinsero Leonilde a donare altre opere del padre rimaste in suo possesso: prima alcuni disegni, acquerelli e bozzetti, spediti nel settembre 1961⁸⁵, e due anni

⁸⁰ Le lettere di Leonilde si leggono in BCMC, ms. 1366. A. IV e ASCM, busta *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn. e vanno dal 1932 al 1964.

⁸¹ Della donazione del ritratto si parla in BCMC, ms. 1366. A.IV, lettere di Leonilde Cingolani a Spadoni del 12 luglio 1932; 7 giugno 1933 e 1 agosto 1933. Spadoni cercò di ottenere il quadro per la Pinacoteca di Macerata, sottolineando come Montecassiano fosse un centro troppo piccolo, ma Leonilde fu irremovibile, sia per la soddisfazione di vedere l'opera del padre in una pinacoteca a lui dedicata nella città natale, sia per la promessa fatta al padre di mandare il dipinto a Montecassiano, sia, infine, per la delusione, in lei ancora viva, della infelice collocazione della tela con *Torquato Tasso*, constatata durante la sua visita a Macerata (ivi, lettera del 7 giugno 1933). Spadoni provò allora a chiedere altre opere per il museo del capoluogo (ivi, lettera del 1 agosto 1933); in quel momento, tuttavia, di fronte alle difficoltà economiche della famiglia, Leonilde cercò di vendere i quadri piuttosto che di donarli; solo più tardi, nel 1961, la donna farà delle donazioni alla pinacoteca di Montecassiano, come si dirà più avanti nel testo e *infra*, nota 83.

⁸² Il quadro risale agli ultimi anni di attività di Cingolani; oggi ne esiste il bozzetto in collezione privata argentina (cfr. Pallotti 2008, p. 54 e tav. XC, p. 98), mentre una fotografia del quadro si trova nella Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata (BCMc, ms. 1366. A. XIII, *Fotografie di Giovanni Cingolani*). Si perse senza lasciare tracce al suo arrivo a Roma, nell'estate del 1933 (cfr. BCMC, ms. 1366. A. IV, lettere di Leonilde Cingolani a Spadoni del 7 giugno e 22 luglio 1933; 12 agosto e 31 ottobre 1934 e 15 maggio 1936).

⁸³ In particolare BCMC, ms. 1366. A. IV, lettera di Leonilde Cingolani a Spadoni, del 17 ottobre 1936: come si deduce da riferimenti interni, è indirizzata a Gabriele Svampa, autore del libro *Montecassiano nella storia, nell'arte e nel folklore* (cfr. Svampa 1935) e vecchio amico di Cingolani (cfr. BCMC, ms. 1366. A. IV, lettere di Leonilde Cingolani a Spadoni del 15 maggio 1933). Leonilde lo ringrazia per aver voluto «essere l'intermediario presso il Podestà di Montecassiano» e aggiunge: «Mio desiderio sarebbe stato regalare qualche altra cosa alla Pinacoteca e non vendergliela, ma come pur scrive, non si vive d'aria e la mamma l'unica cosa che possiede sono queste opere, deve per forza riaverne un frutto che le serva per andare avanti in questi ultimi suoi anni di vita». Sulla pinacoteca appena allestita cfr. Svampa 1935, pp. 43-44.

⁸⁴ Strinati 1959.

⁸⁵ ASCM, busta *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn., con elenco delle opere, riconoscibili come quelle esposte in una delle due sale della attuale "Galleria Cingolani" nel palazzo comunale di Montecassiano (cfr. Appendice documentaria, doc. 3).

dopo quattro quadri, inviati per il tramite di Enrico Principe, vescovo di Santa Fe⁸⁶. Infine, nel 1964, la donna invia a Montecassiano la cassetta dei colori del padre, prezioso cimelio oggi custodito nell'Archivio storico della città⁸⁷. L'ultimo tentativo di valorizzazione della figura di Cingolani in Italia si ebbe nel 1983, quando il critico d'arte Elverio Maurizi cercò di realizzare una mostra sul pittore, poi non andata in porto⁸⁸. La nascita, due anni fa a Recanati, del museo dell'Emigrazione marchigiana⁸⁹, ha riproposto il nome di Cingolani, presente nel percorso espositivo insieme ad altri artisti emigrati in Argentina, come il recanatese Comunardo Braccialarghe: oggi che, grazie alle ricerche, le conoscenze sul pittore sono molto maggiori, sarà dunque possibile pensare a nuove iniziative più efficaci e durature per raccontare la sua storia, esemplare di una vicenda divisa fra l'Italia e l'America.

Riferimenti bibliografici / References

- Adversi A. (1974), *Le scuole*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, vol. IV, Macerata: Tipografia Compagnucci, pp. 1-98.
- Angelucci G. (1984), *Uno scultore garibaldino tra crisi della realtà e crisi della rappresentazione*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 23, pp. 73-92.
- Astolfi C. (1903a), *Torquato Tasso a Macerata fra gli accademici catenati grande quadro di G. Cingolani*, «L'Unione», III, n. 16, 8 aprile.
- Astolfi C. (1903b), *Ancora sul pittore G. Cingolani e sulle sue opere*, «L'Unione», III, n. 17, 15 aprile.
- Baldoncini S. (2000), *Dei Catenati e di altre accademie dei maceratesi*, in *Istituzioni culturali del maceratese*, Atti del XXXIV convegno di studi storici maceratesi (Tolentino, Abbazia di Fiastra, 1998), Macerata: centro di studi storici maceratesi, pp. 259-271.
- Bon Valsassina C. (1991), *La Pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano: Electa, pp. 431-468.
- Buzzoni A., a cura di (1985), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6 settembre – 15 novembre 1985), Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Capitelli G. (2008), *La pittura di storia in Italia 1785-1870: ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

⁸⁶ Appendice documentaria, doc. 3; di questa donazione fa cenno Pallotti 2008, p. 40. I quattro dipinti (*Studio di teste*, *Ritratto di un vescovo*, *Bozzetto* e *Ritratto del fratello di Giovanni Cingolani*) sono esposti nella prima sala della "Galleria Cingolani".

⁸⁷ ASCM, busta *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc.nn.

⁸⁸ *Ibidem*; cfr. Luchetti 2009, p. 33.

⁸⁹ Per cui rimando al contributo di Patrizia Dragoni in questo numero della rivista.

- Castelnuovo E. (1991), *Premessa*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano: Electa, pp. 9-19.
- Cecchini S. (2003), *Cecconi Principi Lorenzo*, scheda "R" n. 3/2/68, in ASRI-RESI, 2003/12/12, <<http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it>>, 09.02.2015.
- Cecchini S. (2014), *In viaggio per i musei d'Europa negli anni Trenta del Novecento. Studi di Biagio Biagetti per la Pinacoteca Vaticana*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme, Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma: Campisano Editore, pp. 431-445.
- Cecchini S. (in corso di stampa), *Il Laboratorio di restauro delle pitture in Vaticano*, in *Il restauro archeologico in Italia dal 1860 al 1970*, a cura di M. Micheli.
- Cingolani L. (s.d. [2002?]), *Itinerario di visita*, in *Montecassiano. Itinerario di visita*, Montecassiano: Comune di Montecassiano, pp. 12-40.
- Cingolani L. (2007), *Itinerario di visita*, in *Montecassiano. Itinerari nella storia, nell'arte, nel territorio e nell'enogastronomia*, Montecassiano: Comune di Montecassiano, pp. 15-50.
- Cingolani L. (2009), *Un dipinto della Vergine di Loreto nella chiesa di Sant'Egidio a Montecassiano*, «Historia Nostra», n. 1, pp. 57-66.
- Cioffi R. (2006), *Iconografie tassiane nella pittura di storia e di paesaggio dell'Ottocento napoletano dentro e fuori l'Accademia*, in *Ottant'anni di un maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Pozzuoli (Napoli): Paparo Editore, vol. II, pp. 643-655.
- Claudi G.M., Catri L., a cura di (1993), *Dizionario storico-biografico dei marchigiani*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- Collina C. (2011), *Sicuramente europei. Linguaggi visivi e temi unitari a Bologna e Ferrara*, in «...E finalmente potremo dirci italiani». *Bologna e le estinte Legazioni tra cultura e politica nazionale, 1859-1911*, a cura di C. Collina, F. Tarozzi, Bologna: Editrice Compositori, pp. 85-110.
- Coltrinari F. (2012), *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione*, in *Violetta, Carmen, Mimì. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei Civici di Macerata*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici, 14 luglio – 30 settembre 2012), Macerata: Quodlibet, pp. 13-44.
- Comanducci A.M. (1934), *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano: Casa Editrice Artisti d'Italia; rist. anastatica, Milano: Edizioni Libreria Malavasi, 1999.
- Conti A. (1880), *L'esposizione artistica maceratese del 1879 ricordi del prof. Aristide Conti socio corrispondente della R. Accademia Raffaello*, Urbino: pe' tipi della Cappella – Per E. Righi.
- Costanzi C. (1990), *Fermo. Pinacoteca civica*, in L. Pupilli, C. Costanzi, *Fermo Antiquarium, pinacoteca civica*, Bologna: Calderini.

- Cuppini, S. (1983), *Ludovico Seitz*, «Notizie da Palazzo Albani», 12, n. 1/2, pp. 303-322.
- Cuppini S. (1991), *La pittura dell'Ottocento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano: Electa, pp. 385-398.
- Damigella A.M. (2007), *Testimonianze sulla "Scuola libera del nudo dal modello vivente" annessa all'Accademia di Belle Arti di Roma*, in *Segno, vetro e colore. Maria Letizia e Laura Giuliani*, a cura di R. Impera, A.M. Petrosino, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 31-33.
- De Strobel A.M., De Luca M. (2001), *Dopo il Beato Angelico. Storia dei restauri*, in *Il Beato Angelico e la Cappella Niccolina: storia e restauro*, a cura di F. Buranelli, Novara: Istituto Geografico De Agostini, pp. 79-97.
- Di Giacomo L. (1996), *I Ceccoli Principi: una famiglia di restauratori romani tra Ottocento e Novecento alla Galleria Borghese*, «Kermes», n. 26, pp. 31-46.
- Di Macco M. (2003), *Roma "emporio mondiale dell'arte"*, in *Maestà di Roma. Universale et Eterna Capitale delle Arti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo – 29 giugno 2003), Milano: Electa, pp. 584-588.
- Dragoni P. (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo: storia e documenti*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Ercoli E.H., Scheggia C. (2006), *La sala del Consiglio provinciale: personaggi illustri e stemmi municipali*, Macerata: Provincia di Macerata.
- Esposizione artistica industriale agricola della Provincia dell'Umbria in Perugia* (1879), Perugia: Tipografia V. Santucci.
- Ferriani D. (1994), *Ascoli Piceno. Pinacoteca Civica*, Bologna: Calderini.
- Garcia Martines J.A. (1985), *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires: Fundacion Banco de Boston.
- Giacomini F. (2014), *Le logge di Raffaello in Vaticano, dalla conservazione al restauro*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme, Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma: Campisano Editore, pp. 101-112.
- Gutiérrez Viñuales R. (1997), *Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XX*, «Ricerche di storia dell'arte», 63, pp. 35-52 [o in Sartor 1997].
- Ionni F. (1990), *Sigismondo Martini*, Corridonia: Comune di Corridonia.
- Ionni F. (1994), *Decorazioni nelle ville del Maceratese tra Otto e Novecento: alcuni esempi*, in *Ville e dimore signorili di campagna del Maceratese*, Atti del XXVIII Convegno di studi maceratesi (Tolentino, Abbadia di Fiastra, 14-15 novembre 1992), Macerata: Centro di Studi Storici maceratesi, pp. 151-182.
- Luchetti F. (2011), *Giovanni Cingolani. Un profilo biografico*, in *Giovanni Cingolani a 150 anni dalla nascita. L'uomo*, Montecassiano: Comune di Montecassiano, pp. 7-14.

- Malgeri F. (2005), *Leone XIII, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2005, <[, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra \(Foligno, Perugia, Orvieto, Terni, 23 settembre 2006 – 7 gennaio 2007\), a cura di F.F. Mancini, C. Zappia, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 15-21.](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-leone-xiii_(Dizionario-Biografico)/>, 07.02.2015.</p>
<p>Mancinelli F., De Strobel A.M. (1992), <i>Michelangelo. Le lunette e le vele della Cappella Sistina</i>. Liber generationis Jesu Christi, Roma: Leonardo – De Luca Editori.</p>
<p>Mancini F.F. (2006), <i>Sull'arte dell'Ottocento in Umbria.)
- Massa M. (2005), *Macerata 1905: l'Esposizione regionale marchigiana e l'arte fotografica di Tullio Bernardini*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Mazzoni M. (2012), *Lorenzo Ceccoli Principi e il restauro degli affreschi di Luca Signorelli nella Basilica della Santa Casa di Loreto*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 4, pp. 157-176.
- Mejía J.M., Grafinger C.M., Jatta B., a cura di (2006), *I cardinali bibliotecari di Santa Romana Chiesa: la quadreria nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Migliorati A. (2004), *La fortuna di Perugino a Perugia nel XIX secolo*, in *Perugino, il Divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio – 18 luglio 2004), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, A. Marabottini, Milano: Electa, pp. 435-443.
- Migliorati A. (2006), *La pittura in Umbria dal romanticismo all'Unità d'Italia*, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Foligno, Perugia, Orvieto, Terni, 23 settembre 2006 – 7 gennaio 2007), a cura di F.F. Mancini, C. Zappia, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 145-155.
- Mignini F., a cura di (2005), *Padre Matteo Ricci: l'Europa alla corte dei Ming*, catalogo della mostra (Roma 2005), Milano: Mazzotta.
- Monteverdi M. (1975), *La pittura italiana dell'Ottocento*, vol. II, Varese: La Varesina Grafica.
- Mozzoni L., Montironi A. (1979), *Montecassiano. Una collina nella storia*, Montecassiano: Comune di Montecassiano.
- Nave A. (2003), *Notizie su Diomedede Catalucci pittore e decoratore ferrarese ad Urbino tra '800 e '900*, «F.D.», n. 20, 1, pp. 139-145.
- Nobili F. (1835), *Elvgrafo per l'anno 1835*, Macerata: Tipografia Mancini Cortesi.
- Paci L. (1975), *L'arte*, in A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, *Storia di Macerata*, vol. III, pp. 1-160.
- Pacifici V.G. (2003), *L'esposizione artistica-industriale-agricola del 1879 a Perugia*, in *L'Umbria e l'Europa nell'Ottocento*, a cura di S. Magliani, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 339-371.
- Pallotti F.E. (2008), *Juan Cingolani, maestro en dos mundos*, Buenos Aires: el autor.

- Pancaldi M.G., a cura di (2013), *Giovanni Battista Tassara. L'arte, l'utopia, la tecnica*, Pollenza: Tipografia San Giuseppe.
- Papetti S. (2004), *Dalle "piccole patrie" all'Italia unita. Il difficile percorso dell'arte marchigiana dal 1860 al primo conflitto mondiale*, in *L'età dell'Eclettismo. Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Mariano, Firenze: Nerbini, pp. 127-165.
- Papetti S., a cura di (2012), *Opere d'arte dalle collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano. Scoperte, ricerche e nuove proposte*, Roma: Bozzi.
- Pofi R. (2008), *Ludovico Seitz*, in *Ludovico Seitz e la Cappella Tedesca a Loreto*, a cura di M. Apa, G. Santarelli, Loreto: Edizioni Santa Casa, pp. 51-123.
- Pérez Martín J. (1962), *Itinerario de Santa Fe. El pintor Juan Cingolani. Su vida y sus obras en Italia y en Santa Fe*, «Anales de Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas», n. 15, pp. 149-158.
- Prete C. (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Ricci A. (1968), *Bianchini, Fedele*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 10, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, <[, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra \(Foligno, Perugia, Orvieto, Terni, 23 settembre 2006 – 7 gennaio 2007\), a cura di F.F. Mancini, C. Zappia, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 88-99.](http://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-bianchini_(Dizionario_Biografico)/>, 09.02.2015.</p>
<p>Ricci S. (2006), <i>Da Roma a Perugia. Da Perugia all'Europa: Tommaso Minardi. Gli artisti tedeschi e i puristi italiani alla scoperta dell')
- Sani R. (2010), *Unum ovile et unus pastor: la Compagnia di Gesù e l'esperienza missionaria di padre Matteo Ricci in Cina tra reformatio Ecclesiae e inculturazione del Vangelo*, Roma: Armando.
- Santarelli G. (2014), *L'Arte a Loreto*, Loreto: Edizioni Santa Casa.
- Sartor M., a cura di (1997), *Artisti italiani in America latina: presenze, contatti, commerci*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Sartor M., a cura di (2011a), *Territori di dialogo. Arte in Argentina tra XIX e XX secolo*, Udine: Forum.
- Sartor M. (2011b), *L'arte italiana nella costruzione dell'immaginario argentino. Dall'indipendenza al primo centenario*, in Sartor 2011a, pp. 282-333.
- Scolaro M. (2012), *Guelfo Giorgetti*, in F. Coltrinari, P. Dragoni, a cura di, *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 291-293.
- Simi L. (2008), *Gli stemmi dell'Accademia dei Catenati*, Macerata: Comune di Macerata.
- Spadoni G. (1903), *Arte e Artisti. Giovanni Cingolani*, «La Provincia Maceratese», IX, n. 13, 18 aprile.
- Spadoni G. (1905), *Gli artisti all'Esposizione marchigiana. Giovanni Cingolani*, «L'Esposizione marchigiana», II, n. 19, pp. 153-154.

- Strinati R. (1959), *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani. 1859-1959*, Filottrano: Tipografia Galizia.
- Svampa G. (1935), *Montecassiano nella storia, nell'arte e nel folklore*, Macerata: Tipografia Alvisi Slavi.
- Trubbiani A. (2003), *Ioannes Hispanus, un pittore forestiero nelle Marche del primo Cinquecento. Note da Montecassiano e dintorni*, «Proposte e ricerche», n. 51, pp. 212-228.
- Trubbiani A. (2011), *Testimonianze della grande emigrazione da Montecassiano in America ai tempi di Giovanni Cingolani*, in *Giovanni Cingolani a 150 anni dalla nascita. L'uomo*, Montecassiano: Comune di Montecassiano, pp. 15-24.
- Valentini A., a cura di (2004), *Giuseppe Fammilume. I borghi di "Roma sparita"*, catalogo della mostra (Pollenza, Palazzo Cardinale Cento, 3 luglio – 29 agosto 2004), Pollenza: Tipografia S. Giuseppe.
- Vasta D. (2012), *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma: Gangemi.
- Vittori G.J. (1997), *Santa Fe en Clave*, Buenos Aires: Universidad Nacional del Litoral.
- C. Zappia, a cura di (1995), *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. Dipinti*, Perugia: Electa Editori Umbri.

Appendice

Fig. 1. Giuseppe Mancini Cortesi, *Autoritratto*, 1819, olio su tela, Macerata, Musei civici



Fig. 2. Giovanni Cingolani, *San Rocco*, olio su tela, Maenza (LT), chiesa dell'Assunta



Fig. 3. Giovanni Cingolani, *Torquato Tasso che sottopone la Gerusalemme Liberata all'Accademia dei Catenati di Macerata*, 1885c., bozzetto, olio su tela, Montecassiano, Galleria "Giovanni Cingolani"



Fig. 4. Giovanni Cingolani, *Torquato Tasso che sottopone la Gerusalemme Liberata all'Accademia dei Catenati di Macerata*, 1903, Macerata, palazzo della Provincia



Fig. 5. Giovanni Cingolani, *Studio di figura femminile per la tela Torquato Tasso che sottopone la Gerusalemme Liberata all'Accademia dei Catenati di Macerata*, olio su tela, Santa Fe, Museo Rosa Galisteo



Fig. 6. *Giovanni Cingolani fra i suoi allievi a santa Fe*, BCMC, ms. 1366. A. XIII



Fig. 7. Giovanni Cingolani, *Ritratto di Domenico Bucci (il Garibaldino)*, 1910, olio su tela, Montecassiano, collezione privata, in deposito presso la Galleria "Giovanni Cingolani"



Fig. 8. Giovanni Cingolani, *Autoritratto con il quadro "Festa di fidanzamento della figlia"*, 1930 c., olio su tela, Santa Fe, collezione privata



Fig. 9. Giovanni Cingolani, *Festa di fidanzamento della figlia*", 1928, bozzetto, Santa Fe, collezione privata

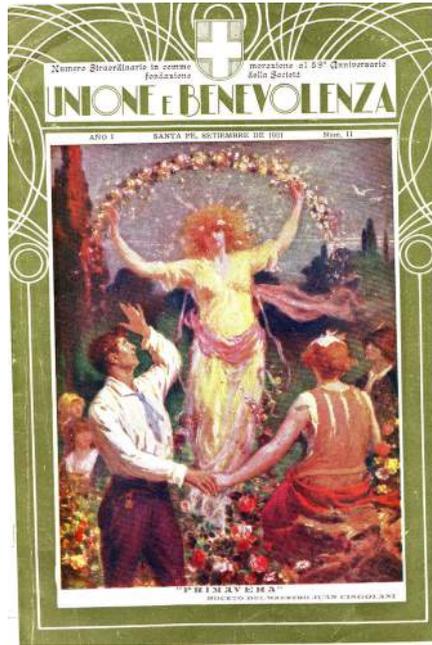


Fig. 10. Giovanni Cingolani, *La Primavera*, 1931 c., illustrazione per la copertina della rivista «Unione e Benevolenza», Santa Fe, II, n. 2 settembre 1931

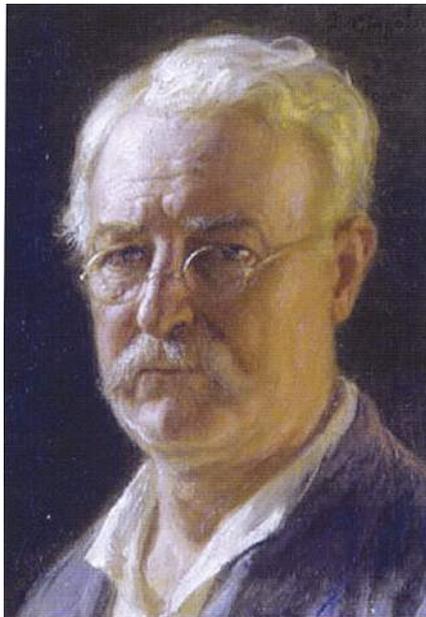


Fig. 11. Giovanni Cingolani, *Autoritratto*, dipinto, olio du tela, Montecassiano, Galleria "Giovanni Cingolani"

Appendice documentaria

Documento 1

Santa Fe, 1932, aprile 11

Giovanni Cingolani a Giovanni Spadoni

BCMC, ms 1366 A II, Lettera 10

Carissimo Spadoni

rispondo alla tua del 2 del marzo e ti dico che ho ricevuto l'opuscolo dell'amico Panati e mi pare che va bene sia pure un po' breve, mi congratulo con lui e lo saluterai tanto da parte mia appena lo poi; mi rincresce della perdita del caro amico Fogante e parmi bene che avesse qualche anno meno di me, sia pace a lui, qui in Santa Fe lo conoscevamo in due o tre amici. Inizio con al presente due documenti (non so perché mi obbligarono a farne due) del banco d'Italia e Rio della Plata con i quali ritirerai le mille lire per l'opuscolo che tu sai e che tu hai avuto tanta bontà di scrivere e che ora farai stampare ed altre seccature che avrai; appena riceverai detta somma scrivi due righe per mia tranquillità e se tarda molto avvisami che farò i passi necessari onde tu possa ritirarli subito. Quando saranno pronti ne manderai un limitato numero e mi dirai la spesa del trasporto. Qui in casa stiamo bene, mia moglie che dovette subire una operazione come ti scrissi, sta abbastanza bene, notevolmente meglio di me, ma mi costò una scommetta, per quando uno dei due medici operatori fosse mio nipote figlio di mio fratello Enrico e non volle essere pagato, ma le mie finanze son deboli ed io sono vecchio e mi sento fiacco dopo le disgrazie che mi sono passate, per quanto all'apparenza non appaia; spero però che la Provvidenza mi aiuterà perché ci sono tre orfani, figli del povero mio figlio che io qualche cosa pur devo fare ed altri malanni ecc... ed io mi sento abbastanza debole come ho detto. Qui vi è crisi come in tutte le parti e vi sono buon numero d'Italiani che non lavorano e soffrono ed anche gente di altre nazionalità e gli stessi argentini; e questo paese che pur non ha avuto guerra ma in compenso tiene abbastanza debiti, anche troppi per la mala abitudine di certa gente di vivere della politica ed alle spalle dei più e questo in ogni presidenza che si rinnova, mettersero giudizio!... se no non si salvano!... altro che il paese della ricchezza. La società Dante Alighieri che pure aveva un buon capitale ma per aver costruito una casa per le scuole si è messa in forte debito. La Società Unione e Benevolenza che pure ha aiutato sempre le scuole specialmente quella di disegno ora per qualche mal consigliato o incapace appena adesso si son potute un poco rappacificare dopo mesi di discordia, ed io con la mia vecchiezza ho dovuto fare sforzi per tenere in piedi la scuola di disegno dopo tanti anni di vita, sempre in pericolo di non essere pagato a fin di mese, cose che non erano successe mai... ma che vogliamo fare! cose degli uomini. Credo bene secondo tu mi dici che l'Italia di oggi non è come quella che io lasciai, ne son persuaso, e leggo sempre il «Mattino d'Italia» così che sto sempre al corrente, ma per venir là io necessito un poco più salute ed una qualche fortuna inaspettata, tutto è possibile se Dio vuole. Scrissi a Roma ad Astolfi al collegio dei marchegiani ma fino ad ora non ho avuto risposta alcuna, mi pare di non avere ricevuto la tua cartolina di dicembre passato, spero che avrai ricevuto la mia lettera dei gennaio che pure ti parlavo di varie cose. Sarei curioso di sapere se si sono conservate le pitture eseguite da me nel villino Pampinoni presso la stazione di costi e penso che altre pitture io ho fatto e non conservo fotografie come a Maenza (presso Carpineto) ed a Carpineto stesso nella antica chiesa di Santa Maria dipinsi diverse figure di Angeli e nel Collegio dei PP. Benedettini in Roma eseguii vari ritratti di personaggi defunti abbastanza buoni, come pittura.

Torno a dirvi che qui in Santa Fe pure ho un gruppetto di buoni amici del paese, ma alcuni altri mi sembra che mi hanno fatto del danno forse senza volerlo se no mi sarei trovato meglio, ma non ci pensiamo più. Ricevi i saluti di Contini e di mia figlia e mia moglie

per te ed i tuoi e da parte mia molti saluti ai comuni amici e paesani ma credo che siamo rimasti in numero assai limitato, infine distinti saluti alla tua famiglia ed a te abbracciandoti carissimamente mi dico tuo affezionatissimo amico

Giovanni Cingolani

Appunti

Frequentai la libera accademia di Perugia ove studiai figura, ornato e prospettiva nonché anatomia, ciò fu nell'anno scolastico 1874-75 fino 1878-79 cioè cinque anni di seguito. Nei primi del 1880 mi recai in Roma ove lavorai oltreché per guadagnarmi qualche cosa (poiché il sussidio concessomi dalla provincia non era sufficiente) studiai pure il nudo nel corso libero del nudo all'istituto regio ed al circolo artistico Internazionale proposto a socio dall'amico Frenguelli e dal maceratese Bizzarri, frequentai detta associazione per 6 o 7 anni. Lavori notevoli eseguiti fino a questi ultimi tempi, notevoli o degni di qualche menzione.

1° Dei ritratti per i religiosi Maroniti e tre quadri di media grandezza (che trovasi in Gerusalem) eseguiti per i medesimi.

2° Un S. Leone 1° quadro per altare destinato agli Armeni di Costantinopoli, commessomi dall'attuale papa.

3° Un ritratto di Leone XIII figura intiera un po' più grande del vero con accessore, ordinatomi da Mons. Angeli per una signora francese.

4° Tre quadri di altare raffiguranti S. Rocco, S. Eleuterio e S. Leone eseguiti per l'attuale papa per il paese di Maenza ove il detto pontefice aveva dei beni.

5° parecchi ritratti per il medesimo Pontefice.

6° Ho lavorato pure nell'appartamento Borgia ed eseguiti delle riparazioni e restauri nelle camere di Raffaello, nella Sala di Costantino e nel grande salone della Biblioteca Vaticana, ciò per ordine del prof. Seitz che ne è direttore artistico.

7° Ritratti a vari Cardinali per loro chiese titolari fra i quali accenno il cardinal Schiaffino, Ovar inglese, Sempraticovic, Ruteno, Mocenni ecc...

8° La chiesa di S. Maria a Carpineto Romano per commissione del S. Padre Leone XIII nel quale lavoro mi associai il decoratore Mander.

9° Un ritratto con comando dell'attuale papa tenuto oggi dal Principe... [sotto, aggiunto con rinvio] S. E. il gran maestro del S. M. O. di Malta Principe Ceschi N. Santacroce] Capo dell'ordine dei Cavalieri di Malta.

10° N. 9 ritratti di personaggi dell'ordine benedettino eseguiti per ordine del Rev. P. Ildebrando de Hemgitinne primate dell'ordine benedettino ed abate di S. Anselmo in Roma, nonché bravo architetto.

11° Altri quadri e ritratti per case religiose e per privati che per non essere troppo lungo tralascio d'indicare

G. C.

Documento 2

BCM, ms 1366 A. V

s.d.

Lettera di Giuseppe Fammilume a Spadoni con informazioni sull'attività di Cingolani in Vaticano.

Ill. Dottore,

con ritardo le invio brevissime notizie dell'attività di Cingolani esplicita al Vaticano. Queste notizie l'ho desunte dall'Archivio del Laboratorio restauri delle Pitture della città del Vaticano.

Anno 1894 restaurò la sala di Costantino e la cappella di Niccolò V del B. Angelico.

Anno 1896 restaurò alcuni parti dell'opera raffaellesca l'Incendio di Borgo e la sala dei Chiaroscuri.

Anno 1896 fece delle riparazioni generali nella stanza della segnatura.

Anno 1896 restaurò la gran sala della Biblioteca Apostolica.

Anno 1900 fece delle spolverature di parecchi affreschi delle Stanze di Raffaello

Anno 1901 presentò relazione sullo stato degli affreschi della cappella sistina

Anno 1903 fece alcune riparazioni alle pitture di B. Angelico nella cappella di Nicolò V.

Nell'anno 1904 risulta che vien pagato la prima parte del lavoro di riparazione delle pitture di Michelangelo essendo il lavoro diviso in dodici parti. Nello stesso anno risulta che anche Pietro Cicconi Principi fu pagato per il restauro di una delle dodici parti (del lavoro diviso) degli affreschi di Michelangelo alla Sistina.

Il Cingolani lavorò al Vaticano sotto la direzione speciale delle Pitture Pontificie ch'era Ludovico Seitz alle dipendenze del Maggiordomo. Le rammento che il bozzetto d'insieme della cappella del sacramento nella collegiata di Pollenza e lo studio del quadro su carta di Emaus si trova alla Corporazione del Melograno.

Documento 3

Rosario, 1962, 24 novembre e Santa Fe, 1963, 6 settembre

Il Consolato generale d'Italia a Rosario scrive al comune di Montecassiano domandando se fosse avvenuta la ricezione degli schizzi e bozzetti di Giovanni Cingolani inviati dalla figlia. Il Consolato generale d'Italia a Santa Fe scrive al comune di Montecassiano informando il sindaco che Leonilde Cingolani aveva deciso di donare altri dipinti del padre, che avrebbe inviato per tramite di Mons. Enrico Principe, vescovo di Santa Fe.

ASCM, busta *Centenario nascita pittore Giovanni Cingolani*, cc. n.n.

24 novembre 1962

oggetto: schizzi e bozzetti del pittore Giovanni Cingolani

Riferimento: a nota n° 441 del 6 febbraio 1962

testo: a dispaccio n° 2298 del 19 marzo 1962

Si prega cortesemente la S.V. di voler confermare all'ufficio scrivente se sia costà pervenuto il tubo metallico contenente schizzi e bozzetti del defunto pittore Giovanni Cingolani, costà trasmesso nel mese di marzo scorso dalla Direzione Generale delle Relazioni Culturali del Superiore Ministero, per il tramite del ministero della Pubblica Istruzione. Il vice Console Marcello Colimani.

Santa Fe, 6 settembre 1963

Consolato d'Italia

Signor sindaco m'è gradito far riferimento a precorsa corrispondenza che io ho avuto con la S. V. in merito agli schizzi e bozzetti donati due anni or sono dagli eredi del pittore Giovanni Cingolani, per la Pinacoteca che porta il nome del suo illustre concittadino. Ora la figlia del m° Cingolani – signora Leonilde Cingolani ved. Contini – ha risolto donare pure i quadri che figurano nell'unito elenco e che verranno portati personalmente alla S. V. per l'ulteriore consegna alla pinacoteca Cingolani, da S.E. Mons Dott. Enrico Principe – vescovo aggiunto di Santa Fe. Sarò grato se, con questa occasione, lei vorrà far conoscere a Mons Principe la pinacoteca Giovanni Cingolani, come pure la casa dove questi nacque, avendone egli particolare interesse. La ringrazio fin da ora per la cortesia e la prego di gradire, i sensi della mia distinta considerazione.

Il vice console Marcello Calimani

all. un elenco

Elenco dei quadri affidati a S.E. mons. Enrico Principe da essere consegnati al sign. sindaco del comune di Montecassiano (Macerata) per la Pinacoteca Giovanni Cingolani:

- 1) studio di due teste di c. 56 x 42
- 2) studio ritratto di un vescovo 27 x 18
- 3) bozzetto di una composizione pittorica 36 x 22
- 4) ritratto del fratello del pittore Giovanni Cingolani 57 x 44

[bozza dattiloscritta s.d. di un discorso del sindaco? in occasione della venuta di mons. Enrico Principe a Montecassiano]

[...] L'occasione ci è data da lei, rev.mo mons. Enrico Principe, che gentilmente si è prestato ad essere latore di questi dipinti, che la signora Leonilde Cingolani, residente a Santa Fe e figlia del compianto nostro artista, commossa e riconoscente per la vasta eco che ebbero le solenni manifestazioni per la celebrazione del centenario della nascita di suo padre, tenute quattro anni or sono, ha voluto che fossero conservati nel suo paese natale, che, come ella ecc. rev.ma si è espressa nella sua lettera, meglio di ogni altra città saprà apprezzarli e dare loro una nuova sistemazione. [...]

Gaetano Moretti y el aporte italiano al Palacio Legislativo de Montevideo

Luis Eduardo Tosoni*

Abstract

En el proyecto y construcción del Palacio Legislativo de Montevideo fue decisiva la participación de profesionales italianos. El concurso internacional convocado en 1904 fue ganado por el piemontés Vittorio Meano que en ese momento estaba dirigiendo la construcción del Teatro Colón y el Congreso Nacional en Buenos Aires. La muerte de Meano determinó por un lado el cambio de ubicación del edificio y por otro la ampliación de los planos originales por los arquitectos uruguayos Jacobo Vázquez Varela y Antonio Banchini. Frente al deseo del presidente de la República José Batlle y Ordóñez de revestir el edificio con mármoles y de monumentalizarlo la Comisión del Palacio contrató al arquitecto lombardo Gaetano Moretti quien continuaría con las obras hasta la inauguración del edificio en 1925. Moretti no solo se ocupó del edificio sino también de proponer un plan regulador de la plaza y de las calles adyacentes.

* Luis Eduardo Tosoni, arquitecto especializado en historia y crítica de la arquitectura y del urbanismo, Profesor adjunto e investigador del Instituto de Arte Americano (FADU, UBA), Intendente Güiraldes 2160, Pabellón III, Ciudad Universitaria, C1428GA Ciudad Autónoma de Buenos Aires, e-mail: luis_tosoni@yahoo.com.ar.

The project and construction of the Legislative Palace of Montevideo was significantly marked by the participation of Italian professionals. The international bid held in 1904 was awarded to the Piedmontese architect Vittorio Meano who, at the time, was directing the construction of the Colón Theater and the National Congress building in Buenos Aires. Meano's death determined, on the one hand, a change in the location of the building and, on the other, an enlargement of the original plans by the Uruguayan architects Jacobo Vázquez Varela and Antonio Banchini. In order to satisfy the wish of the then President of Uruguay José Batlle y Ordóñez in terms of monumentalizing the building and facing it with marble, the Palace Committee engaged the services of architect Gaetano Moretti of Lombardy who carried on with the works up until the inauguration of the building in 1925. Moretti not only directed the construction work but also proposed a regulatory plan for the plaza and the surrounding streets.

1. *Introducción*¹

Este trabajo da cuenta del aporte de un grupo de arquitectos italianos entre los que se destaca la figura de Gaetano Moretti que participaron en el proceso de proyecto y construcción del Palacio Legislativo de Montevideo. La presencia de profesionales de ese origen en el Uruguay se remonta a la época colonial. Nery Pedro González Carsellia se pregunta en el texto *Los aportes italianos en el ámbito de la cultura uruguaya (1830 – 1930)*² si el ingeniero militar Domingo Petrarca, a pesar de su “borrosa huella” en la historiografía oriental, no fue acaso el primer italiano en actuar en el territorio. Pero en este trabajo apuntamos a los profesionales italianos que llegaron al Uruguay entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX en un contexto donde la inmigración de ese origen tuvo una participación relevante en la conformación del país:

desde fines de la “Guerra Grande” (1851) y en las décadas que siguieron hasta el entorno de 1900, en esa “invasión gringa” la presencia italiana fue dominante; pesó fuertemente en la consolidación del entramado social cambiante y en continuo crecimiento, y pesó más aún en la construcción de un escenario que ampliaba notablemente la extensión del suelo urbanizado y la densidad de su ocupación³.

¹ Este texto es una reelaboración del presentado con similar argumento en la Jornada de Crítica N° 195 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario Buschiazzo” de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires el viernes 31 de octubre del 2014. Incorpora por lo tanto las observaciones hechas por los comentaristas y demás participantes del evento.

² González Carsellia 2010, pp 153-185. La idea de un “proceso fundacional” la tomamos de Baracchini, Altezor 2008.

³ Del total de inmigrantes asentados en el país entre 1881 y 1890, los italianos constituyeron el 58,79 %; ese porcentaje decrecería en las décadas siguientes – cuando sus hijos ya eran censados

En este sentido la participación italiana en distintas actividades de la vida oriental fue determinante entre ellas la construcción donde se podía distinguir entre los constructores y la herencia de los magistri comacini⁴ a quienes se unieron nombres de relevantes profesionales como Juan Alberto Capurro⁵, Luis Andreoni⁶, Juan Tosi⁷ y Juan Veltroni⁸. También Augusto Guidini, particularmente importante para este trabajo, porque ganó el Concurso Internacional de Proyectos para el Trazado General de Avenidas y Ubicación de Edificios Públicos de Montevideo cuyo fallo se hizo público en 1912 y a partir del cual se formó una comisión técnica integrada por el mismo Guidini, Baroffio y Gianelli para la elaboración de un Plan Regulador que tomó como base «las ideas resultantes del concurso y las observaciones del jurado»⁹. Pero «habitualmente, la referencia a Guidini no va más allá de estas circunstancias [...] y se queda corta en la valoración de su propuesta: primero, porque sin entrar a analizarla en su contexto, se la asume como una pasiva derivación del urbanismo haussmanniano»¹⁰.

Esa «pasiva derivación» y la repetida presencia de italianos en la obra que estudiamos hace que nos preguntemos: ¿No es posible pensar el conjunto del Palacio Legislativo y sus adyacencias como un proyecto que se inscribe en la tradición italiana decimonónica más allá de las historias que lo citan como otro caso de las reformas “haussmannianas” en América Latina?

A partir de estas ideas y preguntas proponemos releer el conjunto del Palacio Legislativo y su entorno teniendo en cuenta que los italianos participaron activamente en todo el proceso de la obra que empezó por la conformación del tribunal asesor (jurado), nombrado por la Comisión del Palacio Legislativo para definir el proyecto ganador, que estuvo integrado por varios profesionales de origen o familia italiana quienes terminaron favoreciendo el proyecto de Meano frente al del español Manuel Mendoza y Saez de Argandoña. Sería arriesgado de nuestra parte plantear como hipótesis que “el grupo italiano” terminó favoreciendo a un connacional porque no tenemos pruebas documentales al respecto pero sabemos que en otros concursos el tema de “lo nacional” fue defendido hasta a nivel diplomático¹¹.

como uruguayos –, pero hasta 1914 se mantendría siempre por encima del 33 % (González Carsellia 2010, p. 162).

⁴ La mayor parte de la construcción en la ciudad pasaba por manos de pequeños y medianos constructores, en su mayoría italianos.

⁵ Nacido en Uruguay pero formado en la Escuela de Aplicación para Ingenieros de Turín.

⁶ Nacido en Vercelli, Italia, en 1853.

⁷ Nacido en Ferrara, Italia, s/f.

⁸ Nacido en Florencia, Italia, en 1880.

⁹ González Carsellia 2010, p. 173.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Piccioni 1997. *El Monumento del Centenario, un problema de estado*, donde ha estudiado el caso del concurso internacional para la trama de intereses y presiones que se tejieron entre las distintas representaciones extranjeras que tenían artistas que presentaron proyectos para el Monumento a la Independencia Argentina para la Plaza de Mayo de Buenos Aires en 1907.

2. *El proyecto y construcción del Palacio Legislativo*

El área de La Aguada, donde se construyó el Palacio Legislativo, fue una zona periférica de la ciudad colonial donde se localizaban pozos de agua para su aprovisionamiento; de allí el origen del nombre¹². El plano de Arturo de Seelstrang de 1865 (fig. 1) permite ver el sector antes de que se iniciaran las obras del Palacio Legislativo en 1906.

El tejido consolidado a partir del núcleo colonial (la Ciudad Vieja) había tenido un primer ensanche con el plan de Reyes que extendió la ciudad hacia el Este siguiendo la traza de la actual Avenida 18 de Julio. El sector de La Aguada marcado con la letra “E” en el plano aparece como un nudo de caminos que vinculaban la ciudad con el área rural donde se encontraban las Plazas Sarandí y Flores¹³.

El primer proyecto para transformar a Montevideo en una ciudad “moderna” tomando como modelo los planes aplicados en algunas ciudades europeas como París y Barcelona fue el presentado por Norberto Maillart al gobierno del Uruguay en 1887. De las modificaciones que hizo el Poder Ejecutivo resultó la traza definitiva aprobada y empezada a construir en 1889. En el esquema que presentamos (fig. 2) se puede ver que la Avenida Agraciada (actual del Libertador Lavalleja) es simplemente un camino diagonal que vincula el sector de las plazas con la ciudad consolidada en dirección sudeste. Maillart proponía la ubicación del futuro edificio del poder legislativo en el nodo formado por los caminos que llegaban de la campaña y el ingreso a la ciudad donde se encontraban las plazas Sarandí y Flores en el lugar que hoy ocupa el Palacio. Si bien el plan no se concretó señala por primera vez el lugar donde luego se construiría el edificio. Luego, en ese sector se proyectaron algunos edificios universitarios:

La Ley de fecha 12 de julio de 1901, marcó el inicio de las concreciones en materia de edificios universitarios, destinando para la construcción de la sede de la Facultad de Medicina, un sector de la antigua Plaza de Frutos de la Aguada. Previo a su sanción, se desarrolló un vehemente debate en las Cámaras, que evidenció el peso de las ideas higienistas en la época. Diversos legisladores se oponían a la sustitución de un espacio abierto y de uso público por las construcciones que albergarían la Facultad de Medicina, por considerarlo un “pulmón” de la ciudad. Correspondió al legislador y médico Francisco Soca la defensa de esta ubicación.

Como mediación resultante del debate, se designaron para este edificio dos manzanas regulares resultantes de la extensión del damero en el gran espacio de la plaza, separadas por una vía de tránsito – la actual Avenida General Flores –, debiendo reservarse un sector para jardines de uso público, por disposición expresa de dicha ley. La avenida tuvo su origen en uno de los antiguos caminos, por los que ingresaban las carretas con los productos de

¹² Carmona 1988.

¹³ Cabe aclarar que como la ciudad urbanizada no llegaba totalmente hasta allí, en ese sector los planos eran muy generales e imprecisos y cuesta referirlos a la ubicación actual. Agradezco estas observaciones a la arquitecta Liliana Carmona.

la campaña – “frutos del país” –, llegando a la citada plaza. Al afirmar con el tiempo su jerarquía como uno de los accesos a Montevideo, le otorgó gran importancia a la zona donde se implantó la Facultad de Medicina. En ese momento, el área mostraba una gran actividad constructiva materializada en un tejido homogéneo, formado por una sucesión de características casas patio de una o dos plantas, anónimas y repetitivas¹⁴.

Nos interesa de esta propuesta la preocupación de los higienistas y su participación e influencia en las decisiones urbanas.

Cuando el senador y luego dos veces presidente de la República José Batlle y Ordóñez soñó «la ciudad del porvenir» en sus planes estaba la materialización de grandes edificios que representaran los poderes del Estado en tanto símbolos de una Nación en pleno desarrollo y crecimiento. El battlismo, «en las épocas difíciles de nuestro resurgimiento institucional, cargó sobre sus hombros, con honra y con orgullo, no sólo la tarea de edificar una nueva conciencia nacional abierta a todos los horizontes de la verdad», sino que además se preocupó «en construir sobre las ruinas coloniales la maravillosa ciudad del porvenir»¹⁵. En este exaltado y fervoroso artículo se puede leer la aspiración del Partido Colorado bajo la guía de Batlle y Ordóñez de transformar a Montevideo en una ciudad con nuevos edificios para los poderes del Estado como el Poder Legislativo que hasta ese momento desarrollaba sus tareas en el Cabildo de la Ciudad Vieja¹⁶.

Por la ley del 10 de febrero de 1896 de liquidación del Banco Nacional quedó establecido el terreno donde se levantaría el nuevo edificio; la manzana fiscal delimitada por la calle Agraciada entre Venezuela y Nicaragua, frente a la Basílica de Nuestra Señora del Carmen en el barrio de La Aguada (fig. 3).

El año 1903 fue decisivo para dar impulso al proyecto: asumió como presidente de la República José Battle y Ordóñez y se conformó la Comisión del Palacio Legislativo encargada de promulgar las bases del concurso internacional para el nuevo Palacio y definir el proyecto ganador previa discusión de un tribunal asesor (jurado). De los veintisiete proyectos aceptados el tribunal declaró desierto el primer premio y debatió cuál de los dos segundos sería el ganador. Integrado por los ingenieros José Pedro Gianelli, Luis Andreoni, Juan Monteverde y los arquitectos Julián Masquelez, Antonio Llambías de Olivar, Jacobo Vázquez Varela, Juan del Vecchio, si bien valoró la solución funcional del proyecto de Mendoza terminó premiando el de Meano por su sencillez y monumentalidad. No fue fácil la relación entre ingenieros y arquitectos en la Comisión. En 1906, año en que comienzan las obras, hubo un

enfrentamiento entre los señores Presidente y Secretario de la Comisión del Palacio Legislativo, doctor Juan Blengio Rocca e ingeniero Víctor B. Sudriers, respectivamente, y la

¹⁴ Antola, Carmona 1998, pp. 27-28.

¹⁵ *El Partido Colorado rindió un grandioso homenaje al profesor Cayetano Moretti*, diario «El Día», jueves 24 de septiembre de 1925, AGN del Uruguay, caja A, carpeta 16.

¹⁶ Bausero 1968, pp. 12-13.

Sección Arquitectura de la Asociación, debido al nombramiento del ingeniero José Foglia para el cargo de ‘jefe de la oficina técnica’ que dirigía la construcción del Palacio Legislativo. Este fue el de mayor interés desde el punto de vista de la especificidad disciplinar en el período ya que se designó a un ingeniero para dirigir la principal obra de arquitectura del país¹⁷.

Sin embargo la presencia de profesionales fue decisiva en el proyecto político de Batlle

la relación de los ingenieros con los sectores empresariales y políticos fue de mayor relevancia que la de los arquitectos pero ambos compartieron un mismo ámbito sociocultural: el de la élite intelectual, política y empresarial del país, ámbito de la ‘*alta cultura*’, espacio que se constituyó en motivo de competencia ya que, como señala la historiografía del período, los títulos universitarios en una sociedad donde no existía aristocracia de sangre eran una posibilidad real de ascenso y de prestigio social. Es necesario señalar, además, un importante ámbito de coincidencia ideológica de los profesionales de perfil técnico con el proyecto modernizador del país impulsado por Batlle, proyecto que trascendía las diferencias político – partidarias¹⁸.

El acta de sesión del jurado del 15 de julio de 1904 permite ver los términos del debate que determinó el proyecto «que por sus méritos y condiciones fuese realizable»¹⁹. Determinaron dar el segundo premio al envío de Mendoza (Hispania) y el tercero al de Meano (Agraciada) del cual el ingeniero Andreoni hizo una encendida defensa:

no considera que la arquitectura de Hispania, armónica y elegante en todas sus partes, sea conveniente, para Palacio Legislativo por faltar de sencillez y grandiosidad en el conjunto de sus líneas. Prefiere en general para esta clase de monumentos la arquitectura clásica, y especialmente aquí en Montevideo adonde es conveniente y hasta cree necesario venga rehabilitada asignándole el puesto de honor que le corresponde después de haber hecho un espantoso abuso de sus elementos, pues abundan las casas aun con el frente de las tradicionales 12 y 1/2 varas en que se han bien o mal aplicado pilastras y cornisas dóricas, jónicas y corintias. Se hizo también la objeción de que la arquitectura clásica ya no corresponde a las exigencias de la vida moderna y especialmente a una nación joven que no teniendo tradiciones artísticas suyas propias debe tratar de adoptar el estilo que más le convenga prácticamente buscando al mismo tiempo algún sello de originalidad. A esa objeción contesta con un argumento de hecho que dice no necesita comentarios. Los Norte Americanos, hombres esencialmente prácticos, revolucionarios en todas las ramas de la inteligencia y del trabajo humano, que tampoco tienen una tradición artística que respetar, después de haber levantado las obras más atrevidas, tanto como construcción como por la prescindencia de lo hecho por las pasadas generaciones, actualmente para las principales colosales reparticiones de la Exposición universal de San Luis, el torneo más importante a que haya sido llamada hasta hoy la humanidad, han creído conveniente “ritornare

¹⁷ Mazzini, Méndez 2011, p. 28.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Concurso de proyectos del Palacio Legislativo. Acta de la sesión del jurado – 15 de julio de 1904. AGN del Uruguay, caja 1, carpeta 2, p. 1.

all'antico" y se han inspirado a la sencilla grandiosidad, elegancia, armonía, y encantadora suavidad de los motivos clásicos²⁰.

El mismo Meano había escrito en la memoria del proyecto presentado al concurso internacional de 1904 sobre el estilo arquitectónico aseverando que

el estilo que mejor corresponde a esta necesidad por su sencillez de expresión y que más se presta por la variedad y riqueza de elementos y por la multiplicidad de combinaciones a que puede dar lugar para conciliar lógicamente la forma y aspecto exterior con la estructura de la construcción, es el estilo griego, que es el que hemos adoptado²¹.

Sin embargo aclara que «no será el estilo griego y clásico de la época de Pericles» sino el que se adapte «a las exigencias de construcción moderna y arreglada a las costumbres de la vida Sud-Americana»²² (fig. 4).

Lamentablemente Meano murió trágicamente antes de conocer el resultado del concurso y su proyecto fue modificado cuando se reubicó el edificio al final de la avenida Agraciada sobre los terrenos de la Plaza General Flores²³. Los trabajos de adecuación del proyecto de Meano fueron realizados por Jacobo Vázquez Varela y el italiano Antonio Banchini pero el avance de las obras y la voluntad del presidente Batlle en su segundo mandato de «revestir de mármoles el edificio y de dar al mismo, en todos sus aspectos, un carácter más suntuoso»²⁴ hizo que la Comisión del Palacio buscara para dirigir esas tareas a un profesional extranjero de fuste. En 1913 se encontraba en Buenos Aires Gaetano Moretti que estaba dirigiendo los trabajos de construcción del Monumento a la Independencia Argentina en la Plaza de Mayo y a quien finalmente fue contratado para terminar la construcción del Palacio.

Moretti, nacido en Milán en 1860, estudió en la Accademia di Brera que se encontraba bajo la dirección de Camillo Boito quien a su vez dirigía el Istituto Tecnico Superiore para la formación de los ingenieros. En la Academia fue alumno de Luca Beltrami quien junto con Boito constituyeron las figuras centrales en la interna del debate arquitectónico italiano a fines del siglo XIX. Boito teorizaba acerca de un nuevo lenguaje proyectual de carácter nacional en coincidencia con la reciente formación del Reino de Italia y Beltrami concentraba sus aportes en el campo de la teoría del restauro arquitectónico. En 1883 se diplomó en Arquitectura en Brera y en 1885 obtuvo el título de profesor de Diseño Arquitectónico comenzando su participación en la actividad docente y en concursos de arquitectura entre los

²⁰ Ivi, pp. 4-5.

²¹ Meano 1904. Proyecto de Palacio Legislativo para erigirse en la ciudad de Montevideo presentado al concurso internacional del 15 de abril con el pseudónimo "Agraciada" (AGN Uruguay, Palacio Legislativo, caja A, carpeta 8, p. 5).

²² *Ibidem*.

²³ La ley del 29 de noviembre de 1904 decretó: Destínase para la construcción del Palacio Legislativo el terreno ocupado por la Plaza General Flores en la calle Agraciada y la parte de la calle Panamá comprendida entre dicha plaza y la manzana inmediata al norte.

²⁴ Bausero 1968, p. 47.

que se cuenta el de la fachada del Duomo de Milán. Siguen a este concurso el del Parlamento Italiano y a fines del siglo el de la ampliación del Palacio de Montecitorio, ambos en Roma, donde no logró superar las intrigas de las camarillas locales que terminaron favoreciendo otros proyectos. Estos trabajos demuestran la habilidad en el manejo del vocabulario clásico de inspiración romana y su inclinación a la elección de obras monumentales que alterna con las tendencias medievalistas para los proyectos religiosos. En 1896 completa su *iter* académico con la obtención del título de arquitecto civil en el Politécnico de Milán.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX grupos sociales favorecidos por el desarrollo económico en algunas regiones de Italia pero sobre todo en las del norte (Lombardía, Piamonte), de gran desarrollo industrial, se transformaron en motor de un proceso de cambio que definió en las artes un nuevo lenguaje, que va a tener distintas declinaciones en Europa y que en Italia se conocerá como *Floreal* o *Liberty*²⁵. Si bien esta tendencia modernista según expresa Rossana Bossaglia²⁶ está relacionada con arquitecturas efímeras: pabellones de exposiciones, *chalets* o decoraciones de interiores, en Italia los mejores ejemplos surgirán en la arquitectura urbana donde se destacaron las obras *Liberty* de Ernesto Basile en Sicilia y de Pietro Fenoglio en Turín. Dentro del conjunto de influencias modernistas en el norte de la península tuvo particular importancia en ese momento la de la escuela de Darmstadt y la de la primera Secesión Vienesa aunque reformuladas en un eclecticismo monumental renunciando a «[...] tutto quanto l'Art Nouveau aveva voluto significare di libera creazione di forme autonome, tensione lineare, esaltante asimmetria [...]»²⁷. Entre las obras de GM señaladas como «modernista»²⁸, figura la Central Hidroeléctrica de Trezzo d'Adda, que según Luca Rinaldi en realidad «pone en tensión los elementos derivados de sus estudios de los estilos históricos elaborados en los primeros años de su actividad trabajando más al límite de la negación del lenguaje historicista que proponiendo un nuevo lenguaje arquitectónico»²⁹ (fig. 5).

²⁵ Tomamos esta idea de Solá Morales Rubió 1980, p. 27.

²⁶ Bossaglia 1997.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Giulio Carlo Argan incluye a la Central Hidroeléctrica como uno de los ejemplos del *Art Nouveau* europeo (Argan 1991, p. 190). Por otra parte la bibliografía italiana de principios del siglo XX señaló como algo «menor» y «secundaria» la producción italiana del momento respecto de lo que se hacía en el resto de Europa. Bruno Zevi en el capítulo dedicado al «caso italiano» de su *Historia de la Arquitectura Moderna*, señala: «La verdad que a un Loos, a un Sullivan, a un Wagner o a un Berlage, Italia puede oponer un Antonelli, un Ernesto Basile, un D'Aronco, un Gaetano Moretti o un Sommaruga, personalidades valientes pero pálidas, si se los compara con los ingenieros europeos del siglo XIX, con un Víctor Horta, con un Van de Velde, con un Mackintosh, un Hoffmann o un Olbrich. El resto está constituido por Coppedé, Sacconi, Calderini y, con la mejor buena voluntad, por un Koch o un Poggi, figuras menores incluso dentro del panorama de una literatura arquitectónica y quizá no tanto por falta de inspiración lírica como porque tuvieron que actuar en un mundo anacrónico, devastador de las inteligencias, capaz de neutralizar mediante la inercia del hábito el sentido de cualquier estímulo y de corromper los temas de todo espíritu original» (Zevi 1954, p. 233).

²⁹ Rinaldi 1993, p. 51.

La significación que Moretti como Arquitecto tuvo en la historia del desenvolvimiento del arte en el último cuarto del siglo pasado y los comienzos del presente, se valora cuando se recorre las crónicas de la época en que D'Arconco, Magni, Basile, Sommaruga y otros, afrontaban la impopularidad en Italia para hallar la nueva senda más racional que llevaría a la meta segura. Moretti entre ellos desarrollaba los nuevos ideales en una visión de fuerza y de aristocrático clasicismo para dar una palabra nueva en las centrales hidroeléctricas, en construcciones funerarias, modernas en sus formas. Su eclecticismo se mantuvo dentro de los límites que permiten la libertad del arte, la sinceridad del lenguaje arquitectónico, allí donde los programas de necesidades nuevas imponen la expresión artística que le respondan sin teorías apriorísticas, sin recetas de formas exclusivistas, negativas, Moretti siguió como artista el sentimiento que lo dominaba, en la exteriorización de sus ideas³⁰.

Pero el debate no se cierra solo en una cuestión de “estilo” sino que también hay que considerar la cultura técnica del momento. En 1913, el mismo año en el que fue contratado para continuar las obras del Palacio Legislativo, Moretti fue designado responsable de la Accademia y de la sección de arquitectos del Politécnico de Milán desde donde criticó

l'eccessivo virtuosismo grafico degli allievi (soprattutto quelli di Brera) contro la scarsa conoscenza dell'evoluzione delle forme architettoniche in rapporto alle leggi strutturali per quanto riguarda lo studio severo delle Architetture antiche, alla serietà tecnica dell'ideare e del costruire, nonché all'uso razionale degli organismi architettonici, per ciò che riflette le esigenze, i sistemi ed i materiali di costruzione del giorno d'oggi. Aveva deplorato la mancanza della “vera e soda cultura tecnico-artistica che dovrebbe costituire la finalità ideale dell'insegnamento”. Aveva ritenuto quindi che si dovesse elevare la cultura storico-tecnica e aggiungere un corso di “storia dell'arte del costruire” per portare l'allievo a distinguere “tutto quello che vi è di organico, di strutturale, di genialmente insito nell'anatomia stilistica, da quanto vi è forma, veste temporanea, e che purtroppo e per troppo tempo fu oggetto di una superficiale cultura architettonica”³¹.

La línea “racionalista” de Viollec le Duc y Choisy también está presente en las preocupaciones por la formación de sus alumnos en las instituciones que Moretti presidía en Milán.

³⁰ Baroffio 1939, p. 6.

³¹ Carta de Gaetano Moretti al director del Instituto Técnico Superior, Giuseppe Colombo, del 7 de agosto del 1914. Archivio Storico dell'Accademia di Brera, GIII, 19, citada por Giuliana Ricci en el prefacio de D'Amia 2005, pp. 7-8: «el excesivo virtuosismo gráfico de los alumnos (sobre todos de aquellos pertenecientes a la Academia de Brera) contra el escaso conocimiento de la evolución de las formas arquitectónicas en relación con las leyes estructurales en lo que respecta al estudio serio de las arquitecturas antiguas, al oficio técnico del proyecto y construcción y también al uso racional de los organismos arquitectónicos en lo que concierne a las exigencias, a los sistemas y a las técnicas de construcción de la actualidad. Había deplorado la falta de la “verdadera cultura técnico-artística que debería constituir la finalidad ideal de la enseñanza”. Había considerado por lo tanto que se debía elevar la cultura histórico-técnica y agregar un curso de la “historia del arte de la construcción” para hacer que el alumno distinga “todo aquello que hay de orgánico, de estructural, de genialmente presente en la anatomía estilística, desde cuando existe la forma, ropaje contemporáneo y que por desgracia y por demasiado tiempo fue objeto de una superficial cultura arquitectónica”» (traducción del autor).

En el momento que asume el proyecto y dirección del Palacio Legislativo Moretti había incorporado al severo vocabulario clásico de inspiración romana de sus proyectos para el Parlamento de Roma y la ampliación del Palacio de Montecitorio tanto los elementos ornamentales y decorativos de influencia modernista junto con los adelantos técnicos del siglo XX. Con estos elementos trabajó en su taller de Milán para adaptar las obras del Palacio ya iniciadas hasta la altura del basamento (figg. 6-7).

3. *El diseño del entorno*

En 1913 cuando Moretti se hizo cargo del proyecto de completamiento del edificio, al mismo tiempo empezó a estudiar un plan para el entorno del Palacio que incluía la avenida Agraciada. Con la publicación de un folleto en 1921, presentaba las conclusiones y propuestas que había iniciado la década anterior:

El proyecto que ahora presento tiene su fundamento inicial en el estudio planeado por mí desde febrero de 1914 y que con algunas pequeñas modificaciones de proporción, ha servido de base para la ley que dispone la expropiación de las propiedades, afectadas por las líneas propuestas para la nueva plaza.

Respetadas las dimensiones de anchura establecidas para la plaza por la citada ley, tres han sido las preocupaciones que me han guiado en este estudio definitivo: I. Poner en relación armónica las dimensiones de anchura con las de longitud de la plaza, especialmente en cuanto se refiere a la parte anterior que enfrenta la fachada principal del edificio. II. Estudiar el modo en que debían desembocar diversas calles en la plaza, para conciliar las exigencias de la vialidad con las de la estética, tratando de mantener la euritmia de masas requeridas por la naturaleza de la plaza misma.

III. Idear esquemáticamente las líneas generales de los edificios que, circundando la plaza debieran constituir el marco proporcionado y complementario del nuevo palacio³².

Propone además ensanchar las calles y avenidas entre las cuales se encuentra Agraciada. Pero el centro del proyecto está en el diseño de la plaza que rodea al Palacio.

La cultura urbanística de Moretti tuvo como ámbito de formación una ciudad que estaba en un importante proceso de cambio. Cuando Milán se transformó en la capital de la República Cisalpina bajo el gobierno de Napoleón Bonaparte la ciudad debió adecuarse a los nuevos requerimientos habitacionales de la clase burguesa que estuvieron acompañados de importantes programas de infraestructura urbana y de diseño territorial. El proyecto del Foro Bonaparte de Giovanni Antolini (1801-1803) «è la prima, straordinaria risposta a questo nuovo status della città»³³. El proyecto consistía en un gran espacio alrededor del

³² Moretti 1921, pp. 17-18.

³³ Morandi 2003, p. 18: «es la primera y extraordinaria respuesta a este nuevo estatus de la ciudad».

Castillo Sforzesco con un diámetro de 570 metros, rodeado de una columnata de orden dórico en la cual se ubicaban comercios y casas particulares siguiendo una arquitectura de carácter homogéneo y donde también se insertaban otros programas edilicios como teatros, un museo nacional y la aduana, entre otros edificios públicos (fig. 8). Si bien al plan no se llevó a cabo la idea de rodear un espacio con un edificios formando una gran plaza fue retomada por el Plan del ingeniero Berutto que transformó profundamente la imagen de la ciudad conformando entre la Plaza Cordusio, la via Dante y el Foro Bonaparte un complejo urbano unitario con tipos edilicios en gran parte determinados por los procesos económicos³⁴. Pero el nuevo siglo aporta nuevos enfoques urbanísticos que enriquecen en Italia el panorama del debate sobre la *forma urbis*:

nel 1903 l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma cura l'edizione italiana de *L'Esthétique des villes* (1893) di Charles Buls, già burgomastro di Bruxelles. Questi l'anno prima, invitato a Roma, aveva esposto i suoi principi applicandoli al caso concreto dello sviluppo della capitale. Nel 1902 esce pure la traduzione francese del fondamentale *Der Staadtebau* di Sitte (1889), che grande influenza eserciterà sulla cultura italiana, così come il testo di Stubben (1892) e quello di Paul Geddes (1904). Al Congresso Artistico Internazionale di Venezia del 1905 U. Ogetti svolge una relazione sull'«arte delle strade», mentre C. Ricci, allora direttore di Brera, affronta il tema delle vecchie città e dei nuovi monumento [...]. Nel 1907 Ugo Monneret De Villard dà alle stampe *Note sull'arte di costruire le città*, uno dei primi testi italiani di urbanistica, ispirato alle tesi sittiane, dedicandolo a Gaetano Moretti³⁵.

En esos años Moretti se estaba ocupado en un proyecto de carácter urbano: el rediseño de la Plaza De Ferrari en Génova para la que propone un nuevo marco arquitectónico para el espacio público (fig. 9). Con los antecedentes de los proyectos del Cementerio de Chiavari (1893) y la sistematización de la Plaza De Ferrari y de sus adyacencias en Génova más los aportes teóricos de los autores mencionados GM proyecta los entornos monumentales del Monumento a la Independencia Argentina en la Plaza de Mayo de Buenos Aires y luego las adyacencias y calles que concurren al Palacio Legislativo (fig. 10).

Para el Palacio Legislativo Moretti enumeró las características de su proyecto:

³⁴ Rozzi 1998; Denti, Mauri 2007.

³⁵ Rinaldi 1993, p. 58. «En 1903 la Asociación Artística de los Cultores de Arquitectura de Roma se encarga de la edición italiana de la *Estética de las ciudades* (1893) de Charles Buls, por entonces burgomaestre de Bruselas. El año anterior, invitado a Roma, había expuesto sus principios aplicándolos al caso concreto del desarrollo de la capital. En 1902 se publica también la traducción francesa del fundamental *Der Stadtebau de Sitte* (1889), que tuvo gran influencia sobre la cultura italiana, tanto como el texto de Stubben (1892) y el de Paul Geddes (1904). Al Congreso Artístico Internacional de Venecia de 1905 U. Ogetti desarrolla un informe sobre el 'arte de las calles', mientras C. Ricci, por entonces director de la Academia de Brera, afronta el tema de las viejas ciudades y de los nuevos monumentos [...]. En 1907 Ugo Monneret De Villard da a imprenta sus *Notas sobre el arte de construir la ciudad*, uno de los primeros textos italianos de urbanismo, inspirado en las tesis sittianas, dedicándoselo a Gaetano Moretti» (traducción del autor).

1. Fijar las dimensiones de la plaza proporcionalmente a la mole del palacio en construcción.
2. Crear en correspondencia con el frente principal hacia la calle Agraciada, un punto de vista lejano que permita abrazar el conjunto del edificio, independientemente de los límites fijados para la Plaza.
3. Regularizar la afluencia de las diferentes calles a la Plaza, en forma que no se afecte la eutritmia de los edificios que la circundan.
4. Acentuar la importancia de los cuerpos centrales de los costados del Palacio, haciendo concurrir a ellos la llegada de las calles principales.
5. Regularizar el lado Norte de la Plaza y estudiar una conveniente unión entre la plaza misma y los edificios de la Facultad de Medicina, valiéndose de la alineación de la Avenida General Flores.
6. Crear alrededor del Palacio una gran plataforma horizontal en terraza que haga independiente al edificio, de las irregularidades planimétricas derivadas de los diferentes niveles de sus adyacencias.
7. Fijar un tipo de edificio con pórticos, para el perímetro de la Plaza, y estudiar con relación al Palacio, las dimensiones que han de darse a esos mismos edificios³⁶ (figg. 11-12).

Sobre la Avenida Agraciada el arquitecto menciona la idea del ensanche en la unión entre la plaza y la traza de la avenida para «disciplinar el movimiento de vehículos a la entrada y a la salida de la plaza»³⁷ y para contribuir a preparar la visión perspectiva del edificio (fig. 13).

4. Consideraciones finales

Este texto no pretende hacer una historia del Palacio Legislativo, tarea que por otra parte que ya ha sido hecha³⁸, sino interrogar al proyecto y a los proyectistas para entender cómo el programa parlamento “viajó” desde el viejo continente hasta Montevideo.

El modelo inicial es claro, el mismo Meano lo menciona en la memoria presentada junto con el proyecto *Agraciada* al concurso internacional de 1904:

será (el estilo), un término de conciliación entre la expresión antigua y la moderna, inspiración helénica como fue la del arquitecto Theofilo Hansen al proyectar su monumental Reichsraths y otros edificios de la misma escuela, adaptada a las exigencias de la construcción moderna y arreglada a las costumbres de la vida Sud-Americana³⁹.

Es clara también la preocupación tanto en Meano como en Moretti por la “cultura técnica” del momento pero no podemos imaginar bien a qué se refiere con arreglar al edificio de acuerdo con las «costumbres de la vida» en Sudamérica. La traslación del modelo por otro lado no fue literal: la ubicación del edificio en una pendiente pronunciada hizo que Meano tuviera que adecuarlo a esa situación. El hecho de que el edificio fuera similar (o para algunos una

³⁶ Moretti 1921, pp. 11-12.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Bausero 1968.

³⁹ Meano 1904, p. 5.

copia) del Parlamento de Viena no fue considerado un problema por el ingeniero Andreoni quien lo justificaba diciendo que

se ha acusado al autor de Agraciada de haber plagiado el Palacio del Parlamento de Viena. La envidiable reputación profesional del malogrado autor del proyecto Agraciada, ganador del concurso internacional para el Palacio del Congreso Argentino que se construía bajo su dirección, y autor del Teatro Colón de Buenos Aires lo defiende de por sí solo de tamaña acusación⁴⁰.

En el caso de Moretti el arquitecto tenía como antecedentes sus propios proyectos para los concursos del Nuevo Palacio del Parlamento (1888) y el que se organizó para la ampliación del Palacio de Montecitorio (1897 – 98) en Roma. En el primero Moretti admite que «tutti i più originali e forti elementi dell'architettura romana mi furono da guida»⁴¹ es decir que encuentra en la historia los motivos más importantes para construir su proyecto dejando de lado las tendencias renovadoras que fueron utilizadas por otros participantes como Broggi o Sommaruga quienes buscaron «trasformare in certo modo la grandiosità della Roma dei Cesari, piegandola e adattandola ai bisogni moderni»⁴².

Esta “fórmula” la utiliza Moretti al final de su carrera y es esa arquitectura la que “viaja” a América: la majestuosidad clásica adaptada a las necesidades (y a los sistemas constructivos) modernos. Su última obra en Milán, el Palazzo delle Assicurazioni Generali (1926-1930), es un último ejemplo de esta arquitectura. Si bien Moretti conocía las ideas más radicales del Gruppo 7 formado entre otros por Giuseppe Terragni, Luigi Figini o Gino Pollini, todos egresados del Politécnico de Milán cuando Moretti dirigía la institución, su idea era que la arquitectura

è un'arte che deve rispondere a esigenze sociali con un carattere proprio dei tempi 'destinato ad affermare un dato periodo della storia'. Scartate sdegnosamente le soluzioni accademiche dei 'depositari del cosiddetto purismo' bisogna accettare che l'architettura del tempo, nella prolungata incertezza formale, risieda in questo 'eclettismo moderno'. Le tendenze più avanzate sarebbero a questo riguardo due: quella degli 'innovatori', tra cui egli idealmente si colloca, e quella degli studiosi di arti passate che, come i Bagatti Valsecchi, vorrebbero attingere del tutto agli stilemi antichi. Moretti auspica che questa – peraltro semplicistica – suddivisione delle correnti venga superata in avvenire con il connubio delle due tendenze. Intanto non può fare a meno di scagliarsi contro le degenerazioni, contrapposte ma complementari, dell'edilizia contemporanea⁴³.

⁴⁰ Concurso de proyectos del Palacio Legislativo. Acta de la sesión del jurado – 15 de julio de 1904. AGN del Uruguay, caja 1 carpeta 2, p. 2.

⁴¹ Rinaldi 1993, p. 137: «todos los elementos más originales e importantes de la arquitectura romana me sirvieron de guía» (traducción del autor).

⁴² Ivi, p. 137: «transformar de alguna manera la grandiosidad de la Roma de los Césares, adaptándola a las necesidades modernas» (traducción del autor).

⁴³ Ivi, pp. 31-32: «es un arte que debe responder a las exigencias sociales con un carácter propio de estos tiempos 'destinado a afirmar un período dado de la historia'. Descartadas desdeñosamente

En una entrevista Moretti declara, cuando se le pregunta su opinión sobre la arquitectura moderna italiana,

creo que evitando el peligro que entraña el considerar nuevas ciertas formas simples, surgidas racionalmente en otras circunstancias, como definitivos valores plásticos de la estética arquitectónica contemporánea, la tendencia que universaliza la Arquitectura actual, en Italia puede dar origen a expresiones verdaderamente estéticas, aun respetando el imperativo de la raza.

No es esta una traba, sino más bien un incentivo, una fuente de originalidades sincera. En cambio la simulación de sentimientos de ingenuidad a través de imitaciones regresivas, dan siempre por resultado manifestaciones de “Snobismo” que sustentadas por oportunistas afirmaciones literarias, caen pronto por la carencia de arraigo en el alma colectiva.

Esto ya lo veo en mis clases de Milán, donde jóvenes de alma diferente, de preparación y tendencias distintas, todos están animados por el mismo deseo de lo nuevo. Pero aspirando todos a una meta radiante en su fantasía y difícil de alcanzar en la realidad, se va haciendo entre ellos camino día a día el sano principio que libra a la Arquitectura del academicismo escolástico que tanto la ha tiranizado. Y trasportándola al campo de las realizaciones positivas, ese principio hará surgir la deseada expresión de sinceridad arquitectónica de nuestro tiempo⁴⁴.

Respecto del proyecto del entorno del Palacio presentado por Moretti entendemos que condensa distintos aspectos del debate europeo sobre cómo debía ser la *forma urbis* en el cambio de siglo XIX-XX donde a las directrices formales del urbanismo francés se sumaban las de otros como Sitte, Stubben, Geddes o Monneret De Villard y su propia actividad proyectual como director de la Oficina Regional de la Lombardía donde había trabajado en la demolición del tejido histórico para destacar los edificios monumentales tal como lo presenta en el proyecto para monumentalizar el Palacio Legislativo.

La intervención de Moretti es parte, además, de una larga historia de proyectos y obras que modificaron las adyacencias del edificio y prolongaron la traza de la Avenida Agraciada hasta su encuentro con la Avenida 18 de Julio que da al conjunto una visión más “haussmanniana”⁴⁵. Pero la vinculación del proyecto de Moretti con el diseño urbano va a volver en 1937 cuando la Cámara de Representantes apruebe el Proyecto de Ley que declaraba «adóptase para las

las soluciones académicas de los ‘depositarios del purismo’ es necesario aceptar que la arquitectura de esta época, en su amplia indeterminación formal, se encuentre el ‘eclecticismo moderno’. Las tendencias más avanzadas serían según nuestra opinión dos: aquella de los ‘innovadores’, entre quienes él se ubica, y aquella de los estudiosos de las artes pasadas que, como los Bagatti Valsecchi, quisieran alcanzar en forma contundente los estilemas antiguos. Moretti auspicia que esta subdivisión, por otro lado esquemática, de las dos corrientes se supere en un futuro con un acuerdo entre las dos tendencias. Mientras tanto no queda otro camino que precipitarse contra los dos desvíos, contrapuestos pero complementarios, que tiene la edificación contemporánea» (traducción del autor).

⁴⁴ *Un reportaje al Profesor Moretti* en diario «La Mañana», 25 de agosto de 1925, Archivo CEDODAL.

⁴⁵ En 1928 el Plan presentado por el ingeniero Fabini prolongó la avenida Agraciada hasta la Avenida 18 de Julio sin resolver la unión entre las dos arterias.

adyacencias del Palacio el plan trazado por el arquitecto Cayetano Moretti, según el memorándum y el plano anexo de 20 de setiembre de 1914, aprobado por la ley n° 5216 de abril 22 de 1915»⁴⁶. En ese momento comienza una historia donde tradición y modernidad se sucederán en las distintas propuestas presentadas a lo largo de las siguientes décadas sin alcanzar el conjunto un proyecto unitario y definitivo. Pero esto formará parte de un texto todavía por escribir.

Referencias bibliográficas / References

- Antola S., Carmona L. (1998), *Primeros edificios universitarios 1904-1911*, Montevideo: IHA, Facultad de Arquitectura, UdelaR.
- Argan G. (1991), *El Arte Moderno*, Madrid: Akal.
- Baracchini H., Altezor C. (2008), *Historia del ordenamiento territorial en el Uruguay*, Montevideo: Trilce ediciones.
- Baroffio E. (1939), *El arquitecto Gaetano Moretti. 1860-1938*, «Arquitectura», año XXIV, n. 199, pp. 4-9.
- Bausero L. (1968), *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*, Montevideo: Impresora Rex.
- Bossaglia R. (1997), *Il liberty in Italia*, Milano: Edizioni Charta.
- Carmona L. (1988), *La Aguada. Aproximación al estudio de su proceso histórico-urbano*, Montevideo: UdelaR, IHA (mimeo).
- D'Amia G. (2005), *L'isola degli artisti. Un laboratorio del moderno sul lago di Como*, Milano: Mimesis.
- Denti G., Mauri A. (2007), *Milano. L'ambiente, il territorio, la città*, Firenze: Alinea editrice.
- González Carsellia N. (2010), *Los aportes italianos en el ámbito de la cultura uruguaya (1830-1930)*, en *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, editado por M. Sartor, Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura, pp. 153-185.
- Mazzini E., Méndez M. (2011), *Arquitectos vs. Ingenieros. La especificidad disciplinar*, en *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo: UdelaR, CSIC.
- Meano V. (1904), *Proyecto de Palacio Legislativo para erigirse en la ciudad de Montevideo presentado al Concurso Internacional del 15 de abril de 1904 con el pseudónimo "Agraciada"*.
- Moretti G. (1921), *Palacio Legislativo de Montevideo. Plan regulador de la plaza y afluencia de las calles adyacentes*, Montevideo: Tipográfica Moderna.
- Morandi C. (2003), *Milano, la grande trasformazione urbana*, Milano: Marsilio.

⁴⁶ AGN del Uruguay, Palacio Legislativo, Caja A, carpeta 1.

- Piccioni R. (1997), *El Monumento al Centenario. Un problema de estado*, en *Arte y Recepción*, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (Buenos Aires, 22-23-24 septiembre 1997), editado por Marina Aguerre *et al.*, CAIA: Centro Argentino de Investigaciones de Artes, pp. 193-200.
- Rinaldi L. (1993), *Gaetano Moretti*, Milano: Guerini Studio.
- Rozzi R., a cura di (1998), *La Milano del Piano Berutto (1884-889)*, Milano: Guerini e associati.
- Solá Morales Rubió I. (1980), *Eclecticismo versus Modernisme (1888-1909)*, en *Eclecticismo y Vanguardia y otros escritos*, Barcelona: GG, pp. 25-42.
- Zevi B. (1954), *Historia de la Arquitectura Moderna*, Buenos Aires: Emecé Editores.

Apéndice

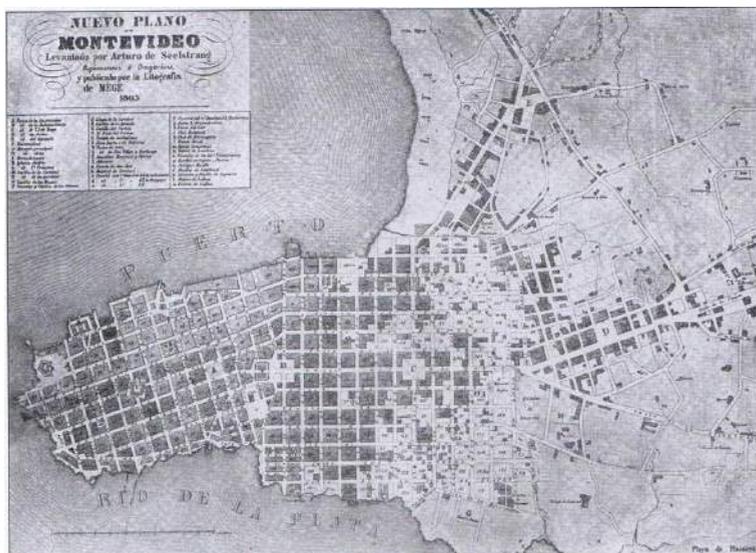


Fig. 1. Arturo de Seelsstrang, *Nuevo plano de Montevideo*, 1865 (Baracchini, Altezor 2008, p. 91)

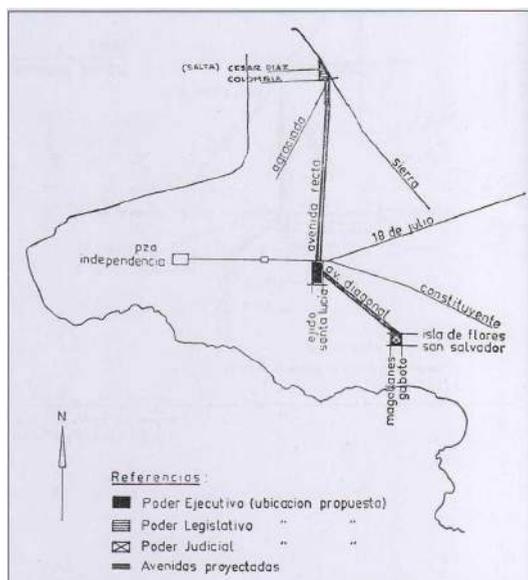


Fig. 2. Aurelio Lucchini y Otilia Muras, *Esquema del proyecto presentado por Norberto Maillart en 1889*, Interpretación gráfica del IHA (Baracchini, Altezor 2008, p. 162)

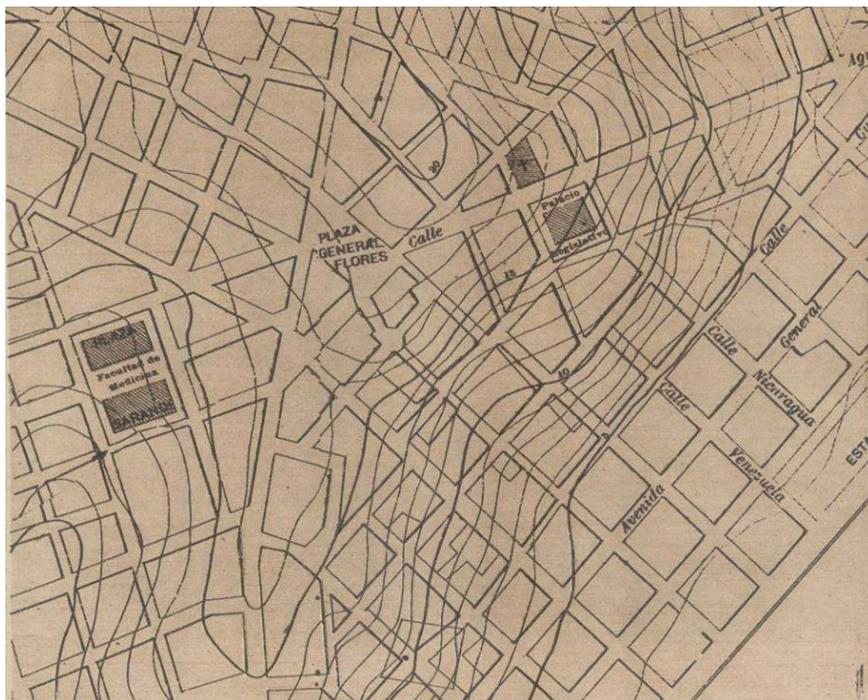


Fig. 3. Plano de la parte este de la ciudad trazado por el Ingeniero Juan Monteverde indicando la primitiva posición del terreno sobre Agraciada entre Nicaragua y Venezuela (Frente a la Iglesia del Carmen) destinado al Palacio y la plaza General Flores, Nota de Luis Bausero para el suplemento del diario «El País», Archivo General de la Nación del Uruguay, Palacio Legislativo, Caja B

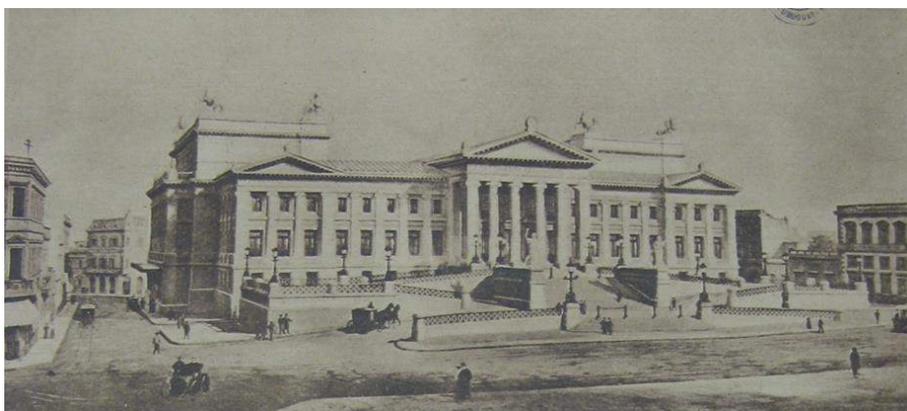


Fig. 4. Vittorio Meano, *Perspectiva del Palacio Legislativo*, Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires

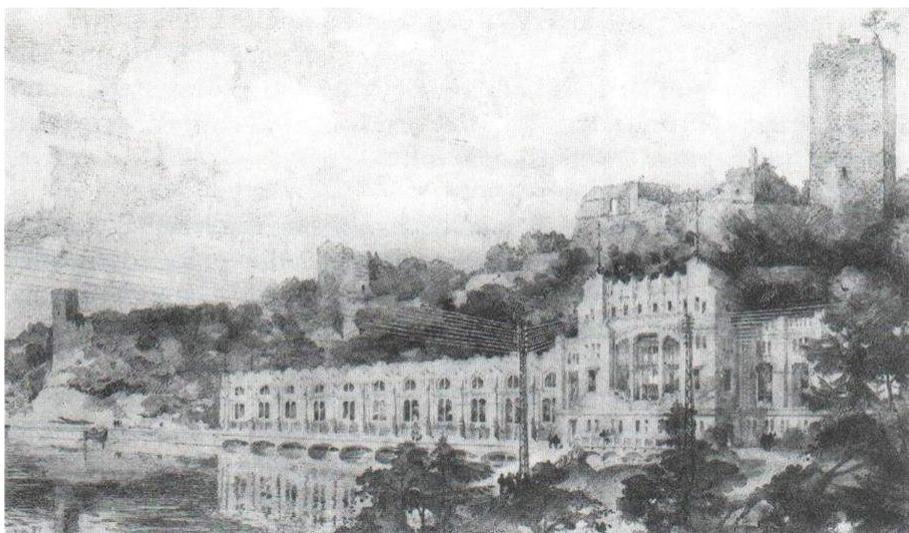


Fig. 5. Gaetano Moretti, *Central Hidroeléctrica*, Trezzo sull'Adda, Dibujo del proyecto (Rinaldi 1993, p. 180).



Fig. 6. Gaetano Moretti, *Vista perspectiva del Palacio Legislativo*, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, «Revista Arquitectura»



Fig. 7. *Salón de Pasos Perdidos en construcción*, Archivo General de la Nación del Uruguay, Palacio Legislativo, Caja B

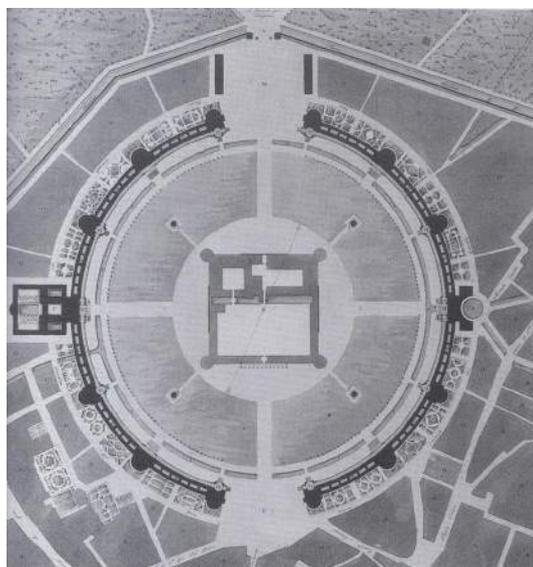


Fig. 8. Giovanni Antolini, *Planta del Foro Nonaparte*, 1801, Biblioteca Nacional de París (Denti, Mauri 2007, p. 77)



Fig. 9. *Plaza De Ferrari*, Genova, croquis del proyecto de sistematización del espacio (Rinaldi 1993, p. 175)



Fig. 10. Gaetano Moretti, *Propuesta para el entorno de la Plaza de Mayo*, Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires

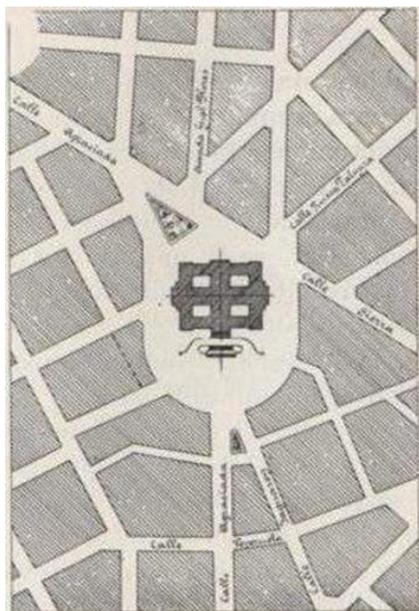


Fig. 11. *El Palacio y sus adyacencias en 1913*, Archivo General de la Nación del Uruguay, Palacio Legislativo, caja D

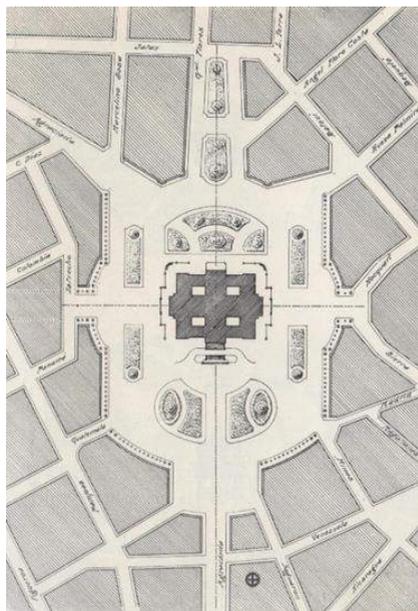


Fig. 12. Gaetano Moretti, *Proyecto de 1921*, Archivo General de la Nación del Uruguay, Palacio Legislativo, caja D

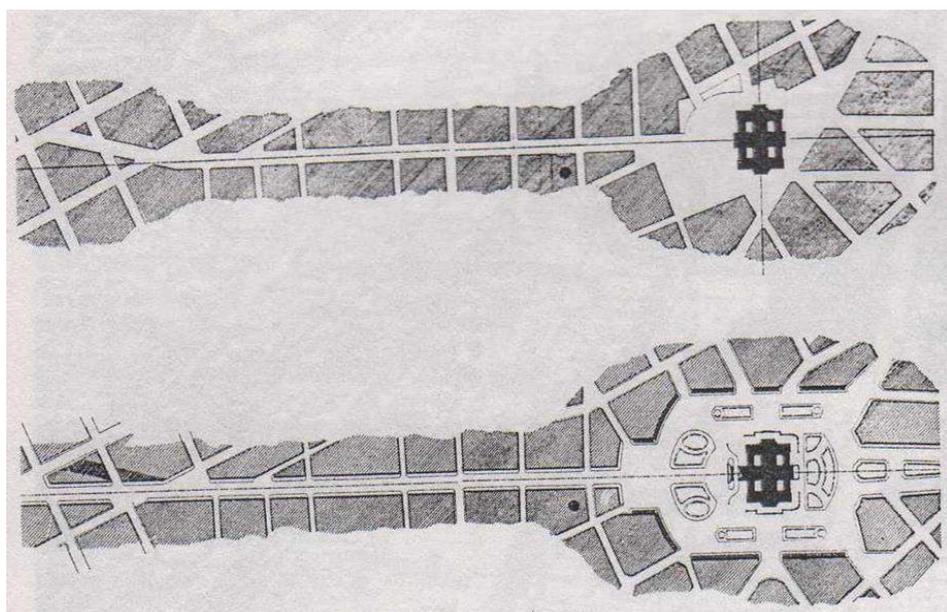


Fig. 13. *Estado actual de la calle Agraciada y de los alrededores del Palacio y nuevo plan regulador*, Archivo General de la Nación del Uruguay, Palacio Legislativo, caja D

I musei del *migration heritage*

Patrizia Dragoni*

Abstract

A partire dalla seconda metà degli scorsi anni '60, al radicale mutamento del contesto sociale, politico ed economico si è accompagnata una profonda innovazione anche culturale. La nozione antropologica di cultura contrapposta alla visione idealistica, l'inedito e forte interesse per la cultura materiale, l'enunciazione del concetto di bene culturale da parte della Commissione Franceschini, la fortuna della *Public History* portano ad un rivolgimento degli statuti disciplinari delle scienze storiche, che iniziano ad occuparsi di storia sociale, privilegiando le fonti informative spontanee e dando corso ad esperienze di storia orale. A tutto ciò si accompagna una notevole trasformazione delle tematiche e della funzione sociale dei musei. Questo lavoro riferisce, relativamente a questo più generale contesto, della formazione e della diffusione in ambito internazionale e italiano dei musei dedicati

* Patrizia Dragoni, Professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100, Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

Si ringrazia il dott. Antonio Perticarini per le informazioni e per le immagini di corredo al testo.

alla storia dell'emigrazione, dà conto delle loro possibili prospettive di utilità sociale in ordine alla integrazione degli attuali immigrati in Italia e illustra a titolo di esempio il museo recentemente allestito a Recanati.

Since the second half of the 1960s of the 20th century, a profound cultural innovation was accompanied to the radical change in the social, political and economic climate. The anthropological notion of culture as opposed to idealistic vision, the unusual and strong interest in material culture, the enunciation of the concept of cultural property by the Franceschini Commission, the luck of the Public History bring a change of the disciplinary statutes of historical sciences, which begin to attend to social history, focusing on the spontaneous sources of information and initiating experiences of oral history. To all this a remarkable transformation of the themes and of the social function of museums is added. This paper illustrates, in relation to this more general context, the foundation and the dissemination of museums dedicated to the history of migration in Italy and in the world, enunciates their possible social utility for the integration of present migrants in Italy and illustrates, by way of example, the museum recently opened in Recanati.

1. *Il nuovo contesto culturale della seconda metà del '900*

La caratteristica essenziale dei nuovi orientamenti culturali che caratterizzano il secondo dopoguerra, in particolare a partire dalla seconda metà degli anni '60 del Novecento, consiste nell'importanza che assumono la cultura materiale e la nozione di cultura in accezione antropologica, nella enunciazione e motivazione del concetto di bene culturale ad opera della Commissione Franceschini e, di conseguenza, nel correlato mutamento degli statuti disciplinari delle scienze storiche, che iniziano ad aprirsi ad interessi nuovi. Incrinatosi il tradizionale impianto epistemologico, si inizia infatti sulla scia delle «Annales» ad occuparsi di microstoria, di storia sociale, dei rapporti fra antropologia e storia. Vengono pertanto privilegiate le fonti informative più "umili", non intenzionali, che raccontino delle comuni condizioni di esistenza e si fanno le prime esperienze di storia orale. Corrisponde a tutto questo una profonda revisione delle tematiche e delle stesse modalità d'impianto dei musei, nonché, e soprattutto, della loro funzione sociale e dei loro destinatari primari¹.

Il "museo sociale", l'ecomuseo, proposto fra la metà degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 dalla *Nouvelle Muséologie*² francese, e la *Public History*³, avviata negli USA e in Canada dalla fine degli anni '70, sono i nuovi modelli di riferimento. Il loro comune obiettivo è di ricostruire i contesti socioculturali, di

¹ In proposito cfr. in particolare Montella 2012, pp. 3-23.

² In merito si veda Mairesse, Desvallées 2001, pp. 343-383.

³ Halbwachs 1950; Passerini 1988; Frisch 1990; Bertaux 1997.

recuperare le memorie “volativi”, come le definiva Cirese⁴, delle classi subalterne e di mobilitare una forte partecipazione sociale, per farle divenire patrimonio collettivo, coscienza storica comunitaria. Si mira pertanto a costruire, come dichiara il *Code of Ethics and Professional Conduct* varato nel 2007 dallo statunitense National Council on Public History, una storia collettiva, tramite la musealizzazione dei racconti e degli oggetti offerti da comuni cittadini e per effetto del loro forte coinvolgimento nelle attività museali⁵.

In questo modo, secondo l’umanesimo pedagogico che Paulo Freire⁶ elabora nell’America Latina sulla scorta delle esperienze europee e della teoria marxista, il museo si iscrive nel clima “rivoluzionario” del tempo, inserendosi pienamente nel dibattito sui cambiamenti della struttura della società e dunque allontanandosi dalla impostazione ottocentesca del tempio destinato alla celebrazione di valori assoluti, universali, metastorici, perché legato alla visione delle *élite* fondata sulla contrapposizione fra cultura alta e cultura popolare⁷.

Momenti essenziali di queste nuove prospettive museografiche furono, in Italia, il seminario di museografia e folklore tenuto a Palermo nel 1967⁸ e il Convegno Nazionale di Museografia Agricola del 1975 a Bologna, intitolato *Il lavoro contadino*, che fece seguito alla prima esposizione permanente dedicata alla civiltà contadina⁹, confluita nel Museo della Civiltà Contadina di San Marino di Bentivoglio¹⁰. A livello internazionale grande importanza ebbero la creazione del museo di Le Creusot (1971-1972) e la tavola rotonda UNESCO-ICOM di Santiago del Cile del 1972, conclusa con la Dichiarazione di Santiago, che affermava il rifiuto di concezioni culturali elitarie e della distinzione fra alta e bassa cultura. Elaborata nel corso di una riunione congiunta tra museologi ed esperti nel campo educativo, la dichiarazione stabiliva che il museo, attraverso l’adozione di un’ottica interdisciplinare, avrebbe potuto finalmente svolgere quel ruolo sociale di educazione permanente e di diffusione delle conoscenze¹¹ che, teorizzato dalla fine degli anni ’20 del Novecento¹², ma sulla base di valori culturali e sociali idealisticamente elitari, avrebbe potuto trovare finalmente idonea applicazione grazie al mutato contesto socioculturale.

⁴ In merito vedi Cirese 1997 e 2006.

⁵ Mairesse, Desvallées 2001.

⁶ Freire 1967, 1970 e 1997. L’approccio socio-educativo di Freire è volto a potenziare l’apprendimento dialogico, partendo dal principio che la cooperazione sia fondamentale, che si debba avere una collaborazione attiva di carattere interdisciplinare in cui si tenga conto degli aspetti comunicativi, pedagogici, psicologici, sociologici ed epistemologici, al fine di giungere ad una mutua comprensione, al rispetto delle differenze, alla solidarietà e, in definitiva, ad una trasformazione sociale.

⁷ In merito si veda Drugman 1982.

⁸ Cfr. Cirese 1968; Clemente *et al.* 1976.

⁹ L’iniziativa si deve al lavoro di Ivano Trigari e dei membri de “La Stadura”, associazione da lui fondata che nel tempo ha raccolto il patrimonio di testimonianze della coltura dei campi, poi confluito nel Museo di San Marino di Bentivoglio.

¹⁰ Inaugurato nel 1973.

¹¹ Mairesse, Desvallées 2001, p. 368.

¹² Cfr. Dragoni in corso di stampa.

Questa nuova prospettiva del ruolo sociale del museo e la correlata estensione delle tipologie di materiali giudicate degne di essere conservate e musealizzate hanno dunque portato alla creazione di nuove tipologie museali, dedicate a diversi aspetti della cultura materiale, con cui sfidare i tradizionali istituti ottocenteschi in nome di una diversa rappresentazione delle identità comunitarie e di una più democratica costruzione delle memorie collettive. Proprio per questi fini si era difatti sviluppata dagli anni '70 negli Stati Uniti, sotto l'influenza di correnti culturali britanniche, la *Public History*¹³, poi entrata in Europa, che si rivolge a comunità e a pubblici eterogenei e per lo più non specialisti, nell'intento di superare i ristretti domini accademici, mediando tra storiografia alta e memorie popolari materiali e orali, individuali e collettive. Come afferma Serge Noiret, infatti,

per un Public Historian, la memoria non è soltanto basata sulle fonti tradizionali della storia, ma include, per perpetuare il ricordo del passato, anche spazi fisici nel territorio urbano e rurale, oggetti materiali di ogni tipo sia che celebrino la memoria sia che ne siano fonti dirette, documenti virtuali, siti web e testimonianze di storia orale¹⁴.

In quest'ottica i musei «have established links with much broader audience than those reached by history journals and lectures, or other academic activities»¹⁵.

Qualche decennio più tardi l'UNESCO conferirà piena e formale legittimazione a questi assunti, come dettagliatamente documentato in questa sede da Mara Cerquetti. Se nella Convenzione del 1972¹⁶ l'attenzione era stata riservata alle opere monumentali, ai complessi e ai siti di «valore universale eccezionale»¹⁷, nel 1997 ci si preoccupa, infatti, di «sensibiliser à l'importance du patrimoine oral et immatériel ainsi qu'à la nécessité de le sauvegarder» e di «promouvoir la participation des artistes traditionnels et des praticiens locaux au recensement et à la revitalisation de leur PCI»¹⁸. Si guarda pertanto agli «espaces culturels populaires, c'est-à-dire les lieux où se concentrent et

¹³ Lauwers 2011, p. 87.

¹⁴ Noiret 2011, p. 4.

¹⁵ Porciani, Raphael 2011, p. XIII, cit. in Noiret 2011, p. 18.

¹⁶ *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Parigi, 16 novembre 1972, <<http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>>, 20.01.2015.

¹⁷ «Article 1. For the purposes of this Convention, the following shall be considered as “cultural heritage”: monuments: architectural works, works of monumental sculpture and painting, elements or structures of an archaeological nature, inscriptions, cave dwellings and combinations of features, which are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science; groups of buildings: groups of separate or connected buildings which, because of their architecture, their homogeneity or their place in the landscape, are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science; sites: works of man or the combined works of nature and man, and areas including archaeological sites which are of outstanding universal value from the historical, aesthetic, ethnological or anthropological point of view».

¹⁸ *Consultation internationale sur la préservation des espaces culturels populaires*, Marrakech, giugno 1997, *Résolution adoptée par la Conférence générale à sa 29^e session en 1997*.

se produisent régulièrement des activités culturelles et populaires (places de marché, festivals, etc.)» e alle «forme d'expression culturelle populaires et traditionnelles»¹⁹.

Quindi, nel 2001, l'incontro internazionale convocato a Torino²⁰ per «clarifier la définition du patrimoine culturel immatériel consignée dans la Recommandation de 1989 sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire²¹, et employée dans la première Proclamation», amplia notevolmente la nozione di patrimonio, ricomprendendovi la memoria, le tradizioni tramandate oralmente, i saperi popolari e i loro autori, così come gli inquadramenti sociali delle culture autoctone. Il patrimonio immateriale viene dunque definito come:

le processus acquis par les peuples ainsi quel es savoirs, le compétences et la créativité dont ils sont héritiers et qu'ils développent, les produits qu'ils créent et les ressources, espaces et autres dimensions du cadre social et naturel nécessaires à leur durabilité. Ces processus inspirent aux communautés vivantes un sentiment de continuité par rapport aux générations qui les ont précédées et revêtent une importance cruciale pour l'identité culturelle ainsi que la sauvegarde de la diversité culturelle et de la créativité de l'humanité²².

Analogamente con la *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage* del 2003, si farà infine riferimento a «pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e saperi [...] che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come facenti parte del loro patrimonio culturale», nonché a «gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati ad essi»²³. Le motivazioni addotte appaiono particolarmente significative: la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale storico immateriale e quelli di specie materiale e naturale; la necessità di salvaguardare e arricchire la diversità culturale e la creatività umana; «l'importanza del patrimonio culturale immateriale quale fattore primario della diversità culturale e garanzia di uno sviluppo duraturo»²⁴. Così nel 2004 anche l'ICOM, da parte sua, scelse come tema della Conferenza Generale di Seul *I musei e il patrimonio immateriale*.

Significativo, infine, è che nel 2001 sia stata formulata dall'UNESCO la Dichiarazione Universale sulla Diversità Culturale, seguita nel 2005 dalla Convenzione sulla protezione e la promozione delle diversità culturali. Che all'origine della Dichiarazione Universale stia la tragica occasione degli attentati alle Torri Gemelle dell'11 settembre di quello stesso anno nulla toglie all'importanza del riconoscimento del valore dei «tratti distintivi spirituali e materiali, intellettuali e affettivi che caratterizzano società e gruppi sociali»,

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Les définitions de travail du patrimoine culturel immatériel*, Torino, 14-17 marzo 2001.

²¹ Parigi, dal 17 ottobre al 16 novembre 1989.

²² In merito vedi Tirabassi 2010.

²³ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 17 ottobre 2003.

²⁴ *Ibidem*.

nei quali sono da ricomprendere «oltre alle arti e alle lettere, modi di vita, di convivenze, di sistemi di valori e credenze»²⁵. Questa affermazione, infatti, va anche letta in relazione alla esigenza di evitare il rischio della uniformazione e standardizzazione degli stili di vita, della cancellazione delle peculiari culture territoriali, implicito nei processi di globalizzazione in atto sul piano sia economico che su quello della informazione e della comunicazione potentemente veicolate con le nuove tecnologie.

2. *Musei del migration heritage*

Sul terreno della musealizzazione della cultura popolare proliferano a partire dagli anni '70 i musei dedicati ai più diversi aspetti demoetnoantropologici²⁶, ai quali seguono quelli specificamente inerenti al fenomeno dell'emigrazione. Gli stessi emigrati costituiscono una forte spinta propulsiva per il moltiplicarsi di questi istituti, che vengono costituendosi con oggetti di ogni sorta emersi da soffitte e cantine.

In ambito internazionale, come ricordato da Joachin Baur²⁷, la prima realizzazione può essere considerato l'American Museum of Immigration, progettato nel 1951, aperto soltanto nel 1972 all'interno della Statua della Libertà di New York e chiuso nel 1991. Il più vecchio museo fra quelli ancora oggi attivi è il Migration Museum di Adelaide, inaugurato nel 1986. Ma il più grande e importante resta l'Ellis Island Immigration Museum, realizzato nel 1990. Seguirono il Lower East Side Tenement Museum, situato all'estremità meridionale di Manhattan, aperto nel 1994 e, nel 1998, l'Immigration Museum di Melbourne e il Memorial do Imigrante/Museu de Imigração di Sao Paulo, collocato presso l'Hospedaria dos Imigrantes, luogo in cui, tra il 1886 e il 1978, venivano disbrigate le formalità doganali per gli immigrati. Nel 1999 venne inaugurato il museo dell'immigrazione canadese Pier 21 di Halifax e nel 2001 il Museo Nacional de la Inmigracion a Buenos Aires, anch'esso ospitato nell'edificio storico dell'Hotel degli emigranti, nell'area del porto, in riva al Rio de la Plata, appositamente progettato per alloggiare gli immigrati²⁸.

In Europa l'incremento di questa tipologia di musei è iniziato più tardi ed ha avuto sviluppi diversi. Legato alla realtà locale è il museo londinese 19 Princelet Street, che documenta diverse fasi del movimento migratorio dalla capitale inglese. A carattere territoriale sono anche il Museo de la Emigracion –

²⁵ <http://www.unesco.it/_files/DIVERSITA_culturale/dichiarazione_diversita.pdf>, 21.01.2015.

²⁶ In merito vedi Tozzi Fontana 1984; Clemente, Rossi 1999; Stocking jr. 2000; «Antropologia museale» 2002; Clemente *et al.* 2005-2006.

²⁷ Baur 2010a, p. 2.

²⁸ Per una dettagliata trattazione del Museo dell'Immigrazione di Buenos Aires si veda Magnani 2006, pp. 139-154.

Fundacion Archivo de Indianos in Asturia e il Museo da Emigração Açoreana, Ribeira Grande, di S. Miguel, nelle Azzorre. Relativamente ai musei nazionali, dal 2001 è attivo il Museu Português da Emigração di Fafe, nel Minho Interior; al 2004 risale il Ballinstad di Amburgo, situato nell'isola Veddel, negli edifici costruiti per ospitare gli emigranti in attesa di imbarco, mentre nel 2005 è stata inaugurata a Brema la Deutsches Auswandere Haus, German Emigration Center. A questa categoria appartengono anche l'Utvandrarnas Husin (Casa degli emigranti) di Växjö in Smaland (Svezia), il Norsk Utvandremuseum di Hamar (Norvegia) e l'Iceland Emigration Centre di Skagafjörour (Islanda). Il primo museo di rango nazionale interamente dedicato al fenomeno della immigrazione in Europa è stata invece la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, inaugurata a Parigi nell'ottobre 2007. A riprova dell'importanza del fenomeno è inoltre la costituzione da parte dell'UNESCO nell'ottobre 2006 di una rete internazionale dei musei della migrazione.

3. I musei dell'emigrazione in Italia: origini e peculiarità

Come dimostrato da un'indagine condotta nel 2010²⁹, in Italia i musei dedicati al tema dell'emigrazione costituiscono un fenomeno recente, la quasi totalità essendo stata istituita dopo la seconda metà degli anni '90 o addirittura dopo il 2000. Ciononostante, la rappresentazione pubblica delle migrazioni italiane presenta origini lontane. Emilio Franzina e Patrizia Audenino³⁰ hanno infatti dimostrato in due dettagliati saggi come da oltre un secolo al tema dei fenomeni migratori italiani siano state dedicate mostre ed esposizioni, che, però, anziché sforzarsi di dar conto oggettivamente dei fatti e delle loro cause, rispondevano strumentalmente alle peculiari finalità ideologiche, di volta in volta diverse, degli organizzatori. L'esordio può essere fatto risalire alla fine del XIX secolo, «a sufficiente distanza dal debutto, nel nostro paese, dei movimenti migratori di massa distinti dalle correnti tradizionali di espatrio più tipiche delle società di vecchio regime»³¹.

Una prima rappresentazione dell'emigrazione italiana, alquanto retoricamente celebrativa, si ebbe, infatti, nel 1892 a Genova, in occasione del IV Centenario colombiano. In quella occasione venne inserita nella "Mostra della Scoperta" la sezione "Esposizione ItaloAmericana", dedicata alle imprese di coloro che nel corso dei secoli avevano seguito l'esempio del grande navigatore. Meglio strutturata fu la seconda mostra, realizzata nel 1898 nell'ambito della "Esposizione Generale di Torino" per illustrare il lavoro italiano all'estero

²⁹ Maggi 2010, p. 1.

³⁰ Franzina 2005, pp. 165-182; Audenino 2008, pp. 211-224.

³¹ Franzina 2005, p. 167.

nell'arco del trentennio 1876-1896, con particolare riguardo agli Stati Uniti, all'Argentina e al Brasile. Significativamente all'iniziativa contribuì il Comitato della Camera Italiana di Commercio e Arti di Buenos Aires, che finanziò il volume *Gli italiani nella Repubblica Argentina*³², a testimonianza della particolare importanza della presenza italiana in Argentina, dove già nel 1881 e nel 1886 erano state allestite ad opera della Società di Mutuo Soccorso Unione Operai Italiani due esposizioni dedicate alle attività industriali italiane. Seguì nel 1906 la mostra "Gli italiani all'estero", promossa nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di Milano dall'Istituto Coloniale Italiano, al prevalente fine di mettere in luce le potenzialità economiche delle colonie, nonché, in un periodo che preludeva allo scoppio della guerra di Libia, il contributo apportato dagli italiani alla "civilizzazione" di quei luoghi. Gli stessi scopi, in anni in cui l'emigrazione italiana aveva toccato il massimo picco, animavano nel 1911 la mostra celebrativa del cinquantenario dell'unità d'Italia, realizzata tra Roma e Torino avvalendosi per la prima volta, in quest'ultima città allora capitale del film muto, di supporti cinematografici.

Concepite secondo una visione positivista, queste mostre si proponevano di dimostrare ad un pubblico composto «da specialisti e da imprenditori, ma soprattutto dal ceto medio e operaio»³³ la virtuosa operosità dell'emigrante. Gli aspetti antropologici del problematico inserimento dei nuovi arrivati nelle comunità autoctone e delle difficili condizioni di nuova vita, nelle quali venivano a trovarsi i ceti di estrazione rurale, esulavano decisamente dai loro intenti³⁴. Né di questi aspetti ci si occupò durante il Ventennio, allorché le esposizioni furono indirizzate all'esaltazione del "Genio italiano del mondo", alla propaganda dei valori della stirpe svolta dai Fasci Italiani all'estero. Analogo disinteresse per le questioni di carattere sociale, benché in toni del tutto cambiati, caratterizzò anche i primi decenni dell'Italia repubblicana, quando, nonostante il fenomeno migratorio fosse ripreso con slancio, non si registrarono per altro esposizioni rilevanti. Perché si arrivasse a ripensare in maniera critica le problematiche umane dell'emigrazione bisognò attendere gli anni Settanta, quando, in accordo con la revisione degli statuti disciplinari delle scienze storiche, fu dato avvio a livello locale più che nazionale ad una serie di mostre, convegni ed altre iniziative di molteplici specie, destinate spesso a divenire il primo nucleo di impianti museali avviati aprendo all'interno di musei demotnoantropologici sezioni con raccolte di fotografie e di oggetti di vario genere donati dagli emigranti e dalle

³² *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* 1898.

³³ Franzina 2005, p. 170.

³⁴ Fra le poche eccezioni è da registrare quella di Amy Allemand Bernardy, che, nell'ambito del Primo Congresso di etnografia italiana, uno degli eventi che affiancarono l'Esposizione internazionale di Roma del 1911, aveva evidenziato, basandosi sui risultati di due inchieste commissionate nel 1908 dal Commissariato all'emigrazione, le difficili condizioni di vita degli immigrati italiani negli USA e la preoccupazione per il danno che le condizioni di degrado in cui vivevano potevano recare all'immagine dell'Italia all'estero. In merito si veda Audenino 2008.

loro famiglie³⁵. Lasciando ai saggi già citati una compiuta rendicontazione dei tanti episodi registrabili in quegli anni, basti qui sottolineare che molto spesso essi vennero stimolati dalle stesse associazioni di emigrati e da musei stranieri come quelli di Ellis Island, di Buenos Aires e di San Paolo del Brasile³⁶.

L'iniziativa di maggior conto risale al 1997, allorché ad Ellis Island fu allestita la mostra "The Word in my Hand"³⁷, dedicata all'emigrazione italiana nel mondo, a seguito della quale venne ravvisata la necessità di raccogliere insieme oggetti e documenti fotografici, filmici, sonori, in un unico museo nazionale italiano. Aperto nel 2009 a Roma, all'interno del complesso del Vittoriano, il Museo Nazionale dell'Emigrazione Italiana (MEI)³⁸ si propone di documentare il fenomeno dell'emigrazione quale parte integrante del processo di formazione della identità nazionale e di fungere da collegamento tra i vari musei italiani che a partire dalla fine del secolo scorso sono stati dedicati a questo tema. Tale funzione di raccordo appare in effetti necessaria, considerando che, oltre ai due grandi istituti situati presso i porti d'imbarco di Genova, dove dal 2004 è stata allestita una sezione apposita del Galata, Museo del Mare, e di Napoli Immacolatella, dove il progetto museale è ancora *in fieri*, si contano nella penisola circa venti musei in piccoli comuni³⁹ e una decina di sezioni tematiche

³⁵ Per un primo elenco si veda Togni *et al.* 1997.

³⁶ In questo senso va ricordata la mostra "La terra delle promesse" (1989), curata da Luciano Tosi e dall'Isuc di Perugia, che raggruppava immagini e documenti sull'emigrazione umbra fra XIX e XX secolo inviate dagli stessi emigrati. Inaugurata a Gubbio il 4 ottobre 1989, è stata successivamente esposta in altre 20 sedi, tra cui Bruxelles, Liegi, Parigi, Toronto e New York.

³⁷ *The World in my Hand, Italian emigration in the World 1997*.

³⁸ In merito si veda Nicosia, Prencipe 2009.

³⁹ In merito si veda Maggi 2010, p. 1. Il sito del MEI registra i musei interamente o parzialmente dedicati al tema dell'emigrazione: Museo Narrante dell'Emigrazione, La Nave della Sila (Camigliatello Silano, Cosenza); Museo dell'Emigrazione Veneta (San Giorgio in Bosco, Pordenone); Museo delle figurine di gesso e dell'emigrazione (Coreglia Antelminelli, Lucca); Museo dell'Emigrante di Roasio (Vercelli); Museo dell'Emigrante di Tarsogno (Parma); Musei dell'Emigrante Casa Giannini (Favale di Malvaro, Genova); Museo dell'Emigrazione dell'area del latifondo siciliano (Acquaviva Platani, Caltanissetta); Museo dell'Emigrazione della Gente Toscana (Malazzo, Lunigiana); Museo dell'Emigrazione della riviera messinese jonica Savoca (Messina); Museo dell'Emigrazione di G.B. Scalabrini (Vibo Valenzia); Museo dell'Emigrazione di S. Elia (Fiumerapido, Frosinone); Museo dell'Emigrazione mantovana di Magnavalle (Mantova); Museo dell'Emigrazione siciliana dell'area trapanese (Santa Ninfa, Trapani); Museo eoliano dell'Emigrazione (Salina); Museo etneo dell'Emigrazione (Giarre, Catania); Museo Regionale dell'Emigrazione Pietro Conti (Gualdo Tadino, Perugia); Museo Regionale Piemontese nel mondo (Fossasco, Torino); Museo dell'Emigrazione marchigiana (Recanati, Macerata). Sezioni dedicate sono invece in: Civico Museo Marinaro Gio Bono Ferrari (Imperia); Ecomuseo della Valle-Elvio e Serra nel Biellese; Museo Archivio della Memoria (Bagnone, Massa Carrara); Museo Civico Andrea Tubino (Masone, Genova); Museo del Minatore "Arduino Martinuzzo" (Fratte di Caneva, Pordenone); Museo del Minatore (Casarano, Lecce); Museo dell'arte culinaria dell'Altolivenza di Polcenigo (Pordenone); Museo etnografico della Provincia di Belluno e del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi; Museo Navale Internazionale del Ponente Ligure (Imperia); Museo Nazionale del Territorio di Biella; Museo Provinciale della vita contadina "Diogene Penzi" (Cavasso Nuovo, Pordenone). Sul tema di veda anche *I musei delle migrazioni* 2007. Si segnala, inoltre, una sala dedicata al fenomeno dell'emigrazione postebellica nel recente Historiale di Montecassino, inaugurato nel 2012.

all'interno di musei di diversa tipologia. La loro distribuzione geografica copre in modo piuttosto omogeneo l'intero territorio nazionale. Spesso, come nel caso del Museo dell'Emigrazione "Paolo Cresci" di Lucca, sono nati per raccogliere i materiali derivanti dalle attività di preesistenti centri di ricerca. Altre volte sono stati essi stessi i catalizzatori per la raccolta di documenti, come nel caso del Museo dell'Emigrante di San Marino, del Museo Regionale dell'Emigrazione "Pietro Conti" di Gualdo Tadino o del Museo Narrante dell'Emigrazione, La Nave della Sila, in Calabria. La presenza di più musei in alcune regioni o addirittura in uno stesso comune, come ad esempio a Pordenone, attesta quanto sia vivo in alcune parti del paese il desiderio di testimoniare un fenomeno considerato parte rilevante dell'identità e della storia locale. Rivelatore, in proposito, è che al tema dell'emigrazione siano state dedicate specifiche sezioni all'interno di quei musei civici solitamente di carattere storico-artistico costituiti fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo per celebrare la specifica identità delle piccole patrie partecipi della comune nazione e nei quali, infatti, hanno trovato frequentemente posto anche spazi di documentazione delle vicende locali dell'epopea risorgimentale.

4. *Il Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema) di Recanati*

Il Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema), ospitato presso Villa Colloredo Mels, sede dei Musei Civici di Recanati, è stato inaugurato il 9 dicembre 2013, in occasione della Festa della Venuta, che ricorda il trasporto a Loreto della casa della Madonna e che culmina il giorno successivo, Giornata delle Marche⁴⁰, nella celebrazione in Basilica del Solenne Pontificale.

Recanati, che è fortemente legata alle associazioni dei marchigiani all'estero, soprattutto argentini, desiderosi di mantenere ben saldo il legame con la terra di origine e di promuovere la conoscenza delle migrazioni marchigiane nel mondo⁴¹, aveva avviato già da molti anni una serie di iniziative incentrate sul fenomeno migratorio, fra le quali alcune mostre dedicate ai pittori dell'emigrazione presso il Museo d'Arte Contemporanea e in altre sedi.

A partire dal mese di giugno del 2012, quando venne stipulata la convenzione tra la Regione e il Comune per la costituzione del museo, la municipalità, coadiuvata dalla Provincia di Macerata, ha chiesto a tutti i possibili donatori in Italia e all'estero di contribuire alla raccolta di ogni genere di materiali –

⁴⁰ Il 10 dicembre, "Giornata delle Marche", i marchigiani si ritrovano da ogni parte del mondo, per celebrare la solenne festa della Madonna di Loreto, simbolo spirituale della propria terra d'origine.

⁴¹ A tal fine nell'Accordo di Programma Quadro intitolato "Giovani. Ricercatori di senso", è stato incluso il progetto "Memorie dell'emigrazione", al quale lo Stato ha destinato 100.000,00 euro.

lettere, diari, biglietti di viaggio, libri, fotografie e filmati, utensili e quanto altro – utili a testimoniare il fenomeno dell'emigrazione⁴². Gli oggetti ricevuti sono stati selezionati, catalogati ed infine esposti⁴³ lungo un percorso museale che si avvale di postazioni multimediali e di forme di narrazione interattive fortemente coinvolgenti, che portano i visitatori ad identificarsi empaticamente con i protagonisti delle vicende illustrate.

Sviluppato su due piani e introdotto da un ambiente che presenta i caratteri generali dell'emigrazione marchigiana⁴⁴, al primo livello il museo ricostruisce le fasi iniziali delle migrazioni, dal momento della decisione alla preparazione del viaggio. Video e ricostruzioni di ambienti (fig. 1) consentono di illustrare i contesti di provenienza dei migranti, riconducibili non solo alle zone interne delle Marche, ma anche all'area costiera e alle città. Seguono poi alcuni oggetti tipici della narrazione della preparazione del viaggio: le valigie, «simbolo dell'individuo, intervallo sospeso tra partenza e arrivo»⁴⁵, semiofori, secondo la definizione di Pomian⁴⁶, in quanto capaci di stabilire delle relazioni tra il visibile e l'invisibile concernente le storie personali e le componenti culturali; i documenti di viaggio tanto ufficiali, che in quanto tali testimoniano il ruolo dello stato nazionale nella regolamentazione del fenomeno, quanto irregolari, che raccontano invece dei rischi e degli imprevisti incombenti. Al piano inferiore vengono documentate le fasi successive (figg. 2 e 3): il viaggio, le mete, i mestieri, la cultura esportata, qui specialmente rappresentata dalla musica (fig. 4) e in particolare dai dischi di Beniamino Gigli, cui peraltro è dedicata una sezione dello stesso complesso dei Musei Civici di Villa Colloredo Mels. Il viaggio si concretizza nel tema del treno (figg. 5 e 6) e in quello della nave (fig. 7), reso visibile con la ricostruzione di una cabina e della vita di bordo (fig. 8). Vivacizzato dalle voci di alcuni personaggi, che affacciati dal treno narrano la propria esperienza, e dal racconto della scrittrice Dolores Prato imbarcata nella nave, il tema finisce per assumere una dimensione mitica, metaforizzando

⁴² <<http://www.maceratesinelmondo.it/news/museo-dell'emigrazione-marchigiana-nel-mondo>>, 20.01.2015.

⁴³ L'allestimento è stato realizzato dalla società genovese ETT, Electronic Technology Team. All'ordinamento hanno contribuito gli storici Marco Moroni e Amoreno Martellini, in collaborazione con Antonio Perticarini e con il Galata, Museo del Mare di Genova.

⁴⁴ La grande stagione dell'emigrazione marchigiana inizia ai primi del Novecento, quando le Marche diventano la regione del centro-nord che, dopo il Veneto, contribuisce maggiormente al fenomeno. La meta preferita è l'Argentina, dove, prima della Grande Guerra, i marchigiani costituiscono l'11% degli emigrati italiani. Altra meta prediletta sono gli Stati Uniti, scelti specialmente per le grandi città industriali e per le miniere. Gli espatri sono di lunga durata, quando è possibile trasferire la famiglia, o stagionali. Alla fine della prima guerra mondiale, che segna un arresto dei flussi verso le Americhe, la migrazione inizia a spostarsi in Europa, verso la Francia, la Germania, la Svizzera e il Belgio con le sue miniere. Dopo la seconda guerra, invece, le rotte raggiungono nuovi territori americani, come il Canada e il Venezuela, nonché l'Australia. Il numero ufficiale di marchigiani emigrati a partire dal 1876 è superiore a 700.000.

⁴⁵ Baur 2010b, p. 30.

⁴⁶ Pomian 2007, p. 41.

il rito del passaggio da una vita all'altra verso una nuova identità. Quanto ai luoghi di destinazione, americani ed europei, particolare rilievo è dato al Belgio e, anche grazie alla presenza nell'edificio di una galleria, specialmente alla tragedia della miniera di Marcinelle, ove morirono anche dodici marchigiani, i cui nomi vengono richiamati a memoria dei tanti spesso anonimi che persero la vita nel sottosuolo di diversi paesi nel mondo. Una successiva sezione inerente ai mestieri è in parte dedicata al lavoro delle donne migranti, che, oltre a mantenere o ricomporre nei nuovi ambienti l'unità dei nuclei familiari, furono anche protagoniste, con le loro competenze professionali, della progressiva industrializzazione di molti luoghi, alimentando importanti realtà produttive incentrate sul lavoro femminile. È il caso, ad esempio, delle giovani filatrici di Urbino e Fossombrone inserite nei distretti tessili della Francia meridionale e delle lavoratrici della paglia di Massa Fermana, impegnate ad insegnare il mestiere in Dalmazia. Ma nemmeno vengono trascurate le balie prese a servizio di famiglie benestanti per lo più nell'area nordafricana e soprattutto in Egitto⁴⁷. Oltre alle storie di tanti personaggi sconosciuti, il museo ricostruisce tramite applicazioni multimediali anche le vicende di alcune figure di artisti, intellettuali e professionisti che si sono guadagnati un ruolo rilevante nei paesi di arrivo.

Ampio è il ricorso alla strumentazione tecnologica. Un grande *touch screen* (fig. 9) consente di consultare fonti digitalizzate di vario genere (diari, memorie, lettere, documenti per l'espatrio, carte di imbarco, biglietti, rimesse di denaro), nonché archivi fotografici organizzati per temi (viaggio, lavoro, famiglia, ricorrenze, ecc.) e immagini delle destinazioni. Un altro grande schermo, posizionato nell'ultima stanza, oltre a presentare i filmati montati con i video e le foto inviate dalla Fondazione Multimedia, è connesso con le varie associazioni dei marchigiani nel mondo e permette di accedere a numerose banche dati, come quelle di Ellis Island e dei registri navali di Napoli e Genova, al fine di coniugare la memoria storica dell'emigrazione con le nuove figure dei migranti odierni, costituiti dai giovani marchigiani che decidono di espatriare, assumendo, come si legge in un pannello di sala, «il ruolo strategico di veicolo di promozione e sviluppo del territorio marchigiano, in un quadro di reciproco interesse e in una logica di integrazione».

Nessun riferimento viene invece fatto, come accade del resto in molti altri musei dello stesso genere, al corrispettivo fenomeno attuale dell'immigrazione, né alcun contatto è stato stabilito con il vicino *Hotel House* di Porto Recanati, un grattacielo di quasi 500 appartamenti su 16 piani, nato ai tempi del boom economico degli anni '60 come seconda casa per il ceto medio italiano e divenuto oggi residenza di circa trenta diverse etnie di immigrati: un microcosmo culturale composto dalle medesime figure, dall'operaio all'artista, che compongono le masse di emigrati rappresentate nel museo e che vivono oggi un clima di diffidenza, di esclusione sociale e di isolamento culturale analogo a quello

⁴⁷ In merito cfr. Gobbi 2011, pp. 7-24.

patito, con ogni probabilità, dai tanti marchigiani che nel tempo hanno dovuto lasciare la propria terra, per cercare altrove un futuro migliore.

5. Verso un museo inclusivo: prospettive e sfide per il futuro

Nell'ottobre del 2006, in un incontro organizzato dall'International Organization for Migration (IOM) nell'ambito dell'International Migration programme dell'UNESCO⁴⁸, particolare attenzione è stata riservata alle potenzialità che i musei delle emigrazioni presentano per favorire l'integrazione degli attuali immigrati, mettendo in relazione le migrazioni storiche con quelle della globalizzazione contemporanea. Nel documento conclusivo del convegno viene infatti detto che

i musei della migrazione sono un luogo per il dialogo tra le culture e per l'intesa culturale tra le generazioni; hanno nobilitato i contributi forniti dai migranti alla società di accoglienza, comunicando loro un senso di appartenenza; nei luoghi della memoria così creati è possibile raccontare storie di individui e di gruppi in movimento e, soprattutto attraverso la rappresentazione di motivi di fuga e di migrazione coatta, nella società dominante si generano comprensione ed empatia; informazioni approfondite sulla storia della migrazione possono inoltre contribuire a una decostruzione degli stereotipi; inoltre questi musei potrebbero avere un ruolo importante proprio per i migranti della seconda generazione in quanto, illustrando loro la storia dei loro genitori e la ricchezza della cultura da cui provengono, potrebbero contribuire alla complessa formazione della loro identità e del rispetto di sé; i musei della migrazione hanno dato un importante contributo all'integrazione dei migranti, all'incoraggiamento della diversità culturale e alla coesione pacifica nella società⁴⁹.

In un momento caratterizzato da una forte tensione interculturale, come quello attuale, la nuova missione dei musei dell'emigrazione emersa nel corso della riunione del 2006 assume dunque una importanza fondamentale. Infatti, prestando attenzione continua al costante mutamento dei contesti sociali, i musei possono svolgere efficacemente quell'azione di inclusione alla quale sono oggi chiamati, promuovendo una serie di programmi indirizzati, oltre che alla comunità locale, anche ai nuovi giunti. Adottando la nozione di migrazione come paradigma della globalizzazione e della multiculturalità, il museo, da sempre istituto della memoria, può certamente giocare un ruolo fondamentale nello sviluppo e nella sostenibilità della società presente e futura, superando la rappresentazione di una identità intesa esclusivamente come nazionale e

⁴⁸ Roma, 23-25 ottobre 2006, primo incontro sui Musei delle migrazioni in collaborazione con la Commissione Nazionale Italiana, finalizzato sia all'individuazione di sfide comuni e di buone pratiche, sia allo scambio di esperienze, contenuti e risorse.

⁴⁹ Cfr. <http://www.migrationmuseums.org/web/uploads/Finalreport_En.pdf>, citato in Baur 2010b, p. 31.

integrando le nuove presenze che danno forma al *melting pot* della modernità. Attraverso l'analisi dei cambiamenti e delle opportunità che questa nuova situazione può offrire per il potenziamento della propria missione di mediazione culturale, questi istituti possono assumere una attiva e determinante funzione nella nuova società postcoloniale⁵⁰.

Il Mema di Recanati, che in un anno di apertura ha registrato circa 6000 visitatori⁵¹, se si aprisse alla realtà del vicino Hotel House⁵² attraverso esperienze partecipative quali esposizioni, incontri, laboratori interculturali, con cui supportare il lavoro delle scuole sempre più frequentate da bambini e ragazzi provenienti da diversi paesi, potrebbe fungere da importante volano per l'integrazione. A queste nuove condizioni va infatti relazionata il valore del patrimonio culturale storico. Opportune scelte di organizzazione e di funzionamento anche del museo recanatese, che siano fondate su questo presupposto e dunque sulla consapevolezza del proprio compito istituzionale per la soddisfazione del fondamentale diritto di cittadinanza dell'intero corpo sociale, nonché su una corretta nozione antropologica e sistemica di bene culturale, otterrebbero di creare indubbiamente un notevole valore per i singoli e per la comunità intera e di derivarne, in aggiunta, un valore materiale diffuso di decisiva importanza per lo sviluppo economico locale⁵³. Concependosi, infatti, a pieno titolo come centro attivo di patrimonializzazione della memoria, come spazio di riflessione sulla storia globale, questo istituto dovrebbe mettersi in rete con altri musei del territorio, se non altro per tessere un comune itinerario⁵⁴ con realtà quali la Pinacoteca Civica di Montecassiano e quella di Fermo, che conservano rispettivamente le opere del pittore Giovanni Cingolani e Guelfo Giorgetti, entrambi emigrati in Argentina e la cui vicenda artistica è qui ricostruita nel saggio di Francesca Coltrinari, oltre che i musei del distretto del cappello, che ad Appignano e a Massa Fermana documentano i luoghi della lavorazione della paglia da cui partirono molte emigranti, e il Museo Civico di Ripatransone, dove è ospitata parte della collezione raccolta da don Cesare Cellini, figura di notevole importanza per l'educazione e l'emancipazione femminile, che documenta con numerose foto il fenomeno della migrazione delle balie al Cairo e ad Alessandria d'Egitto. Ma, in aggiunta ai musei, il collegamento andrebbe esteso anche ad alcuni luoghi di particolare rilievo,

⁵⁰ Sul ruolo che tali musei dovrebbero svolgere nel contesto moderno si veda anche il progetto MeLa, *European Museums in an age of migration*, coordinato dal Politecnico di Milano con la collaborazione di numerosi istituti di ricerca italiani ed esteri. Cfr. <<http://www.mela-project.eu/>>, 20.01.2015

⁵¹ Informazione ricevuta da Antonio Perticarini, presidente della Coop Spazio Cultura, ente gestore dei Musei Civici.

⁵² Nell'*Hotel House* vive un quinto della popolazione del comune. Il 90% dei residenti è di origine straniera e di trenta etnie diverse. Da anni versa in condizioni di degrado materiale e sociale. È oggetto di numerosi studi di carattere sociologico, fra cui Zanier *et al.* 2013.

⁵³ In merito vedi anche Dragoni 2008, pp. 15-38.

⁵⁴ Dragoni 2008, pp. 15-38 e 26-29.

come la chiesa monumentale dei Santi Antonio e Francesco a Pollenza, la cui facciata fu realizzata nei primi decenni del Novecento a spese della comunità pollentina residente in America⁵⁵. Di particolare interesse, a questo riguardo, è la presenza, tra i santi francescani, delle statue di Cristoforo Colombo e di Dante Alighieri⁵⁶, che da un lato ricordano i concittadini emigrati che contribuirono economicamente alla realizzazione del progetto e, dall'altro, segnalano i forti legami da essi mantenuti con la tradizione culturale italiana, qui documentati da Claudia Fernández Speier.

Riferimenti bibliografici / References

- «Antropologia Museale» (2002), I, n. 1.
- Audenino P. (2008), *La mostra degli italiani all'estero: prove di nazionalismo*, «Storia in Lombardia», XXVIII, n. 1, pp. 211-224.
- Baur J. (2010a), *Il museo dell'immigrazione*, in *Musei dell'immigrazione e dell'emigrazione*, a cura di M. Maggi, «Nuova Museologia», n. 22, pp. 2-8.
- Baur J. (2010b), *La rappresentazione dell'immigrazione*, in *Musei dell'immigrazione e dell'emigrazione*, a cura di M. Maggi, «Nuova Museologia», n. 22, pp. 2-8.
- Bertaux D. (1997), *Les récits de vie: perspective ethnosociologique*, Paris: Nathan.
- Bertolotti G., Meazza R., a cura di (2011), *Beni immateriali. La Convenzione Unesco e il folklore*, «La Ricerca Folklorica», n. 64, ottobre.
- Cancellieri A. (2013), *Hotel House. Etnografia di un condominio multietnico*, Trento: Professionaldreamers.
- Cirese A.M. (1968), *I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?*, «Architetti di Sicilia», n. 17/18, pp. 13-21.
- Cirese A.M. (1977), *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino: Einaudi.

⁵⁵ I lavori, iniziati al principio del secolo, terminarono solamente negli anni Trenta, a causa di continue interruzioni dovute alla mancanza di fondi e allo scoppio della prima guerra mondiale. Il progetto è databile tra il 1908 e il 1909, quando il comitato esecutivo, istituito per l'occasione e di cui era membro, tra gli altri, il canonico Fernando Cento, ex nunzio apostolico in Venezuela, scelse per la realizzazione Cesare Bazzani, architetto romano molto attivo nelle Marche. Dopo l'approvazione del progetto si cominciò a pensare a come reperire i fondi e fu deciso di utilizzare a tale fine parte delle offerte che gli emigrati pollentini inviavano dall'America in patria per la celebrazione di messe e funzioni varie. Poiché le risorse risultavano ancora insufficienti, si decise di indirizzare, attraverso un volantino, uno speciale appello agli stessi pollentini residenti in America, i quali dimostrarono la loro devozione, inviando moltissime offerte, come è evidenziato da alcuni libri dei conti e da vaglia telegrafici ancora conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Pollenza. Sulla decorazione della facciata si veda Galli 2006.

⁵⁶ Realizzate dallo scultore pollentino Manrico Marinozzi.

- Cirese A.M. (2006), *Beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, Pistoia: Gli Ori.
- Clemente P., Lattanzi V., Padiglione V. (2006), *La museografia demo-etno-antropologica italiana*, «Antropologia Museale», n. 12, pp. 33-46.
- Clemente P., Rossi E. (1999), *Il terzo principio della museografia*, Torino: Carocci.
- Clemente P., Meoni M.L., Squillacciotti M. (1976), *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano: Edizioni di cultura popolare.
- Consultation internationale sur la préservation des espaces culturels populaires* (1997), Marrakech, giugno, <unesdoc.unesco.org/images/0011/001111/111165f.pdf>, 20.01.2015.
- Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Parigi, 16 novembre 1972, <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>, 20.01.2015.
- Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (2003), Parigi, 17 ottobre.
- Dragoni P. (2008), *La valorizzazione nei musei locali: proposte di intervento per l'adeguamento degli istituti marchigiani agli standard dotazionali e prestazionali*, in *La qualità nel museo. Ricognizione sullo stato di alcuni musei locali*, a cura di P. Dragoni, Macerata: eum, pp. 15-38.
- Dragoni P. (in corso di stampa), *Accessible à tous. La rivista "Mouseion" per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*.
- Drugman F. (1982), *Il museo diffuso*, «Hinterland», n. 11/12, pp. 26-30.
- Franzina E. (2005), *La tentazione del Museo: piccola storia di mostre ed esposizioni sull'emigrazione italiana negli ultimi cent'anni (1892-2002)*, «Archivio storico dell'emigrazione italiana», n. 1, pp. 165-182.
- Freire P. (1967), *Educação como prática da liberdade*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Freire P. (1970), *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Freire P. (1997), *Pedagogia da autonomia*, São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Frisch M. (1990), *A shared authority. Essays on the craft and meaning of oral and public history*, Albany: SUNY Press.
- Galli A. (2006), *La facciata della chiesa di San Francesco e Sant'Antonio a Pollenza: storia e iconografica*, tesi di laurea, relatore prof. Giuseppe Capriotti, Università degli Studi di Macerata, a.a. 2005-2006.
- Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (1898), Buenos Aires: Compania Sud-Americana de Billetes de Banco.
- Gobbi O. (2011), *Emigrazione femminile: balie e domestiche marchigiane in Egitto fra Otto e Novecento*, «Proposte e Ricerche», a. XXXIV, n. 66, pp. 7-24.
- Halbwachs M. (1950), *La mémoire collective*, Paris: Les Presses Universitaires de France.
- I musei delle migrazioni* (2007), «Studi Emigrazione», a cura di L. Prencipe, 44, n. 167.

- Il Convegno nazionale di museografia agricola* (1975), Riassunti delle comunicazioni al convegno “*Il lavoro contadino*” (Bologna, 10-12 gennaio 1975), Bologna: Gaetano Forni.
- Lauwers D. (2011), *L’Ypres Salient come luogo della memoria europea? Public History e turismo di guerra dal 1919 ai nostri giorni*, «*Memoria e Ricerca*», n. 37, maggio-agosto, pp. 87-113.
- Maggi M. (2010), *I musei in Italia dedicati alle migrazioni*, in *Musei dell’immigrazione e dell’emigrazione*, a cura di M. Maggi, «*Nuova Museologia*», n. 22, p. 1.
- Magnani I. (2006), *Proyectos identitarios en la construcción del Museo Nacional de la Inmigración de Buenos Aires*, «*Estudios Migratorios Latinoamericanos*», XX, 59, pp. 139-154.
- Mairesse F., Desvallées A. (2001), *Muséologie*, in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Colin, pp. 343-383.
- Montella M. (2012), *Valore culturale*, in *Patrimonio culturale e creazione di valore. Verso nuovi percorsi*, a cura di G.M. Golinelli, Assago: Cedam, pp. 3-70.
- Nicosia A., Prencipe L., a cura di (2009), *Museo Nazionale Emigrazione Italiana*, Roma: Gangemi.
- Noiret S. (2011) *La Public History: una disciplina fantasma?*, «*Memoria e Ricerca*» n. 37, maggio-agosto, pp. 10-35.
- Passerini L. (1988), *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, Firenze: La Nuova Italia.
- Pomian K. (2007), *Tra il visibile e l’invisibile: la collezione*, in *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano: Il Saggiatore, pp. 15-60.
- Porciani I., Raphael L. (2011), *Atlas of European Historiography: The Making of a Profession, 1800-2005*, Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Prencipe L., a cura di (2007), *I musei delle migrazioni*, «*Studi Emigrazione*», a. 44, n. 167.
- Stocking G.W. jr (2000), *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Roma: Eli editori.
- The World in my Hand, Italian emigration in the World, 1860-1960* (1997), catalogo della mostra (Ellis Island, 23 giugno – 26 ottobre 1997), Roma: Centro Studi Emigrazione.
- Tirabassi M. (2010), *Musei e migrazioni*, in *Musei dell’immigrazione e dell’emigrazione*, a cura di M. Maggi, «*Nuova Museologia*», n. 22, pp. 9-13.
- Togni R., Forni G., Pisani F. (1997), *Guida ai musei etnografici italiani*, Firenze: Olschki.
- Tozzi Fontana M. (1984), *I musei della cultura materiale*, Roma: La Nuova Italia.
- Zanier M.L., Mattucci N., Santoni C. (2011), *Luoghi di inclusione, luoghi di esclusione. Realtà e prospettive dell’Hotel House di Porto Recanati*, Macerata: eum.

Appendice

Fig. 1. Ricostruzione dell'ambiente di una cucina domestica, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 2. Scala di raccordo tra i due piani del museo, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 3. Inizio del percorso museale relativo al viaggio, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 4. Fisarmonica, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 5. Ricostruzione del treno, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 6. Fotografia di emigranti in procinto di salire su un treno, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 7. Ingresso al percorso relativo all'imbarco, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 8. Ricostruzione della cuccetta di una nave, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)



Fig. 9. Veduta del corridoio centrale museo con il *touch screen*, Recanati, Museo dell'emigrazione marchigiana (Mema)

L'Argentina dall'impunità alla verità, giustizia e memorializzazione delle violazioni dei diritti umani

Gennaro Carotenuto*

Abstract

La presidenza di Néstor Kirchner (2003-2007) in Argentina marca un prima e un dopo per la storia della giustizia di transizione a livello mondiale. Giunto alla Casa Rosada dopo il default finanziario del 2001, Kirchner costruisce la sua legittimità sulla base del latinoamericanismo, della critica al modello neoliberale e della difesa dei diritti umani. Nel giro di poche settimane anni viene cancellata l'impunità che aveva caratterizzato i vent'anni precedenti, dopo l'iniziale impeto di Raúl Alfonsín che aveva processato la cupola della dittatura dopo la sconfitta delle Malvinas. Attraverso un peculiare processo endogeno di giustizia di transizione non solo viene fatta giustizia per i 30.000 *desaparecidos* dell'ultima dittatura (1976-1983), ma viene marcato un vero cambio di egemonia nel quale i diritti umani divengono politica di stato e rappresentati come parte del patto sociale dello stato argentino.

* Gennaro Carotenuto, Ricercatore di Storia contemporanea, Università di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici, Corso Cavour, 2, 62100 Macerata, e-mail: gennaro.carotenuto@unimc.it.

The presidency of Néstor Kirchner (2003-2007) in Argentina marks a before and an after in the history of transitional justice in the world. He arrived in the Casa Rosada after the financial default of 2001. Kirchner builds its legitimacy on the basis of latinoamericanism, the criticism of the neoliberal model and the defense of human rights. After the initial rush of Raúl Alfonsín, who processed the heads of the dictatorship after the defeat of the Falklands/Malvinas war, impunity in Argentina characterized the following twenty years. Within a few weeks impunity laws were erased. This, not only opens the doors to justice for the 30,000 disappeared people of the last dictatorship (1976-1983), but marks a real change of hegemony in which human rights become state policy and a sort of a new civil religion of the Argentine state.

1. *La presidenza Kirchner: un difficile processo di legittimazione*

Quando Néstor Kirchner s'insediò alla Casa Rosada come presidente costituzionale della Repubblica argentina il 25 maggio 2003, la posizione del nuovo inquilino del palazzo che affaccia sulla Plaza de Mayo non era affatto solida. Nell'Argentina del default e del *que se vayan todos* («che vadano via tutti [i politici]») era lo slogan più gridato nelle piazze), per sedici mesi masse anonime erano scese in piazza senza altro indirizzo politico che l'abbattimento del vecchio regime crollato nel dicembre 2001, in quella che appariva una riproposizione creola degli *ultimi giorni* descritti da Paolo Macry¹. Lo stesso Kirchner rischiava di essere una meteora incapace di contro-arrestare il caos.

La sua elezione giungeva al termine di una crisi di lungo periodo – che non è oggetto di questo saggio – che, a seconda delle periodizzazioni prescelte, si fa iniziare in momenti diversi della storia dell'Argentina contemporanea: con l'avvento al potere di Juan Domingo Perón alla fine della Seconda guerra mondiale; col golpe che ne determinò la caduta nel 1955; con i governi civico-militari che legarono le sorti del paese ai dettami del Fondo Monetario Internazionale, del quale il paese fu a lungo “allievo prediletto”². Accorciando la prospettiva su una periodizzazione di meno ampio respiro, la crisi potrebbe farsi iniziare con l'ultima dittatura³ (1976-1983) o infine con la crisi strutturale provocata dai governi monetaristi ortodossi di Carlos Menem e Fernando de La Rúa, che avevano condotto il paese al default del dicembre 2001, per il quale alcuni studiosi parlarono di «collasso della legittimità dello Stato»⁴.

La candidatura di Néstor Kirchner, fino ad allora governatore della provincia di Santa Cruz, grande come l'Italia peninsulare ma con appena

¹ Macr 2009.

² Mussa 2002.

³ Novaro, Palermo 2003.

⁴ Napoli 2014, pp. 78-79.

300.000 abitanti nell'estremo Sud patagonico, era stata quella di un *outsider*, che puntava a occupare il lato progressista dello spettro politico, laddove tale fianco, riconoscendosi spesso in opzioni più radicali, tendeva a guardare a lui con scetticismo. La sua candidatura era inoltre parte del complesso scacchiere "giustizialista", una partita a sé nella corsa presidenziale, già presidiato da Carlos Menem e Adolfo Rodríguez Saá. Oltre ai tre candidati peronisti, vi erano anche il duro neoliberale Ricardo López Murphy ed Elisa Carrió, figura poliforme della politica argentina, che in quel momento rappresentava se stessa come un'espressione di spezzoni della società civile radical-progressista. In quella corsa tra cinque debolezze, che tuttavia rappresentavano un ampio ventaglio di possibili percorsi post-default, il 27 aprile del 2003, l'ex militante della gioventù peronista riuscì a piazzarsi al secondo posto dietro Menem. Questi, che in campagna elettorale aveva continuato a promettere ricchezza per tutti, aveva ottenuto il 24% dei voti. Kirchner appena il 22%. A testimoniare l'incertezza degli elettori, i tre candidati esclusi dal ballottaggio sommarono insieme gli stessi voti dei primi due. Una dozzina di candidati minori, per lo più di sinistra e spesso presentati da movimenti sociali in quell'epoca con una grande capacità *convocatoria*, in grado di mobilitare molte persone e bloccare per giorni piazze e autostrade, sommarono un altro 10%. Era un bacino che il nascente kirchnerismo aveva necessità di intercettare per un problematico mandato rappresentato dai più come di ricostruzione di un paese devastato.

Niente affatto trionfale, quel 22% era tuttavia per Kirchner preziosissimo, assicurandogli un comodo ballottaggio contro lo screditato ex-presidente. Quest'ultimo, pur avendo coagulato intorno a sé una pallida maggioranza relativa, aveva l'indice di ripudio più alto tra tutti i concorrenti, essendo considerato da molti l'incarnazione stessa del vecchio regime abbattuto nel dicembre del 2001 e che nel quarto di secolo precedente, in continuità tra dittatura e democrazia, aveva avuto un ruolo decisivo nel far depennare l'Argentina dalla lista dei paesi più prosperi al mondo, nella quale aveva figurato per buona parte del XX secolo. Nel paese alla fame, Menem – che per quanto ci interessa era anche l'uomo che aveva chiuso la stagione delle dittature facendo rientrare i militari nelle caserme ma garantendo loro l'impunità per le violazioni dei diritti umani⁵ – giocò la sua ultima carta, a metà tra il cinismo e la vigliaccheria. Sapendo di perdere – i sondaggi non gli assegnavano in concreto alcun consenso aggiuntivo tra il primo e il secondo turno – Menem si ritirò dal ballottaggio, puntando sul provocare ulteriore instabilità. Senza la legittimazione del secondo turno, dove Kirchner avrebbe battuto ogni record, non tanto per la sua credibilità ma per il presentarsi in opposizione a Menem, il nuovo presidente non poté contare sull'essere stato votato che da una minoranza, un *vulnus* ulteriore rispetto alle

⁵ Canelo 2010. Sulla politica dei diritti umani del menemismo, una voce interna è Pierini 1999, pp. 71-112. L'autrice, ex-Montonera e principale responsabile dell'area diritti umani del Ministero dell'Interno in epoca menemista, dedica alle «ferite del passato» (*sic*) appena 40 pagine su 330.

enormi necessità del paese e all'indispensabilità di ricostituire l'autorevolezza delle istituzioni.

Così, il 25 maggio del 2003 Néstor Kirchner s'insediò alla Casa Rosada con il voto di meno di un argentino su cinque (4,3 su oltre 25 milioni di aventi diritto), cosciente di dover far passare la sua legittimazione e il suo consenso da altre strade. Tre possiamo considerarle come innovative e distintive: latinoamericanismo, critica al "modello" e diritti umani. Accenniamo qui alle prime due per trattare la terza nel paragrafo seguente. La prima è quella del latinoamericanismo, nella coscienza della comunanza dei problemi regionali e della necessità di accordo intorno all'integrazione tra paesi omogenei, rispetto al modello economico neoliberale. Quest'ultimo spingeva i paesi latinoamericani a continuare a relazionarsi con i paesi centrali e con gli Stati Uniti in modo diretto e in particolare secondo linee studiatissime che ricadevano in casi di scuola fin dall'epoca della "teoria del sottosviluppo".

Kirchner cercò immediato conforto in altri leader latinoamericani. Già in campagna elettorale incontrò pubblicamente Lula da Silva e Ricardo Lagos, per poi mettersi alla testa col presidente brasiliano e col venezuelano Hugo Chávez del processo d'integrazione continentale che caratterizzò il decennio successivo e che alla sua morte lo vedeva come segretario generale di UNASUR, uno dei motori integratori della regione, con sede a Quito in Ecuador.

Il secondo punto sul quale si basò la costruzione di legittimità kirchnerista, nell'isolamento internazionale post-default, fu quello della critica al modello neoliberale in un momento storico nel quale i postumi della fine della guerra fredda – e della storia, per dirla con Fukuyama – rendevano tale posizione particolarmente divergente dal pensiero unico. Nel bagaglio culturale di un dirigente politico peronista gli argomenti non mancavano. Rispetto ai governi precedenti, che si erano eretti su retorica e prassi mercatista, incarnata nel cosiddetto «Washington Consensus», la base del discorso politico kirchnerista era conformata invece su una retorica che riprese in modo rinnovato caratteri popolari e nazional-popolari propri della tradizione peronista e della sinistra. Questi fecero dell'inclusione del popolo organizzato, anche attraverso i movimenti sociali, che in quegli anni si rifacevano ai fori sociali mondiali di Porto Alegre che vedevano nell'America latina il principale motore propulsivo, una possibile base del consenso, in opposizione all'epoca anteriore. Era un momento storico nel quale dai Sem terra brasiliani, agli Zapatisti messicani, fino ai Piqueteros del Gran Buenos Aires, milioni di cittadini, per lo più proletari, rinnovavano forme di partecipazione e protagonismo politico, che una nuova generazione di dirigenti doveva saper interpretare. Non solo in Argentina, ma con particolare forza sulle rive del Río de la Plata, i movimenti per i diritti umani, avevano speciale visibilità e prestigio. Kirchner, del tutto alieno all'idea di una rivoluzione sociale, con l'esaurimento della plausibilità del discorso politico neoliberale, vedeva aprirsi davanti praterie di approvazione in termini di recupero di credibilità dello Stato e di perequazione di disuguaglianze

e ingiustizie intollerabili. Il “nazionale”, come recupero di sovranità rispetto all'epoca anteriore caratterizzata dalla dissoluzione del patrimonio pubblico, era infine perfettamente comprensibile agli occhi della gran parte dell'opinione pubblica, che aveva visto spesso con disgusto le “relazioni carnali”⁶ tra il governo Menem e gli Stati Uniti.

Tali parole d'ordine, dai beni comuni al recupero di un ruolo dello Stato nell'economia, altrove *démodé*, in un contesto nel quale il *mainstream* mondiale sosteneva ancora pienamente il “modello”, si rese possibile in Argentina a causa del collasso, materiale ed etico, dell'esperienza politica imperniata sull'egemonia neoliberale, in particolare durante la presidenza di Fernando de La Rúa⁷.

2. Il capitolo dei diritti umani

La critica al modello neoliberale fu condotta nella misura del possibile rispetto al mantenimento sostanziale del sistema capitalista, coniugando quest'ultimo allo spuntare le peggiori ingiustizie del “modello”, con piani assistenziali importanti (clientelari per i critici) e ripristino parziale di un ruolo del pubblico nell'economia. Il latinoamericanismo condusse a rotture importanti rispetto al “Washington Consensus”, in particolare col ripudio dell'Area di Libero Commercio delle Americhe voluta da George W. Bush, a Mar del Plata nel 2005 e ad alleanze regionali che si esplicitarono in una continua tessitura che riscrisse in particolare la geopolitica della parte sudamericana dell'America latina. Il terzo punto della legittimazione kirchnerista comportò una svolta immediata e radicale di 180 gradi rispetto a politiche in vigore fino alla caduta di De la Rúa. Al terzo posto nella costruzione di legittimità e reputazione del nuovo governo, ed è quanto interessa in questa sede, vi fu infatti il recupero del capitolo dei diritti umani. Nell'Argentina dei primi del XXI secolo significava guardare a problemi strutturali (nei soli giorni della rivolta vi furono decine di cittadini assassinati a man salva da poliziotti e guardie giurate dal grilletto facile), ma soprattutto riaprire il capitolo dell'ultima dittatura⁸.

Ciò voleva dire ridiscutere della sorte dei 30.000 *desaparecidos*, dell'impunità per migliaia di repressori e forse dei loro mandanti economici e del destino di

⁶ La frase sulle “relazioni carnali”, passata alla storia nell'intero continente per dimostrare la subalterità politica argentina e latinoamericana ai voleri del governo degli Stati Uniti, fu pronunciata per la prima volta, rivendicandone la bontà, dal Ministro degli Esteri di Menem, Guido Di Tella, nel 1991.

⁷ Fernando de La Rúa fu eletto nel 1999 con un'alleanza di centro-sinistra critica di un modello neoliberale dal quale il politico della Unión Cívica Radical, una volta insediato, non si discostò mai. Nel giro di pochi mesi il vice-presidente Carlos «Chacho» Álvarez, che copriva il fianco sinistro dell'Alleanza, vistosi impotente, preferì dimettersi. De La Rúa chiamò inoltre come ministro dell'Economia l'ideologo stesso del menemismo, Domingo Cavallo, tradendo la richiesta di discontinuità con la quale fu eletto.

⁸ Conadep 1984; Verbitsky 1987; Moncalvillo 1985; Ageitos 2002.

almeno 500 bambini sottratti alle proprie famiglie dai militari, spesso al momento di assassinare le madri. In merito, i vent'anni anteriori avevano visto una storia complessa, iniziata con il processo e la condanna a carico della giunta militare durante il governo di Raúl Alfonsín, e conclusasi col “punto finale” messo da Carlos Menem che amnistiava tutti. Se l'idea di voltar pagina era stata supportata da grandi interessi e ossessive campagne mediatiche *mainstream* nazionali e internazionali (l'intero processo, avvenuto sotto l'ombrello della guerra fredda, era stato appoggiato in particolare dal governo statunitense nell'ambito del Piano Condor, oltre che dai poteri forti dell'economia nazionale), una parte consistente della società civile, già militante, familiare o vicina alle vittime, non si era mai arresa e, negli anni '90, un ruolo da protagonista era stato preso dai movimenti di orfani, ormai adulti⁹, che rivendicavano la militanza dei genitori continuando a chiedere giustizia. Al di là di riflessioni sull'impatto positivo della giustizia sulla società, Néstor Kirchner sapeva bene che per l'opinione pubblica *mainstream* non esisteva un'impellenza di riaprire quella pagina. Tuttavia, per i movimenti affini alla sua area politica, l'unica discontinuità possibile era rappresentata dal riaprire una *cuenta pendiente* (un conto aperto) che l'opportunismo anteriore e una prassi internazionale consolidata, nella quale la giustizia endogena si era venuta facendo eccezione neanche troppo ben vista¹⁰, avevano considerato ormai chiusa. Di sicuro durante la transizione argentina dal 2001 al 2003 in pochi potevano aspettarsi la riapertura di quella pagina.

Contrariamente ad ogni previsione, la questione dei diritti umani finisce invece ai primi posti, e non solo simbolicamente, nell'agenda politica del nuovo presidente. Diviene centrale per ragioni storiche e di opportunismo, in un contesto nel quale le “Madri di plaza de Mayo” e organizzazioni affini avevano conquistato nei decenni precedenti una legittimità planetaria, partendo dai diritti umani per giungere alla critica radicale e all'opposizione senza quartiere verso il modello neoliberale e i governi da questo espressi. Essere conseguenziale nella critica al neoliberismo, imposto al paese in dittatura in assenza di dibattito politico, culturale e sindacale, voleva anche dire riaffrontare quella pagina. Se il riferimento al popolo e alla sovranità nazionale erano tipici del pensiero peronista, quello ai diritti umani permise di aprire ad altri settori della società civile, dalla sinistra marxista tradizionale al mondo cattolico a spezzoni della società civile che si erano riconosciuti nella preoccupazione per l'impunità dilagante. Nella polemica contro una classe dirigente corrotta e volgare, che aveva fallito e condotto il paese al disastro, disinteressandosi delle inenarrabili sofferenze imposte al popolo dal “modello”, l'elemento dei diritti umani era una sorta di quadratura del cerchio interpretativo. Negli anni successivi, anche durante i governi di Cristina Fernández, che succede al marito, un utilizzo

⁹ La più rilevante è HIJOS (figli), acronimo che sta per *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* (Figli per l'Identità e la Giustizia contro l'Oblivio e il Silenzio).

¹⁰ Elster 2008.

ampliato della risposta ad aspettative popolari sotto l'ombrello dei diritti umani veniva a spiegare e legittimare politiche progressiste. Ciò va a toccare un ambito ampio e impossibile da trattare qui, ma che suppone un ampliamento della sfera dei diritti umani. Questa va dall'iniziale promessa di non reprimere la protesta sociale, all'assegnazione universale per figlio (un contributo mensile diretto alle madri), dal matrimonio egualitario (forse la legge più avanzata al mondo su matrimonio e adozione per coppie omolesbici), alla legge d'identità per i transessuali fino alla legge sui media. Tutto, a volte non proprio linearmente, viene fatto rientrare in un discorso pubblico che comporta l'allargamento del campo dei diritti umani che tendono spesso a essere fatti coincidere con quelli civili. Ovviamente tale allargamento non sarebbe stato possibile senza toccare il nodo storico della memoria e del castigo per i genocidi dell'ultima dittatura. Ed è proprio da lì che prende le mosse il kirchnerismo. Questo, nel costruire la propria legittimità causa uno straordinario avanzamento, che qualcuno definisce «copernicano», nel rispetto dei diritti umani nel paese australe.

3. *Le basi di un cambio di paradigma*

Già quel 25 maggio del 2003, quando Néstor Kirchner s'insediò alla Casa Rosada¹¹, la sua legittimazione e una politica che avrebbe costantemente allargato il suo consenso iniziano immediatamente a passare dalla riapertura del capitolo dei diritti umani. Nel discorso d'insediamento il presidente ricorda i ragazzi della sua generazione e parla per la prima volta del ristabilimento della verità e della giustizia:

Formo parte de una generación diezmada. Castigada con dolorosas ausencias. Me sumé a las luchas políticas creyendo en valores y convicciones a los que no pienso dejar en la puerta de entrada de la Casa Rosada. No creo en el axioma de que cuando se gobierna se cambia convicción por pragmatismo. Eso constituye en verdad un ejercicio de hipocresía y cinismo. Soñé toda mi vida que éste, nuestro país, se podía cambiar para bien. Llegamos sin rencores pero con memoria. Memoria no sólo de los errores y horrores del otro. Sino que también es memoria sobre nuestras propias equivocaciones.

Memoria sin rencor que es aprendizaje político, balance histórico y desafío actual de gestión. Con la ayuda de Dios seguramente se podrá iniciar un nuevo tiempo, que nos encuentre codo a codo en la lucha por lograr el progreso y la inclusión social, poniéndole una bisagra a la historia. Con mis verdades relativas – en las que creo profundamente – pero que sé, se deben integrar con las de ustedes para producir frutos genuinos, espero la ayuda de vuestro aporte. No he pedido ni solicitaré cheques en blanco. Vengo, en cambio, a proponerles un sueño. Reconstruir nuestra propia identidad como pueblo y como Nación. Vengo a proponerles un sueño, que es la construcción de la verdad y la justicia¹².

¹¹ Galasso 2011; Feinmann 2011.

¹² Kirchner 2003a.

In questo discorso, nella proposta di una ricostruzione dell'identità della nazione nella verità e nella giustizia, c'è già uno slittamento epistemologico definitivo per la storia argentina contemporanea. Se l'immagine della dittatura era stata difesa nell'opinione pubblica più per elisione e negazione che per rivendicazione, col pur meritorio *Nunca Más*, fin dal 1984 aveva fatto presa nella parte della società non direttamente coinvolta col Terrorismo di Stato come vittima o carnefice la cosiddetta "teoria dei due demoni", che equiparava la violenza della guerriglia al Terrorismo di Stato, assolvendo una società ostaggio di entrambe. In questo modo, le presunte ragioni del Terrorismo di Stato, volte a frenare il terrorismo o il caos e giustificate con la logica della guerra fredda, mantenevano un'agibilità politica che Kirchner nega totalmente, riconducendo agire politico, sbagli e successi al campo democratico dal quale non si poteva slittare, neanche semanticamente.

Poche settimane dopo, alle Nazioni Unite, Kirchner aggiunge:

la defensa de los derechos humanos ocupa un lugar central en la nueva agenda de la República Argentina. Somos los hijos de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, y por ello insistimos en apoyar en forma permanente el fortalecimiento del sistema de protección de los derechos humanos y el juzgamiento y condena de quienes lo violen. Todo ello con la cosmovisión de que el respeto a la persona y su dignidad deviene de principios previos a la formulación del derecho positivo que reconoce sus orígenes desde el comienzo de la historia de la humanidad¹³.

Siamo i figli delle Madri di Plaza de Mayo; il *flaco* non fa propaganda, i diritti umani sono al centro e per costruire un futuro di rispetto non è possibile dimenticare il passato. Già il 25 luglio del 2003, con il Decreto 420, revoca il provvedimento n. 1581 del 5 dicembre 2001, firmato da Fernando de la Rúa, che dispone di «rifiutare tutte le richieste di estradizione nei confronti dei repressori argentini per i fatti verificatisi tra il 24 marzo 1976 e il 10 dicembre 1983»¹⁴. È un punto chiave, perché in epoca neoliberale uno dei residui di orgoglio nazionale risiedeva nella pretesa retorica di non far giudicare i propri torturatori e assassini da tribunali stranieri giacché ciò avrebbe leso la sovranità nazionale. I repressori, che a spese delle loro vittime si erano in genere creati posizioni sociali ed economiche invidiabili, erano difesi dal *mainstream* mediatico che ne difendeva privatezza e rispettabilità anche quando i movimenti sociali avevano realizzato eventi pubblici (gli *escraches*) per far sapere alla società di star convivendo con assassini, torturatori, stupratori, ladri di bambini, colpevoli di crimini contro l'umanità imprescrittibili altrove ma non in patria. Il quadro si ribalta, disponendo «l'obbligo dell'atto giudiziario alle richieste nel quadro della Legge n. 24.767 di Cooperazione Internazionale

¹³ Kirchner 2003b.

¹⁴ Kirchner 2003c.

in Materia Penale ed Estradizione»¹⁵. Il passo successivo sarebbe stato ancora pochi giorni dopo. Néstor Kirchner firma l'adesione argentina alla Convenzione dell'ONU sull'imprescrittibilità dei crimini di guerra e di lesa umanità. A quel punto, il Congresso, sulla base dei principi della Corte Interamericana per i diritti umani, dichiara "insanabilmente nulle" le leggi di Punto Finale e di Obbedienza Dovuta. Si gettano così le basi per un'elaborazione teorica di quella che possiamo chiamare una forma nuova di religione civile, che offre legittimità al kirchnerismo ma che contemporaneamente mette al centro della politica di stato argentina non solamente la generica difesa dei diritti umani ma la memoria, memorializzazione e patrimonializzazione pubblica di tale contesto. Il passaggio decisivo è la trasformazione dell'ESMA, la scuola meccanica della marina, che era stato un campo di concentramento in piena capitale federale, in un luogo di memoria. L'ESMA diviene una sorta di architrave della memorializzazione¹⁶ e lo stato vi investe sia dal punto economico che politico trasformandone il patio centrale in una piazza pubblica dove si svolgono le principali manifestazione che hanno i diritti umani al centro.

Il 16 dicembre 2003, il Decreto n. 1259/03¹⁷ diviene una sorta di manifesto, che nella premessa risponde a esigenze specifiche e si sedimenta in fatti e circostanze:

las experiencias repetidas de violaciones graves y flagrantes de los derechos humanos fundamentales sufridas en nuestro país en distintos períodos de su historia contemporánea, alcanzaron carácter masivo y sistemático durante las dictaduras militares de seguridad nacional, e inusitada gravedad durante el régimen de terrorismo de Estado instaurado el 24 de marzo de 1976. Que la respuesta social se ha expresado en la poderosa, persistente e indoblegable demanda de verdad, justicia y reparación a lo largo y lo ancho del país y en ocasiones muchos años después de cometidos gravísimos atentados contra la dignidad humana. Que deben tenerse presentes los consiguientes deberes del Estado de promover, respetar y garantizar los derechos humanos, incluidos los derechos a la verdad, la justicia y la reparación, rehabilitar a las víctimas y asegurar los beneficios del Estado democrático de derecho para las generaciones actuales y futuras.

Que hoy tiene vigencia en nuestro país un amplio plexo de normas constitucionales de derechos humanos y de instrumentos internacionales universales y regionales en la materia a los que la REPÚBLICA ARGENTINA ha reconocido jerarquía constitucional, que constituyen la base normativa del derecho a ja verdad de las víctimas y la sociedad en su conjunto, y que conllevan el correlativo deber de memoria del Estado, ambos explícitamente desarrollados en el Proyecto de Conjunto de Principios para la Protección y la Promoción de los Derechos Humanos mediante la Lucha contra la Impunidad, actualmente en curso de elaboración en la Organización de las Naciones Unidas.

Que es necesario contribuir a la lucha contra la impunidad, como lo reafirma, entre otros documentos, ja Declaración Final y el Programa de Acción adoptados en la Segunda Conferencia Mundial de Derechos Humanos celebrada en Viena, Austria, en junio de 1993.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Said 2013.

¹⁷ *Decreto de creación del Archivo Nacional de la Memoria*, n. 1259/03, <http://anm.derhuman.jus.gov.ar/otro_doc_creacion.html>, 25.01.15.

Que es conveniente que el Estado Nacional pueda integrarse a tales fines al importante programa Memoria del Mundo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), creado en 1992.

Que existen valiosos antecedentes representados en nuestro país, entre otros, por las experiencias de recuperación de la memoria histórica realizadas mediante la COMISIÓN PROVINCIAL DE LA MEMORIA de la PROVINCIA DE BUENOS AIRES desde su creación por Ley Provincial N° 12.483 el 13 de julio de 2000, el MUSEO DE LA MEMORIA dependiente de la SECRETARÍA DE CULTURA de la CIUDAD DE ROSARIO, creado por Ordenanza N° 6506 el 26 de febrero de 1998, o la “MANSIÓN SERÉ” en la MUNICIPALIDAD DE MORÓN, PROVINCIA DE BUENOS AIRES¹⁸.

In questo modo Néstor Kirchner ritenne di rispondere a una potente, persistente e inderogabile domanda di verità, giustizia e riparazione per disporre la creazione dell'Archivio Nazionale della Memoria. Lo scopo di tale archivio è ottenere, analizzare, classificare, riprodurre, digitalizzare e archiviare informazioni, testimonianze e documenti sulla violazione dei diritti umani e delle libertà fondamentali in cui sia compromessa la responsabilità dello Stato argentino e sulla risposta sociale e istituzionale da dare davanti a tali violazioni¹⁹.

Come detto, l'Archivio Nazionale della Memoria (ANM) è aperto in un luogo altamente simbolico: l'ESMA, la scuola meccanica della Marina, luogo simbolo della repressione e uno dei più importanti campi di concentrazione e sterminio in piena Buenos Aires in una zona di classe medio-alta, al limite settentrionale della Capitale Federale vicino al grande fiume. È un luogo tetro, che riecheggia ancora delle grida delle migliaia di torturati, degli assassinati, dei *desaparecidos*, dei primi vagiti ignari di decine di bambini immediatamente dopo trasformati in orfani. È un luogo che si decide di trasformare in simbolo di uno stravolgimento che, postergando l'impunità e gli interessi al mantenimento di questa, metteva avanti i diritti umani. Il 24 marzo del 2004, nel ventottesimo anniversario del colpo di stato, diviene uno spazio non soltanto liberato, aperto a molteplici attività della società civile, ma uno spazio di memoria. Uno spazio per la memoria che viene rappresentato come fondamento della società argentina stessa capace di emendarsi. Nell'Argentina destrutturata dal “modello” che metteva al centro il successo economico e l'individualismo, non c'era spazio per quella generazione decimata così rappresentata nelle parole di Kirchner:

[...] Fueron muchas ilusiones, sueños, creímos en serio que se podía construir una Patria diferente y también cuando escuchaba a H.I.J.O.S. recién, vimos la claudicación a la vuelta de la esquina. [...] y está en ustedes que nunca más la oscuridad y el oscurantismo vuelvan a reinar en la Patria. [...] Como Presidente de la Nación Argentina vengo a pedir perdón de parte del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante 20 años de democracia por tantas atrocidades.

¹⁸ Decreto n. 1259/03, maiuscoli nel testo.

¹⁹ Archivo Nacional de la Memoria, *Qué es el Archivo Nacional de la Memoria*, <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/anm/inicio.html>>.

Hablemos claro: no es rencor ni odio lo que nos guía y me guía, es justicia y lucha contra la impunidad. A los que hicieron este hecho tenebroso y macabro de tantos campos de concentración, como fue la ESMA, tienen un solo nombre: son asesinos repudiados por el pueblo argentino. [...] Yo no vengo en nombre de ningún partido, vengo como compañero y también como Presidente de la Nación Argentina y de todos los argentinos. [...] Por eso, sé que desde el cielo, de algún lado, nos están viendo y mirando; sé que se acordarán de aquellos tiempos; sé que por ahí no estuvimos a la altura de la historia, pero seguimos luchando como podemos, con las armas que tenemos, soportando los apretujones y los aprietes que nos puedan hacer. Pero no nos van a quebrar, compañeros y compañeras.

Aquella bandera y aquel corazón que alumbramos de una Argentina con todos y para todos, va a ser nuestra guía y también la bandera de la justicia y de la lucha contra la impunidad. Dejaremos todo para lograr un país más equitativo, con inclusión social, luchando contra la desocupación, la injusticia y todo lo que nos dejó en su última etapa esta lamentable década del '90 como epílogo de las cosas que nos tocaron vivir.

Por eso, hermanas y hermanos presentes, compañeras y compañeros que están presentes por más que no estén aquí, Madres, Abuelas, chicos: gracias por el ejemplo de lucha. Defendamos con fe, con capacidad de amar, que no nos llenen el espíritu de odio porque no lo tenemos, pero tampoco queremos la impunidad. Queremos que haya justicia, queremos que realmente haya una recuperación fortísima de la memoria y que en esta Argentina se vuelvan a recordar, recuperar y tomar como ejemplo a aquellos que son capaces de dar todo por los valores que tienen y una generación en la Argentina que fue capaz de hacer eso, que ha dejado un ejemplo, que ha dejado un sendero, su vida, sus madres, que ha dejado sus abuelas y que ha dejado sus hijos. Hoy están presentes en las manos de ustedes²⁰.

Da quel momento, non solo le violazioni dei diritti umani nell'ultima dittatura vennero perseguite, ma trasparenza e imprescrittibilità²¹, finalmente, furono il criterio sul quale prese a basarsi l'azione dello stato argentino. Sono inoltre aperti gli archivi migratori come da decenni chiedeva, tra gli altri, il Centro Simon Wiesenthal. Così è permesso per la prima volta di investigare come fu possibile che criminali nazisti del calibro di Adolf Eichmann, Klaus Barbie, Martin Bormann, Erich Priebke, o il fascista Bruno Caneva²² – per il Centro Wiesenthal responsabile del massacro di Pedescala, in provincia di Vicenza, nel quale morirono 82 persone – poterono rifugiarsi, dopo la seconda guerra mondiale, nell'Argentina di Juan Domingo Perón, con la complicità, oltre che del governo, sia del Vaticano che della Chiesa argentina.

4. *L'augmentato spettro di azione della giustizia*

Dall'inizio della presidenza Kirchner, perché i percorsi della giustizia si mettessero in moto ci vollero tuttavia ancora quasi due anni. Nel giugno del 2005 la Corte Suprema dichiarò «costituzionalmente intollerabili» le leggi d'impunità e ne sancì il definitivo annullamento, con sette voti a favore e uno

²⁰ Kirchner 2004.

²¹ Schiffrin 2003.

²² In Argentina l'uomo della strage 1996.

contrario, aprendo la strada ai processi che si stanno svolgendo in questi anni²³. Questi, al di là dell'importanza delle condanne, hanno un valore simbolico enorme, perché sanciscono l'impossibilità che atti di tale gravità possano essere giustificati o perdonati, e danno un forte sostegno all'idea che in più occasioni, nonostante il potere e la forza dei responsabili, la Giustizia possa comunque raggiungere coloro che commettono crimini aberranti. Il caso argentino rappresenta un *unicum* nella Storia recente di un paese che riesce a fare giustizia partendo non da forze esogene, quali i Tribunali penali internazionali, ma sulla base di un cambio endogeno di egemonia – non solo politica ma anche culturale – che rende perseguibili crimini di lesa umanità²⁴. Al pronunciamento della Corte Suprema, per anni fortino inespugnabile e copertura di ogni nefandezza, si arriva con una difficile riforma dell'organismo, all'insegna della trasparenza, alla presidenza del quale fu designato il giurista dell'Università di Buenos Aires Eugenio Zaffaroni, da sempre impegnato nella difesa dei diritti umani e teorico dell'imprescrittibilità dei delitti di lesa umanità²⁵. Nel 2010 la Camera dei deputati dichiara all'unanimità che i processi per violazioni dei diritti umani fossero «politica di Stato»²⁶.

La stessa Corte Suprema, nella persona del successore di Zaffaroni, Ricardo Lorenzetti, ha sostenuto in più occasioni che il giudizio e il castigo per i crimini di lesa umanità siano ormai consolidati nel «patto sociale» degli argentini e il direttore del CELS, Horacio Verbitsky può affermare che:

El proceso de memoria, verdad y justicia por los crímenes de lesa humanidad fue una de las bases sobre las que se consolidó el Estado democrático y los juicios uno de sus componentes fundamentales, junto con la reconstrucción de la verdad, la promoción de la memoria, la búsqueda de los niños apropiados y las políticas de reparación a las víctimas. La sociedad argentina eligió y construyó con esfuerzo el camino de la justicia, que hoy es valorado en todo el mundo. La amenaza de que queden impunes violaciones masivas de los derechos humanos como las que cometió la dictadura brasileña, las que ocurren en México o las que llevó adelante el gobierno de Estados Unidos, vuelve a mostrar que la justicia alcanzada en la Argentina es producto de ese esfuerzo, de la militancia social y de las decisiones políticas y judiciales que se comprometieron con esa lucha. Este proceso no fue lineal, atravesó distintas etapas y requirió de múltiples estrategias para construir su legitimidad²⁷.

In questa sede non è ovviamente possibile ripercorrere il ruolo fondamentale dei processi e delle condanne per lesa umanità nell'Argentina di questi anni. Se ne rileva qui come ciò sia una parte fondamentale del percorso che ha portato, in particolare nell'ultimo quindicennio, a uscire da una sorta di terzietà dell'opinione pubblica rispetto ai crimini per lesa umanità commessi durante

²³ Procuración General de la Nación, *Fallo de la Corte Suprema de la Nación declarando inconstitucionales las leyes de Obediencia Debida y el Punto Final*, 14 giugno 2005.

²⁴ Smulovitz 2012.

²⁵ Zaffaroni 2000, pp. 43-55.

²⁶ Chillier 2014.

²⁷ Verbitsky 2014.

l'ultima dittatura civico-militare, e a disegnare degli usi pubblici della storia che comportino finalmente una presa di posizione netta della società nello scegliere tra vittima e carnefice, espellendo il Terrorismo di Stato dal novero delle possibilità.

L'enfasi con la quale il governo argentino, ma in una certa misura anche quello cileno e uruguayano nella regione, ha sposato l'agenda delle associazioni per i diritti umani è sicuramente una novità, anche se alcuni prodromi che facevano supporre che la sete di giustizia non andasse diminuendo sotto l'imperio dell'impunità erano già visibili negli anni '90. In Cile, luoghi come il Muro Memoriale o il Parco della Pace nel campo di concentramento di Villa Grimaldi sono nati innanzitutto dall'azione di familiari e superstiti. In Argentina fin dagli anni '90, e in particolare dal 1997, gruppi di familiari e ONG avevano cominciato a lavorare per il recupero di luoghi di memoria incontrando anche in questo campo sensibili difficoltà nelle relazioni con le istituzioni. In qualche caso, nel contesto d'impunità vigente, anche il dibattito tra gli attivisti considerava la memoria come secondaria rispetto alla sanzione penale e anche successivamente la tradizionale conflittualità tra *agrupaciones* comportò la permanenza di differenze.

5. *La fine dell'antagonismo tra diritti umani e Stato?*

In Argentina le esperienze di compartecipazione tra governi kirchneristi e associazionismo, una volta che tale mondo si è potuto sottrarre a una posizione antagonista rispetto al regime neoliberale che faceva dell'impunità un elemento fondativo, hanno rivestito nel corso degli anni una crescente importanza. Esperienze come la «Passeggiata dei diritti umani» nel Parco indoamericano di Buenos Aires, con uno spazio di 70 ettari con venti viali alberati di distinte specie, rivestirono tali caratteristiche. Fu il ministero dell'Ambiente a individuare e concedere il sito, per poi lasciare ad associazioni locali, gruppi sia ambientalisti che per i diritti umani e organismi pubblici una progettazione partecipativa di uno spazio visitato annualmente da migliaia di studenti, imperniata sulla memoria dei 30.000 *desaparecidos* e la centralità della difesa dei diritti umani nel recupero della democrazia.

La scelta complessiva del governo Kirchner è giustificata con il tentativo di rispondere a una delle domande tipiche che anche la storiografia può e deve porsi rispetto a un problema storiografico dato: cosa resta delle dittature, quali sono le conseguenze sulla società, e come la memoria delle violazioni dei diritti umani si è mantenuta viva a oramai quarant'anni da quell'esperienza. L'obiettivo, come anche in altri luoghi del Continente, ma con un impeto da parte dello Stato nazionale fino ad allora sconosciuto, è la costruzione di luoghi

d'identificazione e integrazione tra vittime e società, in un momento storico nel quale, con i genitori decimati, le madri (e nonne) dei *desaparecidos*, a lungo grandi testimoni della ricerca di verità e giustizia, che si avviano alla fine del loro ciclo biologico, i figli (nipoti) hanno raggiunto nel pieno la loro età adulta e hanno raccolto spesso il testimone delle generazioni anteriori. Col tempo le cose cambiano e nuovi spazi si aprono. In Argentina, solo negli ultimi anni, con la presidenza Kirchner, le madri – come i figli – hanno smesso di essere perseguitate dalle istituzioni e di essere presentate dai media e dalla politica come delle vecchie esaltate, *las locas*, come le definì empaticamente il corrispondente di France Presse, Jean Pierre Bousquet²⁸. Siamo dunque in un momento storico nel quale, lungi ancora dalla sparizione dell'ultimo testimone²⁹, appare necessaria la preparazione di una consolidazione storica per il dopo. Cosa resterà di uno degli episodi probabilmente più drammatici dell'intera storia contemporanea argentina? Saranno stati gli argentini capaci di fare patrimonio nazionale del *Nunca más*, nell'idea che mai più ciò possa ripetersi?

Anche se alcuni bilanci, soprattutto per noi storici, restano forzatamente parziali, l'impalcatura del cosiddetto aumentato spettro della giustizia di transizione, dai processi alla memorializzazione, dalle riparazioni alle vittime alla storia orale, appaiono nella nostra epoca saldamente in essere. Così saldamente dall'essere stridente che forze fino a ieri percepite come anti-sistema – per esempio le madri di Plaza de Mayo, argentine che per decenni sono state represses violentemente o fatte passare per pazze anche in democrazia – abbiano finito per istituzionalizzarsi, per esempio nell'appoggio pressoché incondizionato alla politica dei diritti umani dei governi di Néstor Kirchner e di Cristina Fernández, ponendo ulteriori questioni all'attenzione degli studiosi. Ciò ha contribuito anche a modificare o superare questioni che nel corso dei decenni erano state poste in maniera diversa proprio rispetto agli slittamenti egemonici accennati.

In un contesto quale quello del Terrorismo di Stato, che scelse di eliminare una parte della società, come afferma la sentenza della giudice Roqueta³⁰, applicando un «Piano sistematico» con caratteristiche genocidiarie, e ne cancellò non solo la vita ma finanche i corpi, la ricostruzione del vissuto delle vittime e la sanazione delle conseguenze del «genocidio» (termine sul quale è in corso un lungo dibattito che non può essere qui sviscerato³¹) comporta la sommatoria di una serie di politiche riparatorie già citate in questa sede, che fa riemergere

²⁸ Bousquet 1982.

²⁹ Bidussa 2009.

³⁰ PjN-TOCF6, Causas n. 1351, 1499, 1584, 1604, 1730, 1772, fogli n. 936 e ss.: «Acreditación de la existencia de una práctica sistemática y generalizada de sustracción, retención y ocultamiento de menores de diez años, haciendo incierta, alterando o suprimiendo su identidad, en ocasión del secuestro, cautiverio, desaparición o muerte de sus madres», Buenos Aires, 17 settembre 2012.

³¹ Carotenuto 2015, pp. 52-60.

proprio quello che i repressori volevano annientare. La vera questione è che mentre la memorializzazione, i risarcimenti economici, l'attenzione alle vittime, la pubblicistica e quant'altro sono stati nella maggior parte dei casi (incluso fra questi l'Argentina in fasi anteriori) dei succedanei della giustizia penale, se non addirittura dei palliativi di essa, in questo caso storico ne sono il naturale corollario. La giustizia penale sancisce chi è la vittima e chi il carnefice, mentre lo Stato si incarica di mettere in essere quelle politiche della memoria che guardino al passato riparando e al futuro, mettendo le basi perché ciò non si ripeta.

Pensiamo, per fare un esempio che appaia il più politicamente neutro, a una delle condanne che la Corte Interamericana di Giustizia ha comminato al governo messicano per «indifferenza» nei confronti dei molteplici femminicidi succedutisi a Ciudad Juárez, la grande città industriale alla frontiera con gli USA nello stato del Chihuahua. In quel caso, in assenza di sanzione penale, la memorializzazione e i risarcimenti, nonostante la grande dignità e coraggio dei movimenti anche di quel luogo della regione, erano l'unica cosa pensabile perché un minimo di coscienza potesse farsi strada.

La battaglia per la verità e la giustizia non si è mai fermata dagli anni '70 a noi, né in Argentina né nel resto della regione. Tuttavia, il regime neoliberale, che gli argentini, come altri latinoamericani, ereditarono proprio dalle dittature che i diritti umani avevano violato, si caratterizzò per la difesa dell'impunità dei repressori. Alla caduta di esso – determinata dal default economico nel dicembre del 2001 – l'epoca caratterizzata dalla figura di Néstor Kirchner si configura come di svolta, non solo con la cancellazione delle leggi di impunità, e la celebrazione di centinaia di processi, ma anche per la rielaborazione di quanto accaduto per la società tutta. Il caso argentino s'impone così, per radicalità, tra quelli che si possono includere nel dibattito sulla giustizia di transizione.

Dal punto di vista delle associazioni per i diritti umani, tutto è funzionale a realizzare quanto spiega la storica cilena Elizabeth Lira, per la quale «qualunque cammino verso il futuro non può non passare per una soluzione retrospettiva (verso il passato), perché non si può costruire il futuro negando il passato»³². Ormai la rivendicazione gira intorno ai figli dei *desaparecidos*, oggi adulti, qualcuno perfino parlamentare, come Juan Cabandié³³ e Victoria Donda, entrambi nati nella ESMA, e Horacio Pietragalla. I tre, appropriati per oltre un quarto di secolo e poi ritrovati dalle Abuelas, hanno ripreso la stessa militanza dei loro genitori biologici. Se i processi oggi stanno andando avanti, e in Argentina nessuno o quasi rivendica seriamente il «Processo di riorganizzazione nazionale» – come chiamava se stessa la dittatura civico-militare³⁴ –, la società

³² Lira 2001, p. 193.

³³ PJN – TOCF, *Supresión del Estado Civil de Cabandié Juan*, 17 maggio 2011.

³⁴ Novaro, Palermo 2003, pp. 51-148; Verbitsky, Bohoslavsky 2013.

sembra finalmente poter rielaborare il proprio lutto collettivo. Più difficile, tutt'oggi, è la ricerca delle risposte individuali, per la rielaborazione dei lutti privati, per ritrovare, se in qualche caso è ancora possibile, il proprio congiunto e dargli degna sepoltura, restituendogli un'identità che la dittatura aveva voluto rubargli oltre la morte. Ma se fino a ieri il "nessuno può riportare in vita tuo padre" si confrontava con una molteplicità di carenze e ingiustizie, oggi ciò si limita al mero (fondamentale) dato biologico, dell'assenza causata dal Terrorismo di Stato e dal trauma conseguente. Quanto poteva essere fatto, sia in termini di sanzione che di riparazione, lo stato argentino lo ha fatto.

Ovviamente tutto quanto esposto contiene degli spunti di contraddizione con i quali voglio chiudere questa nota. È notevole che – nonostante una parte del *mainstream* abbia in questi anni comunque attaccato qualunque politica di giustizia, i processi, le riparazioni economiche, la stessa memorializzazione – il contraddittorio e il pensiero critico siano comunque oggi interni ai movimenti per i diritti umani. HIJOS di La Plata³⁵ parla addirittura di «memoria in rovine» per il kirchnerismo responsabile di aver memorializzato solo il 10% dei seicento campi di concentramento censiti nel 1984 dal *Nunca más*. Più interessante è il discorso sulla fine della controegemonia del discorso *derechohumanista* che fa Mariana Eva Pérez, figlia di *desaparecidos*. Nel suo *Princesa montonera* scrive che con i Kirchner alla Casa Rosada il discorso pubblico sui diritti umani, dopo essere stato controegemonico per oltre vent'anni, è divenuto egemonico e valuta criticamente il fatto che tra le nonne e le madri di Plaza de Mayo e il governo non ci sia più distanza:

l'Argentina è passata dall'essere il regno dell'impunità a convertirsi nella *Disneyland des Droits de l'Homme* della quale oggi godiamo tutte e tutti [Mariana si domanda se non sia necessaria la dissonanza], m'interessa la scorrettezza politica e questo non vuol dire che non riconosca più le mie nonne alle quali sarò grata in eterno. Ma credo anche che la miglior maniera per fare onore alla mia storia sia recuperare creatività e potenza critica, ovvero andare oltre l'omaggio e l'applauso. Mi preoccupano i discorsi trionfalisti. Il nostro è stato a lungo un discorso di solitudine e, improvvisamente, il potere se n'è appropriato. Questo ci propone nuove sfide, perché se c'è molto da applaudire resta anche molto da fare³⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- Ageitos S.M. (2002), *Historia de la impunidad: de las actas de Videla a los indultos de Menem*, Buenos Aires: Hidalgo.
- Bidussa D. (2009), *Dopo l'ultimo testimone*, Torino: Einaudi.

³⁵ HIJOS La Plata 2013.

³⁶ Pérez 2012, traduzione dell'autore.

- Bousquet J.P. (1982), *Les 'folles' de la place de Mai*, Paris: Stock.
- Canelo P. (2010), *Un nuevo rol para las Fuerzas Armadas? Políticos y militares frente a la protesta social, los derechos humanos y la crisis presupuestaria: Argentina, 1995-2002*, Buenos Aires: CLACSO.
- Carotenuto G. (2015), *Todo cambia. Figli di desaparecidos e fine dell'impunità in Argentina, Cile e Uruguay*, Firenze: Le Monnier-Mondadori.
- Chillier G. (2014), *Un proceso de verdad y justicia*, «La Nación», 4 giugno.
- Conadep (1984), *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Creación del Museo de la Memoria (Ex ESMA), *Discurso Néstor Kirchner*, 24 de marzo de 2004, <<https://www.youtube.com/watch?v=yCvGJiCLg1s>>, 25.01.2015.
- Creación del Museo de la Memoria, *Néstor Kirchner en la ESMA en 2004*, <<http://www.cfkargentina.com/museo-de-la-memoria-nestor-kirchner-en-la-esma/>>, 25.01.2015.
- Elster J. (2008), *Chiudere i conti. La giustizia nelle transizioni politiche*, Bologna: Il mulino.
- Feinmann J.P. (2011), *El flaco: diálogos irreverentes con Néstor Kirchner*, Buenos Aires: Planeta.
- Franzinelli M. (2003), *Le stragi nascoste: l'armadio della vergogna. Impunità e rimozione dei crimini di guerra nazifascisti*, Milano: Mondadori.
- Galasso N. (2011), *De Perón a Kirchner: apuntes sobre la historia del peronismo*, Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- HIJOS La Plata, *LA MEMORIA EN RUINAS. El kirchnerismo y los Centros Clandestinos de Detención*, in Hijos La Plata, <http://hijosprensa.blogspot.it/2013_05_28_archive.html>, 25.01.2015.
- In Argentina l'uomo della strage* (1996), «Il Corriere della Sera», 17 agosto.
- Kirchner N. (2003a), *Discurso de Néstor Carlos Kirchner ante la Asamblea Legislativa al asumir como presidente de la Nación en 2003*.
- Kirchner N. (2003b), *Discurso de Néstor Kirchner en la 58° Asamblea General de las Naciones Unidas en 2003*.
- Kirchner N. (2003c), *Decreto 420*, 25 luglio 2003.
- Lira E. (2001), *Historia, política y ética de la verdad en Chile, 1891-2001: reflexiones sobre la paz social y la impunidad*, Santiago de Chile: LOM.
- Macry P. (2009), *Gli ultimi giorni. Stati che crollano nell'Europa del Novecento*, Bologna: Il mulino.
- Maier E. (2001), *Las madres de los desaparecidos: ¿un nuevo mito materno en América Latina?*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Moncalvillo M. (1985), *Juicio a la impunidad*, Buenos Aires, Tarso.
- Mussa M. (2002), *Argentina y el FMI: del triunfo a la tragedia*, Buenos Aires: Planeta.

- Napoli B. (2014), *Memory, Truth and Justice: Ideas of an Institutional Justice*, in *Desaparición: Argentina's human rights trials*, a cura di G. Andreozzi, Oxford-New York: Peter Lang, pp. 65-81.
- Novaro M., Palermo V. (2003), *La dictadura militar (1976-1983) Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires: Paidós.
- Pérez M.E. (2012), *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pierini A. (1999), *1989-1999. Diez años de Derechos Humanos*, Buenos Aires: Ministerio de Interior.
- Said J., a cura di (2013), *Lugares para la memoria: intercambio de experiencias de gestión de sitios y museos de memoria del holocausto y del terrorismo de estado en Argentina*, Seminario Internacional (Buenos Aires, 21-22 aprile 2009), Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Secretaría de Derechos Humanos.
- Schiffrin L. (2003), *De Eichmann a Videla. La evolución de la idea de imprescriptibilidad de los delitos de lesa humanidad en el derecho argentino*, in *Impunidad y derechos humanos en América Latina: perspectivas teóricas*, a cura di B. Garzón, La Plata: Al Margen, pp. 131-152.
- Smulovitz C. (2012), *'The past is never dead': Accountability and justice for past human rights violations in Argentina*, in *After oppression: transitional justice in Latin America and Eastern Europe*, a cura di M. Serrano, V. Popovski, Tokyo: United Nations University Press, pp. 64-85.
- Verbitsky H. (1987), *Civiles y militares: memoria secreta de la transición*, Buenos Aires: Contrapunto.
- Verbitsky H., Bohoslavsky J.P. (2013), *Cuentas pendientes: los cómplices económicos de la dictadura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Verbitsky H. (2014), *Sólo aquí*, «Página12», 29 dicembre.
- Zaffaroni E. (2000), *Notas sobre el fundamento de la imprescriptibilidad de los crímenes de lesa humanidad*, «Nueva Doctrina Penal», B, pp. 43-55.

Dal materiale e all'immateriale. Verso un approccio sostenibile alla gestione nel contesto globale

Mara Cerquetti*

Abstract

Il saggio ripercorre le principali tappe del dibattito internazionale che negli ultimi anni ha condotto ad una nozione di *cultural heritage* aperta e dinamica, volta al superamento del dualismo tra materiale e immateriale e attenta al ruolo delle comunità locali nei processi di riconoscimento, tutela e valorizzazione del patrimonio stesso. Dopo aver preso in esame l'apporto degli studi giuridici, con specifico riferimento al contesto italiano, si analizza il contributo delle scienze sociali, soprattutto manageriali, particolarmente sensibili al tema della sostenibilità delle politiche e delle azioni finalizzate alla valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale anche attraverso l'applicazione di strumenti partecipativi. In quest'ottica, riconoscendo un ruolo centrale alla *governance* e alla collaborazione tra attori pubblici e privati che operano in un medesimo contesto, si porta infine l'attenzione sugli

* Mara Cerquetti, Ricamatore di Economia e gestione delle imprese, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: mara.cerquetti@unimc.it.

ecomusei, come caso esemplare dell'“immateriale che vive nella materialità”, evidenziando i nodi problematici che emergono dall'analisi della realtà italiana e suggerendo possibili linee di ricerca future.

The paper traces the main steps of the international debate that during the last years lead to an open and dynamic notion of cultural heritage, overcoming the dualism between tangible and intangible and considering the role of local communities in the processes of heritage recognition, safeguarding and enhancement. After examining the contribution of legal studies, above all in Italy, the approach of social sciences is analysed, focusing on management. These studies have explored the sustainability of policies and actions towards tangible and intangible cultural heritage enhancement, also through the application of participatory tools. In this perspective, governance and collaboration among different actors working in the same context gain a central role. Finally, the attention is focused on eco-museums as an exemplar case of “intangible that lives in tangible”, highlighting some crucial issues emerging from the analysis of the Italian context and suggesting possible future research lines.

1. *Introduzione*¹

A partire dagli inizi del XXI secolo, con il progressivo affermarsi delle istanze della *stakeholder democracy*, partecipazione e integrazione sono entrate nel novero delle *buzzwords* più in voga anche nell'ambito delle politiche e del management del *cultural heritage*. Parallelamente alla sperimentazione di innovativi modelli di gestione basati su processi di sviluppo di tipo *bottom-up* e *community-driven* e sulla collaborazione intersettoriale, si assiste così all'allargamento dei sistemi di governo, sempre più complessi e rivolti al più ampio coinvolgimento dei propri *stakeholders*². Risultato di un percorso avviato anche in altri campi dell'agire pubblico, nel settore culturale quest'approccio non

¹ Il presente contributo, che amplia, rielaborandola, la relazione “Patrimonio cultural material y imaterial: nocion y valor / Patrimonio culturale materiale e immateriale: nozione e valore”, presentata in occasione del workshop “Patrimonio cultural y ciudadanía: Italia/Argentina” (Buenos Aires, Instituto Nacional del Profesorado “Joaquín V. González”, Sesión de la escuela de Patrimonio Cultural, 11 abril 2014), cerca di definire il posizionamento delle scienze manageriali all'interno di un più ampio *framework* interdisciplinare in materia di valorizzazione del patrimonio culturale intangibile. Gli approfondimenti futuri potranno muovere sia nella direzione dell'analisi di specifici casi di studio sia, nell'ottica del progetto internazionale in cui si iscrive il lavoro, verso un esame comparato delle politiche, delle strategie e degli strumenti gestionali previsti in Italia e in Argentina. Se, in occasione dell'incontro di avvio del progetto, la relazione apriva i lavori e la discussione sul tema, qui si colloca a chiusura del fascicolo onde illustrare in chiave critica le *issues* emergenti che l'ampliamento della nozione di patrimonio culturale pone agli studi economico-gestionali.

² Tra i contributi più recenti che prendono in esame le sfide attuali e le tendenze emergenti in materia di *cultural heritage management* in una prospettiva internazionale si vedano: Black 2012; Scott 2013; Zan 2014.

può non confrontarsi con l'affermazione di una nuova nozione di patrimonio culturale che scardina e mette in crisi molti dei paradigmi consolidati nel secolo precedente³.

Se per ogni scienza l'individuazione dell'oggetto di studio e del campo di indagine è un presupposto irrinunciabile al pari dell'individuazione del metodo, le scienze manageriali, qualora applicate al settore culturale, non possono allora prescindere non solo dall'analisi dei mutamenti occorsi nell'arco dell'ultimo decennio nel campo del patrimonio culturale, soprattutto nei processi di riconoscimento e definizione, ma anche dalla valutazione delle conseguenze che ne derivano sia per il futuro degli studi sia per la pratica della gestione. Si pensi al patrimonio culturale intangibile, che da un lato sembrerebbe esulare da ogni possibilità di gestione e dall'altro, in quanto eredità culturale tramandata nei secoli anche in forma di conoscenze tacite, è oggi considerato un fattore produttivo inimitabile, soprattutto per le imprese del *made in*⁴.

Muovendo da questi assunti, l'analisi effettuata in questa sede interseca tre distinte traiettorie di ricerca riferibili a: la ridefinizione dell'oggetto di indagine, l'ampliamento degli obiettivi da perseguire e il mutamento del contesto di riferimento. In primo luogo si tiene conto dell'allargamento della nozione di patrimonio culturale, all'interno del quale oggi l'UNESCO comprende anche le testimonianze immateriali aventi valore di civiltà⁵. Parallelamente si considerano le sfide, sempre più urgenti a partire dalla seconda metà degli anni '90 del '900, poste dalla progressiva centralità delle politiche volte alla diffusione del sapere e alla fruizione del patrimonio culturale, in cui in Italia si inserisce il passaggio dalle istanze della tutela a quelle della valorizzazione. Infine, sulla scia del dibattito avviato alla fine degli anni '60 in Europa circa il legame tra il patrimonio culturale e il territorio di provenienza, si focalizza l'attenzione sul ruolo che le comunità rivestono in un contesto contraddistinto da un rinnovato rapporto tra globale e locale.

A tal fine, dopo aver tracciato le tappe salienti del dibattito internazionale, se ne analizzeranno gli effetti in ambito nazionale, per poi prendere in esame le implicazioni di carattere manageriale. Nonostante l'approccio leggero che ne caratterizza l'attività, uno spazio particolare è riservato alle istanze di cambiamento espresse in seno all'UNESCO, per il potere di *moral suasion* che l'agenzia delle Nazioni Unite ha sugli Stati membri. Portata l'attenzione sul contesto giuridico italiano, il saggio si chiude con un focus sugli ecomusei sia come caso esemplare di raccordo tra tangibile e intangibile di non trascurabile interesse manageriale sia, come da alcuni suggerito⁶, come modello di approccio

³ Cfr. Vecco 2007 e 2010.

⁴ Tra gli altri si vedano: Beni Culturali nel Bilancio Sociale di Impresa 2005; Montella 2009.

⁵ Si utilizzano qui indistintamente i termini "intangibile" e "immateriale" riferibili rispettivamente alla traduzione dall'inglese (*intangible heritage*) e dal francese (*patrimoine immatériel*), lingue ufficiali dell'UNESCO. Cfr. Mariotti 2008.

⁶ Stefano 2012.

dal basso, utile alla valorizzazione del patrimonio culturale intangibile in una prospettiva che sappia coniugare istanze di riconoscimento su scala internazionale ed esigenze che trovano la loro dimensione ad un ridotto livello territoriale.

Nell'ottica della *value co-creation* e al fine di soddisfare in pieno le esigenze democratiche dell'*accountability*, in un contesto in cui i livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione non sono stati ancora definiti⁷, la questione pone agli studi manageriali domande, in gran parte ancora aperte, di non scarso rilievo. Si discuterà, dunque, il contributo specifico che gli studi manageriali possono fornire alla questione, superando la retorica della partecipazione *bottom-up* e delineando chiaramente ruoli e responsabilità, al fine di far fronte alla “nuova partita dell’innovazione”⁸ anche nell’ambito del *cultural heritage*⁹.

2. Todo cambia. *Patrimoni e paradigmi in mutamento*

Sebbene espressione umana al pari delle produzioni tangibili, il patrimonio culturale intangibile è stato oggetto di riconoscimento internazionale solo in tempi recentissimi, con l’adozione in sede UNESCO della *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (Parigi, 17 ottobre 2003)¹⁰. Tale documento segna il definitivo superamento della nozione di cultura, ristretta ed incentrata sull’eccellenza, che aveva plasmato i primi programmi UNESCO, verso una concezione più ampia e di matrice antropologica, inclusiva delle pratiche e delle manifestazioni che contraddistinguono la vita dell’uomo in società¹¹.

Alle origini e all’estremo opposto si pone la *Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale*, approvata dall’UNESCO oltre trent’anni prima (1972). Ispirata alle conclusioni della Conferenza di Atene (1931), la prima convenzione UNESCO era contraddistinta da «un’impostazione eurocentrica e monumentalista»¹², basata sulla nozione di capolavoro, ovvero sul riconoscimento «dei “grandi” monumenti delle “grandi” culture»¹³, tanto

⁷ Montella, Dragoni 2010.

⁸ Varaldo 2014.

⁹ Zan 2014.

¹⁰ Alle origini dell’interesse nei confronti del patrimonio culturale immateriale sono da collocare gli studi sul folklore e sulle tradizioni popolari avviati in Germania da Herder nella seconda metà del Settecento. Per una ricostruzione, seppur sommaria, della crescente attenzione alle espressioni intangibili della cultura umana dal romanticismo ai giorni nostri si veda: Tosco 2014, pp. 69-75; sul folklore nella società contemporanea: Clemente, Mugnaini 2001; infine, per un focus sul contesto sudamericano: Barrios Iñiguez 2002.

¹¹ Per una dettagliata ricostruzione delle fasi del percorso a cui si è assistito in seno all’UNESCO cfr. Bortolotto 2008b; Aikawa-Faure 2009; Gasparini 2014.

¹² Bortolotto 2008b, p. 10.

¹³ Ivi, p. 11.

da suscitare critiche e scontento in “periferia” prima e dopo la sua adozione¹⁴. Nonostante l’inversione di tendenza che si verifica negli anni Sessanta e Settanta del Novecento nell’ambito delle discipline storiche ed antropologiche¹⁵, in cui crescente è l’attenzione per la cultura materiale e il territorio, tale approccio non può dirsi ancora completamente abbandonato neanche nel 1992, quando il Centro per il patrimonio mondiale promuove il programma *The Global Strategy for a Balanced, Representative and Credible World Heritage List*, che introduce nuove categorie patrimoniali, come i paesaggi e gli itinerari culturali, soppiantando i valori estetici ed artistici con altri di carattere storico-antropologico, ma senza rinunciare al “valore universale eccezionale”, basato sul criterio dell’eccellenza. Nel corso degli anni '90 si assiste, però, ad un aggiornamento delle direttive, muovendo, con l'introduzione dei concetti di “tradizione culturale” e “cultura vivente” (1996), verso il superamento di «una visione centralista, se non “quasi-colonialista”»¹⁶.

Anche per quanto riguarda lo specifico riconoscimento del patrimonio culturale immateriale, sebbene le prime istanze di cambiamento vengano espresse già negli anni '80, bisogna attendere gli anni '90 per una svolta. Tra il 1982 e il 1984 viene costituita una sezione per il “patrimonio non fisico” e avviato il relativo programma di studio e documentazione, mentre nel 1982, in occasione della Conferenza mondiale sulle politiche culturali, la nozione di patrimonio viene estesa alla tradizione culturale e si fornisce una prima definizione di patrimonio immateriale. Tuttavia, le Raccomandazioni sulla salvaguardia della cultura tradizionale e popolare (1985), adottate nel 1989 dalla XXV sessione della Conferenza Generale, si rivelano un insuccesso. Finalmente, nel 1993, la sezione per il patrimonio non-fisico viene rinominata sezione per il patrimonio immateriale (*Section of Intangible Cultural Heritage*) e, oltre al programma *Safeguarding and Promotion of the Intangible Cultural Heritage*, viene istituito quello dei tesori umani viventi, con la proposta di una relativa lista. È del 1995 il rapporto *Our creative diversity*, redatto dalla commissione mondiale sulla cultura e sullo sviluppo, che in esergo reca la frase “Quando in Africa muore un vecchio, è una biblioteca che brucia”¹⁷, e del 1997 l’approvazione da parte della Conferenza generale della proclamazione dei capolavori del patrimonio orale e immateriale (*Masterpieces of Oral and Intangible Heritage*), tra i quali, per l’Italia, negli anni successivi saranno inclusi il teatro dei pupi siciliani (2008), il canto a tenore dei pastori sardi (2008), la dieta mediterranea (2010)¹⁸, l’arte dei liutai cremonesi (2012), le grandi macchine a spalla (2013) e la vite ad

¹⁴ Si vedano in particolare le posizioni dell’Australian Institute for Aboriginal Studies (1962) e della Bolivia (1973).

¹⁵ Per un’ampia disamina sull’argomento si veda Montella 2012.

¹⁶ Bortolotto 2008b, p. 13.

¹⁷ La frase è di Hamadou Ampâté Bâ.

¹⁸ Il riconoscimento, già appartenente, nella lista del 2010, a Italia, Marocco, Grecia e Spagna, è stato esteso nel novembre 2013 a Cipro, Croazia e Portogallo.

alberello di Pantelleria (2014)¹⁹. Infine, nel 1999, in occasione della Conferenza di Washington sulla salvaguardia della cultura tradizionale, organizzata dalla sezione per il patrimonio immateriale dell'UNESCO e dal Center for Folklife and Cultural Heritage della Smithsonian Institution, all'espansione della definizione di folklore – fino a comprendere conoscenze, valori, relazioni sociali alla base di pratiche tradizionali – si accompagnano le proposte di eliminazione del termine e di introduzione del concetto di “comunità tradizionale”, con l'obiettivo di considerare le espressioni culturali come processi, nella loro interezza e complessità, e non come oggetti. Dopo il rapporto mondiale sulla cultura *Cultural diversity, conflict and pluralism* (2000) e la decisione della XXI Conferenza generale di studiare un nuovo strumento normativo internazionale per la salvaguardia del patrimonio immateriale (2001), si arriva così nel 2003 all'approvazione della *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, che entra in vigore il 30 aprile 2006, dopo la quarantesima ratifica²⁰. Da notare che tra i primi Paesi solo 6 sono europei (in ordine di ratifica: Lettonia, Lituania, Bielorussia, Croazia, Islanda, Romania). L'Europa, almeno inizialmente, è rappresentata principalmente dai Paesi dell'est, e non dai Paesi con il maggior peso economico e politico²¹.

All'art. 2, paragrafo 1, si precisa che, ai fini della Convenzione,

per “patrimonio culturale immateriale” s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know-how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana²².

Rispetto al patrimonio culturale materiale, la definizione del patrimonio immateriale si connota, dunque, per una componente soggettiva o sociale, che, insieme a quella oggettiva e a quella territoriale²³, è essenziale non solo per la creazione, ma anche per la *ricreazione* del patrimonio²⁴.

¹⁹ <<http://www.unesco.it/cni/index.php/immateriale-italia>>, 30.01.2015.

²⁰ <<http://www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-immateriale>>, 30.01.2015.

²¹ Bortolotto 2008b, p. 9.

²² *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, art. 2., § 1. Al paragrafo successivo si specificano i settori in cui il patrimonio culturale si manifesta: a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; b) le arti dello spettacolo; c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; e) l'artigianato tradizionale. Per la traduzione italiana dal testo originale francese si veda: <<http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/35/la-convenzione>>, 30.01.2015.

²³ Scovazzi 2012, p. 6.

²⁴ Va da sé che una componente soggettiva o sociale è sempre necessaria, anche per il patrimonio culturale materiale, non solo per la sua creazione, ma anche per il riconoscimento del suo valore.

Un patrimonio “costantemente ricreato”, che non necessariamente ricorre a supporti materiali, pone in primo piano l’inefficacia della normativa in materia di beni culturali, rivolta principalmente alla tutela delle tracce materiali al fine di assicurare l’integrità dei beni culturali mobili e immobili. Alle istanze della conservazione dell’oggetto fisico si affiancano, così, quelle della salvaguardia, con cui intendere «misure volte a garantire la *vitalità* del patrimonio culturale immateriale»²⁵, ovvero la sua produzione vivente, che diviene oggetto patrimoniale. A questo si lega anche un concetto di autenticità, già relativizzato dal Documento di Nara²⁶, plurale e complesso, inteso come atto ed esperienza, momento di autenticazione²⁷.

Condividendo una visione dinamica della cultura, il focus si sposta così dal patrimonio come documento al patrimonio vivente, dalla documentazione alla trasmissione, dai prodotti ai processi, dagli oggetti ai soggetti, e, finalmente, dall’eccezionalità alla rappresentatività. In questa nuova prospettiva, la centralità degli individui non è dovuta solo al fatto che il patrimonio per essere deve essere incorporato (*embodied*), ma anche al ruolo attivo che le comunità stesse hanno nel riconoscimento di ciò che è ritenuto rappresentativo²⁸. Su questo stesso concetto, qualche anno più tardi, insisterà anche la *Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società*, adottata a Faro il 27 ottobre 2005²⁹, che, accanto alla definizione di patrimonio culturale come «insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione»³⁰, fornisce quella di “comunità di eredità”, intesa come «insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell’eredità culturale, e che desidera, nel quadro di un’azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future»³¹.

La gestione della partecipazione della comunità nei processi di riconoscimento attivati dall’UNESCO è, però, tutt’altro che semplice. In primo luogo, fermo restando che è impossibile definire il patrimonio in un’unica dimensione che rispecchi tutta l’umanità, ma dovendo evitare di finire in un vicolo cieco iper-

²⁵ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, art. 2., § 3 (corsivo nostro).

²⁶ Documento sull’Autenticità sottoscritto dai 45 partecipanti alla Conferenza internazionale, che si è tenuta a Nara dal 1° al 6 novembre 1994 su invito dell’Agenzia governativa giapponese per gli Affari Culturali e della Prefettura di Nara, in collaborazione con UNESCO, ICCROM e ICOMOS.

²⁷ Gasparini 2014, p. 92.

²⁸ Cfr. Blake 2009; Bortolotto 2012; Urbinati 2012; Mariotti 2013.

²⁹ Cfr. Bindi 2013b, pp. 37-38.

³⁰ *Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società*, art. 2a. Da precisare che, per evitare sovrapposizioni e confusioni con la definizione di patrimonio culturale che viene fornita all’art. 2 del Codice, nella versione italiana si è preferito tradurre *cultural heritage* con “eredità culturale” (Ivi, nota 1).

³¹ Ivi, art. 2b.

relativista, difficile è trovare un punto di incontro tra globale e locale, ovvero tra il rilievo internazionale del riconoscimento e la dimensione locale, o comunque sempre territorialmente circoscritta, di ogni forma rappresentatività³². In particolare, occorre chiedersi fin dove possono spingersi le misure *top-down* volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ovvero a mantenere e ricreare le condizioni che ne assicurino la ricreazione, rispetto a possibili istanze di cambiamento di tipo *bottom-up*, senza interferire con processi culturali che trovano le loro determinanti e la loro evoluzione, inclusa la possibilità di mutamento o di scomparsa di determinate pratiche, nelle esigenze espresse dalle comunità che ad esse stesse danno vita. In secondo luogo, occorre considerare che le comunità locali non sono insiemi omogenei, bensì gruppi complessi, in cui si incontrano istanze diverse, dall'uso politico e retorico delle candidature UNESCO operate dalle istituzioni locali al bisogno di affermazione di certe espressioni culturali in risposta alla "minaccia" di altre similari³³. Infine, la questione ha un rilievo non trascurabile anche per le attività di valorizzazione.

A tal proposito le criticità riguardano anche gli effetti che la convenzione del 2003 ha avuto sul dibattito relativo alla musealizzazione del patrimonio culturale intangibile. In particolare, l'ICOM, nella conferenza generale di Seul del 2004, e come recepito nel nuovo statuto (Vienna, 2007), ha allargato l'ambito di competenza del museo anche alle testimonianze immateriali dell'umanità e del suo ambiente³⁴. In un museo il patrimonio immateriale, necessitando di un'oggettivazione, corre però un rischio di fossilizzazione, in quanto decontestualizzato e spento, privato della vita che avrebbe all'esterno. A questo si può obiettare che forme di musealizzazione sono possibili, avvalendosi dei supporti materiali necessari all'esposizione e comunicazione (fotografie, filmati, registrazioni sonore, ecc.), sia per documentare le espressioni dell'immaterialità non più in vita sia per fornire informazioni su pratiche o altre espressioni immateriali che continuano ad avere vita all'esterno, facendo del museo un centro di informazione e interpretazione della cultura locale.

³² Kearney 2009.

³³ Si veda in particolare la riflessione di Katia Ballacchino sulla candidatura UNESCO della Festa dei Gigli a Nola, che mette in luce come certe divergenze scontentino la «mancanza di rielaborazione delle teorie post-gramsciane e [il] vuoto di riflessione italiana [sul] rapporto tra culture popolari, studi di culture popolari, storiografia relativa, formazione dello stato nazionale, contesto europeo, fino al contesto internazionale e globale» (Ballacchino 2013, p. 30). Tali logiche e pressioni politiche intervengono anche nei processi di musealizzazione. Per l'uso politico della storia e con particolare riferimento alla musealizzazione del patrimonio culturale si veda anche Cattaneo 2013.

³⁴ Per il recente dibattito in ambito museale, che non è oggetto di trattazione in questo contributo, si vedano il numero speciale della rivista «Nouvelles de l'ICOM» che raccoglie gli atti della Conferenza generale di Seul su *Musées et patrimoine immatériel* (2004) e il numero monografico della rivista «Museum International» sul tema *Views and Visions of the Intangible* (2004). Per un approfondimento sul contesto sudamericano su cui si focalizza il progetto di ricerca CUIA si vedano anche: Castilla 2010; Mingote Caldéron 2013. Si veda infine il contributo di Dragoni sulla musealizzazione del *migration heritage* all'interno di questo supplemento.

Ma le criticità non finiscono qui. Anche laddove non ci siano questioni di musealizzazione da fronteggiare, i rischi che si pongono sono quelli dell'etichettatura, dell'estetizzazione, della spettacolarizzazione, della turisticizzazione e infine della mercificazione di certe espressioni culturali tradizionali, in cui si incorre ogni qual volta si privilegino le forme straordinarie, più pittoresche o scenografiche, commercialmente più facili da spendere³⁵. A tal proposito alcuni studi di matrice antropologica hanno messo in luce la possibilità di innescare dei “cortocircuiti globali”, quando si cerca di standardizzare e omologare la tradizione ostentandone una rappresentazione che sia “appetibile” e “perfetta” «su una vetrina turistica [...] intercettabile a livello globale»³⁶.

Per gestire questi aspetti vengono in aiuto *in primis*, a livello nazionale, i tentativi di trovare risposte sul piano giuridico, e poi gli studi manageriali che, insieme a quelli antropologici, si interrogano sulla sostenibilità e sul sostentamento di certe iniziative.

3. *Questioni da normare?*

Sul piano giuridico, in ambito nazionale, le origini del dibattito su patrimonio tangibile e intangibile possono esser fatte risalire già al 1976, e in particolare ad un articolo in cui Massimo Severo Giannini riconosceva l'immaterialità del valore culturale, indipendentemente dalla materialità o meno del bene³⁷.

Nel recepire le Convenzioni UNESCO del 2003 e del 2005³⁸, il Codice dei beni culturali e del paesaggio, con D. Lgs. 26 marzo 2008, n. 62, ha poi previsto un articolo 7-*bis* (*Espressioni di identità culturale collettiva*) che prevede che:

le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10³⁹.

Il richiamo all'immaterialità non poteva essere diverso, se si considera che il Codice si riferisce ai beni culturali *stricto sensu*, tutelando la “coseità”, ovvero

³⁵ Cfr. Bortolotto 2008b, p. 20.

³⁶ Ballacchino 2013, p. 27.

³⁷ Giannini 1976. La lezione gianniniana è richiamata anche da Fantini 2014 e Morbidelli 2014.

³⁸ *Convenzione sulla protezione e la promozione delle diversità delle espressioni culturali* (Parigi, 20 ottobre 2005), ratificata dall'Italia con la L. 19 febbraio 2007, n. 19.

³⁹ Sull'argomento si veda anche: Tucci 2013.

entità *quae tangi possunt*, che hanno carattere di materialità (artt. 2, 10 e 11), secondo «una concezione reale e normativa di bene culturale, ma “non esclusiva di addizioni future di nuove categorie”»⁴⁰. I beni immateriali o volatili, dunque, qui non possono essere contemplati «attesa la [loro] evanescenza e comunque la “precarietà” [...] (*rectius* attività)»⁴¹.

Per quanto riguarda la musealizzazione, il Codice, al comma 2, lett. a) dell'art. 101 (*Istituti e luoghi della cultura*) così come modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62, stabilisce che il museo è «una struttura permanente che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio» e alla quale, ai commi successivi, si riconosce una funzione di servizio, specificando che gli istituti di proprietà pubblica «sono destinati alla pubblica fruizione ed espletano un servizio pubblico» (c. 3), mentre quelli di proprietà privata e aperti al pubblico «espletano un servizio privato di utilità sociale» (c. 4). Rispetto alla definizione fornita dall'ICOM, il Codice, oltre a non includere il diletto tra le finalità dell'attività museale, ne limita l'azione ai beni culturali. La definizione fornita dal Codice fa dunque riferimento al “modello prevalente” di museo o al “museo in senso proprio”, che si connota per le esigenze di protezione e conservazione dei beni culturali per fini di pubblica fruizione. Tale perimetrazione, come chiarito⁴², non esclude comunque la possibilità di riconoscere altre tipologie rispondenti alla definizione più ampia fornita dall'ICOM.

Le istanze che muovono verso un diritto globale⁴³, però, non mancano, come dimostra, più di recente, il convegno *I beni immateriali tra regole privatistiche e pubblicistiche*, tenutosi ad Assisi nel 2012, che in qualche modo ha cercato di tirare le fila delle molteplici riflessioni conseguenti alla convenzione UNESCO del 2003. In tale occasione, al fine di superare la radicale contrapposizione tra beni culturali materiali e immateriali, «accettando una visione liminale che cerchi di trovare i tratti comuni, aperta a statuti pluralistici, fondata sulla sostenibile leggerezza del valore immateriale dei beni culturali (materiali e immateriali)»⁴⁴, il concetto di “immaterialità” è stato analizzato nelle sue diverse declinazioni⁴⁵, prendendo in esame le questioni riguardanti le sponsorizzazioni⁴⁶, la riproduzione di immagini⁴⁷, la proprietà industriale dei

⁴⁰ Fantini 2014. La citazione nel testo è di Severini 2012, p. 27.

⁴¹ Morbidelli 2014.

⁴² Barbati *et al.* 2011, pp. 159-160.

⁴³ La graduale affermazione di un diritto globale sarebbe «legata alla crescente rilevanza acquisita dagli interessi pubblici (o di alcuni di essi) su scala mondiale» tanto da rendere «necessario il ripensamento degli istituti tradizionali nel quadro di un sistema di regole sovrastatale» (Vitale 2010, p. 172).

⁴⁴ Bartolini 2014.

⁴⁵ Casini 2014.

⁴⁶ Fantini 2014; Manfredi 2014; Ungari 2014.

⁴⁷ Morbidelli 2014.

marchi⁴⁸, la percezione sublimata dei beni culturali⁴⁹ e la tutela dei toponimi⁵⁰, che pure hanno ricadute di carattere gestionale.

Per quanto riguarda i problemi di carattere generale, riguardanti i “veri” beni culturali immateriali⁵¹, condiviso che «le leggi corrispondono a esigenze realmente avvertite nel corpo sociale»⁵², pur riconoscendo la non necessità di una norma per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale⁵³, il dibattito si è focalizzato sulla necessità di fissare uno «statuto giuridico minimo unitario»⁵⁴. In particolare, in linea con quanto auspicato da una parte della dottrina, è stata considerata la possibilità di un sistema di cerchi concentrici⁵⁵,

il più largo dei quali rappresenterebbe il patrimonio culturale, come «prodotto» della cultura intesa in senso antropologico; al suo interno, il cerchio più ristretto, coincidente con la nozione di bene culturale utilizzata in sede nazionale (in Italia, quindi, quella fornita dal Codice). Ne deriverebbe un sistema a «tutele parallele»: quella nazionale per i beni culturali in senso proprio e quella di tipo «leggero» e che fa capo prevalentemente alle convenzioni internazionali approvate dall'UNESCO e alle azioni messe in atto dalle istituzioni comunitarie⁵⁶.

Più che la costituzione di registri per il riconoscimento del patrimonio culturale immateriale, la questione riguarda l'individuazione degli strumenti che permettano di far fronte alla tutela pubblicistica di beni adespoti⁵⁷, esigenza che volge in favore di una nozione dinamica di tutela, che accosta la valorizzazione. Su questi presupposti in Italia la disciplina a riguardo è stata infatti promossa dalle regioni⁵⁸.

⁴⁸ Caforio 2014.

⁴⁹ Dugato 2014.

⁵⁰ Galli 2014.

⁵¹ Morbidelli 2014.

⁵² Severini 2014.

⁵³ Cfr. anche Severini 2000.

⁵⁴ Lamberti 2014.

⁵⁵ Fantini 2014.

⁵⁶ Vitale 2010, p. 176.

⁵⁷ Non è infatti possibile applicare la tutela dominicale, prevista per le opere dell'ingegno (legge speciale 22 aprile 1941, n. 633) e basata sulle norme sul diritto di autore «dettate a tutela dei diritti patrimoniali di utilizzazione economica di uno o più soggetti individuati» (Gualdani 2014).

⁵⁸ Si veda in particolare la legge della Regione Lombardia (L.R. 23 ottobre 2008, n. 27, “Valorizzazione del patrimonio culturale immateriale”).

4. Dalla teoria alla pratica della gestione

4.1 Il contributo delle scienze manageriali

Se le questioni sopra citate non trovano adeguata e completa soluzione sul piano normativo, è opportuno approcciarle su quello gestionale, che offre spazi di intervento non ancora sufficientemente esplorati. Ancora scarso, infatti, è il contributo che le scienze manageriali hanno ad oggi fornito sull'argomento, nonostante la loro possibile utilità nel definire sistemi di *governance* che coniughino bisogni e obiettivi diversi in un'ottica integrata e sostenibile, prima ancora che ai fini del marketing territoriale.

Passando dalla teoria alla pratica della gestione, indipendentemente dai riconoscimenti UNESCO o nonostante le criticità emerse nel campo delle discipline antropologiche relativamente ai processi di patrimonializzazione⁵⁹, reificazione e *commoditization* del patrimonio⁶⁰, non si può prescindere dalla necessità di garantire la sostenibilità delle politiche e delle azioni volte alla valorizzazione del patrimonio intangibile nelle sue diverse dimensioni – ambientale, sociale ed economica. Basti pensare che anche per il patrimonio culturale tangibile l'UNESCO ha previsto piani di gestione e misure di intervento recepiti in Italia con la L. 20 febbraio 2006, n. 77⁶¹.

Pur muovendo verso il superamento della dicotomia tra tangibile e intangibile, occorre dunque tener presenti le specificità del patrimonio culturale intangibile⁶². Una maggiore attenzione alle questioni connesse alla sua valorizzazione si trova negli studi sul turismo culturale e sull'*heritage tourism*⁶³. Intrecciando istanze antropologiche ed economico-gestionali⁶⁴, una delle principali *issues* affrontate è quella della “messa in scena” dell'autenticità (*staged authenticity*)

⁵⁹ Palumbo 2013.

⁶⁰ Bindi 2013b.

⁶¹ L. 20 febbraio 2006, n. 77, “Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella ‘lista del patrimonio mondiale’, posti sotto la tutela dell’UNESCO”. I piani di gestione, finalizzati ad «assicurare la conservazione dei siti italiani UNESCO e creare le condizioni per la loro valorizzazione» (art. 3, c. 1), «definiscono le priorità di intervento e le relative modalità attuative, nonché le azioni esperibili per reperire le risorse pubbliche e private necessarie [...], oltre che le opportune forme di collegamento con programmi o strumenti normativi che perseguano finalità complementari, tra i quali quelli disciplinanti i sistemi turistici locali e i piani relativi alle aree protette» (art. 3, c. 2). Le misure di sostegno sono finalizzate: allo studio delle specifiche problematiche storico-culturali, ambientali e tecnico-scientifiche relative ai siti italiani UNESCO; alla predisposizione di servizi di assistenza culturale e di ospitalità per il pubblico, nonché di servizi di pulizia, raccolta rifiuti, controllo e sicurezza; alla realizzazione di aree di sosta e sistemi di mobilità e alla diffusione e alla valorizzazione della conoscenza dei siti italiani UNESCO nell'ambito delle istituzioni scolastiche (art. 4, c. 1).

⁶² Andrews *et al.* 2007.

⁶³ Cfr. Garrod, Fyall 2000; Du Cros 2001; Timothy, Boyd 2003; Richards 2007; McKercher, Du Cros 2008; UNWTO 2012.

⁶⁴ Si veda tra gli altri il numero monografico della rivista «Voci» (Bindi 2013a), dedicato al tema del rapporto tra patrimonio culturale, turismo e mercato.

a fini turistici⁶⁵, a cui si collegano le problematiche concernenti l'impatto del turismo, soprattutto nella sua accezione di massa, sul patrimonio intangibile. In particolare, ai fini della salvaguardia dell'autenticità, l'analisi è volta a capire se molte iniziative possano essere considerate veri e propri esempi di rivitalizzazione o piuttosto un set di *performances* ad uso e consumo dei turisti⁶⁶. In questo contesto, la letteratura sull'argomento ha riservato ampio spazio all'analisi della ricerca e della percezione dell'autenticità⁶⁷, indagando, in un'ottica di marketing, i bisogni e le aspettative dei consumatori/turisti impegnati in una vera e propria *quest for original authenticity* soprattutto nell'ambito dell'*heritage tourism*, compresa la visita di parchi tematici e siti di interesse culturale⁶⁸.

Per quanto riguarda i possibili interventi di carattere manageriale, invece, se in alcuni casi si è proposto di salvaguardare l'autenticità avvalendosi di veri e propri disciplinari⁶⁹, uno dei principali nodi intorno ai quali si gioca la sostenibilità delle iniziative messe in atto sono il confronto e la collaborazione tra gli *stakeholders* coinvolti⁷⁰, tra i quali un ruolo particolare è assegnato alle comunità locali. Nel contesto della promozione di processi partecipativi e di ibridazione tra tradizione e innovazione, oggetto di studio è stata poi la capacità di riutilizzare saperi tradizionali in attività artigianali, artistiche ed industriali contemporanee⁷¹.

Infine, nell'ottica dell'*accountability*, ci si pone il problema di come sostenere certe iniziative attraverso il finanziamento pubblico. A tal riguardo, molto gioverebbe ricorrere a criteri ed indicatori che consentano di far fronte al rischio di un relativismo che sotto al cappello del "patrimonio culturale immateriale" sostenga operazioni discutibili: la retorica della partecipazione non è infatti estranea a comportamenti opportunistici riconducibili alla teoria dell'agenzia che potrebbero erodere le risorse necessarie alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio culturale in favore di progetti non sostenibili nel lungo periodo⁷². Nella migliore delle ipotesi il rischio è quello di nascondere dietro la maschera della valorizzazione del patrimonio culturale immateriale «attività pre-esistenti soprattutto di carattere turistico promozionale che

⁶⁵ Questo filone di studi, inaugurato da MacCannell (1973), ha conosciuto un ampio sviluppo nell'ambito dell'antropologia, della sociologia e del marketing del turismo. Per un'analisi del concetto di autenticità in ambito turistico si veda: Chhabra 2012.

⁶⁶ Goldoni 2012.

⁶⁷ Pine, Gilmore 2007. Volendo evitare una trattazione corriva non si entra qui nel merito di un tema che è oggi al centro dell'attenzione di molti studi di marketing e *consumer behaviour* riferibili non solo all'ambito culturale.

⁶⁸ Per il patrimonio immateriale si veda, ad esempio, il caso dei Flora Macdonald Scottish Highland Games che hanno luogo in North Carolina, lontano dal luogo di origine della tradizione culturale. Cfr. Chhabra *et al.* 2003.

⁶⁹ Tra i contributi più recenti, per le sagre, si veda ad esempio: Cavicchi *et al.* 2014.

⁷⁰ Robinson 1999; Aas *et al.* 2005.

⁷¹ Cfr. Calcagno 2012.

⁷² Cfr. Montella 2009.

vengono rinominate e offerte al mercato dei *tour operator* come qualcosa di nuovo»⁷³.

Gli ecomusei, in virtù della loro attenzione «ai processi di riscoperta e rivalutazione della dimensione locale e delle componenti sia materiali sia immateriali alla radice dell'identità dei luoghi, intesi quali patrimonio diffuso e bene da salvaguardare e valorizzare mediante la partecipazione attiva degli abitanti»⁷⁴, ci forniscono qualche utile spunto di riflessione proprio in questa direzione.

4.2 *Il caso degli ecomusei*

Gli ecomusei, concretizzazione esemplare dell'«immateriale che “vive” nella materialità»⁷⁵, costituiscono un esempio di raccordo tra tangibile e intangibile, nonché un utile banco di prova per testare l'efficacia delle strategie volte alla valorizzazione del patrimonio culturale in un'ottica *bottom up*. Da un lato, infatti, il patrimonio culturale su cui si innestano molti progetti ecomuseali ha una rilevanza di carattere demoetnoantropologico riconducibile proprio alle «espressioni di identità culturale collettiva», richiamate in Italia all'art. 7-*bis* del Codice, da cui derivano sia testimonianze materiali aventi valore di civiltà sia produzioni locali contemporanee. Dall'altro, i progetti di «microeconomie di mercato portate avanti con tenacia»⁷⁶ dagli ecomusei sono considerati anche dagli antropologi esempi di buone pratiche capaci di promuovere lo sviluppo economico del territorio, in maniera rispettosa sia dell'ambiente sia della cultura del luogo, grazie soprattutto al coinvolgimento delle comunità locali⁷⁷.

Coniato in Francia agli inizi degli anni Settanta da Hughes de Varine⁷⁸ per costruire una nuova tipologia di musei che promuovesse la conoscenza e la difesa dell'ambiente in cui l'uomo vive⁷⁹, il termine “ecomuseo” sta oggi ad indicare una «pratica partecipata di valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale, elaborata e sviluppata da un soggetto organizzato, espressione di una comunità locale nella prospettiva dello sviluppo sostenibile»⁸⁰. Nell'ecomuseo, dunque, il rapporto del patrimonio con il territorio e la popolazione assume

⁷³ Tucci 2013, p. 188.

⁷⁴ Reina 2014b, p. 24.

⁷⁵ Tamma 2010.

⁷⁶ Tucci 2013, p. 189.

⁷⁷ Stefano 2012.

⁷⁸ L'origine del termine si fa risalire al 1971, in occasione di una colazione di lavoro tra Hughes de Varine, all'epoca direttore dell'ICOM, Georges-Henri Rivière, ex direttore e consigliere permanente dell'ICOM, e Serge Antoine, consigliere del ministro francese dell'Ambiente.

⁷⁹ De Varine 2005, pp. 241-273.

⁸⁰ Definizione proposta dagli operatori in occasione del Coordinamento Nazionale tenutosi a Torino nel 2009.

un carattere essenziale ed organico, di preciso orientamento per l'attività⁸¹, tanto che lo stesso De Varine, dopo aver sviluppato una teoria dell'ecomuseo comunitario, ammette di avere avuto a lungo rimpianti per la scelta di questo termine, al quale avrebbe preferito la formula "museo comunitario"⁸².

Tra i metodi per promuovere e attuare la partecipazione della popolazione locale da segnalare è la mappa di comunità:

uno strumento con cui gli abitanti di un determinato luogo hanno la possibilità di rappresentare il patrimonio, il paesaggio, i saperi in cui si riconoscono e che desiderano trasmettere alle nuove generazioni. Evidenzia il modo con cui la comunità locale vede, percepisce, attribuisce valore al proprio territorio, alle sue memorie, alle sue trasformazioni, alla sua realtà attuale e a come vorrebbe che fosse in futuro. Consiste in una rappresentazione cartografica o in un qualsiasi altro prodotto od elaborato in cui la comunità si può identificare⁸³.

Pur lasciando da parte la valutazione dell'efficacia del termine "ecomuseo", è opportuno riflettere sui molteplici esiti a cui la nozione sfuggente di "pratica partecipata" che lo contraddistingue può condurre, soprattutto se non adeguatamente disciplinata. All'origine degli ecomusei, infatti, non stanno delle norme, «che obbligano o proibiscono qualcosa», ma un patto, ovvero «un accordo non scritto e generalmente condiviso»⁸⁴.

Dagli anni Settanta ad oggi a livello internazionale sotto l'etichetta ecomuseale sono state così sperimentate formule molto diverse, con tentativi di distinzione e definizione⁸⁵ che, in mancanza di adeguati riferimenti normativi o scientifici, risultano più vicini a sovrastrutture continuamente modificabili piuttosto che a categorie utili alla conoscenza, comprensione e gestione del fenomeno. Se non si vuol fare del concetto un contenitore vuoto da riempire di volta in volta con l'ultima possibile declinazione dell'ecomuseo, è allora opportuno riflettere sulle questioni che emergono dall'analisi di alcune esperienze italiane.

Considerando che, a differenza del museo, l'ecomuseo non è una struttura permanente né un istituto, la sua progettazione e realizzazione non può prescindere dal confronto con tutte le politiche di valorizzazione del territorio e delle sue risorse, al fine di capire quando un determinato percorso risponda ai requisiti ecomuseali.

A quest'esigenza, in assenza di un coordinamento a livello nazionale, come per il patrimonio immateriale, in Italia ha cercato di far fronte la normativa regionale. A tal riguardo, come è stato già rilevato⁸⁶, va segnalata una differenza

⁸¹ Bravo, Tucci 2006, p. 64.

⁸² De Varine 2014, p. 11.

⁸³ <<http://www.mappadicomunita.it/>>, 30.01.2015. L'idea delle Parish Maps come strumento per coinvolgere le comunità locali nasce in Inghilterra nel 1987 (Reina 2014b, pp. 60-61).

⁸⁴ <<http://www.ecomusei.net/che-cose-un-ecomuseo/>>, 30.01.2015.

⁸⁵ Maggi e Falletti (2000, pp. 25-26) distinguono l'ecomuseo di microstoria, l'ombrello ecomuseale, il villaggio-museo e l'antenna ecomuseale.

⁸⁶ Reina 2014b, pp. 77-80.

tra le prime leggi sul tema, risalenti agli anni Novanta, rivolte ad un generale riconoscimento del patrimonio culturale di un determinato territorio, e quelle più recenti, successive alla seconda metà degli anni Duemila, sempre più attente ai temi della sostenibilità e della partecipazione della comunità locale.

L'obiettivo principale di tali leggi è stato quello di gestire i finanziamenti agli ecomusei, con una serie di lacune ancora da colmare. Il rischio è che la costituzione degli ecomusei in alcuni casi sia solo un pretesto per avere accesso ai finanziamenti al fine di poter realizzare attività pre-esistenti e che trovino la ragion d'essere anche al di fuori degli ecomusei.

Accanto alle mappe di comunità sarebbe allora opportuno definire chiaramente gli scopi delle attività poste in essere e i risultati attesi, strategie e modalità di intervento, nonché strumenti operativi e criteri di valutazione, se non si vuole che percorsi partecipati anche di notevole interesse diventino progetti a breve scadenza. Obiettivo prioritario è la definizione delle risorse umane e finanziarie, degli strumenti e dei processi necessari a garantire a determinati progetti di sviluppo locale la sostenibilità nel lungo periodo.

Tra le sfide, solo in parte affrontate dai criteri di accreditamento a livello regionale, centrale è la necessità di individuare:

- gli «indicatori secondo i quali “stabilire” se una realtà culturale possa dirsi ecomuseale o meno»⁸⁷;
- i requisiti minimi di funzionamento e gli standard obiettivo sulla base dei quali valutare le *performances* ecomuseali;
- le linee guida per la gestione dello sviluppo degli ecomusei nel tempo;
- i conseguenti criteri di sostegno finanziario pubblico, basati sul sistema del co-finanziamento e su verifiche sia *ex ante*, circa la corrispondenza tra il contributo pubblico e la sua finalizzazione, sia *ex post*, relative al rispetto della destinazione del contributo ricevuto, al valore creato e all'impiego efficiente del sussidio concesso⁸⁸.

A questo, se non si vuole che l'ecomuseo diventi un'etichetta vuota di senso, sarebbe opportuno accostare anche una più attenta riflessione sulle figure professionali e sui percorsi formativi necessari alla gestione. Senza nulla togliere alla partecipazione della comunità, infatti, è indubbio che molte delle attività da porre in essere, ancorché poggianti su istanze di tipo *bottom up*, necessitino di specifiche competenze professionali di cui dotarsi.

Considerando il percorso avviato da alcune regioni, muove in questa direzione il sistema di riconoscimento regionale lombardo, che si avvale del metodo dell'autovalutazione⁸⁹. Ricalcando il modello dell'autovalutazione

⁸⁷ Gavinelli 2012, p. 19.

⁸⁸ Creaco 2014, p. 111.

⁸⁹ D.G.R. 11 dicembre 2009, n. 8/10762, “Requisiti minimi per il riconoscimento degli ecomusei in Lombardia e relazione sullo stato di attuazione della L.R. 13/2007”, <<http://www.cultura.regione.lombardia.it/shared/ccurl/739/746/nuovi%20criteri%20riconoscimento.pdf>>, 30.01.2015.

previsto per i musei-istituti vengono fissati 15 requisiti distinti per 5 ambiti: status giuridico; area territoriale e patrimonio; rapporti con la popolazione; attività, personale e servizi; programma pluriennale. Tra questi, in risposta alle criticità sopra segnalate, ricordiamo che l'ecomuseo deve: dotarsi di un regolamento che dettagli la natura di organismo permanente e senza scopo di lucro e le modalità di reperimento delle risorse finanziarie, strumentali e umane di cui si avvale (*requisito minimo 2*); disporre di una sede istituzionale (*requisito minimo 3*) e di una struttura che funzioni come centro di documentazione e/o di interpretazione, coordinamento e di informazione (*requisito minimo 12*); fare riferimento ad una precisa area territoriale (*requisito minimo 5*); indicare le modalità di coinvolgimento e partecipazione al progetto ecomuseale della popolazione locale (*requisito minimo 7*), degli enti locali (*requisito minimo 8*), delle associazioni di volontariato e degli istituti culturali ed educativi presenti sul territorio (*requisito minimo 9*), dei soggetti preposti allo sviluppo economico locale e degli operatori economico-produttivi e turistici (*requisito minimo 10*); garantire la presenza di un esperto, con funzioni di coordinatore/referente (*requisito minimo 13*) e di risorse umane, anche su basi volontarie, che lo assistano nello sviluppo delle sue attività e nella gestione delle strutture (*requisito minimo 14*), e fornire un programma triennale (*requisito 15*).

La regione Lombardia, al pari del Veneto e del Friuli-Venezia Giulia, prevede, inoltre, «un sistema di finanziamento fondato su sussidi di co-finanziamento, il cui obiettivo fondamentale è quello di indurre i gestori degli ecomusei a considerare il sostegno pubblico nel suo reale intento, ossia un supporto al conseguimento dei fini istituzionali»⁹⁰. In particolare, la Regione sostiene i progetti degli ecomusei coprendone al massimo il 50% dei costi: spetta agli ecomusei e alle comunità locali recuperare i restanti finanziamenti, con risorse proprie o di altri partner pubblici e privati⁹¹.

In questo quadro il ruolo delle risorse umane è essenziale, e insufficiente e inadeguato l'esclusivo ricorso al volontariato, come dimostra tra le molte esperienze italiane il caso dell'ecomuseo urbano di Torino. Nato dalla necessità di coordinare le molteplici iniziative sorte dal basso, valorizzando i materiali raccolti dalle associazioni cittadine, l'attuale crisi e il declino dell'ecomuseo urbano è riconducibile al «tappo istituzionale»⁹², dipendente dalla mancanza di soldi e di personale: come sostiene Jallà, al pari di «ogni altro tipo di museo e di organizzazione il fattore determinante è il capitale umano, le persone. Il volontariato non basta: oltre agli «attori patrimoniali» ci vogliono degli «agenti» qualificati (de Varine, 2005): degli «animatori» esperti»⁹³.

⁹⁰ Creaco 2014, p. 110.

⁹¹ Garlandini 2014, p. 97.

⁹² Jallà 2014, p. 125.

⁹³ Ivi, p. 126.

Affinché le scienze manageriali possano fornire un reale e utile contributo alla gestione del patrimonio culturale, nelle sue componenti materiali e immateriali, una più accurata valutazione e definizione dei criteri e dei requisiti qui richiamati ci sembra tutt'altro che marginale e da ricollocare a monte di ogni analisi del fenomeno ecomuseale a livello nazionale e internazionale. Senza temere il rischio di una possibile burocratizzazione di un processo spontaneo, molto gioverebbe, e soprattutto agli amministratori locali, poter capire, avvalendosi di studi di fattibilità e *business plan*, se e quando ci sono i presupposti per poter realizzare un ecomuseo, se quella ecomuseale è la strategia di valorizzazione più adeguata allo sviluppo del territorio e quale il valore aggiunto che potrebbe apportare rispetto ad altre tipologie di intervento. Un aiuto non trascurabile verrebbe inoltre fornito alle regioni che si apprestano a legiferare sul tema⁹⁴ o a rivedere la normativa vigente, soprattutto ai fini del governo delle attività di valorizzazione e della gestione dei sussidi pubblici.

Ad oggi, invece, sembra che il possibile contributo delle discipline economico-gestionali sia relegato a posizioni marginali, finanche ancillari, quando ridotto all'imbellettamento in chiave esperienziale di iniziative già esistenti al fine di renderle più appetibili a nuove categorie di turisti *in search for authenticity*. Se si vogliono promuovere interventi di reale *empowerment* è, però, giunto il momento che al centro dei processi di sviluppo locale si ponga l'innovazione della gestione del patrimonio culturale, sia materiale che immateriale.

Riferimenti bibliografici / References

- Aas C., Ladkin A., Fletcher J. (2005), *Stakeholder collaboration and heritage management*, «Annals of Tourism Research», 32, n. 1, pp. 28-48.
- Aikawa-Faure N. (2009), *From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, in Smith, Akagawa 2009, pp. 13-44.
- Andrews C., Viejo-Rose D., Baillie B., Morris B. (2007), *Conference Report: Tangible-Intangible Cultural Heritage: A Sustainable Dichotomy? The 7th Annual Cambridge Heritage Seminar*, «International Journal of Intangible Heritage», 2, pp. 123-129.
- Ballacchino K. (2013), *Mettere in valore una comunità in "questua". Patrimonio immateriale e cortocircuiti glocali*, «Voci. Annuale di Scienze Umane», X, pp. 21-35.

⁹⁴ Si veda il caso della regione Marche, in cui sono in discussione due proposte di legge: p.d.l. n. 379 a iniziativa dei Consiglieri Cardogna, Binci, Malaspina, Marinelli, Ciriaci, Eusebi, Bucciarelli, D'Anna, Ricci, Camela, Massi, Pieroni, Latini, presentata in data 6 dicembre 2013, "Istituzione, disciplina e promozione degli ecomusei di interesse regionale" e p.d.l. n. 390 a iniziativa del Consigliere Sciapichetti, presentata in data 27 gennaio 2014, "Promozione e disciplina degli ecomusei".

- Barbati C., Cammelli M., Sciullo G., a cura di (2011), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Bologna: Il Mulino.
- Barrios Iñiguez E. (2002), *Del folklore a la identidad. La cultura tradicional y popular: protección del patrimonio cultural intangible*, Oruro: edición del autor.
- Bartolini A. (2014), *L'immaterialità dei beni culturali*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Beni Culturali nel Bilancio Sociale di Impresa* (2005), Pisa: Associazione Amici della Scuola Normale Superiore.
- Bindi L., a cura di (2013a), *Alla fiera delle identità. Patrimoni culturali, turismo, mercati*, «Voci. Annuale di Scienze umane», X.
- Bindi L. (2013b), *Il futuro del passato. Il valore dei beni immateriali tra turismo e mercato della cultura*, «Voci. Annuale di Scienze Umane», X, pp. 36-48.
- Black G. (2012), *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, Abingdon: Routledge.
- Blake J. (2009), *UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implication of community involvement in 'safeguarding'*, in Smith, Akagawa 2009, pp. 45-73.
- Bortolotto C., a cura di (2008a), *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato – Libreria dello Stato.
- Bortolotto C. (2008b), *Introduzione. Il processo di definizione del concetto di "patrimonio culturale immateriale". Elementi per una riflessione*, in Bortolotto 2008a, pp. 7-48.
- Bortolotto C. (2012), *Gli inventari del patrimonio culturale intangibile – quale "partecipazione" per quali "comunità"?*, in Scovazzi et al. 2012, pp. 75-91.
- Bravo G.L., Tucci R. (2006), *I beni culturali demotnoantropologici*, Roma: Carocci.
- Caforio G. (2014), *La tutela delle tipicità appartenenti alla pubblica amministrazione*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Calcagno M. (2012), *Safeguarding the intangibles through innovation*, in Scovazzi et al. 2012, pp. 301-317.
- Casini L. (2014), *"Noli me tangere": i beni culturali tra materialità e immaterialità*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Castilla A. (2010), *El museo en escena: política y cultura en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, Fundación TyPA.
- Cattaneo M. (2013), *Brigantaggio e patrimonio culturale. Una riflessione su alcune recenti tendenze museali e turistiche*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 8, pp. 159-173.
- Cavicchi A., Santini C., Belletti E. (2013), *Preserving the authenticity of food and wine festivals: the case of Italy*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 8, pp. 251-271.

- Chhabra D., Healy R. Sills E. (2003), *Staged Authenticity and Heritage Tourism*, «Annals of Tourism Research», 30, n. 3, pp. 702-719.
- Chhabra D. (2012), *Authenticity of the Objectively Authentic*, «Annals of Tourism Research», 39, n. 1, pp. 499-502.
- Clemente P., Mugnaini F. (2001), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma: Carocci.
- Creaco S. (2014), *Note sull'economia e la finanza degli ecomusei*, in Reina 2014a, pp. 101-114.
- De Varine H. (2005), *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bolgona: Clueb.
- De Varine (2014), *Gli ecomusei. Una risorsa per il futuro*, in Reina 2014a, pp. 7-19.
- Du Cros H. (2001), *A New Model to Assist in Planning for Sustainable Cultural Heritage Tourism*, «International Journal of Tourism Research», 3, pp. 165-170.
- Dugato M. (2014), *Strumenti giuridici per la valorizzazione dei beni culturali immateriali*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Fantini S. (2014), *Beni culturali e valorizzazione della componente immateriale*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Galli C. (2014), *I toponimi, tra tutele, volgarizzazione e diritti consolidati*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Garlandini A. (2014), *Musei ed ecomusei di fronte alla globalizzazione e alla crisi. Nuovi istituti per nuove sfide*, in Reina 2014a, pp. 89-100.
- Garrod B., Fyall A. (2000), *Managing Heritage Tourism*, «Annals of Tourism Research», 27, n. 3, pp. 682-708.
- Gasparini L. (2014), *Il patrimonio culturale immateriale. Riflessioni per un rinnovamento della teoria e della pratica sui beni culturali*, Milano: Vita e Pensiero.
- Gavinelli L. (2012), *Territorio, networking e management come dimensioni di analisi per le decisioni degli ecomusei italiani*, Padova: Cedam.
- Giannini M.S. (1976), *I beni culturali*, «Rivista trimestrale di diritto pubblico», XXVI, n. 1, pp. 3-38.
- Goldoni (2012), *Cultural Responsibility*, in Scovazzi *et al.* 2012, pp. 319-326.
- Gualdani A. (2014), *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- ICOM (2007), *ICOM Statutes*, <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf>, 30.01.2015.
- Jallà D. (2014), *Ecomusei urbani*, in Reina 2014a, pp. 115-130.
- Kearney A. (2009), *Intangible cultural heritage: global awareness and local interest*, in Smith, Akagawa 2009, pp. 209-225.
- Lamberti C. (2014), *Ma esistono i beni culturali immateriali?* (in margine al Convegno di Assisi sui beni culturali immateriali), «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.

- MacCannell D. (1973), *Staged Authenticity: The Arrangement of Social Space in Tourist Settings*, «American Journal of Sociology», 79, n. 3, pp. 589-603.
- Maggi M., Falletti V. (2000), *Gli ecomusei. Che cosa sono cosa potrebbero diventare*, Torino: Ires Piemonte.
- Manfredi G. (2014), *Le sponsorizzazioni dei beni culturali e il mercato*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Mariotti L. (2008), *Prospettive italiane della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. Ipotesi di analisi tra antropologia e norme giuridiche*, in Bortolotto 2008a, pp. 67-83.
- Mariotti L. (2013), *La Convenzione sul patrimonio intangibile e i suoi criteri tra valorizzazione, tutela e protezione*, «Voci. Annuale di Scienze Umane», X, pp. 88-97.
- McKercher B., du Cros H. (2002), *Cultural Tourism. The Partnership Between Tourism and Cultural Heritage Management*, New York and London: Routledge.
- Mingote Caldéron J.L., coordinador (2013), *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad. Balances y perspectivas de futuro*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Electa.
- Montella M. (2012), *Valore culturale*, in *Patrimonio culturale e creazione di valore. Verso nuovi percorsi*, a cura di G.M. Golinelli, Padova: Cedam, pp. 3-70.
- Montella M., Dragoni P., a cura di (2010), *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna: Clueb.
- Morbidelli G. (2014), *Il valore immateriale dei beni culturali*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Musées et patrimoine immatériel* (2004), «Nouvelles de l'ICOM», n. 4, <<http://icom.museum/media/magazine-les-nouvelles-de-licom/les-nouvelles-de-licom-2004-no4/L/2/>>, 30.01.2015.
- Palumbo B. (2013), *A carte scoperte. Considerazioni a posteriori su un percorso di ricerca a rischio di "patrimonializzazione"*, «Voci. Annuale di Scienze umane», X, pp. 123-152.
- Pine II B.J., Gilmore J.H. (2007), *Authenticity: What consumers really want*, Boston: Harvard Business School Press.
- Reina G., a cura di (2014a), *Gli ecomusei. Una risorsa per il futuro*, Venezia: Marsilio.
- Reina G. (2014b), *L'ecomuseo fra territorio e comunità*, in Reina 2014a, pp. 20-88.
- Richards G. (2007), *Cultural Tourism. Global and Local Perspectives*, Binghamton: The Haworth Hospitality Press.

- Robinson M. (1999), *Collaboration and Cultural Consent: Refocusing Sustainable Tourism*, «Journal of Sustainable Tourism», 7, n. 3-4, pp. 379-397.
- Scott C.A., edited by (2013), *Museums and Public Value. Creating Sustainable Futures*, Farnham: Ashgate.
- Scovazzi T. (2012), *La convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile*, in Scovazzi et al. 2012, pp. 3-27.
- Scovazzi T., Ubertazzi B., Zagato L. (2012), *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Milano: Giuffrè.
- Severini G. (2000), *La nozione di bene culturale e le tipologie di beni culturali*, in *Il testo unico sui beni culturali e ambientali (D.Lgs. 29 ottobre 1999 n. 490). Analisi sistematica e lezioni*, a cura di G. Caia, Milano: Giuffrè, pp. 1-19.
- Severini G. (2012), *Commento agli artt.1-2*, in *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di M.A. Sandulli, Milano: Giuffrè, pp. 3-36.
- Severini G. (2014), *Immaterialità dei beni culturali?*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- Smith L., Agakawa N. (2009), *Intangible Heritage*, Abingdon: Routledge.
- Stefano M.L. (2012), *Reconfiguring the Framework: Adopting an Ecomuseological Approach for Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, in *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, edited by M.L. Stefano, P. Davis, G. Corsane, Woodbridge: The Boydell Press, pp. 223-238.
- Tamma M. (2010), *Prodotti culturali e territori: l'immateriale che "vive" nella materialità*, «Sinergie», n. 82, pp. 27-46.
- Timothy D.J., Boyd S.W. (2003), *Heritage Tourism*, Upper Saddle River: Pearson.
- Tosco C. (2014), *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Bologna: Il Mulino.
- Tucci R. (2013), *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*, «Voci. Annale di Scienze Umane», X, pp. 183-189.
- Ungari F. (2014), *La sponsorizzazione dei beni culturali*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 1, gennaio-aprile.
- UNWTO (2012), *Tourism and intangible cultural heritage*, Madrid: World Tourism Organization.
- Urbinati S. (2012), *Considerazioni sul ruolo di "comunità, gruppi e, in alcuni casi, individui" nell'applicazione della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile*, in Scovazzi et al. 2012, pp. 51-73.
- Varaldo R. (2014), *La nuova partita dell'innovazione. Il futuro dell'industria in Italia*, Bologna: Il Mulino.
- Vecco M. (2007), *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano: FrancoAngeli.

- Vecco M. (2010), *A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible*, «Journal of Cultural Heritage», n. 11, pp. 321-324.
- Views and Visions of the Intangible* (2004), «Museum International», n. 221-222, <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=21739&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>, 30.01.2015.
- Vitale C. (2010), *La fruizione del patrimonio culturale nell'ordinamento internazionale ed europeo*, in *I beni culturali e la globalizzazione*, a cura di L. Casini, Bologna: Il Mulino, pp. 171-197.
- Zan L., a cura di (2014), *La gestione del patrimonio culturale. Una prospettiva internazionale*, Bologna: Il Mulino.

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Università Roma Tre / Tommy D. Andersson, University of Gothenburg / Alberto Mario Banti, Università di Pisa / Carla Barbati, Università IULM - Milano / Sergio Barile, Università di Roma "La Sapienza" / Nadia Barrella, Seconda Università di Napoli / Marisa Borraccini, Università di Macerata / Rossella Caffo, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche e per le Informazioni Bibliografiche (ICCU) / Ileana Chirassi Colombo, Università di Trieste / Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli / Caterina Cirelli, Università di Catania / Alan Clarke, University of Pannonia / Claudine Cohen, École des Hautes Études en Sciences Sociales / Lucia Corrain, Università di Bologna / Giuseppe Cruciani, già Università di Firenze / Girolamo Cusimano, Università di Palermo / Fiorella Dallari, Università di Bologna / Stefano Della Torre, Politecnico di Milano / Maria del Mar Gonzalez Chacon, Escuela Universitaria de Turismo de Asturias, Oviedo / Maurizio De Vita, Università di Firenze / Michela Di Macco, Università di Roma "La Sapienza" / Fabio Donato, Università di Ferrara / Rolando Dondarini, Università di Bologna / Andrea Emiliani, già Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna / Gaetano Maria Golinelli, già Università di Roma "La Sapienza" / Xavier Greffe, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne / Alberto Grohmann, Università di Perugia / Susan Hazan, The Israel Museum, Jerusalem / Joel Heuillon, Département de Musique de l'Université de Paris / Emanuele Invernizzi, Università IULM - Milano / Lutz Klinkhammer, Deutsches Historisches Institut in Rom / Federico Marazzi, Università di Napoli Suor Orsola Benincasa / Fabio Mariano, Università Politecnica delle Marche / Aldo M. Morace, Università di Sassari / Raffaella Morselli, Università di Teramo / Olena Motuzenko, Taras Shevchenko National University of Kiev / Giuliano Pinto, Università di Firenze / Marco Pizzo, Museo del Risorgimento Complesso del Vittoriano di Roma / Edouard Pommier, Musei di Francia / Carlo Pongetti, Università di Macerata / Adriano Prosperi, Scuola Normale Superiore di Pisa / Angelo R. Pupino, Università di Napoli "L'Orientale" / Bernardino Quattrococchi, Università di Roma "La Sapienza" / Mauro Renna, Università dell'Insubria / Orietta Rossi Pinelli, Università di Roma "La Sapienza" / Roberto Sani, Università di Macerata / Girolamo Scullo, Università di Bologna / Mislav Simunic, University of Rijeka / Simonetta Stopponi, Università di Perugia / Michele Tamma, Università "Ca' Foscari" di Venezia / Frank Vermeulen, Universiteit Gent / Stefano Vitali, Soprintendenza archivistica per l'Emilia Romagna.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Daniel Alejandro Capano, Marco Carmello,
Gennaro Carotenuto, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Daniel Clemente Del Percio, Patrizia Dragoni, Alejandro Patat,
Amanda Salvioni, Claudia Fernández Speier, Lucia Strappini,
Luis Eduardo Tosoni, Luciana Zollo.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362

