



L'appropriazione dello spazio è un concetto di uso comune, solitamente utilizzato negli *urban studies* come nozione polisemica e secondaria rispetto ad altre categorie spaziali come quelle di territorio, luogo, proprietà pubblica e privata. Inoltre, sono pochi gli studi in ambito letterario focalizzati sul deciframento di cosa significhi esattamente appropriarsi di uno spazio. La presente monografia cerca di rispondere a questa domanda a partire dall'analisi comparata di romanzi italiani e cileni pubblicati tra gli anni 2009 e 2020 che narrano lo spazio in Cile. Il secondo obiettivo della ricerca consiste nel riconoscere le connessioni letterarie tra entrambe le narrative, raramente indagate nonostante sollevino simili preoccupazioni riguardo alle modalità di fruizione dello spazio e presentino analoghi procedimenti di rappresentazione della relazione tra i soggetti e i territori.

**FERNANDA HAYDEÉ PAVIÉ SANTANA**, docente di spagnolo, mediatrice interculturale, traduttrice e ricercatrice, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici Transculturali (XXXV ciclo) presso l'Università degli Studi di Bergamo. I suoi interessi di ricerca si focalizzano sulle poetiche degli spazi nella narrativa italiana e cilena contemporanea, sulle scritture di viaggio e di migrazione e sui rapporti tra la narrazione del territorio, degli affetti e della memoria nella letteratura cilena prodotta nell'ultimo secolo.

F.H. Pavié Santana APPROPRIAZIONE LETTERARIA DELLO SPAZIO

**Fernanda Haydeé Pavié Santana**  
**APPROPRIAZIONE LETTERARIA DELLO SPAZIO**  
**Il Cile tra sguardo locale e italiano**



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI BERGAMO





Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

Diretta da Paolo Cesaretti

Ogni volume è sottoposto a *blind peer review*.

ISSN: 2611-9927

Sito web: <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/130100>

**Fernanda Haydeé Pavié Santana**

**APPROPRIAZIONE LETTERARIA DELLO SPAZIO  
Il Cile tra sguardo locale e italiano**



---

**Università degli Studi di Bergamo**

**2024**

Appropriazione letteraria dello spazio. Il Cile tra sguardo  
locale e italiano

/ Fernanda Haydeé Pavié Santana. – Bergamo :

Università degli Studi di Bergamo, 2024.

(Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale; 68)

**ISBN:** 978-88-97413-89-9

**DOI:** [10.13122/978-88-97413-89-9](https://doi.org/10.13122/978-88-97413-89-9)

Questo volume è rilasciato sotto licenza Creative Commons  
**Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0**



© 2024 Fernanda Haydeé Pavié Santana

Progetto grafico: Servizi Editoriali – Università degli Studi di Bergamo

© 2018 Università degli Studi di Bergamo

via Salvecchio, 19

24129 Bergamo

Cod. Fiscale 80004350163

P. IVA 01612800167

<https://aisberg.unibg.it/handle/10446/282309>

*“abitare è essere ovunque a casa propria”*

Francesco Careri

## ***Dedica***

Dopo circa quattro anni completamente dedicati alla riflessione sulle rappresentazioni letterarie dello spazio abitato, è inevitabile sentire un forte senso di gratitudine verso ogni posto dove ho potuto dare forma alle idee contenute in queste pagine. Perciò dedico questo libro a Carnate, la mia prima città di arrivo in Italia, dove sono riuscita a trovare un senso di casa, nonostante le complessità affettive e materiali proprie dell'immigrazione. A Cellio con Breia, paesino sperduto tra le montagne della Valsesia, dove mi sono smarrita anche io, ma che mi ha permesso di ribadire l'importanza vitale di riuscire a sentire gli spazi abitati come propri. A Bergamo, dove sono riuscita a trovare la serenità per scrivere questo libro in piena libertà, nella mia casa che ho ribattezzato "La Fortezza" per la sua doppia accezione: come fortificazione in cui ho trovato un rifugio compassionevole, e come fonte di forza che mi ha permesso di affrontare tanti cambiamenti.

E naturalmente questo libro va dedicato a tutte le care persone che ho incontrato in questi posti, in particolar modo a Federico Cantoni e a Roberto Epis, che ringrazio per le loro generose letture e correzioni del mio *itagnolo*. E infine, alla mia famiglia che ha sempre saputo stare al mio fianco nonostante la distanza.

# Indice

Introduzione .....	1
Capitolo 1. Verso una definizione dell'appropriazione letteraria dello spazio .....	9
1.1 Il problema della (dis) appropriazione degli spazi.....	9
1.2. Criterio di selezione dei romanzi .....	20
1.3 I contributi della filosofia di Gaston Bachelard, Henri Lefebvre e Michel de Certeau per una definizione dell'appropriazione letteraria dello spazio umano .....	27
1.3.1. <i>Le rêveries</i> .....	29
1.3.2. L'abitare come se lo spazio fosse la nostra opera .....	31
1.3.3 La retorica abitante .....	32
1.4 Lo spazio umano .....	35
1.5 Le categorie dell'appropriazione letteraria dello spazio umano .....	42
1.6 La geocritica, la semiotica e il nuovo materialismo: strumenti metodologici .....	45
1.6.1 Un approccio geocentrato.....	46
1.6.2 La semiotica .....	48
1.6.3 I contributi dei nuovi materialismi.....	52
Capitolo 2. Il distanziamento .....	57
2.1 L'emancipazione dalle determinazioni fisiche e simboliche .....	59
2.1.1. L'autonomia .....	64
2.1.2 La trasgressione .....	76
2.1.3. L'etica affermativa della sostenibilità.....	82
2.2 Dal distanziamento alla compenetrazione con gli spazi umani .....	90
2.2.1 Dissolversi nello spazio, divenire impercettibile .....	98
2.2.2 L'inappropriabile.....	103
Capitolo 3. L'immaginazione.....	107
3.1 Immagini dello spazio umano in Cile.....	107
3.1.1 Il punto di vista esogeno .....	111

3.1.2 La focalizzazione allogena .....	123
3.1.3 La prospettiva endogena .....	130
3.2 La multisensorialità e gli spazi vuoti .....	142
3.2.1 Vedere per possedere .....	143
3.2.2 Immagini, profumi, suoni.....	150
3.2.3 La manifestazione simultanea di tutti i sensi.....	152
Capitolo 4. Il linguaggio .....	159
4.1 Il dialogismo letterario .....	160
4.1.1 La polifonia.....	161
4.1.2 L'intertestualità.....	169
4.2 La denominazione .....	180
4.3 Le figure podistiche.....	186
4.3.1 La comparazione .....	187
4.3.2 L'asindeto .....	192
4.3.3 La sineddoche .....	196
4.3.4 L'anafora .....	199
4.3.5 La metafora .....	201
Conclusioni .....	209
Bibliografia .....	213

## Introduzione

Il presente libro non espone soltanto i risultati di una ricerca letteraria, ma rappresenta anche il tentativo di soddisfare una serie di intime inquietudini riguardo il rapporto affettivo, immaginario e materiale con lo spazio vissuto, sorte inoltre dalla mia personale esperienza di immigrazione dal Cile verso l'Italia. Il trasferimento in una nuova realtà geografica e culturale ha fatto emergere alcune domande: come costruire una geografia intima in uno spazio sconosciuto? In quale modo la mancanza di un luogo percepito come proprio influisce sugli affetti e sulla qualità della vita? Come nominare quegli atti che in modo intuitivo intraprendiamo per creare nuovi usi e nomi per i luoghi di tutti i giorni, allo scopo di rafforzare l'appartenenza a essi, o magari solo per il piacere ludico di farlo? L'appropriazione dello spazio mi è sembrata un'espressione adeguata con la quale far riferimento alle azioni creative con cui ammortizzavo lo sradicamento, la dispersione dell'identità e la pesantezza dell'isolamento, problemi non esclusivamente vincolati all'esperienza migrante, ma che appaiono come condizioni generali della soggettività odierna. Tali sintomi possono essere considerati come conseguenza di una società pensata come postmoderna, la quale, come sostiene la filosofa spagnola Rosa María Rodríguez Magda, immobilizza la capacità creativa dei soggetti di generare effetti sulla realtà, a causa dell'eccessiva quantità di messaggi sui mezzi informativi e di comunicazione che interrompe la vicinanza degli individui con i fatti<sup>1</sup>. Soprattutto dal bombardamento di segni in un contesto ipermediatizzato, la filosofa argomenta che "l'individuo si sente passivo ricettacolo di processi sui quali non può influire"<sup>2</sup>.

Questa interpretazione ha una diretta incidenza sulla relazione con lo spazio: la sovrabbondanza di immaginari spaziali che produce l'industria del turismo, l'accelerazione dei flussi migratori tra le diverse zone del pianeta e l'accorciamento delle distanze per mezzo delle tecnologie dell'informazione e del trasporto, sono alcuni dei processi storici in corso che contribuiscono alla passività immaginativa degli individui nonché alla saturazione della loro facoltà creativa di intervenire con nuovi usi sulla realtà spaziale. Da una parte, ogni zona del pianeta sembra avere assegnata una sua immagine prestabilita e un certo insieme di esperienze

---

<sup>1</sup> Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 37.

<sup>2</sup> Ivi. Traduzione dallo spagnolo mia.

possibili; ma dall'altra, esistono condizioni oggettive di precarietà abitativa<sup>3</sup> che rendono difficile una qualsiasi azione trasformativa sullo spazio abitato attraverso la sua integrazione alla dimensione dell'intimità. In tale contesto, la produzione dello spazio come se fosse un'opera d'arte propria<sup>4</sup> viene a mancare e, invece, assistiamo a una sua *disappropriazione*, dalla quale deriva un'esperienza di dissociazione e di estraniamento generatrice di isolamento sociale e affettivo.

Tuttavia, gesti individuali come associare i nomi dei luoghi con altri, crearne nuovi, cambiare le loro funzioni originali, descriverli a partire da metafore inconsuete, narrarli come se fossero il paesaggio della nostra intimità possono bastare provvisoriamente per ritagliarci uno spazio personale nel mondo. Quando nel lontano 2016 ho messo piede in Italia, chiamavo intuitivamente appropriazione dello spazio queste azioni simboliche e materiali senza sapere molto bene il significato di questa espressione. La cosa certa era che attraverso queste pratiche spontanee riuscivo ad attenuare il sentimento di smarrimento, probabilmente perché, come riconosceva Eric J. Lee nel suo libro *La mente del viaggiatore*, la condizione viaggiante produce uno stato di morte civile<sup>5</sup>, cioè una perdita dell'identità e della funzione sociale posseduta nel luogo di appartenenza, e quindi, appropriandomi attivamente degli spazi nuovi, ovvero facendoli entrare nelle mie coordinate immaginative ed affettive, riacquistavo il potere di incidere attivamente sulla realtà di arrivo e, in fin dei conti, tornavo ad essere qualcuno.

Tuttavia impiegavo il concetto di appropriazione spaziale con la stessa indeterminazione con cui vi si fa riferimento nelle scienze sociali, in particolar modo nella geografia, nell'antropologia e nella psicologia, ambiti disciplinari che, pur riconoscendone l'importanza,

---

<sup>3</sup> Secondo l'articolo "Quanto reddito per una casa" di Tortuga Think Tank, nel 25% dei comuni italiani la quota di reddito familiare necessaria per acquistare un'abitazione è superiore al 30 per cento, raggiungendo nel 10 per cento dei comuni il 40%, cifra che supera la soglia massima dell'indice di accessibilità immobiliare (informazione reperibile in: <https://www.tortuga-econ.it/2022/09/13/quanto-reddito-per-una-casa/>). Gli elevati costi dei mutui nonché degli affitti fomentano la vulnerabilità sociale degli abitanti e, a livello soggettivo, rendono difficile la loro articolazione affermativa con lo spazio di residenza. Ma guardando verso il Cile, la cui realtà spaziale è quella che si analizzerà nei capitoli successivi dal punto di vista letterario, la realtà immobiliare appare ancora più complicata: gli alti tassi di interesse dei mutui dopo il COVID (4,2%) che non mostrano segni di abbassamento e l'aumento dei requisiti di reddito per ottenere un credito rendono sempre meno possibile *el sueño de la casa propia*. Inoltre, sommato al degrado degli spazi pubblici, a febbraio 2024 si sono registrati numerosi incendi nella regione di Valparaíso che hanno distrutto le case di interi quartieri, causando 131 morti. Il municipio di Viña del Mar non aveva in vigore nessun piano di evacuazione, rendendo evidente la precarietà di base in cui vivono gli abitanti di zone meno avvantaggiate economicamente.

<sup>4</sup> Lefebvre, *Il diritto alla città*, tr. it. di Gianfranco Morosato, Verona, Ombre Corte, 2014, p. 129. Per il filosofo e geografo francese vivere nella città come opera d'arte vuole dire esercitare un'attività partecipante sulla sua produzione e fruizione. L'arte proporziona preziosi strumenti per raggiungere tali obiettivi e per riaffermare il diritto alla città come "forma superiore dei diritti, come diritto alla libertà, all'individualizzazione nella socializzazione, all'habitat e all'abitare" (p. 130). Nei capitoli successivi si riprende questa intenzione esaminando la contribuzione della creazione letteraria nella produzione e appropriazione dello spazio in Cile.

<sup>5</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, (1991), tr. it. Erica Joy Mannucci, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 45.

non specificano esaustivamente il significato di questa modalità di stare nello spazio. Infatti, questo concetto è spesso assunto come una nozione di senso comune, secondaria e polisemica quando la si vincola alla definizione di territorio, di luogo, di spazio, di paesaggio e di patrimonio. Applicata all'ambito giuridico, l'appropriazione di uno spazio acquisisce accezioni negative nel fare allusione alle azioni con cui un gruppo si impadronisce di un luogo pubblico oppure di una proprietà privata. Invece, nel campo dell'arte il concetto è meno citato nonostante la sua indiscutibile potenzialità creativa e trasformativa, come mostrano le performance artistiche che intervengono sullo spazio urbano<sup>6</sup>, tramite azioni poetiche che mettono in discussione le modalità contemporanee di abitare la città. La critica letteraria gode della stessa fortuna: a causa della sua stessa imprecisione concettuale, sono pochi i riferimenti all'appropriazione dello spazio come metodologia per analizzare i testi che sottomettono lo spazio abitato al trattamento della finzione.

Fino a questo punto ci sono alcune tracce sul possibile significato di questo concetto, ma i primi barlumi che mi hanno fatto intravedere la sua specificità letteraria sono stati suggeriti dalla lettura di *Italia caminata por Gabriela*, libro di cronache scritte dalla poetessa cilena Gabriela Mistral nei suoi vari soggiorni nel paese come diplomatica e viaggiatrice. Dalla sua scrittura emerge assai chiaro il funzionamento dell'appropriazione letteraria dello spazio: le città italiane diventavano spazi familiari e pieni di significati poetici nella misura in cui venivano modificati attraverso un particolare trattamento linguistico. Descrivendoli a partire da figure retoriche, neologismi o citazioni, i luoghi abbandonano i loro immaginari consueti e diventano spazi inediti: così, il Duomo di Siena smette di essere soltanto un monumento religioso per trasformarsi, agli occhi di Gabriela Mistral, in “una grande zebra o una tigre”<sup>7</sup>, accurata metafora della sua figura architettonica che esula i limiti del testo letterario nel cambiare lo sguardo con cui si è soliti immaginarla. Per cui la prima constatazione sull'appropriazione dello spazio è che questa avviene specificatamente nell'uso artistico della lingua, e per questo, sebbene il concetto possa essere associato ad altre nozioni che spiegano simili fenomeni dell'abitare –azione territoriale, attaccamento al luogo, topofilia, senso del luogo, ecc.–, si differenzia da essi perché è un processo che si realizza nella lingua attraverso meccanismi eminentemente letterari. Ogniqualevolta si propone una nuova immagine spaziale tramite una

---

<sup>6</sup> Negli anni ottanta, in Cile, è significativo il caso del *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA), gruppo di artisti composto da Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Fernando Balcels e Juan Castillo, i cui interventi esprimevano una forte critica alle precarie condizioni di vita provocate dalla dittatura militare. Per una revisione dello stato dell'arte urbano in Cile, si consiglia di consultare *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, Szmulewicz, Ignacio (a cura di), Santiago de Chile, Metales Pesados, 2015.

<sup>7</sup> Mistral, *Italia caminata*, Claudio Abarca (a cura di), Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016, p. 58. Traduzione dallo spagnolo mia.

lavorazione estetica del linguaggio, oppure quando si generano narrazioni nate dall'esperienza soggettiva dei luoghi, si assiste a un'appropriazione letteraria dello spazio abitato incentrata sulla creazione verbale.

Pertanto, a partire dalla lettura illuminante dei *recados* italiani di Gabriela Mistral, era chiaro che il termine 'appropriazione spaziale' poteva superare la sua caratteristica ambiguità concettuale ed esistere come una nozione in grado di definire i processi che seguiamo in modo intuitivo per rendere nostri gli spazi che abitiamo. Dunque il presente libro riprende la sfida di continuare ad approfondire la natura letteraria di questi processi e di dar loro il nome di 'appropriazione letteraria dello spazio' per identificare un insieme di sentimenti ed esperienze ineffabili che si scatenano dal contatto con un luogo, il quale a sua volta cambia, diventa un altro, diverso.

La necessità di definire questa nozione emerge anche dalla riflessione di Rosi Braidotti sull'importanza di creare nuovi concetti filosofici: proporre sistemi di rappresentazione alternativi suppone non soltanto dare senso ai flussi di immagini e passioni inedite che scaturiscono dall'esperienza spaziale, ma implica anche “una rottura di vecchi schemi mentali”<sup>8</sup> con cui concettualizziamo i luoghi che abitiamo. In questo modo, l'indeterminatezza del concetto di appropriazione letteraria dello spazio rappresenta un'opportunità per dirigerlo verso la definizione delle modalità impreviste di relazione tra i soggetti e i loro ambienti, che sfuggono alla razionalità dell'ordinamento urbano e agli immaginari consolidati dei luoghi che condizionano il vissuto in essi. Perciò, creare una definizione operativa di tale concetto contribuirebbe, come sostiene la filosofa italo-australiana rispetto alla creazione di nuove categorie teoriche, a “illumina[re] un territorio fornendo coordinate orientative; rende visibili, pensabili, dicibili, udibili energie, passioni e affetti che prima non erano percepiti”<sup>9</sup>. Inoltre, dato che questa creazione “riguarda il come”<sup>10</sup>, l'obiettivo generale del libro è quello di applicare il concetto all'analisi comparativa delle rappresentazioni degli spazi umani in Cile presenti nei romanzi italiani di viaggio e nei romanzi cileni di ambientazione urbana pubblicati tra gli anni 2009 e 2020, anche con lo scopo di ampliare lo studio delle rappresentazioni spaziali nel quadro della letteratura comparata.

Le opere prese in analisi sono: *Orizzonte mobile* (Daniele del Giudice, 2009), *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* (Paolo Ferruccio Cuniberti, 2018) e *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* (Claudio Magris, 2020), *Ruido* (Álvaro Bisama, 2012), *Fuerzas*

---

<sup>8</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella, 2008, p. 205.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

*especiales* (Diamela Eltit, 2013) ed *El Faro* (Felipe González, 2020). L'interesse verso lo studio comparato della narrativa italiana e cilena non è arbitrario, ma risiede nel fatto che nonostante forniscano visioni diverse su uno stesso problema –in questo caso l'assimilazione e concettualizzazione dello spazio in Cile attraverso strategie discorsive simili– non esistono sufficienti lavori accademici che indaghino i vincoli tra entrambe le narrative. L'immaginario del Cile nella produzione letteraria italiana è marginale rispetto ad altre zone latinoamericane, come Argentina e Messico, per citarne alcune, quindi trovare tracce della realtà culturale cilena in opere italiane contemporanee significherebbe senz'altro un contributo per la critica letteraria di stampo comparativista. È anche necessario ammettere la curiosità personale come motivazione sentimentale di questa ricerca, cioè l'interesse di osservare il proprio luogo di origine attraverso uno sguardo esterno per vedere il modo in cui questo coglie determinati aspetti spaziali che compongono il paesaggio della mia intimità.

L'analisi dei sei romanzi verrà condotta attraverso un approccio transdisciplinare poiché il concetto di appropriazione dello spazio coinvolge diversi campi di studio, quali geografia, psicologia ambientale e filosofia. Da una parte, la nozione ha a che fare con l'idea di territorio, con la differenziazione tra spazio e luogo e con l'orientamento e l'assimilazione cognitiva dell'ambiente, e dall'altra, pone il problema della libertà individuale di fronte a contesti spaziali restrittivi ed espone da un punto di vista fenomenologico i valori che stanno alla base dell'atto di abitare il mondo. L'accento però sarà messo sulla prospettiva letteraria, perché aiuta ad individuare, come nessun altro punto di vista, i valori estetici, simbolici ed esistenziali degli spazi umani tramite l'esame delle risorse artistiche impiegate nei romanzi.

Da questo approccio, è possibile definire preliminarmente l'appropriazione letteraria come un insieme di strategie testuali volte ad assimilare lo spazio abitato modificandolo attraverso l'assegnazione di nuovi valori alle sue diverse zone. Verbalizzando le loro particolari esperienze spaziali, i personaggi dei romanzi analizzati stabiliscono una relazione diretta e trasformativa con i diversi luoghi del Cile. In altre parole, l'appropriazione letteraria dello spazio restituisce ai soggetti la capacità creativa di generare attivamente effetti simbolici sulla loro realtà, per cui l'approccio letterario permette di presentare il concetto non solo come una categoria, un tema o una tecnica di rappresentazione dello spazio, ma anche come un modo di esistere, di stare al mondo.

L'analisi letteraria dei testi sarà svolta a partire dalla metodologia geocritica<sup>11</sup>, in quanto aiuta a integrare, da un lato, i contributi dell'approccio neomaterialista per capire il modo specifico con cui i personaggi e gli spazi si articolano per creare nuove forme di relazione e di costituzione del reale, e dall'altro, gli apporti degli strumenti di indagine forniti dalla semiotica per accedere alle diverse stratificazioni di senso che si sedimentano su una stessa dimensione spaziale.

L'obiettivo generale di elaborare una definizione operativa del concetto di appropriazione letteraria dello spazio a partire dall'analisi comparata dei romanzi si suddivide in altri tre obiettivi specifici. Il primo si occupa di un aspetto che, a un primo sguardo, potrebbe sembrare opposto al concetto di appropriazione: il distanziamento. Tuttavia, questo elemento è strettamente collegato alla produzione di immaginari inediti di un ambiente, perché tramite l'allontanamento dalle determinazioni di un contesto è possibile costruire un'occasione di ritrovo con la propria intimità da dove emergono le immagini personali. Perciò, in questa fase dell'analisi, l'obiettivo sarà quello di esaminare il modo in cui il distanziamento rende possibile l'appropriazione, generando una compenetrazione affettiva con lo spazio abitato attraverso l'emancipazione dalle sue costrizioni fisiche<sup>12</sup> e simboliche<sup>13</sup>.

La presa di distanza costituisce un'opportunità creativa necessaria per favorire il lavoro di immaginario con il quale si dà forma e senso a una determinata area geografica. Quindi il secondo obiettivo specifico si concentra sulla funzione dell'immaginazione nell'appropriazione spaziale, specificando le immagini letterarie presenti nei romanzi, dalle quali si evincerà che il vissuto nello spazio è strettamente legato alla dimensione immaginativa. Per studiare i contenuti di quelle immagini, si identificheranno e analizzeranno i loro ideogrammi; si compareranno le percezioni sensoriali, i ricordi, le *rêverie* e i valori simbolici che si dispiegano negli spazi in Cile, facendo speciale attenzione alle collocazioni dei romanzi rispetto alla realtà rappresentata, cioè ai diversi punti di vista incarnati: esterno –rappresentato dalle opere italiane–, allogeno –presente in *El Faro*– e interno –contenuto in *Fuerzas especiales* e *Ruido*. E, per ultimo, si indicheranno gli spazi vuoti che si svelano nelle narrazioni grazie all'attività immaginativa.

---

<sup>11</sup> Proposta metodologica sviluppata da Bertrand Westphal nel suo omonimo libro che si occupa di “sondare gli spazi umani che le arti mimetiche dispongono attraverso il testo/immagine e nel testo/immagine, esplorando al contempo le interazioni culturali ad esse sottese” (*Geocritica. Reale Finzione Spazio*, tr. it. Lorenzo Flabbi, Roma, Armando Editore, 2009, p. 13).

<sup>12</sup> Che, nel caso dei romanzi cileni, oscillano tra la povertà, il degrado urbano e la violenza militare; mentre, nelle opere italiane, hanno a che fare con i pericoli che incarna una terra sconosciuta come il Cile e con le carenze materiali a cui gli stranieri devono affrontare nel nuovo contesto.

<sup>13</sup> Queste determinazioni possono essere identificate negli immaginari urbani che spesso sono presentati come inconfutabili, invariabili e inerenti al luogo.

Il terzo obiettivo specifico consiste nell'analisi del linguaggio letterario che impiegano i romanzi per eseguire l'appropriazione letteraria dello spazio in Cile. In particolare, si esamineranno le pratiche semiotiche e il modo retorico con cui si codificano i diversi riferimenti spaziali, ponendo l'enfasi sulla polifonia, l'intertestualità, la denominazione e le figure retoriche con cui si registrano i modi di abitare i luoghi. Attraverso l'analisi di questi meccanismi sarà possibile anche individuare la forma in cui i personaggi cercano di esprimere le loro visioni ineffabili colte nelle loro individuali esperienze spaziali. Questo ultimo aspetto si riferisce a quello che, in definitiva, mette in moto l'appropriazione letteraria dello spazio, ovvero l'impossibilità di rappresentare e di afferrare la realtà nella sua totalità. Nel tentativo di superare questo impedimento inesauribile, nei romanzi i personaggi provano indefinitamente a dar forma alle immagini indicibili che sorgono dal contatto con un posto senza mai riuscirci del tutto. Nonostante ciò, è proprio questo scoglio quello che determina l'appropriazione letteraria dello spazio come un'operazione creativa e aperta all'imprevisto, tramite la quale diventa possibile immaginare futuri sostenibili per i territori e modelli alternativi di cittadinanza nel mondo.



# Capitolo 1. Verso una definizione dell'appropriazione letteraria dello spazio

## 1.1 Il problema della (dis) appropriazione degli spazi

“Che cosa vedrà il falegname nella sua vecchiezza, quando guarderà verso il passato, quel passato fatto di un tempo irrimediabile? Che cosa vedranno il bottegaio, l'appaltatore, il cassiere, l'amministratore, la prostituta, la guardia, tutti e ciascuno?”<sup>1</sup>, si chiede Aniceto Hevia, protagonista di *Figlio di ladro* di Manuel Rojas<sup>2</sup>, mentre cammina alla deriva per le strade di Valparaíso. E la sua risposta è chiarificante per il problema di cui si occupa questo libro: “Porte e finestre, muri; casse di candele, sacchi di patate; lavoratori che imprecando arrivano la mattina, e imprecando se ne vanno la sera; [...] tutti con un passato di affari e di azioni miserabili, senza grandezza, senza letizia, senza spazio”<sup>3</sup>. Vorrei soffermarmi su questa ultima frase perché, anche se è stata formulata in un romanzo pubblicato nel 1951, risuona ancora oggi e magari continuerà a farlo, non solo perché allude accuratamente ai limiti e alle costrizioni che si frappongono a una piena realizzazione della vita in un dato contesto –quello dell'affermazione di un sistema borghese capitalista in Cile–, ma anche perché racchiude l'idea secondo cui la vita è strettamente vincolata allo spazio dove si svolge. Se questo è precario, alienante e oppressivo, come quello dei personaggi di *Figlio di ladro*, di conseguenza la possibilità di vivere “[con] grandezza, [con] letizia”, cioè con passioni affermative che potenzino l'immaginazione e la creatività, viene minacciata. Ma è anche vero che davanti alle costrizioni dell'ambiente che, come sostiene il geografo italiano Angelo Turco, rendono l'essere umano una creatura carente e poco attrezzata “ad affrontare quella colossale avventura che è la sopravvivenza”<sup>4</sup>, la risposta immediata è la ricerca di realtà simboliche alternative con

---

<sup>1</sup> Rojas, *Figlio di ladro*, tr. it. di Ugo Cuesta, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1980, p. 297.

<sup>2</sup> Manuel Rojas è, secondo lo studioso cileno Marco Chandía, uno degli autori che contribuisce a fondare una narrativa urbana cilena, perché con le sue opere abbandona la mera descrizione folcloristica del paesaggio per spostare l'attenzione verso l'immaginazione dei personaggi con riguardo ai loro spazi. I suoi romanzi, includendo *Figlio di ladro*, mostra “la vita dei suoi protagonisti nella loro propria e personale completezza, verso la loro realizzazione individuale, verso la loro crescita come persone reali” (Chandía, “Cosmovisión urbana-porteña en la costa del Pacífico Sur última. Desde los relatos de viajes hasta las literaturas nacionales en la narrativa chileno-peruana”, in: Adolfo de Nordenflycht e Darcy Doll (a cura di), *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*, Valparaíso, Puerto de Escape, 2009, p. 45. Traduzione dallo spagnolo).

<sup>3</sup> Ivi, p. 298.

<sup>4</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli, 1988, p. 22.

le quali farsi un posto abitabile nel mondo. Per cui il rischio di vivere “senza spazio” è presente finché le determinazioni dell’ambiente immobilizzano l’agire dei soggetti.

L’insieme di romanzi che si studieranno nelle seguenti pagine mettono a fuoco questo problema, mostrando diverse dimensioni critiche dell’esperienza spaziale in Cile e dando altrettante proposte diverse di appropriazione spaziale di un contesto che tante volte risulta inafferrabile o che conduce a vivere “senza spazio”. Da una parte, le opere *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* (Paolo Ferruccio Cuniberti), *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* (Claudio Magris) e *Orizzonte mobile* (Daniele del Giudice) costruiscono un punto di vista che riconosce lo spazio umano cileno come luogo dove è possibile fuggire dalle pressioni della città europea e riconnettersi con un’origine perduta e ritrovata nella fantasia della natura incontaminata. Questo modo di immaginare gli spazi cileni risulta fortemente influenzato dai conflitti che i narratori sperimentano nelle loro città di appartenenza. Dietro i giudizi positivi dello spazio cileno come terra che permette la liberazione dagli imperativi sociali occidentali, si nasconde una forte critica all’organizzazione della vita nei centri urbani europei. Alcune di queste osservazioni presenti nei romanzi si possono riassumere nella valutazione negativa di un’eccessiva razionalità funzionalista che riduce gli spazi urbani a meri strumenti di lavoro e di produzione economica; del generalizzato controllo istituzionale dello spazio pubblico e delle forme spontanee di interazione degli abitanti; e dell’impossibilità di trovare novità e un’autentica esperienza di avventura nei propri spazi. Perciò non risulta strano trovare nelle opere italiane affermazioni come queste:

Semplicemente non sopporto la città. Guardi, avevo ventiquattro anni quando abbandonai Praga, dove studiavo ingegneria, e me ne andai nel mondo lontano. E, credetemi, avevo ragioni ben valide. [...] Come potrei ora abituarvi alla vita in quei luoghi di perdizione, perché cos’altro sono le moderne metropoli?<sup>5</sup>

La natura che si trova fuori dall’Europa si presenta come l’unica possibilità di allontanamento da quei luoghi di perdizione. Il Cile, paese lontano, con i suoi paesaggi naturali, risulta il destino ideale per la fuga dall’atmosfera stantia della metropoli occidentale. Un altro motivo che contribuisce alla percezione negativa della città e alla rappresentazione positiva della natura è identificato da Nunzia Palmieri nel suo *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, dove commenta che, dopo la Prima Guerra Mondiale, la città è diventata “un

---

<sup>5</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020, p. 12.

aggregato di frammenti inassimilabili”<sup>6</sup>. Questo potrebbe spiegare l’interesse degli scrittori italiani nel rappresentare lo spazio cileno ponendo enfasi nei suoi contrasti con la città europea. Preoccupazioni di diversa indole muovono i romanzi *Fuerzas especiales* (Diamela Eltit), *Ruido* (Álvaro Bisama) ed *El Faro* (Felipe González). Queste opere affrontano problemi specifici della vita urbana in Cile e recuperano l’esperienza che si genera negli spazi residuali di una città pianificata dalle ambizioni di un progetto urbano modernizzatore che privatizza il suolo pubblico<sup>7</sup> e che esclude quegli spazi e soggetti che non si adattano a un modello di produttività neoliberale. Le interazioni sociali possibili in tale contesto non sono più relazioni basate su esperienze, affetti, immaginazioni e esperienze condivise –elementi che Lefebvre identifica alla base della conformazione di un tessuto urbano che produce luoghi di incontro<sup>8</sup>–, ma vengono ridotte a scambi utilitaristi orientati al consumo di merci. La segregazione della popolazione su base economica<sup>9</sup> è una delle conseguenze dirette e più visibili sullo spazio urbano cileno, perché genera frontiere interne tra le zone più avvantaggiate e quelle più vulnerabili, riconosciute dai suoi stessi abitanti –basti ricordare la distinzione nell’immaginario urbano *santiaguino* tra il settore oriente, storicamente caratterizzato dall’alta società, e quello occidentale, associato alle classi popolari, o la differenza sostanziale tra abitare sulle colline più alte di Valparaíso e Viña del Mar rispetto alle zone pianeggianti di queste città–.

I tre romanzi indagano proprio gli spazi marginali che un tempo promettevano di realizzare le aspirazioni di progresso di uno Stato moderno, ma che invece adesso esistono come scarti rovinosi della modernità. Nel caso di *Fuerzas especiales*, i residui del progetto urbano neoliberale si localizzano nei precari palazzi del quartiere dove si svolge l’intera narrazione. Lì i personaggi sono costantemente perseguitati e minacciati dalla polizia, per cui devono conformare le loro vite intorno alle carenze di un ambiente che impedisce le articolazioni comunitarie tra i vicini. In *Ruido*, si osserva “la decisione artistica di finzionalizzare il

---

<sup>6</sup> Palmieri, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Roma, Quodlibet Studio, 2015, p. 34.

<sup>7</sup> Nell’anno 1989, si elimina in Cile la legge sui limiti urbani, che impediva alla città di espandersi e si dà il via a una forte liberalizzazione del mercato immobiliare che ha portato a incrementi nel prezzo del suolo, al rafforzamento del settore privato di edilizia e ad aumenti nei livelli di segregazione residenziale. Questa ultima conseguenza ha avuto effetti sulla riduzione dell’integrazione sociale dei settori più poveri e sulle loro possibilità di accesso al suolo.

<sup>8</sup> Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 113.

<sup>9</sup> Il Cile è il secondo paese dell’OCDE con il maggior indice di differenza di ingressi tra il 10% più ricco e il 10% più povero. Per consultare i dati in modo più approfondito, leggere Rodrigo Pérez e Diego Sandoval, “La geografía de la desigualdad y el poder”, 26/02/2020. *Ciper*. <https://www.ciperchile.cl/2020/02/26/la-geografia-de-la-desigualdad-y-del-poder/>. Questa disegualianza ha generato un malessere sociale espresso con forza in diverse manifestazioni negli ultimi anni, ma soprattutto in quelle che si sono sviluppate nelle città cilene dal 18 ottobre 2019, data conosciuta come “Estallido social”.

quartiere”<sup>10</sup>, spazio urbano nel quale si sono formate soggettività abbandonate dallo Stato<sup>11</sup> e che nel romanzo si cerca di rendere visibili attraverso un lavoro di memoria che si perde nel passato di Villa Alemana, paese della provincia cilena. In *El Faro*, la memoria si dispiega anche come una riflessione sugli effetti che una città produce sulla percezione dei soggetti, arrivando addirittura a marcare il modo in cui immaginano, sentono e si rapportano con la realtà. La città in questione è Valparaíso, narrata come luogo che vive delle sue immagini del passato convertite in merce patrimoniale e della precarietà del suo presente. Per questo motivo, gli spazi rappresentati saranno quelli che esibiscono il fallimento del progetto patrimoniale della città: pensioni di studenti vecchie e umide, viaggi in autobus sgangherati, una chiesa che brucia, case a sospese sulle colline, un faro fuori città dove sembrerebbero depositarsi tutti i suoi elementi marginali e indesiderati: la discarica, il cimitero, il manicomio, le *poblaciones callampas*<sup>12</sup>.

I problemi affrontati dai romanzi italiani e cileni sono di diverso ordine, ma allo stesso tempo tutte le opere presentano inquietudini simili tra i loro personaggi: la necessità di partecipare alla formazione di spazi comuni e di plasmare in essi le proprie geografie intime, l’urgenza di trovare nel territorio “un’occasione di comunione”<sup>13</sup>, il desiderio di trascendere le determinazioni dell’ambiente attraverso la creazione di nuovi modi di abitare lo spazio, e infine l’aspirazione di trasformare il territorio in un luogo proprio. Queste sono preoccupazioni in linea con il concetto di transmodernità coniato da Rosa María Rodríguez Magda, nozione che recupera la sfida di incidere sulla realtà assumendo i contributi della cultura moderna e postmoderna.

La principale azione che permette ai personaggi delle opere di instaurare una relazione diretta e trasformativa con gli spazi in Cile è quello che in questo libro si definisce come appropriazione letteraria dello spazio umano. A partire da questo processo attraverso cui i soggetti risignificano le dimensioni spaziali in cui si trovano coinvolti, le diverse aree geografiche del Cile acquisiscono nuove immagini e significati che attivano inedite forme di concepirle e di viverle. Lo studio della coesistenza di visioni diverse, locali e straniere, presente nei romanzi analizzati sull’appropriazione spaziale rende questo concetto una nozione transmoderna, in quanto questa lente di comprensione del presente trova il suo fondamento

---

<sup>10</sup> Sepúlveda (a cura di), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y en el cine*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013, p. 320. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Sono delle case di scarsa qualità materiale che installano le famiglie con difficoltà economiche nelle periferie delle città cilene e che si propagano massivamente, come i funghi (*callampas*).

<sup>13</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 172.

nella simultaneità di prospettive o, come sostiene la stessa Rodríguez Magda, nella “transustanziazione intercomunicante dei paradigmi”<sup>14</sup>.

L'appropriazione letteraria dello spazio umano appare nelle opere come risposta spontanea ai problemi che attraversano la vita contemporanea. Il bisogno di dotare di senso la realtà quando questa si mostra inafferrabile e travolgente conduce i soggetti ad appropriarsene per farla rientrare nella propria cornice di comprensione. Dunque attraverso l'appropriazione spaziale i personaggi soddisfano la necessità primordiale di orientarsi negli spazi e di interpretarli alla luce della loro sfera intima. Dato che l'analisi delle appropriazioni individuali di un'area geografica contribuisce alla sua comprensione, il concetto offre un prisma interessante attraverso il quale leggere le tensioni del nostro presente e le strategie che i soggetti mettono in atto per affrontarle. Senza queste strategie –che nei romanzi consistono principalmente nell'allontanamento dalle costrizioni immediate dell'ambiente, nell'esercizio immaginativo e nella creazione verbale–, gli individui sarebbero impotenti dinanzi all'ingente quantità di determinazioni dell'ambiente. Sono gli stessi romanzi a far intravedere le conseguenze di una mancanza di appropriazione spaziale: alienazione e apatia nel caso dei vicini di casa della narratrice protagonista di *Fuerzas especiales*, tedio e inerzia nella popolazione della Villa Alemana raccontata in *Ruido*, fino ad arrivare alla morte nel caso specifico di *Ultima Esperanza*, come risultato dell'incapacità del suo protagonista, lo scienziato piemontese Federico Sacco, di rispettare la conoscenza locale e di mettere da parte la sua razionalità occidentale.

Appropriarsi dello spazio richiede uno sforzo creativo, invece lasciarsi trascinare dalle pressioni di un contesto travolge la capacità di organizzazione collettiva e di immaginare spazialità alternative sostenibili nel futuro; in definitiva, porterebbe a una *disappropriazione* spaziale i cui effetti nocivi sono facilmente visibili nel panorama urbano cileno. Un esempio lo si trova nelle classi borghesi che abitano spostandosi da un condominio chiuso all'altro, territori recintati che dalla dittatura pinochetista sono diventati un segno di buon gusto<sup>15</sup>, ma che hanno fatto sì che questa classe sociale non abiti più, che sia “ovunque e in nessun luogo”<sup>16</sup>. Ma anche nelle classi medie e basse ci sono esempi di *disappropriazione*: abitare in costruzioni precarie e in ambienti violenti raddoppia la difficoltà di mantenere la capacità creativa della quale parla Lefebvre<sup>17</sup> nell'ambito dei contesti urbani dove prevale lo sfruttamento sui gruppi umani, anche

---

<sup>14</sup> Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, cit., p. 9.

<sup>15</sup> Sepúlveda (a cura di), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y en el cine*, cit., p. 106.

<sup>16</sup> Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 113.

<sup>17</sup> Ivi, p. 19.

perché come osserva Laura Scarabelli in merito a *Fuerzas especiales*, questi abitanti sono “cittadini espulsi dallo spazio pubblico” e quindi si trovano “alla ricerca di rappresentazione”<sup>18</sup>. La modulazione degli spazi a partire dalle proprie condizioni di esistenza è un’impresa complessa che implica necessariamente un’emancipazione dagli imperativi materiali e simbolici che gravano sulla vita in un determinato contesto urbano.

In particolare, i romanzi cileni analizzati trattano queste problematiche narrando le interazioni imprevedute che si producono in spazi sprovvisti di rappresentazioni letterarie, facendo emergere da scenari ostili e abbandonati la possibilità di costruire una memoria condivisa tramite l’articolazione comunitaria. Per tale ragione, sono opere che propongono modelli di appropriazione spaziale che non si limitano alla mera esperienza individuale di un luogo, bensì testimoniano le relazioni affettive con gli altri e come queste potenzino la possibilità di pensare insieme sistemi di vita più dignitosi. Quindi dall’ottica di questi romanzi, appropriarsi degli spazi costituirebbe allo stesso tempo un modo per esercitare una cittadinanza globale contemporanea che rende possibile la costruzione di spazialità simboliche alternative sia all’azione individuale sia alla partecipazione collettiva.

Dai romanzi italiani invece si identificano altrettanto rilevanti questioni critiche riguardo la fruizione degli spazi nella contemporaneità, quale ad esempio l’omogeneizzazione dei luoghi, ovvero l’annullamento delle differenze specifiche tra diversi spazi. Lo sviluppo tecnologico dei mezzi di trasporto ha contribuito alla riduzione significativa del tempo impiegato per viaggiare a qualsiasi latitudine del pianeta e una delle conseguenze di questo cambio decisivo si ritrova nella perdita dell’idea del viaggio come occasione di trasformazione identitaria per mezzo dell’integrazione della diversità. Inoltre, complice la facilità con cui si superano le frontiere, i luoghi perdono i loro valori speciali<sup>19</sup> e la loro sacralità, perché il continuo attraversamento dei loro confini “diventa un’esperienza di routine”<sup>20</sup>. In generale, l’irrelevanza dello spazio di cui parla Bauman<sup>21</sup> si evince dal momento in cui nelle tre opere italiane il valore del Cile risiede nel suo ruolo di scenario di grandi viaggi storici, a partire dai quali si dà inizio alla colonizzazione europea del pianeta e si intraprendono pericolose avventure ed esplorazioni scientifiche, le cui narrazioni hanno contribuito a costruire un immaginario epico che ancora oggi produce fascinazione nel pubblico italiano. Per questo motivo il Cile, e più specificatamente la Patagonia, sono percepiti come il luogo della distanza per eccellenza, per

---

<sup>18</sup> Scarabelli, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018, p. 204. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>19</sup> Bauman, *Modernità liquida*, trad. it. Sergio Minucci, Bari, Laterza, 2011, p. 132.

<sup>20</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 158.

<sup>21</sup> Bauman, *Modernità liquida*, cit., p. 132.

cui in un mondo dove tutti i luoghi sembrano essere stati visti e possono essere facilmente raggiungibili, l'idea che esista ancora una zona che conservi l'ignoto continua ad attirare l'attenzione degli scrittori italiani. Tuttavia, la prevalenza di questa immagine su altri possibili valori territoriali uniforma il Cile ad altre zone del pianeta, remote rispetto ai centri urbani europei, così da rendere irrilevante il destino finale del viaggio purché si trovi fuori dalle coordinate occidentali. Così lo riconosce Paolo Ferruccio Cuniberti, autore di *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, in un'intervista in merito alla pubblicazione del suo romanzo: "La Patagonia cilena è stata un pretesto per collocare la mia storia in un luogo semisconosciuto, lontano nello spazio e nel tempo"<sup>22</sup>.

Inoltre le narrazioni situate nel sud del Cile portano con sé una forte carica di immagini ereditate da una tradizione europea di letteratura di viaggio, immagini che si mantengono invariate, nonostante il passare del tempo<sup>23</sup>. Il fatto che oggi si possa raggiungere questa zona molto più facilmente che in passato, senza i rischi caratteristici dell'avventura classica, e che sia un'area geografica ipercodificata, porta i viaggiatori ad accontentarsi di viverla a partire da schemi mentali consolidati, e senza la predisposizione a trovare in questa terra altre situazioni possibili. In questo caso, il racconto dell'esperienza personale in Patagonia esclude la costruzione di nuovi significati spaziali pur di mantenere i classici motivi letterari di questa zona, come il selvaggio, l'esotico e la distanza spaziale e temporale. In questo senso, poiché viaggiare è diventata un'azione quotidiana assimilata come un rito automatico, anche la percezione degli spazi si automatizza: a forza di transitarli si smette di guardarli, o meglio, non esiste un vero bisogno di reinventare immaginariamente gli spazi, perché sono assimilati attraverso le immagini prodotte dalle appropriazioni spaziali dei viaggiatori del passato.

Tuttavia i tre romanzi italiani su cui ci soffermiamo in questo libro, pur condividendo alcuni valori convenzionali associati allo spazio in Cile, propongono anche inedite forme di appropriazione letteraria di questa zona, in grado di cogliere elementi dell'ambiente meno evidenti ad uno sguardo esterno. I luoghi comuni della Patagonia come sinonimo di fine del mondo, di natura selvaggia e di archivio geologico del pianeta saranno ripresi ma per attribuire loro altre interpretazioni, come si vedrà nei seguenti capitoli. Tuttavia in un contesto in cui i processi propri della globalizzazione hanno portato a sfumare le frontiere geografiche, questi ideologemi permangono nella produzione letteraria italiana attuale poiché consentono agli

---

<sup>22</sup> Bertaina, "La Patagonia selvaggia di Paolo Cuniberti", *Idea*, 23 marzo 2019, p. 36.

<sup>23</sup> Silvia Casini sviluppa questa idea nella sua tesi di dottorato intitolata *Ficciones de Patagonia: la construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*, Tesi per conseguire il titolo di Dottore in Filosofia presso l'University of Kentucky.

scrittori di viaggiare immaginariamente in Cile senza spostarsi dalle loro scrivanie, così da trovare, in quella distanza mentale, mondi che nei loro contesti non riescono a scorgere. In questo modo, il paese sudamericano diventa l'oggetto di una fantasia europea che riflette la necessità della novità come risposta all'omogeneità dei luoghi. Tuttavia la ricerca della diversità senza un approccio critico porterebbe comunque a classificare i luoghi con etichette generalizzanti che ribadiscono l'irrelevanza degli stessi e che negano le realtà locali.

Di fronte a tali problemi sorgono le domande: come appropriarsi di uno spazio che non si conosce direttamente? Cosa resta da dire di luoghi come la Patagonia cilena, di cui sono state già create rappresentazioni che sembrano ineludibili? Dove si trova la possibilità di riformulare i loro immaginari? Sebbene si debba ammettere che gli spazi non sono mai fissi e “rispondono ai criteri di una costante deterritorializzazione”<sup>24</sup>, nel Villaggio Globale esiste allo stesso tempo la rivendicazione dell'ubiquità dello “spazio planetario uniforme”<sup>25</sup>. Dunque per evitare che i luoghi scompaiano come Zora di *Le città invisibili* perché “obbligata a restare immobile e uguale a sé stessa per essere meglio ricordata”<sup>26</sup>, Bertrand Westphal, autore di *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, uno dei testi-bussola del presente libro, suggerisce l'importanza di studiare i luoghi attraverso l'analisi delle loro rappresentazioni artistiche “per alimentare la memoria del luogo, un luogo di cui è comunque impossibile rendere conto totalmente”<sup>27</sup>.

Nel quadro di una narrativa italiana che insiste sulle stesse rappresentazioni spaziali del Cile, è interessante quindi prestare attenzione a quelle opere che propongono nuove prospettive riguardo questa zona del pianeta e i tre romanzi selezionati per l'analisi dell'appropriazione letteraria dello spazio si avvicinano a questa esigenza. Un esempio chiaro di diversificazione del punto di vista lo si trova in *Orizzonte mobile*, quando Del Giudice suggerisce di cogliere le sfumature specifiche di un luogo, l'Antartide cilena, per superare uno sguardo che la concettualizza come uno spazio astratto, uniforme, identico ad altre zone geografiche di simili caratteristiche fisiche: “Le storie non sono nelle basi, le storie sono qui. Questa è una memoria in cristalli, lei dovrebbe imparare a leggerla. Per lei il bianco è tutto bianco, il ghiaccio è tutto ghiaccio. Poiché il suo animo è sensibile, si lascerà conquistare dalla bellezza delle forme. Resista. Cerchi un altro tipo di attenzione”<sup>28</sup>. Questa citazione avverte che anche nel biancore della neve, che tutto sembra uniformare, è possibile identificare variazioni di senso che frammentano la sua presunta omogeneità. Anche lì, dove la vita umana sembra impraticabile,

---

<sup>24</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 198.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Calvino, *Le città invisibili*, (1972), Milano, Mondadori, 2017, p. 16.

<sup>27</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 199.

<sup>28</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, Torino, Einaudi, 2009, p. 107.

si può trovare un angolo di intimità da dove modificare lo spazio con i propri desideri, affetti e immaginazioni per renderlo leggibile ai nostri occhi. Esistono tanti spazi quante sono le persone che li abitano, perciò saranno sempre eterogenei, plurali e cangianti. Anche da questo presupposto prende avvio l'intenzione di comparare opere narrative portatrici di visioni contrastanti su una stessa dimensione spaziale, perché "moltiplicando gli scavi testuali attraverso lo spazio e confrontando i risultati così ottenuti, si sarà in grado di saperne qualcosa in più sul suo conto"<sup>29</sup>. E se per Paul Virilio lo spazio è concepibile solo nelle sue frazioni, nella sua accidentalità e nella sua spontaneità<sup>30</sup>, allora quali di questi frammenti emergono dai testi finzionali studiati e in quale modo contribuiscono a elaborare le forme che i luoghi cileni possono virtualmente assumere<sup>31</sup>?

Il dinamismo e la discontinuità dello spazio sono elementi che si trovano fin dall'inizio dei romanzi cileni presi in esame, nei quali la città si trova governata, come afferma Laura Scarabelli facendo riferimento alla narrativa di Diamela Eltit, autrice di *Fuerzas especiales*, da "scenari eterotopici seriali come il supermercato, il cybercafé, l'ospedale, il condominio"<sup>32</sup> che nascono come uno dei tanti effetti dell'indebolimento dello spazio pubblico. Questi ambienti urbani, quando conducono gli abitanti all'alienazione, cioè a non riconoscersi più nei propri spazi in quanto perdono l'ingerenza nella loro produzione simbolica, generano anche una città piatta che non ammette "la possibilità di percorrere informalmente la scena urbana e disegnare nuove significazioni grazie alla stessa presenza ed esibizione di corpi indocili e dissidenti"<sup>33</sup>. Ma generano anche uno spazio estremamente discontinuo e saturo di segni provenienti dal mercato e dai mezzi di comunicazione che "indeboliscono il pensiero critico e minano le basi per l'esercizio dell'immaginazione e la creatività"<sup>34</sup>. L'eccessiva frammentarietà della città così come la pretesa di "uno spazio sostanziale (continuo e omogeneo) ereditato dalla geometria arcaica"<sup>35</sup>, scanzano la comprensione della propria localizzazione nel mondo e la possibilità di trasformarla con l'azione individuale. Davanti a questa altra faccia del problema posto dall'inafferrabilità dello spazio, viene ancora da chiedersi: come appropriarsi di uno spazio così atomizzato, dove è più facile perdere le coordinate di senso per capire la realtà circostante anziché ritrovare un'articolazione affermativa con l'ambiente?

---

<sup>29</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 199.

<sup>30</sup> Virilio, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988, p. 35.

<sup>31</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 199.

<sup>32</sup> Scarabelli, *op. cit.*, p. 197

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Laura Scarabelli, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, cit., p. 180.

<sup>35</sup> Virilio, *Lo spazio critico*, cit., p. 35.

Per dare risposte a queste criticità, la geografia ha dimostrato un interesse crescente nell'integrare il dato letterario allo studio dello spazio<sup>36</sup>, perché nella contemporaneità diventa una categoria ancora più stimolante rispetto all'epoca positivista<sup>37</sup>, alla luce delle domande che solleva riguardo la complessità delle percezioni del reale. Come afferma Bertrand Westphal, "la letteratura fornisce un complemento alla geografia regionale, in seguito permette di trascrivere l'esperienza dei luoghi e dei loro modi di percezione e infine esprime una critica alla realtà o all'ideologia dominante"<sup>38</sup>. Rinforzando questa idea, Westphal prosegue dicendo che il testo letterario attira l'attenzione dei geografi perché è "un rivelatore sensibile delle realtà nascoste, delle pieghe del reale". Anche l'appropriazione spaziale funziona allo stesso modo, poiché assimilando generativamente un territorio, porta alla luce le sue potenzialità non intraviste prima, rendendo conveniente studiare questo processo dal punto di vista della letteratura. Inoltre la creazione letteraria e l'appropriazione spaziale sono entrambe attività che esplorano zone fuori dal consueto, stabilendo inediti nessi concettuali con i quali riordinano "ciò che nel mondo pare confuso"<sup>39</sup> e svelano le illimitate potenzialità generative della realtà. In definitiva, queste idee suggeriscono che, sebbene suscitino l'attenzione di diverse discipline sociali, l'appropriazione spaziale è una pratica essenzialmente letteraria e quindi bisogna iniziare a osservarla dal sistema di rappresentazione della letteratura, attraverso i suoi strumenti specifici e le sue verità interne e relative<sup>40</sup>, così come si è già fatto da altre prospettive teoriche. Secondo tale prospettiva non esisterebbe una distanza insuperabile tra "la topografia immaginaria che emerge dai romanzi e la rappresentazione reale veicolata dal piano"<sup>41</sup>, perché anche il testo letterario partecipa direttamente alla costruzione dello spazio. In questo modo, la rappresentazione finzionale funziona come un altro accesso valido alla realtà, esprimendo e facendo coesistere le proprietà virtuali e attuali del suo referente<sup>42</sup>. Sottolineando questo presupposto metodologico di *Geocritica*, Westphal sostiene che "le modalità del reale si sono avvicinate a quelle del regime finzionale e del tipo di lettura che gli è proprio"<sup>43</sup>. Questo significa che le appropriazioni spaziali che si realizzano nel testo letterario possono anche avere

---

<sup>36</sup> In *Des Romans-géographes*, Marc Brosseau ribadisce questo fatto argomentando che dagli anni Settanta si è registrata tra i geografi la tendenza di avvalersi dei testi letterari per indagare le relazioni umane con lo spazio. Sebbene indica che questa pratica ancora non raggiunge un consenso generale tra gli specialisti, sottolinea che comunque è ampiamente dimostrata la pertinenza della letteratura per esaminare le materie attinenti alla geografia.

<sup>37</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 119.

<sup>38</sup> Ivi, p. 50.

<sup>39</sup> De Fanis, *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001, p. 36.

<sup>40</sup> Schiavo, *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 56.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Ivi, p. 146.

<sup>43</sup> Ivi, p. 220.

un impatto sulla conformazione delle pratiche concrete con cui i soggetti si rapportano ai loro spazi. Un esempio di questo lo fornisce Umberto Eco quando commenta l'iniziativa di un gruppo di suoi studenti di percorrere i luoghi rappresentati ne *Il pendolo di Foucault* per verificare l'esattezza della sua descrizione. Secondo lo scrittore gli allievi “volevano trasformare Parigi, quella vera, in un luogo del mio romanzo, e infatti –di tutto quello che potevano trovare a Parigi– hanno scelto gli aspetti che corrispondevano alle mie descrizioni. Quei ragazzi hanno usato un romanzo per conferire una forma a quell'informe e vasto universo che è la Parigi reale”<sup>44</sup>. La conclusione di Eco suggerisce ancora una volta che la rappresentazione finzionale di uno spazio trascende i limiti dei testi letterari e giunge a influire sulle modalità concrete con cui i lettori si appropriano dei luoghi. Nell'ambito della realtà tangibile, queste esperienze di appropriazione, per quanto sembrano piccole, sono molto importanti perché “attraverso un sentimento di proprietà delle proprie azioni [i soggetti] possono entrare a far parte del tessuto urbano”<sup>45</sup>.

Le considerazioni di Gaston Bachelard, di Michel de Certeau e di Henri Lefebvre forniscono importanti spunti per capire gli effetti che generano le appropriazioni letterarie sui riferimenti geografici rappresentati nei romanzi italiani e cileni. Tutti e tre i filosofi concordano sul fatto che le azioni orientate ad assimilare uno spazio fanno parte di un processo dinamico basato sull'immaginazione e sulla capacità del linguaggio di creare nuove spazialità. Per questo motivo, i loro specifici contributi aiutano a fare una prova di definizione del concetto di appropriazione letteraria dello spazio e di apprezzarlo come un'occasione virtuale di “transito verso il superamento della dominazione e l'alienazione dell'uomo nelle società moderne”<sup>46</sup> e come “una volontà restauratrice dell'essere-abitare”<sup>47</sup>. Si tratta di un tentativo provvisorio di definizione perché il concetto è attraversato dalla complessità intrinseca dei fenomeni umani<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 106.

<sup>45</sup> Polleter e Sarkez-Knudsen, “Urban planning in the context of migration. Interview with Ralf Pasel-Krautheim”, in *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*, Flavia Mameli, et. al. (a cura di), Bielefeld, Transcript, 2018, p. 108. Traduzione mia dall'inglese.

<sup>46</sup> Martínez, “Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio”, *Scripta Nova*, vol. 18, n. 493, 2014, p. 8.

<sup>47</sup> Ivi, p. 12.

<sup>48</sup> Il geografo italiano Angelo Turco definisce così il concetto di complessità: “L'esperire vivente si configura solo in un certo ed unico modo tra i molti possibili, come è evidente. Sicché, esiste uno *scarto* tra la possibilità che l'agire può attualizzare e quelle che restano solo allo stato potenziale. Per quanto numerose sono le cose che facciamo in una unità di tempo, quelle che avremmo potuto fare restano sempre in numero più grande. Lo scarto tra attualità e potenzialità dell'agire, e in definitiva la sovrabbondanza di possibilità che si dà all'esperienza vivente, è, precisamente, *la complessità*” (Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 36). Un'altra definizione in ambito geografico la si trova in *Il fenomeno urbano della complessità* di Cristoforo Sergio Bettuglia e Franco Vaio: “Potremmo dire approssimativamente, e solo per intenderci, che la percezione della complessità riguarda la presa d'atto, la consapevolezza cui si giunge, che la totalità di un sistema, formato da parti soggette a interazioni non lineari, agisce, evolve, si comporta in un modo diverso da quello che sarebbe calcolabile come la semplice somma delle dinamiche delle singole parti in interazione” (p. 21). Da tale prospettiva, l'appropriazione spaziale può essere concettualizzata come un fenomeno complesso perché coinvolge una

e si può solo aspirare a offrire scorci e frammenti parziali dei diversi strati che strutturano l'appropriazione letteraria dello spazio. La delimitazione del concetto che si effettua in questo libro emerge dalla specifica lettura comparativa dei sei romanzi scelti per l'analisi, perciò è probabile che ci siano altrettanti aspetti importanti dell'appropriazione spaziale che invece non si affronteranno per il semplice motivo di non essere stati rappresentati dalle opere del corpus.

## 1.2. Criterio di selezione dei romanzi

Ogni ricerca geocritica, come quella che si intende intraprendere in queste pagine, ha come principale problema metodologico la scelta delle opere artistiche, uno dei più difficili da risolvere data la dispersione di fonti utili per conoscere i diversi punti di vista esistenti su una stessa area geografica. Tuttavia, dal lato italiano, non abbondano le opere che descrivono lo spazio umano in Cile negli ultimi vent'anni, inoltre quelle che lo narrano tendono a fissare lo sguardo verso la regione patagonica e, in pochi casi, verso le città della zona centrale. La scelta, in questo caso, è stata più semplice perché si sono privilegiati quei romanzi che sfuggono alle modalità tradizionali di rappresentare lo spazio cileno e che dispiegano in modo più evidente le caratteristiche costitutive dell'appropriazione spaziale: la modellazione, la marcatura, la trasformazione e la trasgressione degli spazi umani attraverso operazioni di distanziamento, di immaginazione e di creazione verbale. Le opere che più soddisfano questa esigenza sono *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* e *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, in quanto propongono una lettura post-umana della realtà, insolita per la tradizione letteraria europea di viaggio, che supera il caratteristico punto di vista eurocentrico ancora presente in altre opere italiane contemporanee che tematizzano lo spazio in Cile<sup>49</sup>. Per esempio, la struttura di *Orizzonte mobile* innesca fin da subito una deterritorializzazione, perché alterna capitoli ambientati in temporalità diverse nei quali si dispiegano le visioni dell'Antartide cilena e di Punta Arenas di esploratori di fine XIX secolo, del primo Novecento e di turisti agli albori del Nuovo Millennio attraverso l'elemento comune del viaggio. *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, aderendo al formato di romanzo storico di avventura e di diario di vita, ambienta le sue narrazioni in città come Valparaíso, Santiago,

---

molteplicità di elementi diversi che si coniugano in modi imprevedibili al momento dell'interazione (o intrazione, come si vedrà dopo) con lo spazio.

<sup>49</sup> Tra queste figurano *Le case di Neruda* (2004) e *A sud del sud. Quasi fuori dalla carta geografica* (2019) di Nicola Bottiglieri, *Cuori a zonzo tra Italia e Cile* (2007) e *Lucrezia in Cile* (2016) di Raffaella Gambardella (entrambe le opere molto interessanti ma che, dovuto alla scarsa diffusione editoriale, si è preferito escludere dall'analisi), *Il violino liberato* (2008) di Gualtiero Morpurgo e *L'uomo della voce tonante. Storie dell'America del Sud* (2014) di Stefano Malatesta.

Valdivia, Quellón, Aysén e, naturalmente, la provincia di Ultima Esperanza. Il protagonista di questo viaggio lungo il Cile è il geografo piemontese Federico Sacco, personaggio di finzione inviato dalla Società Geografica Italiana per scoprire una nuova rotta terrestre verso lo Stretto di Magellano. In questo tragitto, lo scienziato assisterà a un graduale percorso di disfacimento delle sue convinzioni razionaliste sul territorio e, certamente, della sua identità, a causa delle sue quotidiane relazioni con i popoli locali, del suo innamoramento per una giovane indigena e, come fatto decisivo, del suo incontro con il *Avisaurus federici*, animale ibrido e temuto dagli aonikenk, che precipita la fine del diario di vita dell'italiano. Per quanto riguarda *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili* la rigenerazione dell'immaginario dello spazio in Cile avviene tramite la prospettiva di tre personaggi storici: il linguista, antropologo e ingegnere sloveno Janez Benigar, l'avvocato francese Orélie Antoine de Tounens e Suor Angela Vallese. I tre capitoli che compongono il volume di Claudio Magris propongono anche una visione diversificata del sud del paese, perché mostrando le motivazioni personali di ogni personaggio si fanno emergere nuove costruzioni di senso riguardo il territorio che superano le sue tradizionali e colonialiste associazioni con gli antipodi del mondo. Nel caso di Janez Benigar, la trasformazione di questo immaginario si realizza tramite la sua passione per la conoscenza, che lo porta a riconoscere la ricchezza culturale della realtà locale. Dal punto di vista di Orélie Antoine de Tounens, la zona sud del Cile diventa scenario della sua donchisciottesca missione autoimposta per liberare il popolo mapuche dallo Stato cileno autoproclamandosi "Re dell'Araucania", ma ben lontano dal mostrare questo proposito come audace e pieno di lucidità –come si fa in *Ultima Esperanza*–, in *Croce del sud* si mette in evidenza l'abbandono di un uomo che non trova il suo spazio al mondo e perciò lo inventa nella sua immaginazione. Invece, attraverso le vicende di Suor Angela Vallese si mostra come la vocazione religiosa agisca come spinta principale all'appropriazione di alcune zone della Terra del Fuoco. Attenta ai segni divini in ogni cosa e aperta all'imprevedibilità della realtà esterna, suor Angela riesce a trascendere l'idea di spazio vuoto cristallizzata nel pensiero europeo e a riconoscere le diverse esistenze, umane e non, che la popolano.

Questa è la riflessione più condivisa tra i tre romanzi italiani e che innesca, con intensità e toni diversi, una riflessione sul senso esistenziale profondo di abitare spazi costituiti da logiche diverse dalla razionalità territoriale occidentale. Inoltre, con questo approccio, i romanzi riescono a oltrepassare le generalizzazioni con cui spesso si rappresentano gli spazi in Cile e, così facendo, contribuiscono a sottrarli dall'omogeneità, dall'irrilevanza e dalla saturazione di immaginari seriali di questa zona del globo. Le tre opere narrative potrebbero essere classificate come "finzioni geografiche", genere che è proliferato in Europa da circa vent'anni come

risultato di un rinnovato interesse per le narrazioni di spazi distanti attraverso “il racconto di viaggio, la biografia, l’autobiografia e la narrazione finzionale”<sup>50</sup>. Quindi considerando la necessità metodologica di studiare la multidimensionalità dello spazio, si prenderanno queste tre finzioni geografiche come oggetto di analisi delle appropriazioni letterarie che si sono generate da una angolatura esterna alla realtà geografica cilena.

La selezione dei testi letterari da prendere in analisi, è stata più complessa nel caso dei romanzi cileni, dato che quasi la quasi totalità della narrativa che si produce nel paese si riallaccia allo spazio urbano e rurale con una marcata inclinazione a mostrarlo tramite strategie attinenti all’appropriazione spaziale<sup>51</sup>. Per cui il primo problema è consistito nel decidere se le narrazioni dovevano essere scelte in base alla stessa area geografica rappresentata dalle opere italiane oppure vincolarle attorno a un problema comune, come l’immigrazione, la devastazione ecologica, il femminismo. Tuttavia questo criterio avrebbe orientato l’analisi verso la costruzione di paesaggi e avrebbe reso eccessivamente specifico lo studio dell’appropriazione letteraria dello spazio, spostando in secondo piano l’importanza teorica del concetto, la cui indagine è invece l’interesse centrale di questa ricerca data la scarsa attenzione che gli è stata concessa finora in ambito letterario. Per questo motivo, anche nella scelta dei romanzi cileni si è seguito un criterio di selezione che privilegia quelle opere che espongono con piena chiarezza le dimensioni dell’appropriazione spaziale che si cercano di definire in questa ricerca. Sono opere che mostrano un punto di vista endogeno e allogeno rispetto alla realtà geografica rappresentata e che nominano spazi non codificati dai romanzi italiani perché percepiti come “spazi vuoti”<sup>52</sup>. Questo concetto funziona come un altro parametro utile per realizzare l’obiettivo geocritico riguardante la molteplicità di prospettive, perché facendo entrare nel discorso luoghi normalmente inosservati si rendono visibili anche altre dimensioni sconosciute di un determinato luogo e, così facendo, si superano “i suoi stereotipi e le sue immagini limitanti”<sup>53</sup>. Ogni mappa ha i suoi propri spazi vuoti dal momento che non è possibile percepire interamente tutte le loro pieghe e, come avverte Westphal, sono proprio “i vuoti, e le modalità della loro cattura, che dovrebbero attirare il nostro sguardo”<sup>54</sup>. Pertanto, facendo

---

<sup>50</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 162.

<sup>51</sup> Le opere che spiccano in questo senso, ma non le uniche, sono: *Mapocho* (Nona Fernández, 2002), *Estrellas muertas* (Álvaro Bisama, 2010), *Valporno* (Natalia Berbelagua, 2011), *El sur* (Daniel Villalobos, 2014), *Ecos* (Alex Saldías, 2016), *Ricardo Nixon School* (Cristian Geisse, 2016), *Coyaiqueer* (Ivonne Coñeucar, 2018), *Paganas patagonias* (Óscar Barrientos, 2018), *Será el paraíso* (Pavel Oyarzún Díaz, 2019), *La muerte viene estilando* (Andrés Montero, 2021), *Apuntes al margen* (Cristóbal Gaete, 2021) y *Chilco* (Daniela Catrileo, 2023).

<sup>52</sup> Kociatkiewicz e Kostera, “The anthropology of empty spaces”, in *Qualitative Sociology*, n. 22, 1999, p. 37.

<sup>53</sup> Tally, “Translator’s Preface”, in *Geocriticism. Real and fictional spaces* di Westphal Bertrand, tr. inglese di Robert Tally, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. XI.

<sup>54</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 102.

attenzione alle zone silenziate in una narrativa ma nominate in altre, si giustifica l'elezione di romanzi cileni così lontani dalle preoccupazioni tematiche e stilistiche delle opere italiane, come lo sono *Fuerzas especiales*, *Ruido* ed *El Faro*, testi che si sviluppano in luoghi dove una prospettiva esterna solo si sofferma solo tangenzialmente. Gli spazi vuoti rappresentati nel primo romanzo consistono nel quartiere marginale dove abita la narratrice innominata, che trascorre le sue giornate tra il cybercafé dove si prostituisce e il suo palazzo che nella narrazione è chiamato *bloque*, sfruttando la sua doppia accezione come blocco uniforme di unità abitative estremamente precarie e come trincea di protezione contro gli attacchi della polizia armata<sup>55</sup>. Con le precarie e limitate risorse disponibili nel suo contesto, la narratrice insieme ai suoi amici si trovano nel continuo tentativo di costruire condizioni di vita che permettano di abitare questi spazi inabitabili. Il mondo digitale e la tecnologia sarà il loro migliore alleato per costruire una spazialità simbolica con la quale continuare a resistere in mezzo alla violenza e, per questo motivo, la creazione del primo videogioco cileno "Pakos Kuliaos"<sup>56</sup> verso la fine del romanzo sarà cruciale per il discorso dell'appropriazione letteraria dello spazio. Invece *Ruido* è ambientato a Villa Alemana, una città di provincia che anche all'interno della tradizione narrativa cilena non è stata rappresentata letterariamente in modo sufficiente. Lavorando sulla memoria, il narratore cerca di riordinare i frammenti del passato per interpretare i suoi echi nel presente e il modo in cui ha determinato la sensibilità di una generazione cresciuta tra gli anni Ottanta e Novanta, in piena dittatura pinochetista e successiva transizione alla democrazia. Colline spinose, siti incolti, stabilimenti e strade di paese segnate dall'abbandono sono oggetto delle appropriazioni spaziali che intraprende il narratore che in terza persona plurale. Infine, anche *El Faro* fa della memoria il suo strumento principale per recuperare le reminiscenze degli spazi dove il protagonista, Felipe, trascorse i suoi anni di giovinezza mentre frequentava l'Universidad de Playa Ancha di Valparaíso. Nel suo racconto, la città e la sua formazione sentimentale, marcata dalla misteriosa sparizione di un suo cugino e dalla prematura morte della sua fidanzata, sono strettamente articolate, ponendo in evidenza come l'atmosfera di un luogo determina la biografia affettiva dei suoi abitanti. La condizione di studente universitario oriundo di Santiago ma d'istanza nella città portuale per iniziare il percorso di studi in Filosofia,

---

<sup>55</sup> In Cile si usa questa parola per nominare i palazzi costruiti in modo seriale nelle zone urbane più vulnerabili, ma nella sua versione inglese: *block*. Ho trascorso tutta la mia infanzia nel *block* 14 del sesto settore di Playa Ancha, nella periferia di Valparaíso, dove non c'è bisogno di impegnarsi troppo per trovare delle somiglianze con l'atmosfera di povertà e di insicurezza raccontata in *Fuerzas especiales*.

<sup>56</sup> "Pakos" è il modo colloquiale di chiamare la polizia in Cile, e quindi la traduzione del nome del videogioco potrebbe essere "Sbirri Infami".

aiuta a configurare un punto di vista allogeno in grado di illuminare quelle zone dell'esperienza urbana che gli abitanti nativi e coloro che solo vi transitano non riescono a percepire.

La rappresentatività dei romanzi italiani e cileni individuati per l'analisi dell'appropriazione letteraria dello spazio in Cile costituisce un altro criterio di selezione: da una parte, *Orizzonte mobile*, *Ultima Esperanza* e *Croce del sud* mostrano una zona che gode di un certo prestigio nella narrativa europea di viaggio facendo riferimento alle immagini convenzionali del sud del Cile, ma allo stesso tempo, allontanandosi da esse. Da un'altra parte, *Ruido*, *Fuerzas especiales* ed *El Faro* si occupano di spazi scarsamente rappresentati dalla narrativa cilena, per cui necessariamente si costituiscono come opere rappresentative delle città a cui fanno riferimento. In ogni caso, l'elezione di queste opere non è estranea a una certa aleatorietà, comunque soggetta alla necessità di "istituire una proporzione tra il prestigio dello spazio osservato/rappresentato e il numero e la varietà degli osservatori necessari al superamento di detta soglia"<sup>57</sup>. Zone metropolitane come Santiago e determinati settori turistici di Valparaíso sono già stati ampiamente rappresentati letterariamente, ma con la differenza che i romanzi cileni che ci interessano focalizzano l'attenzione sugli spazi residuali di quelle città e, quindi, la loro analisi aiuterebbe a raggiungere quella "necessaria 'soglia di rappresentatività'"<sup>58</sup> di cui parla Westphal per intraprendere qualsiasi ricerca geocritica.

Il concetto di spazio vuoto diventa una strategia utile per riconoscere quello che si dice o si silenzia di un luogo, ma anche per mettere in luce gli elementi costitutivi delle appropriazioni spaziali effettuate dai diversi sguardi stranieri e locali. Entrambe le prospettive sono fondamentali per la costruzione di uno spazio: un punto di vista straniero produce simbolicamente un luogo "in quanto rappresenta quello che un luogo non è"<sup>59</sup> per mezzo di immagini che, "aldilà della loro natura semplificatrice (e addirittura falsa) della realtà, sono comunque segni identitarie che contribuiscono a configurare una certa identità di luogo"<sup>60</sup>. Una prospettiva locale, invece, fornisce informazioni sulle pieghe inosservate dei suoi spazi quotidiani e sui vincoli affettivi con il territorio che modellano "la memoria fondante dell'io". Il contrasto tra entrambi i punti di vista illumina i loro rispettivi spazi vuoti e la forma in cui ogni prospettiva converte questi spazi in luoghi propri.

Gli spazi vuoti rappresentati nei romanzi potrebbero essere identificati anche con altre denominazioni, tra cui spazio isotropico, liscio, eterotipico e terzo spazio. Tutte queste

---

<sup>57</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 176.

<sup>58</sup> Ivi, p. 177.

<sup>59</sup> Mansilla Torres, *Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos*, Valdivia, Komorebi, 2021, p. 38.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

categorie convergono sul fatto che l'abitare è orientato a generare pieghe interstiziali che sfuggono alle gerarchie e che sono “marcate solo da ‘tratti’ che si cancellano e si spostano con il tragitto”<sup>61</sup>. A proposito dello spazio liscio, Deleuze e Guattari riflettono che questo è un tipo di spazio appropriato perché appartiene a chi si afferra a esso e, in questo modo, lo possiede<sup>62</sup>. Da questa appropriazione emergono sempre storie alternative, proprio come quelle che si trovano raccontate nei romanzi italiani e cileni scelti e, da queste storie alternative si possono conoscere gli spazi isotropici, lisci ed eterotopici generati da ogni cultura. Specificamente il concetto di spazio eterotopico, quello che la società organizza nei suoi margini<sup>63</sup> contestando e capovolgendo gli spazi circostanti, ha il pregio di considerare il corpo come il primo luogo eterotopico (e anche utopico) senza il quale non si potrebbe ottenere nessuna interpretazione spaziale. L'eterotopia del corpo appare chiara quando si ammette che si abita tramite la sua intimità, in modo opposto “all'astrazione dei grandi movimenti studiati negli approcci macroscopici allo spazio”<sup>64</sup> e, pertanto, sorge da un'interpretazione spaziale alternativa condotta con le parzialità della soggettività. In questo modo, il cybercafé, gli spazi virtuali dei siti internet, il videogioco “Pakos Kuliaos” e il degradato quartiere di *Fuerzas especiales*, le strade, gli alberghi per universitari, le piazze e le colline di Valparaíso di *El Faro*, gli spiazzini di *Ruido*, gli insediamenti in mezzo alla natura di *Ultima Esperanza*, le basi degli scienziati in Antartide, gli hotel, autostrade e musei di *Orizzonte mobile* e le zone agresti descritte in *Croce del sud*, sono tutte eterotopie dal momento che attivano un discorso minoritario ripiegato nella sfera individuale dei personaggi e nella misura in cui sono sottomesse a un sistema di apertura e chiusura che “rende questi spazi contemporaneamente isolabili e accessibili”<sup>65</sup>.

Le rappresentazioni letterarie dei luoghi appena menzionati possono anche essere definite come terzi spazi, poiché si configurano come luoghi mentali assemblati all'esperienza vissuta nei luoghi della realtà esterna, e anche come “attività surrettizie, di fenomeni residuali, pratiche di vita quotidiana che si infiltrano, emergono, sopravvivono o scompaiono tra le pieghe della disposizione spaziale fissata dal sistema”<sup>66</sup>. La letteratura è il luogo privilegiato per dare forma a questi terzi spazi in quanto propone versioni alternative e trasgressive che permettono

---

<sup>61</sup> Deleuze e Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, tr. sp. di José Vásquez Pérez, Valencia, Pretextos, 2004, p. 385.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2020, p. 16.

<sup>64</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione spazio*, cit., p. 93.

<sup>65</sup> Ivi, p. 92.

<sup>66</sup> Del Bello, “Per una retorica dell'urbano: rileggere Michel de Certeau”, in *Città come frontiere creative. Visioni, pratiche, progetti*, Rossana Bonadei et. al. (a cura di), Torino, L'Harmattan, 2018, p. 53.

“l’intimo piacere del riconoscimento”<sup>67</sup> degli spazi della quotidianità quando li troviamo rappresentati nei libri. Se una spazialità è composta da ognuna delle impressioni dei suoi abitanti, allora la sua scrittura diventa fondamentale per fare emergere quel terzo spazio nato dall’intima relazione tra i soggetti e l’ambiente. Così, spazi di cui sembra che nessuno scriva, come Villa Alemana, la periferia di Santiago e i luoghi non turistici di Valparaíso, acquisiscono notorietà quando i loro spazi vuoti sono riempiti con nuovi significati al momento di essere portati sulla pagina.

Per quanto riguarda la selezione dell’arco temporale delle pubblicazioni che verranno analizzate, si adotta un criterio sincronico seguendo l’approccio di Roland Barthes sulla metodologia semiotica: “in linea di principio, il corpus deve eliminare al massimo gli elementi diacronici, deve cioè coincidere con uno stato del sistema, con uno “spaccato” della storia. [...] da un punto di vista operativo, occorre che il *corpus* aderisca il più possibile agli insiemi sincronici; un corpus vario ma contratto nel tempo sarà quindi preferibile a un corpus ristretto ma di lunga durata”<sup>68</sup>. Il taglio sincronico corrisponde agli ultimi quindici anni, perché in questo intervallo di tempo sia in Cile che in Italia si assiste a una maggiore produzione di testi che mettono al centro dell’attenzione letteraria lo spazio umano cileno. Inoltre, in questo periodo come in nessun altro, abbondano le opere che si collocano da un punto di vista periferico e che “rivendicano un luogo proprio di fronte alla modernità occidentale”<sup>69</sup>. Siccome l’appropriazione letteraria dello spazio è un processo aperto verso il futuro, conviene analizzare opere recenti per identificare nuove alternative alle odierne modalità con cui ci rapportiamo ai luoghi.

Inoltre, una selezione sincronica dei romanzi mostra la conformazione di un presente eterogeneo in grado di ospitare realtà contraddittorie e scollegate tra loro, ma comunque interconnesse attraverso le reti della semiosfera. Le notevoli differenze che i romanzi presentano a livello stilistico, di contenuto e di effetti estetici saranno affrontate a partire da una stessa interpretazione strutturale<sup>70</sup>. Per questo motivo, si cerca di privilegiare una selezione attenta all’omogeneità del corpus riguardo il genere letterario, la fase temporale e, naturalmente, l’oggetto comune di indagine, allo scopo di “studiare una fase dell’evoluzione letteraria [...], articolando in strutture equipollenti, antitetiche e gerarchizzate la molteplicità

---

<sup>67</sup> Poblete Alday, “El crisol de la mirada: la crónica urbana de Roberto Merino”, in *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*, Adolfo Nordenflycht et. al. (a cura di), Valparaíso, Puerto de Escape, 2009, p. 93.

<sup>68</sup> Barthes, *Elementi di semiologia*, (1964), tr. it. Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 2002, p. 80.

<sup>69</sup> Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, cit., p. 13.

<sup>70</sup> Barthes, *Elementi di semiologia*, cit., p. 80.

eterogenea di opere simultanee; e scoprire così nella letteratura di un dato momento della storia, un sistema totalizzatore”<sup>71</sup>. L’aspirazione di questo libro è invece fornire approssimazioni parziali del fenomeno dell’appropriazione spaziale, dettando una definizione generale ma funzionale del concetto perché possa essere applicato all’analisi di altre opere letterarie. Un’elaborazione teorica totalizzante dell’appropriazione letteraria dello spazio non è raggiungibile in questo lavoro dal momento che esiste una quantità esorbitante di punti di vista sullo spazio in Cile e che coesistono in modi complessi. Tuttavia la pluralità di sguardi sul territorio è proprio il fulcro per l’analisi letteraria delle sei opere selezionate, la cui centralità contribuirà a mantenerci attenti a non correre il rischio di fare “generalizzazioni indebite, di abbandonarsi a una psicologia spiccia delle popolazioni, di confortare stereotipi invece di andare a stanarli ed esporli in quanto tali”<sup>72</sup>.

### **1.3 I contributi della filosofia di Gaston Bachelard, Henri Lefebvre e Michel de Certeau per una definizione dell’appropriazione letteraria dello spazio umano**

Il concetto di appropriazione è stato inizialmente impiegato come nozione critica nell’ambito delle scienze social da Karl Marx nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* e nel saggio scritto con Friedrich Engels, *L’ideologia tedesca*. Con il consolidarsi del capitalismo, l’essere umano non si riconosce più nel mondo oggettivato delle cose e, per questo motivo, esso gli appare come un universo estraneo dove ci sarebbe “dominazione, ma non appropriazione”<sup>73</sup>. Dalla visione marxista, i due concetti sono contrastanti, perché mentre il primo allude all’idea di proprietà e di assoggettamento, l’appropriazione racchiude un senso di libertà nato dall’internalizzazione della conoscenza e di un saper fare che consente il riconoscimento degli individui nella creazione delle loro opere e negli altri. A partire da questa prima osservazione diventa possibile associare l’appropriazione alla trasformazione attraverso una prassi con la quale i soggetti creano sé stessi e la realtà. Pertanto, questa nozione rimanda a ciò che è proprio dell’uomo: il fare, che nel manifestarsi come una realizzazione individuale e non collettiva, si dispiega creativamente e in modalità imprevedute.

---

<sup>71</sup> Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 365. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>72</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 176.

<sup>73</sup> Martínez, “Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio”, cit., p. 4.

In ambito spaziale, si tratta di un fare creativo attraverso il quale i soggetti lasciano dei segni nei luoghi facendoli diventare loro<sup>74</sup>, ma non nel senso esclusivo di proprietà materiale<sup>75</sup>, bensì come identificazione simbolica guidata da un sapere situato e basato nell'esperienza soggettiva. Da questo punto di vista, il concetto di appropriazione sarebbe coinvolto nelle distinzioni teoriche adottate in geografia tra le categorie di spazio e luogo. Il primo concetto è stato pensato nella sua dimensione assoluta –la localizzazione in un punto specifico della superficie terrestre, dimensione astratta dove si situano gli elementi– e da un punto di vista relativo e relazionale – lo spazio visto come attributo dell'esistenza e come una sfera che assume connotazioni diverse a seconda di chi lo abita. Quest'ultima prospettiva è quella che più si avvicina a un eventuale coinvolgimento dell'appropriazione, ma è nella definizione di luogo che il concetto assume in modo più esplicito la sua importanza. Se il luogo è costituito dagli elementi identitari che una società vi trasferisce, allora lo spazio è trasformato in luogo quando è abitato e risignificato dagli abitanti, ovvero quando ce ne si appropria. Perciò la differenza tra spazio e luogo si fonda sulla presenza o assenza di atti di appropriazione. Anche per Jacques Lévy e Michel Lussualt l'appropriazione è presente in qualsiasi relazione con lo spazio e, per questo motivo, sarebbe una nozione difficile da mantenere<sup>76</sup>. Se qualsiasi luogo è prodotto da un'appropriazione da parte di una società, allora la terminologia stessa risulterebbe pleonastica. Su questa scia Veschambre e Ripoll argomentano che il concetto dovrebbe essere considerato in virtù dei valori che fa emergere dalle relazioni sociali con lo spazio e non come definizione di una determinata tipologia di spazialità<sup>77</sup>.

Le prospettive che propongono Henri Lefebvre, Michel de Certeau e Gaston Bachelard per esaminare quei valori sociali e individuali che si schiudono dall'abitare, risultano di speciale interesse per determinare le specificità del concetto di appropriazione spaziale e per riconoscergli il suo carattere letterario. In questo modo, sulla base di nozioni come l'abitare attivo –elaborata da Lefebvre, principalmente nel suo *Il diritto alla città*–, la retorica abitante –suggerita da Michel de Certeau ne *L'invenzione del quotidiano*– e la *rêverie* di Bachelard – presente in diverse sue opere, ma specialmente per come viene concettualizzata ne *La poetica dello spazio*–, si fondano le premesse per stabilire un uso specifico del concetto di appropriazione letteraria dello spazio.

---

<sup>74</sup> Sansot, "Notes sur le concept de l'appropriation", in *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference*, Perla Korosec-Serfaty (a cura di), Strasburgo-Lovaine La Neuve, 1976, p. 68.

<sup>75</sup> Korosec-Serfaty (a cura di), *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference*, Strasburgo-Lovaine La Neuve, 1976, p. 56.

<sup>76</sup> Lévy e Lussualt, *Dictionnaire de la géographie*, Parigi, Belin, 2003, p. 208.

<sup>77</sup> Ripoll e Veschambre, "Introduction. L'appropriation de l'espace comme problématique", in *Noroi*, n. 2, 2005, p. 2.

### 1.3.1. Le *rêveries*

Andando in ordine cronologico, il primo contributo che interessa sottolineare è quello fornito da Gaston Bachelard che aiuta a capire il fenomeno dell'appropriazione a partire dalla sua dimensione immaginaria e fenomenologia. Le idee sulla *rêverie* –traduzione letterale di fantasticherie o di sogno ad occhi aperti– sviluppate ne *La poetica della rêverie*, *La poetica dello spazio* e *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, vengono in aiuto al nostro obiettivo di individuare le particolarità dell'appropriazione che la distinguono da altri fenomeni associati all'abitare. In queste opere, le *rêverie* sono concepite come le immagini contenute nell'inconscio alle quali ci rivolgiamo spontaneamente per metterci a nostro agio, perché come riflette Bachelard, l'inconscio “è alloggiato nello spazio della sua felicità”<sup>78</sup> e tende all'evocazione delle “immagini fedelmente amate”<sup>79</sup>. Copriamo l'universo con queste *rêveries* che, lontane dall'essere esatte rispetto alla realtà oggettivata, corrispondono alle forme dello spazio intimo<sup>80</sup>. A questo punto della riflessione si può iniziare a intravedere la funzione delle immagini dell'intimità nell'appropriazione spaziale: “mettiamo radici, giorno per giorno, in un angolo del mondo” tramite un complesso apparato di immagini che non siamo disposti a condividere apertamente, perché rimandano a una dimensione onirica che per la maggior parte del tempo appare indicibile, ma che comunque riconosciamo nel nostro foro interno. Una volta individuati, questi elementi onirici ci “porter[ebbero] concretamente ai valori dello spazio abitato, al non-io che protegge l'io”<sup>81</sup>, perché racchiudono l'intensità poetica con cui si abita intimamente un luogo.

L'immagine della casa è una delle *rêverie* su cui Bachelard concentra la sua attenzione per sviluppare parte della sua riflessione sull'intimità, perché in essa, il primo luogo dove impariamo ad abitare, confluiscono le evocazioni mentali e affettive del riparo e senza le quali “l'uomo sarebbe un essere disperso”<sup>82</sup>. In questo luogo i soggetti trovano il loro spazio originario, il primo universo dove si rivolgono mentalmente per convertire qualsiasi spazio in un luogo di protezione. Applicando questa idea all'appropriazione spaziale, si potrebbe affermare allo stesso modo che un luogo è appropriato quando è modificato attraverso le

---

<sup>78</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, (1957), tr. it. Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 2015, p. 38.

<sup>79</sup> Bachelard, *La poética de la ensoñación*, (1960), tr. sp. Ida Vitale, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 11. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>80</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 33.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 34.

immagini allusive alla casa, attraverso le quali diventa possibile riconoscere lo spazio interiore nelle forme della realtà esterna. Quindi se “ogni spazio veramente abitato reca l’essenza della nozione di casa”<sup>83</sup>, appropriarsi dello spazio non sarebbe altro che avere la capacità di formare il proprio senso di rifugio ovunque ci radichiamo. Per questo motivo, quando gli spazi sono vissuti tramite le *rêverie*, si mostrano come delle realtà dinamiche che svelano sempre una forma di essere, di fare e di immaginare.

In merito a questo, l’argomentazione di Bachelard si trova in accordo con le proposte di Henri Lefebvre e Michel de Certeau che si vedranno a breve, riguardo all’antagonismo radicale che stabiliscono tra “la ricchezza semantica, immaginativa e poetica dell’abitare in contrasto con la ristrettezza funzionale ed espressiva del *habitat*”<sup>84</sup>. Lo spazio “vissuto con tutte le parzialità dell’immaginazione”<sup>85</sup> non può essere più uno spazio indifferente, omogeneo o irrilevante. Anzi, l’abitante che sogna vede delle immagini che gli appartengono, così come sono suoi i luoghi dove trasferisce il contenuto di quelle *rêverie*. Il mondo appare come nuovo nella misura in cui le immagini che sorgono dal suo contatto schiudono i suoi dettagli evanescenti, risvegliano le sue potenzialità di senso, perché così come esclama Bachelard: “Quanti valori sparsi saremmo in grado di concentrare se vivessimo, in piena sincerità, le immagini delle nostre *rêveries!*”<sup>86</sup>. In sostanza, vivere in questo modo si trova in linea con ciò che si propone con il concetto di appropriazione letteraria dello spazio, in quanto modalità di stare al mondo fondata sulla verbalizzazione di questi sogni ad occhi aperti. L’urgenza di parlare di quelle immagini sincere, ovvero di quelle che provengono dalle zone più profonde dello spazio intimo, risiede nell’importanza di trovare le radici dell’atto di abitare e di recuperare le spazialità immaginate che si perdono perché non vengono dette. In questo senso, l’immaginazione sarebbe l’attività fondatrice di spazi in quanto è la prima dimensione dove si liberano le loro virtualità. Questa idea implica “né più né meno [...] la messa in discussione della concezione dell’inizio della specie umana come *homo faber*”<sup>87</sup> a favore della sua concettualizzazione come *homo imaginans*, perché prima di fare, l’essere umano sperimenta immagini oniriche del mondo con le quali poi lo interverrà.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 33.

<sup>84</sup> Martínez, “Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio”, cit., p. 11.

<sup>85</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 26.

<sup>86</sup> Ivi, p. 59.

<sup>87</sup> Lapoujade, “Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard”, in *Maracaibo*, vol. 25, n. 57, 2007, s/n.

### 1.3.2. L'abitare come se lo spazio fosse la nostra opera

Nel suo lavoro filosofico, in special modo ne *Il diritto alla città*, *La produzione dello spazio* e *Dal rurale all'urbano*, Henri Lefebvre fa dei riferimenti ancora più espliciti di Bachelard riguardo il concetto di appropriazione spaziale. Nelle sue riflessioni sulla partecipazione attiva degli abitanti nello spazio urbano, formando comunità, scambiando saperi e affetti, e infine abitandolo come se fosse la loro opera<sup>88</sup>, spesso appare menzionato il concetto di appropriazione, associato anche alla sua tradizione di stampo marxista. A partire da questa matrice, Lefebvre declina l'uso dell'appropriazione in ambito spaziale facendo allusione agli atti che contestano l'alienazione generata dalla funzionalizzazione dell'esistenza nella quotidianità europea moderna, implementata notevolmente dalla figura di Le Corbusier e dalle influenti idee diffuse a partire dagli eventi celebrati dal Congresso Internazionale di Architettura Moderna (1928-1959). Ogni pratica trasformativa con cui i soggetti si sovrappongono all'alienazione nella vita sociale nello spazio, viene vincolata da Lefebvre all'appropriazione perché, come sostiene Martínez, “esige in ogni momento una produzione, la necessità e il desiderio di fare”<sup>89</sup>, postulandola dunque come un concetto che definisce l'assunzione di un ruolo attivo nella conformazione del tessuto urbano. In questo modo, appropriarsi dello spazio significa crearlo, plasmare in esso l'intensità della vita umana, lasciarvi un segno personale che avrà sempre delle fughe dai modelli stabiliti su come abitarlo. In questo senso, appropriarsi dello spazio implicherebbe anche appropriarsi della vita stessa<sup>90</sup>. A partire da queste idee, si stabilisce una distinzione chiara tra l'habitat, basato sull'ordinamento urbano da dove si esercita la dominazione degli abitanti, e l'abitare, associato alla modulazione creativa degli spazi quotidiani. Secondo l'ottica di Lefebvre, quando predomina la razionalità dell'habitat –come si può ben vedere nelle città dormitorio, nei condomini costruiti in modo seriale, nelle pianificazioni urbane che privilegiano il transito anziché la permanenza–, la possibilità di appropriarsi dello spazio svanisce. Per questo motivo, l'appropriazione è un processo scaturito dal basso in quanto sono gli individui e non urbanisti, proprietari di terreni, investitori o istituzioni coloro che modellano lo spazio attraverso la sua fruizione. Gli abitanti sono coloro che garantiscono la plasticità dello spazio di residenza dal momento che lo organizzano a seconda dei propri ritmi, tendenze, immagini dell'intimità e, così facendo, assicurano anche la loro sopravvivenza nell'elaborare le forme possibili che il

---

<sup>88</sup> A questa idea, ne *Il diritto alla città* Lefebvre la riferisce anche come “valore d'uso” degli spazi urbani (*Il diritto alla città*, cit., p. 19).

<sup>89</sup> Martínez, “Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio”, cit., p. 2.

<sup>90</sup> Ivi, p. 8.

luogo potrebbe assumere. A questo riguardo, l'appropriazione sarebbe l'atto tramite il quale lo spazio acquisisce flessibilità e un sistema di significazione che lo dota di senso e, per questa ragione, nel suo articolo "Introduzione allo studio dell'habitat della casa individuale suburbana"<sup>91</sup> Lefebvre scrive che "il concetto di appropriazione è uno dei più importanti che ci abbiano potuto trasmettere secoli di riflessione filosofica"<sup>92</sup>. La sua importanza non è solo associata al suo ruolo nella relazione con i luoghi, ma è anche presente nella vita stessa perché è l'atto tramite il quale l'azione umana acquisisce senso e la vita sociale riesce a svilupparsi. Possibilmente l'ampiezza della portata del concetto ha contribuito alla sua ambiguità, ma senz'altro le riflessioni di Henri Lefebvre contribuiscono a specificare l'appropriazione come atto emancipatore, trasformativo e creativo, attributi che ispirano la sua concettualizzazione in ambito letterario.

### 1.3.3 La retorica abitante

Alla relazione tra l'abitare e il concetto di appropriazione individuata da Gaston Bachelard ed Henri Lefebvre, Michel de Certeau nel suo libro *L'invenzione del quotidiano* aggiunge un altro fattore centrale per l'analisi letteraria che si propone questa ricerca. Si tratta dell'enunciazione linguistica, dimensione molto trascurata dell'appropriazione spaziale, ma che il filosofo francese recupera per argomentare che il linguaggio esprime le pratiche sociali e individuali con cui i soggetti sfuggono all'ordinamento urbano per ritrovare una maniera propria di vivere nello spazio. Secondo Michel de Certeau, "Le descrizioni dello spazio sono nel loro grado minimo una lingua *parlata*, ovvero un sistema linguistico distributivo di luoghi in quanto sono *articolati* attraverso una 'focalizzazione enunciatrice', ovvero l'atto di praticarli"<sup>93</sup>. In definitiva, lo spazio enunciato è uno spazio praticato, idea alla quale aderisce anche Lefebvre quando ne *Il diritto alla città* avverte che lo spazio urbano può essere letto tramite gli strumenti concettuali della semiotica per distinguere i suoi "molti livelli e dimensioni"<sup>94</sup>. Le nozioni linguistiche di significato e significante, significato e senso, lingua e *parola* consentono di esaminare il modo in cui la vita urbana traduce nel linguaggio corrente "gli oggetti che compongono e servono all'abitare"<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> Lefebvre, "Introducción al estudio del hábitat de pabellón", in *De lo rural a lo urbano*, (1970), tr. sp. di Javier González-Pueyo, Barcelona, Península, 1975, pp. 151-172.

<sup>92</sup> Ivi, p. 164.

<sup>93</sup> De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, (1980), tr. it. Mario Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2012, p. 192.

<sup>94</sup> Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 70.

<sup>95</sup> Martínez, "Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio", cit., p. 13.

In questa direzione si iscrive il contributo di Michel de Certeau sulla specificazione dell'aspetto letterario dell'appropriazione spaziale, nel proporre la nozione di retorica abitante come un insieme di strategie linguistiche che riflettono le sovversioni che gli abitanti applicano ogni giorno all'ordine stabilito della città. Le tattiche quotidiane di fuga dal sistema imperante sono riconosciute da Michel de Certeau come pratiche di appropriazione che esprimono “gli indicatori della creatività che pullula persino laddove scompare la possibilità di darsi un linguaggio proprio”<sup>96</sup>. La premessa da cui parte il filosofo francese per conferire all'appropriazione il suo carattere creativo e sovversivo, è la sua visione della città come luogo dove si esprime una disciplina istituzionalizzata esercitata da un potere organizzato razionalmente. Ma allo stesso tempo, questo spazio regimentato consente un'anti-disciplina con la quale gli abitanti producono tattiche per appropriarsi della vita urbana, perché per quanto l'ordine dominante estenda il suo reticolo di vigilanza ovunque, la società non si lascia ridurre a un corpo passivo sotto controllo. Piuttosto sopravvive usando tecniche di riciclaggio delle pratiche quotidiane per appropriarsi del sistema evadendo la disciplina, e per tal fine i soggetti hanno bisogno di una buona dose di creatività, la quale contribuisce anche a rigenerare le forme deteriorate della società.

Così come Lefebvre, anche de Certeau è dell'idea che le tattiche di appropriazione degli spazi urbani nascono dal basso, da dove si manifesterebbe una vitalità inarrestabile che deride l'amministrazione panottica in maniere imprevedibili. L'analogia che l'autore stabilisce tra la *parole* e il camminare illustra come queste azioni specifiche consentono l'appropriazione di sistemi maggiori: la prima, della lingua, e la seconda, della città. Le diverse immagini catturate attraversando la città possono essere registrate con le risorse espressive proprie delle figure retoriche, perché le discontinuità che crea il camminante, “sia operando delle scelte nei significanti del ‘linguaggio’ spaziale, sia dislocandoli grazie all'uso che ne fa”<sup>97</sup>, coincide con il funzionamento di determinati processi retorici, come la sineddoche e l'asindeto. Quindi l'autore propone la nozione di retorica abitante a partire dal presupposto che “i ‘tropi’ classificati dalla retorica fornisc[o]no modelli e ipotesi all'analisi dei modi di appropriarsi dei luoghi”<sup>98</sup>. Se le figure retoriche sono deviazioni di un senso letterale, allora potrebbero descrivere l'andare improvvisato attraverso la città che, a sua volta, è una pratica spaziale che manipola il sistema urbanistico trasgredendo i suoi elementi costitutivi. Quindi esiste “un'omologia fra le figure verbali e quelle dei percorsi pedonali [...], in quanto le une e le altre

---

<sup>96</sup> De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 13.

<sup>97</sup> Ivi, p. 152.

<sup>98</sup> Ivi, p. 155.

consistono di ‘trattamenti’ o operazioni relative a unità isolabili”<sup>99</sup>. Ma sta di fatto che anche lo spazio geometrico degli urbanisti sul quale si eseguono le deviazioni è un tipo di appropriazione spaziale che si è stabilizzato fino al punto di costituire un livello normativo di una maniera di fare e di essere. Sebbene anche le figure retoriche e podistiche stabiliscono un modello relazionale e di espressione della propria identità nello spazio, esse connotano una singolarità nel trattamento del simbolico perché esercitano una “metamorfosi stilistica dello spazio”<sup>100</sup> in quanto articolano “una geografia seconda, poetica, sopra la geografia del senso letterale, interdetto o permesso”<sup>101</sup>. Per Michel de Certeau, la sineddoche e l’asindeto sono le figure retoriche –o podistiche– più evidenti nelle visioni che risultano dal camminare per la città. Sono due modalità diverse di appropriarsi degli spazi ma interconnesse dal fatto che la sineddoche rinvia al fermarsi in un posto ampliando un suo elemento fino a sostituire la totalità, mentre l’asindeto enfatizza solo frammenti scelti, a volte scollegati tra loro, creando elisioni, “un ‘meno’, dovuto ad essenze nel continuum spaziale”<sup>102</sup>, per cui la sua associazione immediata è alle immagini registrate nel movimento del transito. Considerando anche l’importanza che l’autore attribuisce alle leggende e ai racconti nella formazione dello spazio, senza i quali gli abitanti regredirebbero “verso l’esperienza, inquietante, fatalista, di una totalità informe, indistinta, notturna”<sup>103</sup>, le idee contenute ne *L’invenzione del quotidiano* sono centrali per riconoscere la stretta e trascurata relazione tra linguaggio e appropriazione spaziale, associazione che questo libro si propone di esplorare con speciale enfasi nell’ultimo capitolo. Le riflessioni critiche appena riassunte, anche se figlie del secolo scorso, appaiono ancora attuali e con rinnovati sguardi nella narrativa cilena di ambientazione urbana e nei romanzi italiani di viaggio scritti nell’ultimo decennio. Per questo motivo, aiutano ad ampliare una zona degli studi comparati che non è stata ancora esplorata tra le due produzioni letterarie riguardo la rappresentazione dello spazio in Cile, fornendo strumenti concettuali critici per riconoscere il potenziale trasformativo e performativo del linguaggio e dell’immaginazione come fattori specifici dell’appropriazione spaziale.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Ivi, p. 157.

<sup>101</sup> Ivi, p. 160.

<sup>102</sup> Ivi, p. 156.

<sup>103</sup> Ivi, p. 184.

## 1.4 Lo spazio umano

L'ambito territoriale dove le opere esercitano le loro appropriazioni letterarie dello spazio in Cile è molto vasto: aree naturali e centri urbani compongono il repertorio di zone geografiche filtrate dall'immaginazione dei narratori. Dunque, come definire il tipo di spazialità sulla quale i testi realizzano le loro appropriazioni? Non può trattarsi esclusivamente dello spazio, in quanto connota "l'intero universo tanto nella direzione dell'infinitamente grande quanto in quella dell'infinitamente piccolo, a sua volta infinit(esimal)mente vasto"<sup>104</sup>, accezione condivisa anche da Angelo Turco nel considerarlo come "l'estensione pura nella quale si dispiega [l'azione umana]"<sup>105</sup>, quindi anche come "l'ambiente della vita *tout court*: anche non umana"<sup>106</sup>. Allora, come formulare un'appropriazione letteraria che fa riferimento a una dimensione geografica fin troppo generale, astratta e che, di conseguenza, non include le collocazioni specifiche dei suoi abitanti?

Lo spazio che riportano i romanzi è catturato e modificato dalla percezione umana, pertanto una città, la campagna, un paese, l'Antartide, la Patagonia, così come qualsiasi altro ambito spaziale che riceva un significato può essere appropriato tramite la finzione. Se il concetto di luogo rimanda alla trasformazione di uno spazio amorfo "in geografie articolate"<sup>107</sup> tramite i valori condivisi di una comunità, allora potrebbe risolvere questa discussione terminologica. Ebbene, la difficoltà della questione rimane aperta in quanto la nozione di territorio proposta da Angelo Turco aggiunge anche altri spunti che contribuiscono a specificare ancora di più il problema dell'appropriazione. Per il geografo italiano, uno spazio diventa territorio quando si esercita "un qualche lavoro umano"<sup>108</sup>, e questo lavoro include l'azione materiale e simbolica sull'ambiente. Infatti, su questa scia Francesco Careri sostiene che non è necessaria una costruzione fisica per trasformare lo spazio: basterebbe "la sola presenza fisica dell'uomo in uno spazio non mappato, e il variare delle percezioni che ne riceve attraversandolo"<sup>109</sup>. Per questo motivo, azioni come uscire in strada per parlare con i vicini di casa, scrivere su un posto o semplicemente camminare, potrebbero modificare "culturalmente il significato dello spazio e quindi lo spazio in sé, trasformandolo in luogo"<sup>110</sup>. Impiegando il concetto di luogo anziché

---

<sup>104</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 11.

<sup>105</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 67.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>107</sup> Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 83. Traduzione dall'inglese mia.

<sup>108</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 15.

<sup>109</sup> Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006, p. 28.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

quello di territorio, Careri associa implicitamente le modifiche simboliche al primo dei termini, mentre le trasformazioni materiali rientrerebbero nella nozione di territorio, anche se, come riconosce Angelo Turco, non si riducono alla sua fisicità, ma a “una realtà prodotta”<sup>111</sup> sempre da un’idea che guida l’azione territoriale. In ogni caso, entrambi gli autori convergono sul fatto che l’universo immaginario è quello che media nella relazione tra gli individui e l’ambiente, motivo per il quale Turco descrive l’essere umano come *homo geographicus* che non può fare a meno di modificare lo spazio circostante tramite le sue idee e la sua azione. In questo senso, ogni estensione terrestre “potrebbe essere appropriabile”<sup>112</sup>, perché anche zone ostili alla presenza umana, come l’Antartide, oppure apparentemente senza valore, come gli spiazzati di Villa Alemana, possono assumere valori individuali e collettivi e diventare luoghi o territori abitabili.

Lungi dal risolvere questa discrepanza concettuale, la sua complessità cresce se si prende in considerazione anche la proposta di Michel de Certeau che capovolge la differenza tra spazio e luogo stabilita dagli altri autori. Nella sua già accennata analogia tra il sistema linguistico e quello urbano, il filosofo francese identifica la *parole* con lo spazio e la lingua con il luogo. Questo vorrebbe dire che lo spazio è il modo individuale di praticare la lingua, in quanto “la strada geograficamente definita da un’urbanistica è trasformata in spazio dai camminatori”<sup>113</sup>, invece il luogo riguarda “la configurazione istantanea di posizioni astratte e non abitate”<sup>114</sup>. In definitiva, la mancanza di consenso nel differenziare lo spazio dal luogo suggerisce che entrambe le categorie possono costituirsi come due forme basiche di abitare non escludenti tra di loro.

Quindi la sfida consiste nel trovare un termine che includa i valori materiali e immateriali sia dello spazio sia del luogo che interferiscono sulla sua appropriazione letteraria. Facendosi carico di questo compito, Flavia Schiavo propone la nozione di contesto per vincolare lo spazio –inteso come lo scenario che circonda l’attività umana– al luogo –ambito specifico dotato di senso dalla creazione ideativa dei soggetti–, perché accoglie i due termini: “il contesto –che descrive o evoca un luogo attraverso l’area sociale che lo rappresenta, contiene copioni, schemi, sequenze di azioni e di risposte– può essere inteso come la struttura –esplicita ed implicita– che organizza l’architettura complessiva di un luogo abitato”<sup>115</sup>. Tuttavia questo

---

<sup>111</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 65.

<sup>112</sup> Colombo e Manfredi, “Where context meets content(s). Stellopolari landscape architecture”, in *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*, op. cit., p. 89. Traduzione dall’inglese mia.

<sup>113</sup> De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., p. 176.

<sup>114</sup> Del Bello, “Per una retorica dell’urbano: rileggere Michel de Certeau”, cit., p. 52.

<sup>115</sup> Schiavo, *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto*, cit., p. 77.

concetto non risolve il problema, perché se definito “come frammento delimitato e isolato del mondo delle idee”<sup>116</sup>, allora resta più vicino alla categoria di spazio e, come avverte la stessa autrice, “rischia [...] di circoscrivere angusti ambiti di significato, incapaci di misurarsi con la ricchezza e con la complessità del mondo”<sup>117</sup>.

Nella ricerca per assemblare in un unico concetto gli elementi critici sollevati dalle categorie di spazio e luogo, Bertrand Westphal suggerisce la nozione di spazio umano<sup>118</sup> con la quale getta le basi della metodologia geocritica. Nel proporre questa denominazione, l'autore non rinuncia al termine di spazio perché la sua ampiezza gli permette di fare riferimento allo “spazio-temporalità, [al]la trasgressività e [al]la referenzialità”<sup>119</sup>, elementi che “delineano il quadro concettuale della geocritica stessa”<sup>120</sup> e che comunque confluiscono con la nozione di luogo. In questo modo, l'insieme spazio/luogo racchiude la multidimensionalità di ogni riferimento geografico processato dalla percezione umana. Anzi, la distinzione tra i due termini si annulla in quanto si ammette che la spazialità è costitutiva dell'essere umano nel mondo, così come asserisce Martin Heidegger nella sua ormai classica riflessione che sviluppa in *Essere e tempo*: “l'esserci è spaziale”<sup>121</sup>, ovvero l'essere umano non può essere dissociato dallo spazio, perché “col fatto stesso di esistere esso si è già sempre riservato il governo di uno spazio di gioco. Esso determina via via il luogo che gli è proprio, così che a partire dallo spazio governato ri-viene al ‘luogo proprio’ che detiene”<sup>122</sup>.

L'aggettivo “umano” potrebbe restituire alla nozione di spazio le sue radici profondamente esistenziali, prima riservate al concetto di luogo. Pertanto, l'appropriazione letteraria della quale si occupa l'analisi delle opere italiane e cilene è una incentrata sullo spazio umano, cioè in ogni zona che sia abitata fisicamente o immaginariamente. L'appropriazione letteraria è la realizzazione testuale dell'orientamento affettivo nell'intorno, per cui lo spazio umano è per forza uno spazio appropriato dagli abitanti che lo modificano sia a livello fisico che immaginario apportando un ordine a un mondo colmo di avvenimenti, azioni e dati frammentari.

Benché gli spazi umani siano legati a una localizzazione geografica, rimandano anche a una realtà mentale che si allarga alla realtà esteriore. In questo senso, il concetto di spazio umano rinvia anche a quello di spazio concepito e vissuto impiegato da Henri Lefebvre per

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 78.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 14

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Heidegger, *Essere e tempo*, (1927), trad. it. di Alfredo Marini, Milano, Mondadori, 2020, p. 516.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

comprenderlo come una rappresentazione, invece che come un prodotto paragonabile a “un chilogrammo di zucchero, o un metro di tela”<sup>123</sup>. Etimologicamente il verbo rappresentare “deriva dal latino *re-praesentare* e significa ‘rendere presente ciò che è assente’”<sup>124</sup>, operazione che si svolge sulla base di una discriminazione volontaria o involontaria, ma comunque a partire da filtri che recuperano una porzione della realtà. Se appropriarsi dello spazio implica una cattura di una sua dimensione per integrarla al proprio orizzonte di comprensione, allora le rappresentazioni spaziali, in quanto selezione di una porzione dell’ambiente, riflettono a pieno il contenuto delle appropriazioni letterarie dello spazio in Cile eseguite dai personaggi. Perciò l’analisi letteraria si concentrerà sulle rappresentazioni dei seguenti spazi umani:

a) Gli spazi urbani come Valparaíso, Villa Alemana, Punta Arenas e Santiago del Cile: questo è lo spazio umano per eccellenza, perché lì si depositano le opere materiali e simboliche che gli abitanti costruiscono per trasformare il territorio al loro favore. Per Lefebvre, uno spazio urbano può essere identificato dalla presenza dei seguenti elementi:

l’acqua, l’elettricità, il gas (il butano nelle campagne), assieme all’automobile, alla televisione, agli utensili in plastica, all’arredamento “moderno”, il che comporta nuove esigenze per quanto riguarda i “servizi”. Tra gli elementi del sistema di valori indichiamo il tempo libero di tipo cittadino (balli, canzoni), l’abbigliamento, la rapida adozione delle mode provenienti dalla città. Ma anche il bisogno di sicurezza, di previsioni circa il futuro, in breve, di una “razionalità” diffusa della città.<sup>125</sup>

Questi aspetti possono essere trovati sia in zone “completamente dominate dall’architettura, la pubblicità e le comunicazioni”<sup>126</sup> che in quelle che “rimangono ancora come avamposti rustici o rurali”<sup>127</sup>. Visto il modo in cui sono rappresentate nei romanzi italiani e cileni, le città di Valparaíso –presente ne *El Faro* e in certi passaggi di *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*– e di Santiago –dove sembrerebbe che essere ambientata *Fuerzas especiales*– possono essere incluse dentro il primo gruppo, in quanto sono narrate come tessuti urbani marcati dalla “dimora e il lavoro, il riposo e il piacere, il locale e il globale, ciò che è relativo alla città capitale e al regionale”<sup>128</sup>. Invece nel secondo gruppo figurano Villa Alemana –principale scenario di *Ruido*–, Punta Arenas –riferita in *Orizzonte mobile*, in *Ultima Esperanza* e in *Croce del sud*– e i diversi villaggi patagonici, perché sono mostrati come zone

---

<sup>123</sup> Lefebvre, *La produzione dello spazio*, (1974), Milano, PGreco, 2018, p. 141.

<sup>124</sup> Ceno, *Rappresentare la postmetropoli. Percorsi visuali per gli studi urbani*, Milano, Mimesis, 2020, p. 104.

<sup>125</sup> Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 25.

<sup>126</sup> Szmulewics, *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, Santiago del Cile, Metales Pesados, 2015, p. 9. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

abbandonate con una bassa densità demografica, sconnesse dal resto del mondo e con una infrastruttura che si avvicina a “una continuità generale”<sup>129</sup>, in contrasto con il livello urbano che si distingue per la sua frammentarietà data dalla distribuzione sparsa di palazzi, piazze e strade. Tuttavia, nell'attualità Villa Alemana e Punta Arenas sono lontane dall'essere villaggi rurali; in realtà, sono città molto popolate che hanno raggiunto una notorietà storica e culturale rilevante all'interno del paese<sup>130</sup>.

Nella misura in cui l'appropriazione letteraria implica una trasformazione simbolica della materialità dello spazio, è necessario che questa si svolga su punti geografici reali per osservare le modificazioni effettive che subiscono quando sono trasferiti al testo letterario. Questa idea potrebbe suggerire che non sarebbe possibile appropriarsi di luoghi che non esistono, ma anche se questo fosse il caso, tale appropriazione si svilupperebbe a partire dalla selezione di elementi di uno spazio umano già esperito per costruirne uno fondato sull'immaginazione. Non a caso i luoghi che visitiamo nei nostri sogni o quelli meramente finzionali come Macondo, Combray o Balbec sono fatti da elementi materiali che riconosciamo dalla realtà fisica e che rimangono alloggiati nelle pieghe più profonde della percezione umana. A questo riguardo, è necessario sottolineare che l'integrazione di determinati dati della realtà materiale dello spazio è frutto di un'appropriazione, perché penetrano nella dimensione immaginaria subendo una trasformazione delle sue forme originali. Allora, se le nuove spazialità simboliche create da un'appropriazione letteraria sono formate da elementi comuni allo spazio urbano –come il dinamismo, lo scambio e l'interazione– allora si potrebbe arrivare ad asserire che ogni spazio umano quando è appropriato assume aspetti dell'urbano. In effetti, Lefebvre riconosce che “sostenute dal *tessuto urbano*, la società e la vita urbana penetrano nelle campagne”<sup>131</sup>, ma

---

<sup>129</sup> Bailey, “The Living House: Signifying Continuity”, in *The Social Archaeology of Houses*, Ross Samson (a cura di), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 63. Traduzione dall'inglese mia.

<sup>130</sup> La città di Villa Alemana è stata una delle culle di vari gruppi musicali con fama internazionale, come La Floripondio e Chico Trujillo, ma anche il luogo dove è avvenuto il presunto avvistamento della Madonna da parte di Miguel Ángel Poblete, giovane orfano che tra gli anni 1983-1988 è riuscito a mobilitare migliaia di pellegrini alla collina Montecarmelo di Peña Blanca per mostrare la messa in scena dei suoi contatti con la vergine. Il ragazzo è stato quasi canonizzato dal Vaticano, ma dopo che si è scoperto che si trattava di una frode sfruttata dalla dittatura militare, la mozione è stata disistimata. Alcuni di questi fatti sono stati oggetti di ispirazione di diverse opere, tra di esse *Ruido* di Álvaro Bisama e il film *La pasión de Michelangelo* dell'anno 2013, nel quale ho fatto qualche comparsa di scene girate a pochi passi da casa mia. Punta Arenas invece è la città più popolosa della Patagonia cilena e una delle principali destinazioni di turisti europei interessati a visitare il Parque Nacional Torres del Paine o a seguire le orme di esploratori, scienziati e marinai europei che marcano il passato coloniale della città. L'attuale presidente della Repubblica del Cile, Gabriel Boric, è nato in Punta Arenas, così come altre prestigiose personalità letterarie: Alfonso Alcalde, Oscar Barrientos, Marina Latorre, Pavel Oyarzún, Astrid Fugellie, Roque Esteban Scarpa, tra gli altri.

<sup>131</sup> Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 25.

anche ovunque ci sia un gruppo umano, perché l'urbano implica "una forma mentale e sociale, della simultaneità, dell'unione, della convergenza, dell'incontro (o meglio degli incontri)"<sup>132</sup>.

b) Spazi naturali. L'Antartide e la Patagonia cilena: l'appropriazione letteraria di questi spazi avviene principalmente nei romanzi italiani, i quali, a partire da diverse strategie narrative come l'ironia e la riflessione filosofica<sup>133</sup>, prendono distanza da una prospettiva che pone enfasi sulla natura selvaggia, idea, in ogni caso, "tutt'altro che 'naturale'"<sup>134</sup>, perché prodotta dalla civiltà con la funzione di contrapporre la voluttuosità del paesaggio, il comportamento dei nativi e la presunta arretratezza delle loro società ai modelli europei impregnati di cultura coloniale. Tale è l'artificialità di questa concettualizzazione che "non stupisce che ai popoli che vivono [all'interno di questi territori] l'idea di natura selvaggia risulti totalmente estranea"<sup>135</sup>.

Nella cultura occidentale, l'immaginario dello spazio non domato dall'azione umana risale alla civiltà classica fortemente urbanizzata, nella quale la campagna era vista come il luogo della barbarie e "delle forze oscure che si agitano nell'ombra"<sup>136</sup>. Parole come rustico, agreste o selvaggio vengono così ad assumere accezioni negative e rinforzano una polarizzazione che "si rivelerà costitutiva della mentalità dell'uomo occidentale"<sup>137</sup>. I narratori italiani non sono l'eccezione, perché anche se nei romanzi cercano di allontanarsi dalla classica accezione del selvaggio come un qualcosa di informe, inizialmente continuano ad agire all'interno della stessa dicotomia nel cercare di attribuire agli elementi associati alla natura valori positivi, apprezzandoli come vie di fuga dal degrado della modernità. Il Cile ingloba un territorio che suscita interesse precisamente perché si trova lontano dall'Italia, e questo fatto colloca il paese in un "altrove, geografico o culturale che sia"<sup>138</sup> che conforta gli abitanti solitari e alienati dei centri urbani europei. L'incanto del sud del Cile per una mentalità metropolitana risiede anche nella credenza che sia un territorio sprovvisto della dimensione antropica, anche se nel corso delle narrazioni i narratori si accorgono che sono luoghi tutt'altro che disabitati. Nel frattempo, si soffermano in descrizioni stilizzate del paesaggio che si traducono in pause narrative impiegate per rielaborare la novità dell'ambiente.

---

<sup>132</sup> Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 84.

<sup>133</sup> L'ironia è presente in special modo in *Ultima Esperanza* nel mettere in scena un protagonista guidato dalle sue ingenuie credenze positiviste e in *Orizzonte mobile* quando il narratore del presente parla a partire dalla prospettiva dei pinguini dell'Antartide. La riflessione filosofica è invece sviluppata in tutti i tre romanzi quando i narratori cercano di processare l'esperienza nello spazio cileno.

<sup>134</sup> Brevini, *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 19.

<sup>135</sup> Ivi, p. 22.

<sup>136</sup> Ivi, p. 72.

<sup>137</sup> Ivi, p. 71.

<sup>138</sup> Ivi, p. 104.

Il pregio letterario dei tre romanzi italiani si trova nel fatto che trascendono la mera costruzione paesaggistica per integrare nella narrazione le razionalità territorializzanti autoctone storicamente ignorate, riconoscendo i loro sistemi di valori e la validità dei loro modi di organizzare e di strutturare il territorio. All'interno della tradizione letteraria europea sulla rappresentazione di luoghi lontani, i gruppi umani autoctoni sono ridotti a elementi accessori del paesaggio e rappresentati con caratteristiche radicalmente opposte al viaggiatore europeo. Tuttavia, le tre opere italiane dimostrano l'intenzione di interpretarli nella loro complessità soggettiva ricorrendo a comparazioni costanti tra i narratori e gli abitanti locali o persino rinunciando ai paragoni per farli emergere nella loro propria singolarità. Anche se le allusioni a fonti letterarie sono frequenti per interpretare l'alterità umana e spaziale, i romanzi problematizzano i loro schemi di pensiero mettendo in discussione il significato stesso di ciò che appartiene alla natura e di ciò che è relativo alla civiltà. In realtà, per le opere italiane questa demarcazione svanisce dal momento che rappresenta la natura come una realtà processuale composta dall'articolazione tra le sue forze imprevedibili, gli animali e la presenza dell'uomo. In definitiva, la natura appare come una realtà piena di vita<sup>139</sup> che non si trova confinata in un solo tipo di spazialità.

Quindi rappresentando la natura come un insieme intessuto di componenti umani e non umani, alla fine i romanzi italiani –ma anche i romanzi cileni in alcuni passaggi, come dimostra *Ruido* nelle sue rappresentazioni di spiazzi e colline di Villa Alemana– propongono un altro significato del selvaggio associato tradizionalmente allo spazio naturale cileno, ovvero un significato che esprima la potenza dell'*agency* di tutti i fattori che compongono l'ambiente, nel quale l'azione umana perde il suo primato. In questo senso, le opere si avvicinano a un approccio post-umano in quanto si concentrano maggiormente nel sottolineare la capacità dei personaggi di entrare in relazione con tutti gli altri agenti della realtà. L'appropriazione letteraria è infatti un processo che registra le relazioni che si dispiegano in uno spazio più che lo spazio in sé, perciò avviene laddove esiste una presenza umana disposta a vincolarsi creativamente con l'ambiente, sia questo dominato dalla natura o dall'azione antropica. L'elemento relazionale è dunque il fulcro dell'appropriazione spaziale perché questa può verificarsi solamente nelle costruzioni di senso che risultano dalle convergenze di presenze e di esperienze. A questo proposito, ogni relazione con lo spazio potrebbe implicare una sua appropriazione, ma il fatto è che esistono opere, come alcune escluse dal corpus, che non rappresentano le relazionalità spontanee dello spazio naturale cileno e quindi continuano a

---

<sup>139</sup> Colombo e Manfredi, "Where context meets content(s). Stellepolari landscape architecture", cit., p. 82.

pensarlo come un oggetto geografico fisso e passivo. Invece, i romanzi che si propongono per l'analisi dell'appropriazione letteraria fanno emergere le fluttuazioni interne della dimensione naturale, mettendo in crisi i rigidi confini tra l'urbano e il rurale, la natura e la cultura, il centro e la periferia.

## 1.5 Le categorie dell'appropriazione letteraria dello spazio umano

La modellazione, il riversamento affettivo, il marcaggio, la trasformazione, l'innovazione e la trasgressione sono le azioni che i personaggi dei romanzi sviluppano per appropriarsi dello spazio umano cileno. È necessario specificare ognuna di queste pratiche per capire poi come si dispiegano nelle tre dimensioni dell'appropriazione letteraria osservata nei testi –ovvero nel distanziamento, nell'immaginazione e nel linguaggio–, a volte simultaneamente, altre in modo individuale. La prima di queste azioni è la modellazione in quanto si produce dal momento in cui i soggetti si installano in uno spazio umano, dandogli forma in corrispondenza con il proprio sistema di valori<sup>140</sup> e con la sfera intima. L'appropriazione è dunque orientata verso il privato, perché apre una zona segreta che protegge i soggetti dalle intrusioni esterne e dove possono dispiegare “un supplemento di verità personale al riparo dagli occhi del mondo, delle prescrizioni del codice”<sup>141</sup>.

In concreto, un luogo è modellato tramite gli affetti, perché proiettando sullo spazio vissuto sentimenti, desideri e ricordi, i narratori costruiscono un ambiente vitale allineato alla misura delle loro vite interiori. Il riversamento affettivo è un aspetto costante nelle diverse teorizzazioni formulate sull'appropriazione, perché in realtà connota un'appropriazione esistenziale con la quale si sviluppa un senso di appartenenza e di interdipendenza con il luogo. Inoltre, ha un ruolo rilevante nell'orientamento degli individui nello spazio, perché aiuta a creare delle mappe mentali con punti di riferimento fortemente associati a significati emotivi, come si osserva, per esempio, ne *El Faro* dove si costruisce una sorta di geografia intima di Valparaíso costruita da luoghi marcati dai ricordi e affetti del protagonista.

Se gli affetti imprimono sullo spazio la loro potenza emotiva e aiutano a differenziare un segmento spaziale dall'altro a seconda del contenuto soggettivo che rappresenta, allora occorrerebbe sottolineare il terzo aspetto dell'appropriazione spaziale, ovvero il marcaggio. Si potrebbe ritenere che sia l'azione più vicina alla fisicità dello spazio, perché in senso stretto

---

<sup>140</sup> Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, (2002), tr. it. Maria Nadotti, Truccazzano, Johan Levi, 2015, p. 88.

<sup>141</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 65.

presuppone lasciare una impronta materiale per esprimere qualsivoglia messaggio. Nel caso dei romanzi studiati, i marcaggi si identificano piuttosto nella sfera simbolica e sono poche le volte in cui fanno riferimento ai segni materiali lasciati dagli abitanti. Un esempio che spicca in questo senso è quello che si trova in *Ruido*, la cui narrazione si avvia proprio a causa del ritrovamento di uno stencil con la faccia di Miguel Ángel Poblete su un muro di Villa Alemana. Questo segno ha comunque una valenza simbolica, perché rappresenta una storia nascosta della città. In generale, nelle opere predomina un marcaggio di tipo simbolico in quanto determinati tratti degli spazi umani sono marcati con le parole, tramite metafore, metonimie e altre forme di contenuto immaginario che rimandano alla sfera affettiva dei personaggi. Roland Barthes è uno dei pensatori che insiste di più sull'idea di città come testo, in quanto questa dà luogo “all'opposizione, l'alternanza e alla giustapposizione di elementi marcati e non marcati”<sup>142</sup>. L'obiettivo di condurre uno studio comparato delle appropriazioni spaziali codificate nei romanzi italiani e cileni è proprio quello di recuperare gli spazi umani che un testo non percepisce, ma un altro sì. In questo modo, sarà possibile decifrare il “ritmo fondamentale della significazione”<sup>143</sup> che oscilla tra il segno e la sua assenza e identificare quegli specifici segni che aggiungono nuove immagini ai luoghi che sono già stati rappresentati in opere precedenti. Il quarto punto dell'appropriazione sarebbe quindi la trasformazione, perché la modellizzazione, il riversamento affettivo e il marcaggio implicano una modificazione dell'atmosfera iniziale dei riferimenti spaziali. Nelle opere le trasformazioni si esercitano sia nel piano formale della narrazione dei luoghi –che si riflette nell'ibridazione di generi letterari all'interno dei testi come un modo di esplorare nuove modalità per raccontare l'esperienza spaziale– sia nei contenuti delle rappresentazioni degli spazi umani cileni –quasi sempre orientati a contorcere i loro immaginari tradizionali–. Jurij Lotman propone una metafora eloquente per spiegare il processo mediante il quale il codice linguistico è rielaborato dagli utenti di una lingua, molto azzeccata anche per comprendere la trasformazione di uno spazio umano attraverso l'appropriazione letteraria:

Come l'organismo per nutrirsi deve attaccare coi suoi enzimi ciò che gli hanno fornito da fuori e distruggerne l'unità organica per trasformarla in una sostanza nuova, assimilabile, così il lavoro dell'interlocutore dialogico consiste nel trarre fuori dalle proprie viscere un'immagine del partner realizzata attraverso la disintegrazione – riorganizzazione del testo ricevuto.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Barthes, *La aventura semiológica*, (1985), tr. sp. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1993, p. 260. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, tr. it. Simonetta Salvestroni, Padova, Marsilio, 1985, p. 24.

La stessa operazione di sintesi è sviluppata dai soggetti quando si appropriano dei loro ambienti di vita. In realtà, qualsiasi tipo di appropriazione implica una trasformazione e questo si può evincere sia nell'ambito urbano, quando avvengono le occupazioni clandestine di immobili abbandonati o quando è la stessa natura ad appropriarsi spontaneamente della città dal momento in cui irrompe tra le sue crepe di cemento, sia sul piano della rappresentazione letteraria dello spazio umano. In definitiva, bastano atti molto semplici come “portare una sedia nella strada o affacciarsi alla finestra per chiacchierare con i vicini di casa”<sup>145</sup> perché lo spazio possa essere trasformato e appropriato e perché gli abitanti assicurino la loro possibilità di “dimostrare un potere [di azione] attraverso la loro sola presenza”<sup>146</sup>.

Le innovazioni dei significati associati allo spazio sono un effetto inevitabile delle trasformazioni derivate dalle appropriazioni letterarie e per questo motivo ne risultano un altro aspetto costitutivo. Lo spazio umano trasformato diventa anche uno spazio inedito costituito dalle nuove informazioni che riorganizzano il suo stato usuale di equilibrio. Perché un'innovazione sia tale, si deve presupporre una concettualizzazione spaziale più meno statica, socialmente condivisa. Ma quando gli abitanti trasferiscono parte del loro mondo privato alla realtà esterna, aggiungono nuovi dati che contribuiscono a riaggiornare gli usi, relazioni e immagini possibili di un determinato spazio umano. Quindi le appropriazioni letterarie possono essere individuate nelle rappresentazioni spaziali che contengono nuove concettualizzazioni, strettamente associate alla sfera intima dei personaggi. Spesso le innovazioni di senso implicano anche una trasgressione delle forme di abitare un contesto, cioè un superamento di un limite imposto come una norma, qualsiasi essa sia. Sul piano linguistico, e facendo riferimento a Cicerone, Westphal indica che la figura retorica della trasgressione è l'iperbato, perché è “la figura dell'inversione o della dissociazione di parole che sarebbero normalmente connesse”<sup>147</sup>. Inoltre, l'iperbato esprime “una spontaneità che impone l'aggiunta di una qualche verità, evidente o intima, in una costruzione sintattica che parrebbe chiusa”<sup>148</sup>, idea a partire dalla quale Westphal arriva alla conclusione che l'iperbato “dispiegherebbe una zona di intimità al di là della chiusura”<sup>149</sup>. Infatti, le rappresentazioni spaziali prodotte da una

---

<sup>145</sup> Mameli, “Open space development through appropriation. Between imagination and paradox. Interview with Annette Geiger and Stefanie Hennecke”, in *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*, cit., p. 32.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 63.

<sup>148</sup> Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Parigi, UGE “10x18”, 1984, p. 237.

<sup>149</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 63.

determinata appropriazione letteraria riflettono un ambito privato, la cui singolarità apporta delle novità che trasgrediscono le idee e gli usi prefissati legati a un luogo. Per questo motivo, non è strano che nei romanzi la ricostruzione degli spazi sia fatta spesso attraverso un'organizzazione che rimanda alla struttura dell'iperbato. Questa tendenza è molto più marcata nelle opere cilene, forse per il fatto che sono narrative interessate a rappresentare esperienze subalterne e memorie minoritarie e quindi siano più "costrette a trasgredire il discorso dominante per accedere alla parola"<sup>150</sup> rispetto alle opere italiane. Comunque sia, le innovazioni e trasgressioni sono presenti in tutte le opere con diversi gradi di intensità e contribuiscono a dare forma alle virtualità dei territori. Ma dimostrano inoltre che l'appropriazione letteraria dello spazio umano è un'operazione essenzialmente creativa, basata sulla necessità umana primordiale di intervenire il luogo dove si snoda l'esperienza vitale. Così, una frase che propone una forma diversa di connotare un luogo esprime un processo di appropriazione guidato dalle suggestioni di chi lo esperisce e che spesso non coincidono con le funzioni originali che gli sono attribuite. Anche nella vita quotidiana non è strano effettuare tali rielaborazioni di senso che contribuiscono a produrre uno stretto coinvolgimento affettivo con il proprio territorio. Dunque quando sento dire che la catena di colline di Valparaíso è il dorso di un dinosauro addormentato, o che il Duomo di Milano in realtà è una stalagmite, allora lì osservo un'appropriazione spaziale in tutta la sua pienezza.

## **1.6 La geocritica, la semiotica e il nuovo materialismo: strumenti metodologici**

Bertrand Westphal propone nel suo libro *Geocritica. Reale Finzione Spazio* una nuova metodologia critica per esaminare le rappresentazioni artistiche dei referenti geografici e che, dato il suo carattere interdisciplinare, si rivela specialmente utile per gli studi letterari comparati, "i quali devono spesso confrontarsi con il problema di associare metodologie diverse ma tra loro compatibili"<sup>151</sup>. Si tratta della geocritica, approccio teorico emergente il cui oggetto di studio coincide con quello di questa ricerca: la rappresentazione soggettiva di uno spazio umano nella finzione narrativa. Quindi la geocritica si occupa dell'indagine "delle stratificazioni letterarie dello spazio referenziale"<sup>152</sup> mettendo in evidenza la sua funzionalità fondamentale e i suoi livelli di realtà. In questo senso, in una prospettiva geocritica diventa

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 68.

<sup>151</sup> Ivi, p. 168.

<sup>152</sup> Ivi, p. 234.

rilevante esplorare quel terzo spazio che si rivela a partire dall'incrocio di diverse rappresentazioni mimetiche su uno stesso ambito territoriale, così come identificare “le virtualità nascoste dello spazio-tempo”<sup>153</sup> e le potenzialità creative che emergono dall'intrecciarsi della realtà con la finzione. Se l'appropriazione letteraria che si studia in queste pagine rimanda a spazi che esistono nella realtà materiale, allora la geocritica si rivela come la metodologia più adeguata ad analizzare le trasformazioni dello spazio umano in Cile generate dalla sua appropriazione.

### 1.6.1 Un approccio geocentrato

La premessa sulla quale si fonda la geocritica è che i limiti della finzione e della realtà sono illusori perché entrambe le dimensioni producono discorsi con un fondo di verità e in grado di interferire sulla configurazione dello spazio-tempo: “in piena postmodernità non può più darsi per scontato che il mondo di cemento, asfalto e acciaio che ci circonda sia più ‘vero’ del mondo di carta che troviamo nei libri”<sup>154</sup>, poiché, di fatto, gli effetti della letteratura integrano il mondo e lo creano. Per questo motivo, la geocritica postula che la finzione, come le altre arti mimetiche, lungi dall'essere isolata in una torre di avorio, costruisce ponti che la conducono fuori dal terreno testuale in quanto contribuisce a decifrare il mondo. Se la sfida della geocritica “consiste nel prendere alla lettera la relazione tra reale e finzione, o tra mondo e biblioteca, considerandola come un'autentica ipotesi di lavoro e non più come una semplice metafora”, allora lo studio del linguaggio come la principale frontiera interattiva tra il piano materiale e immaginario diventa anche un'altra delle sue preoccupazioni teoriche.

Inoltre, dato che la geocritica privilegia un'analisi concentrata sui luoghi e sul modo in cui le loro figurazioni finzionali esercitano un'influenza sull'interpretazione della realtà, si costituisce come un approccio geocentrato che considera lo spazio come un “punto focale per una varietà di pratiche critiche”<sup>155</sup>, fra cui la letteratura. Adottare una prospettiva focalizzata sullo spazio implica abbandonare una visione egocentrata assunta da altre metodologie letterarie, come l'imagologia, nella quale “l'oggetto rappresentato scompare a vantaggio del soggetto che lo rappresenta”<sup>156</sup>. In particolare, gli studi imagologici rilevano le “strutture mentali e psicologiche, individuali e collettive, che, anche grazie all'intermediazione di *clichés* e stereotipi, rinviano a ciò che è straniero o comunque non riconducibile all'idea di nazionalità

---

<sup>153</sup> Ivi, p. 105.

<sup>154</sup> Ivi, p. 10.

<sup>155</sup> Tally, “Translator's Preface”, cit., p. IX.

<sup>156</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 160.

intesa come modello di aggregazione e coesione sociale e culturale”<sup>157</sup>. Presentato in questi termini, l'approccio imagologico potrebbe essere pertinente per l'analisi del punto di vista dei romanzi italiani; tuttavia, nel considerare le immagini letterarie come specchi dell'oggetto rappresentato e quindi come “traduzioni deformanti del reale”<sup>158</sup>, l'imagologia perde interesse per il tipo di analisi che si intende fare sui romanzi italiani e cileni.

Infatti, il concetto di appropriazione letteraria dello spazio umano si costruisce sull'idea secondo cui le rappresentazioni sono un elemento fondante di spazialità con le quali mantenere una corrispondenza stretta. L'imagologia invece stabilisce una separazione netta tra ciò che ritiene realtà e le sue rappresentazioni e, così facendo, propone un falso problema che la geocritica risolve includendo il dato finzionale alla comprensione della concretezza di uno spazio. Ebbene, visto che le sue rappresentazioni sono molteplici, per la geocritica lo spazio è necessariamente polifonico e relazionale, aspetto che porta a rivalutare la prospettiva egocentrata come punto di partenza per l'analisi letteraria dell'appropriazione spaziale. Facendo riferimento alle rappresentazioni artistiche che alcune opere hanno condotto su Istanbul, Bertrand Westphal argomenta che le figurazioni estetiche dei luoghi si trovano sempre da qualche altra parte, ovvero “nella descrizione che se ne fa, nelle innumerevoli narrazioni del mondo. Dunque non esclusivamente nel racconto di un singolo autore, ma nella tela rizomatica delle storie -o delle linee di fuga- che essa ispira, da vicino o da lontano”<sup>159</sup>. Questo punto di vista ribadisce ancora una volta l'elemento relazionale che si trova alla base del processo di appropriazione spaziale e che porta a collocare i narratori in un universo nel quale sono solo uno dei suoi ingranaggi e non il centro. Sebbene è pur vero che le appropriazioni contino nella misura in cui esprimono una dimensione privata, è anche necessario considerare che questa sfera è investita dagli effetti materiali del mondo e dalle relazioni sociali che contribuiscono a formare un'immaginazione in sintonia con la realtà esterna.

La geocritica fornisce tre nozioni cardinali che possono gettare luce sul tessuto di rappresentazioni letterarie: la multifocalizzazione, la polisensorialità e la visione stratigrafica dello spazio. L'articolazione di questi concetti nell'analisi dei romanzi mette in evidenza la proliferazione dei centri focali da dove si producono le appropriazioni letterarie dello spazio umano cileno, scostando il referente geografico da un ambiente “monologico”<sup>160</sup> se solo fosse studiato attraverso le concettualizzazioni dell'alterità e le esperienze soggettive di un solo

---

<sup>157</sup> Proietti, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 34.

<sup>158</sup> Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Parigi, P.U.F., 1998, p. 40.

<sup>159</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 204.

<sup>160</sup> Ivi, p. 160.

autore. Queste nozioni basilari della metodologia geocritica consentono di fondare l'analisi sul referente spaziale e non solo sugli autori e le loro opere, quindi di rintracciare la pluralità di punti di vista che esistono sulla specifica dimensione geografica del Cile. Come spiega Westphal, questo quadro concettuale si muove “dallo scrittore verso il luogo e non più dal luogo verso lo scrittore”<sup>161</sup>, direzione che si cerca di seguire identificando, da un lato, la collocazione del punto di vista con il quale ogni personaggio percepisce il mondo e, dall'altro, le modalità con cui questi sguardi rifondano lo spazio umano rappresentato. In questo modo, si valuteranno le rappresentazioni spaziali come una pratica creativa che “nasce infatti da un movimento creatore di andata e ritorno, e non più da un moto di sola andata come quello sotteso, ad esempio, ad un punto di vista eurocentrico”<sup>162</sup>. Questa premessa permette di porre su uno stesso livello di analisi i romanzi italiani e cileni riguardo le loro concettualizzazioni su uno spazio umano in comune e sollevare, così, un “inventario ‘spaziologico’ che vada al di là delle frontiere nazionali del campo critico, al di là dei confini linguistici del corpus finzionale, e necessariamente anche al di là delle demarcazioni disciplinari”<sup>163</sup>.

Infine, poiché dal punto di vista della metodologia geocritica la finzione “si arroga la doppia facoltà di rendere conto del reale e di influire su di esso o, più esattamente, sulla sua rappresentazione”<sup>164</sup>, è anche necessario prendere in considerazione i contributi della semiotica e dei nuovi materialismi, in quanto le appropriazioni letterarie dello spazio umano generano effetti sul piano della significazione e sulla realtà tangibile. Infatti, la geocritica presuppone questi due approcci dal momento in cui insiste sulla relazione intessuta tra i segni e l'esperienza vitale nel mondo materiale.

### **1.6.2 La semiotica**

Poiché gli spazi umani sono appropriati attraverso la creazione verbale che riassume, come si vedrà in seguito, le operazioni di ravvicinamento/distanziamento dallo spazio e i prodotti dell'immaginazione, lo studio dell'appropriazione letteraria rientra nel terreno della semiotica. La visione stratigrafica dello spazio, ovvero l'accumulo di sedimentazioni, coagulazioni e piegamenti che compongono un'unità spaziale, configura i luoghi come veri sistemi semiotici. Osservare quali significati sono attribuiti a determinati significanti presenti negli spazi umani cileni contribuisce inoltre a individuare le polisensorialità dei molteplici punti di vista con le

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 159.

<sup>162</sup> Ivi, p. 160.

<sup>163</sup> Ivi, p. 14.

<sup>164</sup> Ivi, p. 163.

quali si percepiscono certi dati del referente geografico, a discapito di altri. Così, per esempio, mentre in *Ultima Esperanza* il porto di Valparaíso diventa scenario di vicende storiche in quanto la sua visione panoramica scatena nel narratore il suo sapere enciclopedico per caratterizzare l'arrivo in Cile di Orélie Antoine de Tounens, in *El Faro* la narrazione della città sarà l'occasione per recuperare quegli spazi ed esperienze che esprimono un discorso critico sul turismo e sulle politiche istituzionalizzate per mantenerla come Patrimonio dell'Umanità<sup>165</sup>. Prendendo in considerazione l'insieme di significazioni che strutturano le rappresentazioni spaziali presenti nei romanzi diventa possibile "ricostruire il senso di quel luogo"<sup>166</sup> e, in questo modo, "ritrovare dietro le cose del mondo le operazioni umane che le hanno, appunto, dotate di senso"<sup>167</sup>. Quindi dipanando il funzionamento dell'appropriazione letteraria da una metodologia semiotica si potrebbero individuare quei valori sociali e culturali con i quali i romanzi danno forma agli spazi umani in Cile.

Se l'appropriazione letteraria si realizza concretamente nella sfera del linguaggio è proprio perché questa pratica rende conto dei processi di significazione da cui scaturisce lo spazio vissuto. Barthes osserva che ogni sistema, come quello della moda, del cibo o come quello della città stessa, sono costituiti da elementi visibili e che per descriverli "si deve necessariamente ricorrere al lavoro di articolazione svolto dalla lingua: non c'è senso che non sia nominato, e il mondo dei significati non è altro che quello del linguaggio"<sup>168</sup>. Infatti, anche dietro le riflessioni teoriche sulla territorializzazione<sup>169</sup> sviluppate da Angelo Turco si trova l'idea che "la geografia può essere individualizzata come una particolare modalità di organizzazione semiotica"<sup>170</sup>, perché le azioni territoriali intraprese per modificare l'ambiente di vita producono informazioni che contribuiscono alla formazione e accrescimento della semiosfera in cui si svolgono. Anche Henri Lefebvre ritiene che gli spazi urbani siano dei sistemi semiotici non linguistici, in quanto sono costituiti da diversi livelli che rimandano ai

---

<sup>165</sup> Titolo dell'Unesco che è stato conferito alla città nell'anno 2003.

<sup>166</sup> Marrone, *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 320.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> Barthes, *Elementi di semiologia*, cit., p. 4.

<sup>169</sup> Il geografo definisce la territorializzazione come un processo di trasformazione dello spazio attraverso l'azione umana. La modificazione della dimensione naturale si svolge tramite tre atti: la denominazione, che consiste nella creazione di designatori con i quali gli individui si appropriano intellettualmente e simbolicamente dell'elemento naturale assegnandogli i valori identitari di una società; la reificazione, ovvero la trasformazione pratica delle risorse naturali e che può essere eseguita *ex novo* o su elementi già esistenti; e la strutturazione, volta a creare strutture territoriali che organizzino lo spazio abitato attribuendogli funzioni costitutive. Naturalmente, l'interesse dell'analisi letteraria dell'appropriazione spaziale ricadrà con maggior enfasi sulla denominazione, perché costituisce il livello più evidente e concreto dell'assimilazione di uno spazio alle coordinate personali di comprensione (si veda l'esempio chiaro di *El Faro* quando il narratore ribattezza la sua residenza come "La casa Usher").

<sup>170</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 82.

processi di significazione, e tra i quali distingue: “la *parole* della città”<sup>171</sup>, cioè quello che succede e si dice nelle strade; “la lingua della città” con la quale si riflettono le particolarità di uno spazio urbano espresse “nei discorsi, nei gesti, nell’abbigliamento, nelle parole e nell’uso delle parole da parte dei suoi abitanti”<sup>172</sup>; “il linguaggio urbano”, ovvero il sistema denotativo e connotativo che si genera attorno una città; e, infine, “la scrittura della città” che si manifesta nella disposizione dei luoghi, nelle loro interconnessioni e negli elementi significanti. Certamente le appropriazioni spaziali presenti nei romanzi codificano tutti questi livelli, ma probabilmente quello che prende il sopravvento al momento di decifrare i modi in cui uno spazio viene assimilato è la *parole* della città, perché rimanda a una dimensione più legata alla spontaneità dell’esperienza spaziale e, quindi, al mondo delle possibilità che si schiudono con le appropriazioni individuali.

Assumere che lo spazio umano sia un sistema semiotico non linguistico implica analizzarlo nella sua doppia articolazione di espressione e di contenuto. È possibile individuare questa relazione di significazione in ogni appropriazione letteraria presente nei romanzi, in quanto il suo fondamento di base è l’associazione inconsueta dei due piani, generata da un avvicinamento allo spazio non regolamentato dagli usi e idee convenzionali. Ma comunque qualsiasi altra forma di appropriazione converte lo spazio in una dimensione impregnata di senso, perché è l’azione tramite la quale gli si attribuiscono funzioni, valori e usi sociali. Dunque il paragone dello spazio urbano con il testo e il linguaggio che di solito propongono i linguisti e geografi diventa possibile una volta che quello spazio è stato processato da un’appropriazione umana che gli ha conferito senso. Ma una confutazione a questa ipotesi la opera Marc Brosseau, il quale argomenta che la metafora che situa lo spazio allo stesso livello del linguaggio è eccessiva perché non si può “applicare letteralmente sull’uno i modi di lettura e d’analisi dell’altro”<sup>173</sup> e che, in realtà, tale metafora svolge una funzione didattica ed euristica. Tuttavia, questa obiezione non riconosce che il testo e lo spazio sono intimamente interconnessi dalle loro influenze reciproche: le rappresentazioni finzionali di un referente geografico intervengono sulle percezioni dei lettori, così come la referenzialità di uno spazio fornisce le linee guida con le quali sarà trasferito in un testo. Per questo motivo, è possibile continuare a sostenere che lo spazio può essere letto come un testo, così come “il testo può essere percorso come uno spazio”<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 70.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Parigi, L’Harmattan, 1996, p. 155.

<sup>174</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 232.

Per prendere sul serio il valore metaforico dello spazio come testo, l'analisi letteraria delle appropriazioni spaziali sarà svolta considerando il piano della materia, della lingua e dell'uso<sup>175</sup> per vedere il modo in cui i romanzi delineano le organizzazioni categoriali del mondo, dalle quali si progettano le forme di concepire e di abitare gli spazi umani<sup>176</sup>. A confronto con i romanzi cileni, le opere italiane presentano significati spaziali che si sono mantenuti stabili nel tempo e, perciò, hanno costruito una forma particolare di guardare i territori cileni. In generale, le narrazioni italiane leggono il paesaggio cercando significanti di certe "nozioni prestabilite o segni derivati dai discorsi di viaggio e del turismo"<sup>177</sup> e rielaborando l'immaginario proposto da opere europee –che citano direttamente<sup>178</sup>– interessate a rappresentare la *wilderness* del Cile. Pertanto non è casuale che le opere italiane privilegino nelle loro rappresentazioni spaziali gli elementi naturali e il contatto con la popolazione indigena. Ma così come mostrano le stesse narrazioni, la Patagonia può anche essere immaginata al di fuori della sua componente naturale o come semplice metonimia del paese e quindi, anche quando sembrano esistere solo determinate forme inevitabili di vivere un luogo, c'è un margine per l'innovazione.

Ma il grado di novità delle sequenze espressive che comunica una parte dello spazio umano cileno dipende dalle condizioni di produzione di senso dell'ambito culturale<sup>179</sup>, o come sottolinea Umberto Eco, dalla tradizione intertestuale<sup>180</sup> in cui si inseriscono le opere. Questa matrice iniziale di senso sarà intesa in questa analisi in termini di semiosfere, perché è un concetto che permette di stabilire un continuum semiotico tra i significati spaziali prodotti dai romanzi italiani e cileni. Inoltre, il concetto di semiosfera presuppone "una comunicazione tra il reale e il non reale, e in seconda battuta persino una vera e propria interazione tra le due istanze"<sup>181</sup>. Al centro di questa interfaccia si colloca l'appropriazione letteraria dello spazio umano in quanto processo di significazione che lega il referente geografico con le sue rappresentazioni attingendo ai dati disponibili nella semiosfera.

---

<sup>175</sup> Barthes, *Elementi di semiologia*, cit., p. 24.

<sup>176</sup> Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997, p. 73.

<sup>177</sup> Urry e Larsen, *The tourist gaze 3.0*, Los Angeles, Sage, 2011, p. 16.

<sup>178</sup> Come per esempio, *In Patagonia* di Bruce Chatwin, *The voyage of the Beagle* di Charles Darwin, *I miei viaggi nella Terra del Fuoco* di Alberto de Agostini, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe.

<sup>179</sup> È importante considerare che le prospettive che propongono i romanzi italiani forse non costituiscono una novità per la ricezione letteraria in Cile, ma lo sono per la configurazione dello sguardo straniero costruito nella tradizione testuale europea sul viaggio.

<sup>180</sup> Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 254.

<sup>181</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 74.

### 1.6.3 I contributi dei nuovi materialismi

L'appropriazione letteraria dello spazio umano coinvolge inoltre una dimensione materiale che va presa in considerazione per spiegare le forme impreviste con cui modifica l'ambiente circostante. L'approccio materialista apporta strumenti metodologici per tornare alla realtà assumendo anche i contributi forniti dalla semiotica. Benché sia vero che le teorie del nuovo materialismo pongono l'enfasi sulla materialità dei fenomeni come risposta all'eccessiva importanza data dal *linguistic, hermeneutic* e *cultural turn* ai problemi del linguaggio e della rappresentazione, è possibile fare convergere le premesse di questa metodologia con quella della semiotica nell'idea secondo cui anche i segni sono agenti in grado di trasformare la realtà, in quanto agiscono come forze generative che producono effetti concreti nel rapporto tra gli spazi e i soggetti. Sebbene la prospettiva del nuovo materialismo sposta la centralità concessa ai segni linguistici come principali strumenti di produzione della conoscenza, non nega che la materia prenda la parola facendola diventare cassa di risonanza della natura, dei corpi e della materialità in generale. Per questo motivo, il segno linguistico confluisce con l'irriducibile materialità dei corpi e si costituisce come un altro fattore, ma non il solo, di costruzione della realtà.

L'appropriazione letteraria dello spazio umano riassume la relazione che i soggetti stabiliscono con i loro ambienti, la quale implica non solo una dimensione linguistica, ma anche materiale, composta dall'articolazione dei diversi attori umani e non. In definitiva, la materialità dei territori prefissa le unità limitate su cui gli abitanti possono eseguire il processo di appropriazione, quindi per quanto una rappresentazione spaziale sia immaginaria, comunque apporta nel discorso alcuni elementi che rimandano alla materialità del referente geografico rappresentato. L'incapacità del linguaggio di rappresentare la realtà è avvertita da filosofe come Karen Barad, Rosi Braidotti e Donna Haraway che mettono in discussione "la convinzione secondo cui esiste una distinzione ontologica tra le rappresentazioni e ciò che esse dichiarano di rappresentare"<sup>182</sup>. Da questa prospettiva, definire il linguaggio come un mero mediatore comunicativo "è una forma di arroganza umanistica che non aiuta né il progetto morale di riunire l'umanità, né il compito della critica sociale"<sup>183</sup>, perché contribuisce a perpetuare la credenza che i soggetti siano essere atomizzati convinti che attraverso il linguaggio possano avere un controllo razionale su sé stessi e sulla realtà esterna.

---

<sup>182</sup> Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, (2003-2012) tr. it di Restituta Castiello, Pisa, ETS, 2017, p. 34.

<sup>183</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, cit., p. 28.

Invece, gli esseri umani sono governati dalla densa materialità del mondo, e ponderare il linguaggio come sistema simbolico che permette il suo parziale deciframento potrebbe portare a fare “analisi più sottili sull’interazione tra il sé e la società e tra differenti sé, rispetto alla psicologia di stampo liberale basata sull’ego”<sup>184</sup>. Quindi il linguaggio non si esaurisce nella sua funzione mediatrice, in quanto si presenta anche come un’operazione dinamica di significazioni che si riattivano indefinitamente e con le quali si riarticolano anche i soggetti stessi in concomitanza con il continuo divenire del mondo. Impostare in questo modo la relazione del linguaggio con la materia contribuisce a dare ad entrambe le dimensioni un’importanza non gerarchica e, soprattutto, rivendicare il fatto che anche la materia agisce generando effetti nel mondo. La necessità di superare la rappresentazione della materia “come passiva e immutabile o, nei casi più fortunati, [erede di] un potenziale trasformativo solo grazie al linguaggio e alla cultura”<sup>185</sup> si ritrova anche nel tipo di discorso che propongono i romanzi, perché fanno emergere l’*agency* propria degli spazi e gli effetti estetici che si producono dall’incontro tra i personaggi e gli altri agenti della realtà.

Inoltre, aderire alle idee del nuovo materialismo rende possibile individuare le molteplici forme che possono adottare gli spazi umani quando prendono contatto con soggetti provenienti da diversi contesti e con diverse soggettività. Questo intendeva Gabriela Mistral quando si lamentava per il fatto di trovare libri su Napoli scritti solo da storici e non da poeti stranieri, che è infatti la prospettiva che le interessava conoscere per sapere “quale genere di contatto [potrebbe] scatenare nei loro cuori norvegesi, galli o australiani”<sup>186</sup> l’immagine del golfo. La curiosità della poetessa coincide appieno con quella che ci spinge nel cercare di decifrare il concetto di appropriazione letteraria dello spazio umano: l’interesse di osservare come gli individui diano una forma verbale alle impressioni di quegli specifici contatti. L’attenzione verso l’esterno è fondamentale per far ciò, perché a differenza di uno sguardo immedesimato, uno concentrato su quello che succede fuori è in grado di percepire i flussi di forze che strutturano gli spazi e di farli risuonare nel discorso. Se l’appropriazione letteraria dello spazio consiste precisamente nel registrare le dimensioni invisibili di un referente geografico per renderle percettibili, allora si costituisce anche come un processo che predispone i soggetti all’apertura verso il mondo. Come antenne, i soggetti che intraprendono un’appropriazione veramente generativa rilevano i segnali che si intersecano nella loro specifica collocazione spazio-temporale e li trasformano in nuove frequenze in grado di alterare lo stato iniziale

---

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, cit., p. 32.

<sup>186</sup> Mistral, *Italia caminata por Gabriela*, cit., p. 178.

dell'ambiente. Pertanto, l'appropriazione spaziale è un processo con il quale i soggetti diventano ricettivi alle minime variazioni dell'ambiente, alle presenze sottili che lo percorrono, all'ingente quantità di dati che compongono il suo insieme.

Una proposta teorica di interesse per valutare tale dimensione materiale dell'appropriazione letteraria dello spazio umano è il realismo agenziale elaborato da Karen Barad. Si tratta di una metodologia che riconosce la natura, il corpo e la materialità come agenti che si configurano nel proprio divenire al di là dell'azione umana, ma anche in compenetrazione con essa<sup>187</sup>. Il realismo agenziale sorge come critica allo stato attuale delle scienze esatte e del costruttivismo sociale, e si propone di conciliare la materialità dei dati della realtà con l'evanescenza delle pratiche sociali. Anche se alcune delle premesse del realismo agenziale provengono dagli apporti della fisica quantistica, Barad esporta le loro idee all'esame delle scienze sociali, lasciando aperta la possibilità di applicarle all'interpretazione di testi letterari che mettano al centro del discorso l'*agency* di esseri non umani e i loro effetti estetici che producono nella loro continua riconfigurazione.

Su queste basi, è possibile profilare lo spazio umano come una costruzione che non dipende soltanto dall'azione umana, ma che si trova sottoposto anche alle *agency* di tutti gli elementi che lo compongono. Da questa prospettiva, l'appropriazione spaziale non sarebbe esclusiva degli individui, perché non sono gli unici a intervenire sull'attribuzione di senso agli spazi, ma è anche l'ambiente a manifestarsi attraverso la facoltà interpretativa degli abitanti. Sotto questo sguardo, la visione moderna dello spazio come una dimensione passiva in attesa di essere rappresentata verrebbe superata. Seguendo questo stesso pensiero di fondo, i romanzi italiani e cileni non si limitano a registrare le appropriazioni fatte dai personaggi, bensì mostrano anche le trasformazioni che eseguono animali<sup>188</sup>, oggetti inanimati<sup>189</sup> e forze naturali<sup>190</sup>. Pertanto l'appropriazione si manifesterebbe anche nelle modificazioni dello spazio provocata dai movimenti dei corpi.

L'intra-azione, l'*agency* e la performatività sono i concetti realisti agenziali che possono prestarsi all'analisi dell'appropriazione letteraria dello spazio umano nelle opere. L'intra-azione è un neologismo che cerca di superare la nozione di interazione, poiché presuppone

---

<sup>187</sup> Barad, *Performatività della materia. Quanto e queer*, cit., p. 32.

<sup>188</sup> Come dimenticare i pinguini di *Orizzonte mobile*.

<sup>189</sup> Esempio illustrativo è il pesce in ferro che Miguel Ángel Poblete suggerisce di appendere nelle loro case agli abitanti di Villa Alemana per stare in salvo da un imminente cataclisma. Nel presente si possono ancora ritrovare queste vestigia di una memoria non ufficiale.

<sup>190</sup> Si aggiusta perfettamente a questo tipo di appropriazione spontanea il glicine che cresce all'interno del cortile della scuola del cugino sparito di Felipe, protagonista di *El Faro*, e che determina in qualche modo lo stroncamento prematuro della sua vita quando il tronco della pianta si rompe.

l'esistenza anteriore di entità indipendenti. Invece l'intra-azione assume che le unità ontologiche primarie siano i fenomeni, intesi come “dinamiche di riconfigurazioni topologiche/entanglement/relazioni/(ri)articolazioni”<sup>191</sup> e che “le unità semantiche primarie non sono le ‘parole’ ma le pratiche material-discorsive”<sup>192</sup>. Dunque la relazione in modi imprevisi e non deterministici degli enti materiali è quello che Karen Barad intende per intra-azione. Inoltre, si tratta di un atto generativo di nuove fenomenologie che implica la modificazione continua tra gli agenti che entrano in relazione. In questo senso, il contatto dei soggetti con gli spazi è chiaramente un'intra-azione e quindi l'appropriazione spaziale potrebbe essere vista come un risultato delle intra-azioni a partire dalle quali si generano nuovi stati di esistenza.

L'intra-azione è fortemente associata al concetto di *agency*, in quanto connota il fare della materia, ovvero “l'attuazione di cambiamenti reiterati nei confronti di particolari pratiche attraverso la dinamica dell'intra-attività”<sup>193</sup>. Secondo Barad, l'*agency* “non è allineata all'intenzionalità o alla soggettività umane”<sup>194</sup>, perché si svolge fuori dalla tradizionale orbita umanista. Se le attuazioni della materia producono cose, l'*agency* racchiude un potenziale creativo e trasformativo della realtà. Lo spazio umano cileno, così come mostrano i romanzi, è generato a partire dall'attuazione dei diversi agenti che intra-azionano e dall'enfasi posta su uno specifico agente lungo le narrazioni determina il messaggio complessivo che si vuole comunicare. Per esempio, in *Croce del sud* si insiste sulla presenza umana perché uno spazio esista come tale; *Fuerzas especiales* fa luce sull'atmosfera di un quartiere degradato, violento e con delle infrastrutture precarie per contrastarlo con la capacità creativa della narratrice che riesce a trovare il modo di imprimere la sua singolarità sullo spazio omogeneo; e in *Orizzonte mobile*, in certi passaggi i pinguini sono il pretesto per aprire una riflessione post-umanista rilevante sul modo di comprendere la realtà. In tutti questi casi, gli spazi non sono elementi già dati, ma processi aperti nei quali partecipano diverse entità, non solo umane.

La performatività invece è un concetto che aiuta a capire in quale misura l'appropriazione letteraria dello spazio attiva azioni, relazioni materiali e discorsi. In contrasto con le rappresentazioni istituzionalizzate di una città o con gli studi che ritraggono il turismo come “una fase sovradeterminata nella quale i turisti seguono passivamente percorsi prestabiliti”<sup>195</sup>, l'idea di performatività recupera il valore della singolarità di ogni esperienza personale nello

---

<sup>191</sup> Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, cit., p. 48.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Ivi, p. 57.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> Urry e Larsen, *The tourist gaze 3.0*, cit., p. 192.

spazio. Così una zona appare, per esempio, come un luogo turistico, come scenario di avventure o per l'incontro spirituale solo quando è stata performata in uno di questi modi. Pertanto, ogni luogo è generato dalle specifiche performances dei suoi abitanti, le quali sono sempre imprevedibili, creative e incarnate.

## Capitolo 2. Il distanziamento

*“il silenzio di queste cose [montagne, paesaggio] messe a distanza,  
dietro il vetro, che, da lontano, fa parlare i nostri ricordi o trae dall’ombra  
i sogni dei nostri segreti”<sup>1</sup>*

Michel de Certeau

L’allontanamento dagli immaginari prestabiliti su determinate zone dello spazio umano in Cile è il primo gesto che i personaggi dei romanzi compiono per intraprendere una compenetrazione affettiva con l’ambiente. La presa di distanza rispetto a un referente geografico sembra, a primo sguardo, un paradosso; tuttavia, all’interno delle opere è la condizione iniziale perché i narratori provino un qualsiasi tipo di attaccamento al territorio. Per comprendere l’intensità delle loro esperienze spaziali, i narratori si ritirano momentaneamente dal mondo verso la loro sfera intima: lì danno forma alle *rêverie* o immagini sincere che si sono scatenate a partire dal contatto con una realtà spaziale. Il discostamento dai referenti geografici è soprattutto mentale e presuppone una separazione momentanea con l’ambiente, necessaria “affinché sorgano, al di fuori di queste cose ma non senza di esse, i paesaggi sconosciuti o le strane favole delle nostre storie interiori”<sup>2</sup> e perché emerga “l’infinita possibilità di relazioni tra esseri umani e territorio”<sup>3</sup>.

Il distanziamento transitorio da uno spazio per rendere possibile la sua appropriazione è un’idea che non suscita consenso tra chi scrive letteratura. Ci sono autori che sono dell’opinione che “La costruzione dei luoghi non è più un’operazione svolta *in absentia*, ma si fonda su una relazione vissuta quasi carnalmente con gli spazi che lo scrittore traspone in seguito nella sua opera”<sup>4</sup>. Umberto Eco è uno degli intellettuali che aderisce a questo punto di vista nel suo *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, dove dichiara: “Quando racconto mi piace avere davanti agli occhi gli spazi di cui racconto: questo mi dà una sorta di confidenza con la vicenda e mi serve per immedesimarmi nei personaggi”<sup>5</sup>. Questa è una preferenza che gli scrittori italiani non condividono nel raccontare lo spazio cileno, poiché impostano le loro storie a partire dalla conoscenza enciclopedica o dalle esperienze pregresse di viaggio nel paese, per cui la distanza è insita alle loro narrazioni. Un altro autore celebre che invece è vicino all’idea di scrivere a

---

<sup>1</sup> De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., p. 170.

<sup>2</sup> Ivi, p. 171.

<sup>3</sup> Ceno, *Rappresentare la postmetropoli. Percorsi visuali per gli studi urbani*, cit., p. 44.

<sup>4</sup> Westphal, *Geocritia. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 208.

<sup>5</sup> Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 75.

partire dall'allontanamento è Italo Calvino. In *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche* commenta: "Forse per scrivere di Parigi dovrei staccarmene, esserne lontano: se è vero che si scrive sempre partendo da una mancanza, da un'assenza"<sup>6</sup>. Le riflessioni proposte nel presente capitolo prendono le mosse di questa ultima forma di pensare il distanziamento, nel mostrarlo come una cesura necessaria per far emergere nuovi concetti e immagini dello spazio che si cerca di afferrare. Per tale ragione, l'allontanamento è anche un'occasione per una creazione di senso che sorge proprio per colmare la distanza che si interpone tra i soggetti, le cose e gli spazi.

Ma inoltre, la posizione distanziata nasce come risposta al "diluvio di stimoli"<sup>7</sup> provenienti dall'ambiente ai quali i soggetti sono particolarmente esposti, a causa della loro costituzione biologica meno preparata, in confronto ad altri animali, a gestire tali condizioni esterne "sulla base di procedure naturalmente date"<sup>8</sup>. Non solo le minacce naturali possono esercitare un'influenza deterministica sugli individui, ma anche i sistemi sociali e culturali quando non lasciano spazio all'emergenza di altri modi di vivere. Quindi per costruire un proprio campo di allusioni con il quale liberarsi da "un contesto del tipo stimolo-risposta"<sup>9</sup>, i soggetti prendono distanza dai loro ambienti circostanti. Questo meccanismo, che Angelo Turco riconosce alla base dell'azione umana sul territorio, è comunque presente in altri contesti sociali più o meno complessi, perché in realtà fa parte della capacità creativa individuale e collettiva che si attiva ogni volta che si elaborano condizioni di vita alternative. Anche se tali riflessioni appartengono al terreno specifico della geografia, possono sicuramente essere applicate allo studio dell'appropriazione spaziale in ambito letterario, perché aiutano a capire come i soggetti creano rappresentazioni di un referente geografico trascendendo le sue forme predeterminate di usarlo, di immaginarlo e di abitarlo. Nel caso delle opere selezionate, il distanziamento appare dichiarato esplicitamente dai narratori di *Fuerzas especiales*, *El Faro* e *Orizzonte mobile*, o tra le righe, come è il caso di *Ruido*, che espone una distanza attraverso la memoria per ricostruire i luoghi dell'infanzia e della giovinezza, di *Croce del sud* e di *Ultima Esperanza*, opere che esprimono una posizione distanziata per mezzo del punto di vista straniero.

La rappresentazione e la trasgressione sono due procedimenti che sorgono dalla presa di distanza per gestire l'ingente quantità di dati presente negli spazi. La rappresentazione di un referente geografico comporta la selezione di alcuni dei suoi tanti aspetti possibili da percepire.

---

<sup>6</sup> Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, (1974), Milano, Mondadori, 1994, p. 190.

<sup>7</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 22.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Naturalmente, per estrarre i dati più rilevanti dalla simultaneità di livelli che compongono lo spazio è necessario effettuare una “unilateralizzazione”, una riduzione monofocale”<sup>10</sup> che si consegue a partire da una presa di distanza o, come dice Westphal, “un uscire dal presente e, allo stesso tempo, un uscire dal luogo”<sup>11</sup>. Invece la trasgressione può essere considerata un’azione derivata dal distanziamento in quanto con le sue traiettorie nuove, impreviste e imprevedibili<sup>12</sup> genera un’emancipazione dalle rappresentazioni troppo consolidate di un territorio. A questo riguardo, si può asserire che apparteniamo a un posto non perché ci adattiamo alle sue condizioni, ma proprio per il contrario: perché lo modifichiamo, lo riadattiamo, lo trasgrediamo realmente o fantasticamente<sup>13</sup>, affinché alcune delle sue zone acquistino un significato esistenziale per noi. Le esperienze spaziali plasmate nei sei romanzi costituiscono rappresentazioni trasgressive perché si allontanano dagli immaginari prestabiliti sulle diverse zone cilene raccontate e fanno emergere le loro particolarità eterogenee.

## 2.1 L’emancipazione dalle determinazioni fisiche e simboliche

Tra i sei romanzi del corpus, *Fuerzas especiales* è quello che riferisce con più persistenza le costrizioni dell’ambiente dove sono immersi i personaggi e le loro vulnerabilità. In modo letterale, la seguente citazione mostra l’atmosfera di asfissia che generano le condizioni precarie dell’abitazione dove la narratrice abita con la sua famiglia: “L’appartamento pesava su di noi e ci causava una grave oppressione”<sup>14</sup>. La ridotta dimensione della dimora –“trenta metri che ci ha assegnato il mondo”<sup>15</sup>– è la causa materiale della sopraffazione imperante, ma lo è anche e soprattutto la violenza della polizia armata che assedia l’intero quartiere e che strappa agli abitanti la loro capacità di reagire contro le vessazioni perpetrati dai militari. Anzi, la persecuzione da parte degli uniformati arriva ad essere assimilata come un elemento stabilizzatore dei ritmi vitali più profondi degli abitanti del vicinato: “di questi tempi nessuno chiude gli occhi nei blocchi perché non sappiamo più come vivere o come dormire senza l’ira della polizia e senza l’acustica distruttiva dei proiettili”<sup>16</sup>. In questo caso si osserva che gli abitanti sono chiusi in una relazione immediata con l’ambiente all’interno della quale si annulla qualsiasi possibilità di azione e di resistenza. Ciò nonostante, il riconoscimento di questa

---

<sup>10</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 175.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ivi, p. 70.

<sup>13</sup> Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Parigi, Le Livre de Poche, 1997, p. 73.

<sup>14</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, (2013), Cáceres, Periférica, 2015, p. 138. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>15</sup> Ivi, p. 145.

<sup>16</sup> Ivi, p. 43.

vulnerabilità si presenta come la precondizione per ammettere la necessità di prendere distanza da un contesto che mina l'autonomia degli individui. Come si approfondirà nei prossimi capitoli, in *Fuerzas especiales* quell'allontanamento si realizza principalmente tramite l'immaginazione e il linguaggio, armi –o forze speciali– con le quali diventa possibile la narrazione dell'orrore e la sua trasformazione, con la creazione di spazialità simboliche che consentono alla protagonista di sovrapporsi all'angoscia costante provocata dalle violenze di Stato.

Ma oltre a queste due modalità di appropriazione spaziale, conviene notare anche una terza maniera di scappare all'oppressione: l'articolazione comunitaria. La narratrice innominata cerca di uscire dall'isolamento in cui il suo contesto la costringe a vivere, e quindi prova a creare alleanze con altri abitanti che si trovano anch'essi alla ricerca di opportunità per esprimere la loro creatività all'interno di un sistema stravolgente e deterministico. Con il riconoscimento delle resistenze portate avanti dai suoi pari, la donna nutre le proprie iniziative di emancipazione e mette in evidenza che l'imperativo di riappropriarsi dello spazio urbano occupato dalle Forze Speciali<sup>17</sup> è condiviso e non solo un bisogno individuale. Così lo suggerisce quando, riferendosi al suo amico Omar, racconta le vicende che lo schiacciano, ma anche il suo sforzo per non lasciarsi dominare da esse, anche se per far ciò ingegna dei piani di azione disperati:

Dice che non vuole arrendersi ai pianti del bebè dei suoi vicini di casa. Dice che alcune volte pensa di impazzire. Dice che non capisce come la musica può registrarsi nel suo cervello nonostante la tortura sonora massiccia che subisce. Dice di avviare insieme una ricerca verso la rotta della nostra prossima sordità.<sup>18</sup>

Il punto di partenza per la creazione di nuove forme di azioni è, quindi, uno scenario negativo che costringe alla narratrice e ai suoi amici a ripensare le loro carenze e a provare, con le poche risorse che hanno a disposizione, inedite strategie di sopravvivenza.

I romanzi italiani espongono invece delle vulnerabilità di un altro genere nel rivolgere il loro interesse a sottolineare le difficoltà dell'essere umano nella sua relazione con le forze della natura, da un lato, per compensare l'impossibilità di rivivere un'esperienza classica di avventura nel presente e, dall'altro, per segnalare le imprese che probabilmente gli esploratori europei hanno dovuto compiere per muoversi nella zona australe del pianeta. Riguardo la prima motivazione, il narratore onnisciente di *Croce del sud* si propone il compito di ricostruire lo

---

<sup>17</sup> Nome con cui in Cile si fa riferimento alle forze dell'ordine.

<sup>18</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 125.

sguardo di personaggi storici europei, esplorando le possibili impressioni che potrebbero aver avuto nelle loro avventure nella Patagonia cilena: “[Dino Campana] si perde nella città e ancor più nella Pampa, la cui piatta vastità nella quale non ci si può orientare è il vuoto della vita stessa”<sup>19</sup>. A partire da questa riflessione di indole filosofica, la citazione recupera l’impressione di un’epoca passata che non possiede più un punto di appiglio nelle esperienze di viaggio attuali, poiché nel modo contemporaneo, estremamente urbanizzato, difficilmente esiste una zona nel pianeta priva di segni umani. Quindi trovare “il vuoto della vita stessa” nel presente ormai non è una possibilità fattibile in quanto non c’è più un’area del pianeta dalla quale non si abbia scritto o detto qualcosa. Dalla mancanza di vuoti nasce una nostalgia che si cerca di calmare ricorrendo a esperienze di viaggio nelle zone in cui sembra ancora possibile perdersi e sentirsi sprovvisti davanti l’immensità della natura. Collocandosi in questo contesto, i narratori di *Croce del sud* e di *Ultima Esperanza* intraprendono l’esercizio immaginario di sottolineare le vulnerabilità che genererebbe un ambiente naturale vasto e imprevedibile in un’epoca in cui c’erano ancora degli spazi da percorrere. Così facendo, traggono al presente una riflessione rinnovata sulla necessità umana di perdersi, ma anche all’interno della propria immaginazione, per esplorare nuove forme di pensare che portino a un ritorno con il quale rivalutare il luogo di appartenenza, oppure a un nuovo dirottamento.

Nel caso di *Ultima Esperanza*, l’esperienza di avventura è messa in rilievo per rimarcare gli sforzi che Federico Sacco ha dovuto fronteggiare nella sua spedizione scientifica. A differenza di *Croce del sud*, il romanzo di Paolo Ferruccio Cuniberti si sofferma con speciale interesse nel ricreare l’atmosfera di un’epoca, quindi inserisce il suo protagonista in un ambiente ideologico ottocentesco che concettualizza la natura e il viaggio in termini di utilità, ma che Federico Sacco a volte contesta con uno sguardo aggiornato che lascia trasparire visioni post-umaniste, ecologiche e di riconoscimento dell’alterità indigena. Così lo dimostra il seguente commentario di Sacco riguardo il colonello cileno Cornelio Saavedra Rodríguez<sup>20</sup> nel lasciare cadere una critica al suo fare colonialista: “Uomini come Saavedra senza dubbio un giorno domineranno questo mondo, ma cosa potranno portare di meglio se non l’intimidazione, l’annientamento, la terra impoverita?”<sup>21</sup>. La funzione del contrasto tra il punto di vista degli uomini di potere del XIX secolo e la visione critica dello scienziato piemontese è quella di smontare il contesto ideologico nel quale si svolge la narrazione. Si tratta quindi di una iniziale

---

<sup>19</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020, p. 18.

<sup>20</sup> Militare che guidò il progetto di Pacificazione dell’Araucanía durante lo stesso periodo in cui il romanzo è ambientato. La sua gestione produsse la sottomissione parziale del popolo mapuche e numerosi episodi di scherni eccessivi che lo portarono alla povertà estrema e alla notevole riduzione della sua popolazione.

<sup>21</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, Ortona, Edicola Ediciones, 2018, p. 71.

presa di distanza dalle idee che governavano quell'epoca che serve anche al narratore per rendersi conto delle sue stesse limitazioni man mano conosce nell'intimo a certi membri dei popoli chono, mapuche e aonikenk. Infatti, subito dopo la sua critica, Sacco ammette di essersi comportato come i suoi pari europei nel dimostrare poco interesse per conoscere in profondità a persone estranee al suo sistema di valori: "Purtroppo non ho avuto modo, per mia mancanza, di conoscere tutto della vita di Paco, mi rendo conto solo adesso di non avergli chiesto nulla e di non essermene troppo interessato realmente"<sup>22</sup>. Questo mea culpa dimostra la volontà di superare una mentalità convinta della sua superiorità razionale che esclude la possibilità che gli altri possano avere delle esperienze di vita e saperi validi.

Mettendo in discussione questa attitudine, seppur non riuscendoci del tutto, il narratore cerca di lasciarsi alle spalle i suoi strumenti famigliari per affrontare la novità, e questo nel piano spaziale si traduce nel tentativo di prestare attenzione ad altri elementi del territorio che una prospettiva permeata di idee positiviste, dualiste e cartesiane escludeva a priori. Il formato di diario di viaggio risulta idoneo per esporre le vulnerabilità più intime del narratore e il suo processo graduale di cambiamento verso un'attitudine più aperta verso l'esterno. Anzi, questa forma di strutturare la narrazione costituisce una proposta letteraria che può essere anche interpretata come una tecnica di allontanamento dall'utilitarismo del viaggio scientifico, poiché privilegia lo sviluppo della soggettività e il racconto di fatti minori anziché quello dei dati oggettivi e dei grandi avvenimenti. Il romanzo inizia esplicitando ironicamente questo vantaggio quando i membri della Società Geografica Italiana si congregano per leggere gli scritti dello scomparso Federico Sacco:

A quanto egli stesso scrive, ha provveduto alla redazione contemporanea di due giornali di viaggio: un registro di rilevazioni scientifiche (ovvero il materiale che sarebbe stato di maggior interesse per gli studiosi e per le nostre pubblicazioni) e un diario privato in cui raccogliere fatti più minuti, osservazioni e sensazioni personali. Purtroppo per la Scienza, solo di quest'ultima testimonianza siamo entrati in possesso.<sup>23</sup>

Dato il suo carattere intimo, il diario privato si costituisce come uno spazio testuale idoneo per plasmare la riconversione delle credenze sul mondo e, insieme a questo, per dare luogo alla configurazione di nuove interpretazioni spaziali in linea con le immagini personali e non più tanto con quelle predominanti del periodo storico rappresentato.

*Orizzonte mobile* differisce nel modo di rappresentare le fragilità dei soggetti davanti le pressioni dell'ambiente, perché invece di insistere sulle difficoltà del viaggio nel XIX secolo e

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 13.

sulla problematica relazione tra l'uomo e l'ambiente, propone una riflessione allineata ai nuovi materialismi, secondo la quale la natura non possiede una connotazione intrinseca né negativa né positiva, ma si manifesta in innumerevoli e imprevedibili forme tramite le intra-azioni dei diversi attori della realtà, tra i quale l'essere umano è un altro agente e non il principale. Infatti, così lo riferisce il narratore dei capitoli ambientati nel presente: "Nonostante la grande violenza, la natura qui non è ostile o tanto meno amica, è solo indifferente alla presenza umana che è un fatto del tutto accidentale"<sup>24</sup>. In questo caso, non è necessaria la costruzione di un'atmosfera ottocentesca per inserire in un modo credibile questa idea, dal momento in cui questo capitolo si situa nel 1990 e giustifica l'attualità del suo contenuto. Abbozzando tali impressioni sulla zona sud del Cile, il romanzo si avvia verso la rivalutazione della posizione dell'essere umano nel mondo, come un agente compenetrato con il suo divenire e la cui condizione di esistenza è la vulnerabilità. Il riconoscimento della sua carenza intrinseca, lontano dall'essere un limite epistemologico, si mostra come un'apertura alla realtà. A partire da questa consapevolezza iniziale, il narratore del presente riesce a percepire i suoi dati inediti degli ambienti che visita, così come a contribuire alla proliferazione di un flusso più denso di significati con i quali rivaluta le limitate relazioni con l'intorno previste da un pensiero antropocentrico.

In ogni caso, le opere espongono anche il rischio di non ideare strategie per ammortizzare gli effetti delle pressioni ambientali, siano queste di carattere naturale o relative alla struttura sociale. Nel caso di *Fuerzas especiales*, la mancanza di un'attrezzatura immaginaria nei vicini di casa della narratrice, porta loro all'immobilizzazione e l'impoverimento della vita simbolica nei loro spazi; nei romanzi italiani, sovente si traduce nell'disarmo della capacità dei narratori di produrre nuove immagini degli spazi umani in Cile, dovendo ricorrere a rappresentazioni spaziali ormai cristallizzate nell'immaginario europeo senza modificarle sostanzialmente. Nonostante ciò, in tutte le opere si evince la volontà di emancipazione dalle restrizioni che gravano sui personaggi, la quale si identifica sotto forma di un distanziamento momentaneo. In questa fase iniziale dell'appropriazione letteraria dello spazio, i narratori cercano di superare lo stordimento immediato generato dalla sovrabbondanza di informazioni emanate dalle materialità e immaterialità dell'ambiente. Una volta presa una certa distanza da quella voragine, i protagonisti dei romanzi possono intravedere altre forme possibili di abitare negli spazi umani del Cile. Nei sei romanzi, tale separazione provvisoria dalla realtà esterna non si dà per scontata, bensì è esplicitata tramite diversi meccanismi di distanziamento con i quali gli

---

<sup>24</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, Torino, cit., p. 94.

spazi umani sono dotati di senso e appropriati. Tra questi meccanismi, che portano a loro volta all'affrancamento dei personaggi dalle limitazioni dei loro contesti, si distinguono: a) la ricerca di un'autonomia simbolica rispetto all'ambiente attraverso azioni di territorializzazione con le quali le narrazioni rielaborano gli immaginari spaziali; b) la trasgressione dei valori del sistema spaziale, generata dall'autonomia acquisita dai narratori; c) la messa in atto di ciò che Rosi Braidotti definisce come etica affermativa della sostenibilità, tramite la quale le condizioni che producono la negatività dell'ambiente sono trasformate in opportunità per l'appropriazione letteraria dello spazio umano in Cile.

### 2.1.1. L'autonomia

L'aggressività degli aspetti materiali e immateriali che compongono un territorio minaccia continuamente la libertà degli individui per autodeterminare le proprie condizioni di esistenza. Ma anche se non esistono le condizioni propizie per partecipare alla trasformazione di un determinato segmento dello spazio abitato, l'autonomia dei narratori si esprime ogniqualvolta trovano il modo di rilevare informazioni nuove dal cumulo di dati sedimentati nelle loro molteplici stratificazioni di senso. Quando ciò non succede, i personaggi subiscono uno stordimento che li porta a perdersi nello spazio e che li fanno diventare suscettibili alle sue costrizioni, ristabilendosi in questo modo una relazione deterministica con l'ambiente. Così si osserva nel momento preciso in cui Felipe, il narratore protagonista di *El Faro*, viene a sapere della morte di Alejandra, sua fidanzata, e prova un disordine di emozioni che arriva a estendersi nella forma di percepire lo spazio dove riceve la tragica notizia: "Mi sono fermato un po' più in là, disorientato, come in un'altra città, la logica delle strade mi è sembrata incomprensibile. Mi sono seduto tra la porta e l'ingresso di una casa sconosciuta"<sup>25</sup>. Questa è un'esperienza spaziale centrale all'interno del romanzo che rimane irrimediabilmente nell'oscurità, perché per quanto si faccia lo sforzo, non può essere detta del tutto. L'impatto emotivo della morte di Alejandra su Felipe minaccia per un momento l'autonomia del suo sistema di valori con il quale smorza lo scontro con la realtà. La città diventa illeggibile e per riprendere il fiato, per riunire i suoi frammenti dispersi, il narratore deve concedersi una pausa narrativa con la quale riordina le sue immagini di Alejandra e degli spazi associati a ella, ovvero, strade e case di Valparaíso. Infatti, tra le cose che gli vengono in mente mentre cerca di assimilare il duro colpo, compare precisamente un'immagine spaziale che il narratore aveva lasciata scritta in un verso

---

<sup>25</sup> Felipe González, *El Faro*, Santiago del Cile, La Pollera, 2020, p. 75. Traduzione dallo spagnolo mia.

dedicato alla sua compagna: “scogliera calorosa sotto la corallina del cielo di Valparaíso”<sup>26</sup>. Grazie a questa detenzione nella quale fa emergere il suo personale universo simbolico, il narratore riesce a riprendere una relativa distanza dalla sua disgrazia per continuare a dotarla di un senso sempre legato allo spazio dove si scatena.

### 2.1.1.1 La strutturazione

L'autonomia in *Ultima Esperanza* si manifesta invece attraverso la denominazione<sup>27</sup>, la reificazione e la strutturazione, azioni di territorializzazione che Angelo Turco definisce come delle pratiche esoneranti dalle pressioni dell'ambiente, presentandole nell'ordine esposto prima. Tuttavia, nella narrazione compaiono rovesciate, come un modo di mettere in scena il processo graduale di compenetrazione con il territorio sperimentato da Federico Sacco. Inizialmente, lo scienziato piemontese osserva gli insediamenti costruiti dagli abitanti locali e stranieri, successivamente si sente crescere il bisogno di modificare materialmente lui stesso lo spazio e, infine, quando riesce a radicarsi nella sua capanna, avvia il processo di denominazione. Nel momento in cui nel romanzo si fa riferimento a Valdivia, la strutturazione acquisisce protagonismo in quanto si espone l'organizzazione dello spazio abitato e delle sue funzioni costitutive. Così la città è mostrata come una struttura territoriale che funge come punto di unione con Santiago del Cile e, dunque, con la modernità. Magari perché abituato a questo tipo di paesaggio governato da valori urbani occidentali –Valdivia è una città costruita dagli spagnoli–, Federico Sacco riesce a trovare un passeggero senso di tranquillità in mezzo all'ignoto: “[Valdivia] mi restituisce ora un'apparenza di civiltà con le sue case ordinate, edificate nell'antico stile coloniale”<sup>28</sup>.

Anche *Orizzonte mobile* contiene passaggi che riferiscono la strutturazione di una città, in questo caso, di Punta Arenas: “Poteva darsi che di Punta Arenas [...] restasse qualcosa del primo insediamento: una colonia penale cilena della metà del diciannovesimo secolo i cui reclusi si ammutinavano periodicamente e facevano a pezzi i pochi immigrati cileni che provavano a vivere lì intorno”<sup>29</sup>. Questa descrizione mostra la funzione territoriale della città magellanica, un luogo di reclusione, e in questo modo continua ad essere assimilata dal narratore durante il suo racconto. Come si può notare, nei due romanzi italiani la strutturazione

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 76.

<sup>27</sup> Questa azione di territorializzazione sarà approfondita nel capitolo 4 dedicato alla dimensione linguistica dell'appropriazione letteraria dello spazio umano.

<sup>28</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 51.

<sup>29</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 71.

non si caratterizza per apportare nuove rappresentazioni spaziali, bensì la sua utilità si trova nell'orientare l'immaginazione di un lettore italiano che non conosce quei territori. A tal riguardo, diverso è il caso di *Ruido*, opera in cui la strutturazione è impiegata con il proposito di dare un luogo di rappresentazione a spazi e memorie che sembrano di esistere solo al margine dei grandi avvenimenti storici della nazione. Portando alla narrazione l'immagine panoramica di Villa Alemana, non solo si espone il modo in cui il paese è organizzato territorialmente, ma soprattutto si fa un lavoro di recupero e di legittimazione delle presenze a cui “nessuno dava una lira”<sup>30</sup>; si tratta, in fin dei conti, di una sorte di riscatto attraverso il quale si arriva a farli emergere nel racconto come i veri protagonisti del mondo della provincia. I luoghi abitati da queste persone e quelli che sono stati scenario della giovinezza del narratore sono gli spazi su cui è interessato a svolgere un'appropriazione letteraria, e quindi li abbozza in una mappa personale conferendogli una nuova organizzazione territoriale più in linea con la forma degli affetti e della propria memoria:

Il paese non ha mai smesso di essere questo: una crosta di abitazioni e ville e negozi e scuole con campetti di terra, che si edificò intorno a una stazione di treni. Non ha mai avuto una piazza principale perché non è stata necessaria. Nessuno sarebbe rimasto qui. Quando arrivò il veggente, la metà delle strade del paese non erano pavimentate e ancora nessuno aveva costruito sulle colline. Il suo scheletro era la ferrovia che portava dal porto alla capitale. All'inizio, c'era solo una fermata verso quella direzione. [Il paese] Era cresciuto da lì: una famiglia di immigranti italiani si installò e trasformò la stazione nel cuore improvvisato della località. [...]. Per la stessa ragione, il centro era il riflesso della memoria della penisola che lasciarono e dell'architettura monumentale della loro nostalgia [...]: un boulevard minimo, un centro commerciale a forma di conchiglia, alcuni negozi e un cinema il cui ingresso era presieduto da una gargolla.<sup>31</sup>

Per quanto riguarda *Croce del sud*, la strutturazione come azione territoriale è praticamente assente, poiché l'attenzione è rivolta alla conflittuale relazione tra i personaggi europei con la natura cilena, per cui sono meno frequenti i riferimenti a insediamenti urbani. Predominano invece le allusioni mitiche e letterarie associate allo spazio patagonico, perciò la sua appropriazione si effettua, per esempio, quando viene comparato con luoghi leggendari e assorbe le loro caratteristiche immaginarie, diventando, allo stesso tempo, territorio astratto. Nella seguente citazione, la città dei Cesari, la Fata Morgana ed Eldorado sono alcuni dei riferimenti finzionali che servono per rappresentare il sud del Cile:

La capitale più adeguata del suo regno sarebbe stata la mitica città dei Cesari, Los Césares, un miraggio che durava da tre secoli nutrito della sua stessa irrealtà; tetti d'oro

---

<sup>30</sup> Bisama, *Ruido*, Santiago del Cile, Alfaguara, 2012, p. 153. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 23-4.

e strade lastricate di diamanti, oro e gemme del tramonto sulle cime dei ghiacciai, il Nulla antartico e tutto ciò che la Fata Morgana del nulla fa balenare. [...]. Eldorado mortale costruito, secondo un'antica tradizione, con i resti di navi affondate -con il loro carico di oro, argento e pietre preziose rapinate dai Conquistadores- nello Stretto di Magellano. Regno bianco e vuoto che, pur così diverso dalle foreste in cui egli sale al trono, si addice ad Aurelio-Antoine I, re dell'Araucanía, della Patagonia e del nulla.<sup>32</sup>

Per un personaggio così improbabile come Orélie Antoine de Tounens, l'unico luogo dove potrebbe essere re sarebbe interamente irreali, conforme alle sue idee donchisottesche, e il sud del Cile sembra rispecchiare questa qualità in quanto "regno bianco e vuoto". Ma questa rappresentazione è solo un miraggio che riflette la pura immaginazione dell'avvocato francese, perché il narratore onnisciente si mostra conscio dell'infattibilità di un luogo del genere, relativizzando poi le allusioni alle terre incantate con riferimenti ironici alla qualità del vino della zona. Comunque il narratore trova piacere nel continuare a mostrare il sud del Cile attraverso il modello delle città mitiche e, per tale motivo, individua strutture territoriali con risvolti fantastici –"tetti d'oro e strade lastricate di diamanti [...]"– per ribadire il carattere straordinario, assurdo e ridicolo "come ogni follia"<sup>33</sup> dell'impresa di Orélie Antoine de Tounens. Perciò se nel piano narrativo la strutturazione sembra svolgere una funzione di individualizzazione delle componenti territoriali dello spazio umano, nel capitolo di *Croce del sud* dedicato all'avvocato francese tale identificazione è meno fedele al referente geografico, perché si sviluppa sulla base di un'appropriazione legata alla mediazione letteraria di altre città fittizie.

Invece in *Fuerzas especiales* e in *El Faro*, la ricostruzione degli spazi umani rimanda a una struttura territoriale che evoca le materialità effettive delle città a cui fanno riferimento. Così la strutturazione si evince ogniqualvolta l'organizzazione dello spazio si descrive in modo generale o frammentario e, per questo motivo, costituirebbe uno dei livelli più legati alla dimensione materiale dell'appropriazione spaziale. Tramite la strutturazione si registrano certi elementi territoriali a scapito di altri e si costruisce una mappa personale dello spazio umano che trasgredisce per forza la sua organizzazione originale in quanto è trasferita al testo letterario. A partire dai dati spaziali che forniscono i narratori, si può apprendere, per esempio, che il quartiere di *Fuerzas especiales* è composto da un cybercafé, appropriato dalla protagonista come luogo di lavoro, di creazione e di rifugio dal mondo; da strade degradate che compaiono solo trasversalmente nella narrazione delle persecuzioni militari e del piccolo negozio di *fricas* che la narratrice mangia compulsivamente, e quindi mostrano il quartiere

---

<sup>32</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 75.

<sup>33</sup> Ivi, p. 81.

come uno spazio di transito e non di articolazione comunitaria; da un contenitore di acqua a forma di coppa, struttura che di solito si trova installata nelle periferie urbane cilene e che indica la marginalità del quartiere; da palazzi, reinterpretati come fortificazioni di resistenza forati dai proiettili della polizia; e, infine, dall'appartamento della protagonista, completamente esposto alle minacce esterne.

Ne *El Faro*, la strutturazione di Valparaíso appare man mano che Felipe percorre la città a piedi, nei viaggi in pullman con Alejandra, in taxi con sua zia Ana María per inseguire le ultime tracce del cugino misteriosamente sparito. Il narratore si risparmia descrizioni troppo dettagliate della città e si sofferma solo su determinati posti per dare libero sfogo alle sue appropriazioni spaziali, come si osserva nel seguente frammento:

Tutte queste colline, tombe, migliaia di tombe, ho pensato, e quelle luci al tramonto, *luci cattive*, gas per la combustione di questo luogo di decomposizione. Valparaíso, no: Alimapu, terra bruciata dei morti. Ho pensato quello e ho cercato di superare velocemente quelle figurazioni e troncane le prossime appena nate, prima che, come le visioni di prima, arrivassero a diventare una nuova interpretazione finale e univoca, escludente, dell'universo.<sup>34</sup>

L'appropriazione di Valparaíso come “la terra bruciata dei morti” si effettua nel preciso istante in cui il narratore osserva la città dal punto panoramico del Cerro Barón, ovvero quando prende una distanza fisica dalla città per osservarla nel suo complesso. Il ritiro verso un luogo alto per vedere meglio lo spazio in cui si abita è un'operazione presente anche in *Ruido* –infatti, la descrizione precedente sulla strutturazione del paese sembra di essere fatta mentre viene contemplato da una delle sue colline spinose– e nei tre romanzi italiani. In questo ultimo caso, la vista del territorio dal promontorio è un elemento caratteristico dello sguardo straniero e sorge come strategia di generalizzazione per compensare la mancanza di conoscenze specifiche sulla vita quotidiana che si svolge negli spazi osservati, perché i narratori dei romanzi italiani sono, infatti, in perpetuo transito per il territorio cileno. Tuttavia, quando i luoghi sono vissuti dall'interno, come succede in *El Faro*, predomina la narrazione di azioni anziché il racconto delle visioni panoramiche delle città, così come lo dimostra la seguente citazione: “Me l'ha detto lei –al giorno dopo, in Piazza Rubén Darío, di fronte al mare– e anche se aveva scartato l'idea di rimettersi insieme a Carlos, si è rifiutata a stare con me quando, mosso dal suo racconto, le ho suggerito di riconsiderarlo”<sup>35</sup>. L'elemento spaziale è appena segnalato nell'inciso, ma comunque fornisce un'informazione rilevante sulla struttura territoriale

---

<sup>34</sup> González, *El Faro*, cit., p. 89.

<sup>35</sup> Ivi, p. 31.

riconoscibile nella realtà extra-letteraria, allo scopo di garantire un minimo di orientamento, sia al lettore possibile del romanzo sia al narratore stesso.

### 2.1.1.2 La reificazione

I romanzi registrano anche le costruzioni *ex novo* o le modificazioni di elementi già esistenti sul territorio che eseguono i personaggi per appropriarsi dello spazio umano cileno. La reificazione può essere associata al marcaggio, una delle componenti dell'appropriazione legata alla sua dimensione materiale, perché di base presuppone un intervento fisico che modella lo spazio in conformità al sistema di valore degli abitanti. Come si è già accennato precedentemente, questa azione di territorializzazione è sviluppata in un secondo momento all'interno della narrazione di *Ultima Esperanza*. Corrisponde a un grado più vicino alla compenetrazione con lo spazio umano in Cile rispetto alla strutturazione, perché implica l'attivazione di altre percezioni sensoriali oltre allo sguardo, fortemente caratterizzato dalla distanza che assume chi osserva, come ad esempio il tatto. L'esempio più emblematico a questo riguardo si trova quando Federico Sacco costruisce la sua capanna, momento che si racconta in lunghi paragrafi per dimostrare lo sforzo e l'ingegno che ha dovuto riversare per modificare il territorio abitato dagli aonikenk. Ma il vantaggio di questo romanzo, rispetto ad altri che raccontano lo stesso spazio cileno<sup>36</sup> è quello di esaltare positivamente anche i saperi territoriali indigeni, come si dimostra nel seguente frammento dove la struttura del *kau* non è sottovalutata per la sua rusticità, bensì è apprezzata come un vantaggio che gli permette di adeguarsi alle inclemenze climatiche e garantire la sopravvivenza degli aonikenk:

Il kau è una semplice struttura costituita da due file di pali conficcati nel terreno alla distanza di circa tre passi e di altezza decrescente in direzione ovest, un ingegnoso espediente per porgere un fronte di minore resistenza ai venti che spirano incessantemente dal Pacifico. su questi pali vengono fissati ampi teli di pelle ricuciti insieme a formare il tetto e le pareti. L'interno è spazioso quanto un'ampia stanza e può ospitare una famiglia anche di dieci persone, tra adulti, anziani e bambini, con relative masserizie, oltre a un certo numero di cani.<sup>37</sup>

In *Orizzonte mobile*, la reificazione è meno presente perché, specialmente nei capitoli ambientati alla fine del XX secolo, si racconta l'impossibilità dell'avventura nel viaggio contemporaneo, ridotto ormai ai limiti dell'esperienza turistica: “Ma come potrebbe essere un

---

<sup>36</sup> Come, per esempio, *L'uomo dalla voce tonante. Storie dell'America del Sud* di Stefano Malatesta, *A sud del sud. Quasi fuori dalla carta geografica* de Nicola Bottiglieri o *Il violino liberato* de Gualtiero Morpurgo.

<sup>37</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 217.

viaggio avventuroso e alla fine del mondo se ogni mattina c'è la telefonata di mia madre?"<sup>38</sup>. In tale contesto, il narratore non ha l'occasione di costruire i suoi propri manufatti per appropriarsi degli spazi in Cile, perché in essi esistono già delle edificazioni urbane. Solo nei capitoli dedicati alla spedizione in Antartide si registrano azioni di reificazione per attrezzare lo spazio ostile del Polo Sud all'esistenza umana:

Poiché lo sverno è diventato inevitabile ci occupiamo subito di rendere il più confortevole possibile la prigione in cui vivremo per un periodo di otto o nove mesi. Circondiamo la nave di un muro di neve alto fino all'estremità superiore delle murate affinché la dispersione del calore interno sia meno sensibile. Installiamo la macchina per l'acqua distillata. Arrangiamo le rastrelliere per le racchette da neve e gli altri oggetti indispensabili alle escursioni sul ghiaccio. Nel quadrato degli ufficiali e sul fianco della camera delle macchine prepariamo una dispensa dove disponiamo le scatole di conserve e le derrate chiuse in casse di zinco e ciò che il freddo non potrà alterare come riso, zucchero, paste alimentari. La parte di corvetta, sbarazzata, è convertita in sala da lavoro per l'equipaggio e adibita a cucina<sup>39</sup>.

La manipolazione e trasformazione materiale dello spiazzo ghiacciato dove gli scienziati decidono di stabilirsi per una stagione, finisce per generare tra di loro un senso di appartenenza: "Arrivavo in anticipo e non volevo disturbarli perché loro quel container lo sentivano profondamente come casa propria"<sup>40</sup>. Quel sentimento è prevedibile laddove si sono riversati i propri valori simbolici, affettivi e cognitivi nella costruzione del proprio rifugio, perché è in questo modo in cui una determinata porzione di terra diventa uno spazio appropriato e quindi assimilato al mondo interiore.

Un altro esempio di reificazione lo si trova in *Ruido*, precisamente quando si commenta la trasformazione del Cerro La Virgen in un santuario religioso e in un mercato per i fedeli del giovane Miguel Ángel. Si tratta di una reificazione che non è eseguita dal narratore stesso, ma dagli altri poiché durante l'intera narrazione si configura come un abitante testimone degli eventi avvenuti nella Villa Alemana tra gli anni ottanta e novanta: "A questo punto, i fedeli avevano già acquistato la collina e le avevano dato un nome. La strada che portava alla vetta era piena di commercio ambulante: una fiera improvvisata dove si vendevano immagini religiose, gelati, rosari, bibite"<sup>41</sup>. Si veda bene l'intercalarsi di prodotti disposti alla vendita tra oggetti sacri e mondani che fanno diventare una collina popolata da cespugli spinosi in un centro religioso profano, la cui trasformazione continua a essere descritta più avanti: "La

---

<sup>38</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 21.

<sup>39</sup> Ivi, p. 105.

<sup>40</sup> Ivi, p. 109.

<sup>41</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 59.

collina è cambiata. Quando tutto finisce, là sopra non c'è solo una chiesetta, ma anche nella salita si è installata un'*animita*<sup>42</sup> dove i fedeli appendono delle targhe per i favori concessi, nonché cumuli di terra con dipinte le stazioni della via crucis<sup>43</sup>. Nonostante il narratore non sia colui che svolge le reificazioni sul paese, si appropria comunque degli spazi urbani di Villa Alemana soltanto facendo riferimento alle loro trasformazioni materiali, perché sono quelle che ha potuto assimilare facendole apparire nel racconto sotto una nuova forma. Così, sulla base di appropriazioni materiali precedenti, il narratore di *Ruido* esegue le sue a livello simbolico aggiungendo allo spazio altre immagini che ampliano le sue funzioni originali. Ciò vale anche per la rappresentazione letteraria della ferrovia del paese, la quale smette di essere solo quello per diventare ciò che il narratore immagina come “lo scheletro di un luogo che si era trasformato in qualcos'altro”<sup>44</sup>.

Ciò che accomuna *Ultima Esperanza*, *Orizzonte mobile* e *Ruido* è la narrazione di appropriazioni di spazi in costruzione, ancora indefiniti. Se in *Ultima Esperanza* tale spazio è la foresta della Patagonia, e in *Orizzonte mobile*, l'Antartide cilena, in *Ruido* è il paese di Villa Alemana in piena emergenza nel contesto di modernizzazione urbana della nazione: “L'orizzonte delle colline si era popolato di condomini e palazzi, nei dirupi del settore sud costruivano un'autostrada ad alta velocità verso il porto”<sup>45</sup>. In mezzo a questa vertiginosa trasformazione spaziale, il narratore, che parla sempre in terza persona plurale, un “noi” generazionale, può solo assistere come testimone alla mutazione del paesaggio villalemanino ed è perciò che subito dopo il commento sull'urbanizzazione del paese afferma: “Eravamo fantasmi”<sup>46</sup>. Ma fantasmi che da un luogo marginale sabotano il progetto modernizzatore trasgredendo gli usi abituali degli spazi, recuperando le memorie minoritarie che si iscrivono lì e registrando le loro immaginazioni con un linguaggio che amplia le forme possibili di concettualizzare il paese.

Ne *El Faro* e *Fuerzas especiales*, la reificazione, nella sua dimensione strettamente geografica e materiale, è quasi assente, a meno che non la si consideri nella sua manifestazione simbolica. Nel caso specifico di *Fuerzas especiales*, si deve sottolineare la particolare costruzione spaziale che esegue la narratrice insieme ai suoi amici: data l'esclusione dei soggetti nella produzione dei loro spazi e la difficoltà nell'appropriarsi di essi, i personaggi trovano solamente nel mondo

---

<sup>42</sup> Diminutivo di “anima”, il termine viene usato in Cile per fare riferimento a piccole case costruite negli spazi pubblici per ricordare un fatto tragico.

<sup>43</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 79.

<sup>44</sup> Ivi, p. 124.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

virtuale la possibilità di costruire un luogo completamente alla misura delle loro soggettività. Con i precari materiali che hanno a disposizione, creano un videogioco nel quale compaiono digitalizzati nello schermo di un computer del cybercafé dove si prostituiscono, sotto il titolo “Pakos Kuliaos”. La creazione del videogioco costituisce un chiaro gesto di allontanamento dalla realtà concreta, poiché questa non fornisce le condizioni minime perché i personaggi si emancipino delle sue oppressioni. Tuttavia, la separazione tra il mondo virtuale e il mondo materiale non è definitiva dal momento in cui entrambi i piani si intrecciano in una nuova dimensione del reale, nella quale i personaggi possono, finalmente, attuare maniere alternative di resistenza e di appropriazione dei loro spazi di esistenza nel quartiere. In questo modo, *Fuerzas especiales* assume la virtualità non più nella forma in cui lo fa la cultura postmoderna, la quale rende i media digitali un campo di produzione incessante di significanti che stravolgono i soggetti inabilitandoli all’azione; bensì come uno spazio alternativo in cui diventa possibile incidere attivamente sulla configurazione della realtà trasformando le sue oppressioni. Ciò nonostante, questa idea arriva solo alla fine della narrazione, dopo che la stessa protagonista è stata schiacciata dall’alluvione di messaggi e di immagini che ogni giorno guarda su internet. La narratrice stessa arriva alla consapevolezza della sua indigenza cronica e della mancanza di protezione contro le determinazioni ambientali dei suoi pari, come quella di suo padre: “Non capisco in quale parte della sua mente lo distrugge la realtà blocco e posso neanche inferire quali sentimenti nutre verso di noi, le donne della famiglia che ci resta. Mi chiedo con una frequenza che dà fastidio come viva la sua notevole disgregazione”<sup>47</sup>. Suo padre, così come il resto della sua famiglia e dei vicini di casa, si trovano sommersi nella passività distruttiva, mentre lei e i suoi amici, Omar e Lucho, riescono a trovare un modo per appropriarsi del quartiere tramite la creazione del videogioco. Ma ciò avviene solo una volta che hanno fatto lo sforzo di allontanarsi dal denso flusso di messaggi alienanti di consumo che trovano nel web, dai quali sono comunque avvolti, come racconta la stessa narratrice mentre si prostituisce nella cabina del cybercafé: “Mi abbasso le mutande mezz’ora e lascio che mi infilino il pisello e le dita, fino a dove possono. Non dico mai: metti fuori il pisello, neanche dico: togli le dita. Non lo faccio perché mi concentro sul sito russo di mode alternative che mi assorbe così tanto che i miei occhi si aggirano per il mio cervello classificando i capi in modo ipnotico”<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 118.

<sup>48</sup> Ivi, p. 12.

Tuttavia, anche quando la donna è completamente invasa dalle esigenze del suo ambiente che la costringono a trasformare il suo corpo in merce, cerca di prendere distanza dal tempo e dallo spazio dove svolge la sua occupazione allo scopo di sopportarla. Si tratta comunque di un distanziamento che, nel caso specifico della citazione precedente, non crea nuove spazialità, bensì funziona come un modo per sottrarsi da una realtà dolorosa attraverso il consumo di prodotti commerciali. In ogni caso, l'autonomia che raggiunge navigando in internet mentre vende il suo corpo è relativa, perché non è sufficiente per contorcere le sue condizioni oggettive di vita, ma è lo stesso fondamentale per iniziare a fare suoi gli strumenti tecnologici e renderli a suo favore, perché è lo scenario preparatorio per il vero gesto di emancipazione creativa che chiude la narrazione: l'invenzione del primo videogioco cileno, "Pakos Kuliaos". La creazione di questa nuova dimensione virtuale costituisce, tra i romanzi del corpus, l'atto più radicale di appropriazione di uno spazio ostile a partire dal distanziamento netto della realtà. Dunque con il gesto di trasferire le azioni di resistenza e di trasformazione al mondo virtuale, si umanizza uno spazio che nella postmodernità si credeva svincolato dalla materialità concreta<sup>49</sup>, diventando invece un altro scenario di creazione da dove progettare nuove modalità di appropriazioni spaziali, sia sulla sfera della realtà analogica, sia su quella digitale.

Anche *Ruido* affronta i problemi di un contesto storico che tende a inibire il potenziale creativo degli individui, configurando un narratore che durante tutto il suo racconto cerca di distinguere la simultaneità di trame indefinite ma percettibili che compongono l'atmosfera di Villa Alemana, le quali infatti chiama rumore, come il titolo stesso del romanzo:

il rumore era quello che c'era nell'aria. Era ciò che restava dai miracoli. Era il profumo del legno di biancospini bruciato sui pascoli quando finiva la primavera. Era il suono della carta da parati incrinandosi; [...]. Era il mormorio dei formicai che c'erano sotto le case; il lieve sgocciolare delle sorgenti d'acqua dei giardini, la brezza che portava via le foglie secche.<sup>50</sup>

Il rumore appare come un qualcosa di incomprensibile, come un residuo incognito e disorganizzato, a partire dal quale si sperimentano forme per nominarlo prendendo distanza dalla sua vertiginosa composizione. Lo stesso meccanismo di allontanamento è presente in *El Faro*, il cui narratore spesso riflette sulle potenzialità della scrittura e della memoria, attività di distanziamento per eccellenza, per comprendere il modo in cui una città forma le affettività dei suoi abitanti. Dato il loro carattere contemplativo e riflessivo, la scrittura e la memoria si mostrano come gli unici mezzi che il narratore ha a sua disposizione per afferrare la sua

---

<sup>49</sup> Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, cit., p. 125.

<sup>50</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 114.

esperienza, poiché gli forniscono la distanza necessaria per comporre un discorso proprio sul vissuto nella Valparaíso degli inizi del XXI secolo. In questo caso, le pressioni dalle quali Felipe cerca di liberarsi per acquisire una relativa autonomia consistono in due eventi puntuali che marcano la direzione della storia: la sparizione di Rodrigo e la morte di Alejandra. Quindi la scrittura e la memoria si mostrano come territori privilegiati per dare senso a questi avvenimenti, perché concedono la distanza necessaria per interpretare la perdita e l'assenza, esperienze amplificate dagli effetti di una città che determina il modo in cui sono vissute. Il distanziamento che suscitano la scrittura e la memoria si trova esplicitato nel seguente frammento:

Se lo prendi sul serio, disse, cominci a scrivere tardi, quando i luoghi e le persone sono diventati confusi, e gli affetti e rancori si sono già sbiaditi. Perché così appare tutto più chiaro. Come dice François Féder, disse Constanza, solo quando possiamo vedere il passato davanti a noi –e non dietro– come se fossimo seduti su un treno dando le spalle alla sua direzione; allora solo in quel momento il passato diventa parte di noi e non smette più di essere.<sup>51</sup>

Non a caso la metafora del treno è anche impiegata da Michel de Certeau ne *L'invenzione del quotidiano* per spiegare la separazione tra gli individui e la realtà come un'altra modalità di costruzione di nuovi sensi. “Lo scompartimento produce pensieri mediante separazioni. Il vetro e il binario creano dei pensatori e degli gnostici. Occorre tale cesura affinché sorgano, al di fuori di queste cose ma non senza di esse, i paesaggi sconosciuti o le strane favole delle nostre storie interiori”<sup>52</sup>, commenta l'autore, e continua argomentando che il viaggio in treno è un momento strano in cui una società fabbrica spettatori e trasgressori di spazi<sup>53</sup>. Lo è anche il narratore di *El Faro* quando sceglie la scrittura per preservare la memoria, perché con essa “l'addolcisce e le aggiunge un valore nuovo che progettiamo all'indietro e ci inganna”<sup>54</sup>. Sebbene l'atto di scrivere supponga “un allontanamento dall'impronta che intensifica la perdita”<sup>55</sup> e che renda evidente il fatto che gli avvenimenti e le persone non potranno mai essere distinti “definitivamente, nei sogni, nei pensieri, nelle nostre parole”<sup>56</sup>, comunque funziona come un mezzo tramite il quale “il dolore davanti alle cose irrecuperabili” può continuare a provare vie di fuga che “ci fanno dire più e più volte senza fine e senza sosta”<sup>57</sup>, magari senza

---

<sup>51</sup> González, *El Faro*, cit., p. 70.

<sup>52</sup> De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 170.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> González, *El Faro*, cit., p. 72.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

la possibilità certa di poter, finalmente, cristallizzare la realtà, ma almeno di farla proliferare ancora di più.

Infine, identificando nei romanzi la strutturazione e la reificazione come azioni di territorializzazione che aiutano a ottenere una relativa autonomia dallo spazio umano di riferimento, è possibile osservare l'intreccio della dimensione materiale con quella simbolica. L'appropriazione letteraria agisce come l'interfaccia di entrambi gli ambiti, in quanto è il processo testuale tramite il quale la fisicità dello spazio non è registrato nella sua sola referenzialità, ma anche nella molteplicità di significati che potrebbe assumere dal contatto con determinate soggettività. Così come insegnano i romanzi, perché ci sia un'appropriazione che faccia emergere tali significati spaziali, è dunque necessaria una distanza iniziale che interrompa l'originaria relazione deterministica con l'ambiente, la quale tende a inibire la capacità creativa degli individui, ma anche la loro facoltà interpretativa. Infatti, in *El Faro* quella facoltà fiorisce proprio nel momento in cui il narratore riflette insieme a un suo compagno di università su ciò che accade con il distanziamento che genera la scrittura: "in mezzo al tedio quotidiano [...] nel quale le persone e le cose, i giorni e i paesaggi non erano altro che quello, loro stessi, per così dire, ma muti e insignificanti, scollegati, isolati nel loro proprio essere senza ragione"<sup>58</sup>. Da quel distacco che concede la scrittura, una manciata di fatti sprovvisti di significati e disarticolati tra di loro, acquisiscono un senso che lotta per essere detto. In quel momento di rivelazione, Jaime, il compagno di università,

sentiva comparire sul mondo lo schizzo appena suggerito di una trama; sottilissimi fili attraverso cui quelle persone e cose, quei paesaggi e quei giorni si imbastivano e acquisivano un'intensa carica di senso. Gradualmente lo schizzo si definiva, i suoi contorni risplendevano e una certa emozione senza forma diventava permanente e lo costringeva a forgiare qualcosa di diverso con quel materiale.<sup>59</sup>

Questo frammento rappresenta il momento esatto in cui nasce una nuova formazione di senso e ribadisce il fatto che, in generale, il distanziamento si profila come un'istanza creativa e, in particolare, costituisce un'occasione di appropriazione spaziale tramite la quale si identificano e si assimilano le trame della realtà che si lasciano percepire, ma non nominare facilmente.

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 37.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

### 2.1.2 La trasgressione

Allontanandosi ed emancipandosi da un contesto iniziale caricato da oppressioni di diversa natura, i narratori creano nuove rappresentazioni spaziali che sovvertono l'organizzazione simbolica dell'ambiente dove si trovano immersi. Le trasgressioni che provocano le appropriazioni letterarie sullo spazio umano si relazionano direttamente con la liberazione dei personaggi dai vincoli dei loro contesti di enunciazione. Poiché lo sguardo trasgressivo genera nuovi orizzonti di significati, affranca ai soggetti “dal codice e dal territorio che funge da “campo” di applicazione dell'orizzonte stesso”<sup>60</sup>. In sostanza, la trasgressione degli spazi sorge come il risultato del distanziamento e della liberazione dalle forme consuete di percepirli e di concettualizzarli.

Anche se in tutti i romanzi del corpus è presente la trasgressione ogni volta che rielaborano gli immaginari dei sistemi spaziali di riferimento, i narratori di *Fuerzas especiales* e *Orizzonte mobile* sono gli unici che esplicitano la volontà di prendere distanza per ottenere nuove percezioni sullo spazio rappresentato. Sono sufficienti poche righe nel romanzo di Diamela Eltit per dichiarare tale intenzione: “Quindi, appoggiata a un lampione, alzai la testa e volli osservare il nostro appartamento, al quarto piano, come se non lo conoscessi. La mia idea era di fare un esperimento visuale a partire da una forzata distanza”<sup>61</sup>. La necessità di osservare con uno sguardo rinnovato quello spazio che per quanto familiare si è smesso di vedere, nasce come una delle molteplici strategie che la narratrice deve architettare per resistere all'ostilità del suo ambiente, dando significato a quegli elementi che si sono svuotati di senso a causa delle miserabili condizioni di vita generate dall'eccessiva violenza di Stato.

All'interno di una quotidianità povera che produce, a sua volta, miseria mentale e sociale, la narratrice cerca addirittura nei gesti più inosservati l'opportunità per abilitare nuove possibili forme di abitare, più amabili e affermative. La predazione che subiscono costantemente gli abitanti del quartiere da parte della polizia accende l'urgenza della protagonista di esaurire tutte le sue risorse immaginarie per appropriarsi dello spazio usurpato. Un'alternativa valida a questo proposito è l'affinamento dello sguardo al fine di catturare dettagli della propria casa che le consentano di cambiare la sua relazione di oppressione che mantiene con quello spazio. Tuttavia sbarazzarsi dei suoi abiti mentali tramite un distanziamento temporaneo implica un grande sforzo, perché le avvolgenti pressioni dell'ambiente rendono difficile lo sviluppo della creatività individuale. Ciò è confermato anche da Rosi Braidotti che nel suo saggio

---

<sup>60</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 70.

<sup>61</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., pp. 57-8.

*Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, sostiene che modificare modi prestabiliti di pensare “vuol dire intraprendere una cura disintossicante”<sup>62</sup> e che, per far ciò, “occorre una buona dose di coraggio e creatività”<sup>63</sup>. Guardare l’appartamento da “una forzata distanza” porta allo straniamento degli spazi familiari, dal quale emergono nuovi dati della realtà che alterano l’abituale relazione che, fino a quel momento, aveva la narratrice con il suo appartamento.

Anche *Orizzonte mobile* fa riferimento alla necessità di variare il punto di vista per trasgredire le immagini che altri testi di viaggio hanno attribuito alla Patagonia. Gli effetti trasgressivi del distanziamento si deducono dal momento in cui il narratore tenta di evitare associazioni immediate e, invece, cerca di proporre rappresentazioni inedite motivate da suggestioni personali e non da quelle che hanno già suggerito altri viaggiatori: “Sembrava il luogo stesso d’origine delle nubi, il nido dei quattro venti. Dico così adesso ma dovrei subito capovolgere la prospettiva, come mi sforzai di fare in quei primi giorni: se proprio il paesaggio deve chiedere qualcosa al suo osservatore, è una sensibilità sufficiente per capire quanto esso non sappia cosa farsene di lui”<sup>64</sup>. Nonostante il narratore catturi immagini relativamente originali del territorio, cerca di stare all’erta rispetto alle proprie interpretazioni per non abituarsi ad esse e per evitare di vedere le mutazioni impreviste dello spazio sempre dalla stessa ottica. Pertanto, il sospetto su ciò che si crede di sapere è un’altra caratteristica dello sguardo distanziato sviluppato nel romanzo e che aiuta a identificare nello spazio le sue diverse stratificazioni di senso nascoste, le quali, una volta espresse, ripropongono dati inediti che aggiungono altri fattori di complessità al sistema spaziale di riferimento.

Gli episodi dei due romanzi appena accennati annunciano un’importante conseguenza per il concetto di appropriazione letteraria dello spazio umano, ossia che adottando una distanza dalle condizioni determinanti della realtà spaziale, i narratori sono in grado di visualizzare ciò che un territorio potrebbe diventare. In tal senso, il distanziamento, generatore di trasgressioni spaziali, è l’istante preciso dell’appropriazione letteraria dello spazio umano in cui si iniziano a disegnare futuri possibili per i territori. Il destino degli spazi non è prefissato, bensì è aperto alla sua riscrittura in ogni sua appropriazione, perché le azioni del presente influiscono sulle forme in cui sarà abitato e concettualizzato. Pensare la Patagonia, per esempio, come luogo selvaggio, remoto e vuoto non ha le stesse conseguenze pratiche sul territorio se la si rappresenta da una prospettiva interessata a sottolineare altri aspetti. Infatti, l’immaginario che

---

<sup>62</sup> Braidotti, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, Milano, Meltemi, 2009, p. 178.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 94.

la lega allo spazio dove si trova la natura ha contribuito alla formazione di riserve naturali destinate, sia alla preservazione della biodiversità, ma anche a garantire il divertimento dei turisti alla ricerca di un simulacro di esperienze di avventura. Il problema di questa concezione per i residenti della zona consiste nella cancellazione delle loro presenze, delle loro storie e nella depredazione del territorio da parte dei viaggiatori, fomentati da un'industria turistica che ottiene benefici economici dalla promozione dell'immaginario della *wilderness*. Considerazioni simili si possono fare riguardo Valparaíso: non ha le stesse conseguenze per i suoi abitanti pensare la città a partire dall'insieme di immagini che promuovono le politiche patrimoniali: l'enfasi nel mostrare un passato marcato dalla presenza europea, l'accento sul carattere bohémien della città, la gentrificazione e la esaltazione della povertà come paesaggio estetico del pittoresco. Tutti questi immaginari forzano un mercato del lavoro che gira intorno al mantenimento del patrimonio della città, ma siccome non riesce a tenere il passo dell'intera popolazione, genera disoccupazione, povertà ed esclusione sociale di coloro che abitano al di fuori delle zone con interesse turistico.

La preoccupazione per il futuro dei territori è presente con diverse intensità tra i diversi romanzi, ma quello che forse insiste di più sulle possibilità aperte che lascia l'indefinitezza di una realtà spaziale è *Ruido*. Il rumore sordo che si percepisce nell'evocare l'atmosfera di *Villa Alemana* continua a riverberare in un futuro impreciso tramite delle immagini che un abitante attento saprebbe riconoscere e cercherebbe di nominare, anche se il narratore scarta quella possibilità, così come lo suggerisce nelle seguenti battute: “[...] il futuro assomiglia un film che non esiste. Un film che nessuno sarà interessato a registrare perché abita ai bordi di ciò che narriamo”<sup>65</sup>. Eppure, la memoria del presente di quei giovani degli anni Ottanta che trasformarono il paese a loro immagine è rimasta sospesa da qualche parte, incastonata nei muri, strade, locandine, storie clandestine, infine, nelle tracce quasi impercettibili nell'attesa di essere riattivati da un'appropriazione spaziale futura. In quel possibile avvenire, la voce della generazione di quei ragazzi “sarà appena un modo in cui la luce si contorce sull'orlo di uno schermo che progetterà immagini di campetti di scuole pieni di polvere secca, eventi scolastici in cortili di cemento, strade senza ombra, feste dove la musica suona sempre distorta”<sup>66</sup>. Insomma, quella voce si troverà fuori dai limiti della città, ma uno sguardo trasgressivo potrebbe recuperarla se lo facesse come una pratica situata e conscia delle limitazioni della propria collocazione che si proporrà di superare. Perché, in fin dei conti, il distanziamento, e

---

<sup>65</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 166.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

le trasgressioni a cui dà luogo, implica prendere coscienza delle forze invisibili che convergono sullo spazio.

Ebbene, se tale sguardo riuscisse a catturare e ad appropriarsi del rumore lasciato dagli abitanti del passato, allora quel rumore sarebbe assimilato come un'altra frontiera del sistema che si cercherà di trasgredire e potrebbe costituirsi come un nuovo limite semiotico da superare. Ma ciò succederebbe solo se il contenuto del rumore diventasse un'immagine ripetuta fino a raggiungere la condizione di immaginario ufficiale di Villa Alemana. In quel caso, sarebbe comunque possibile trasgredire tale concettualizzazione a partire da un'appropriazione spaziale, in quanto questa azione implica una ricomposizione continua delle coordinate della soggettività, sempre aperta al divenire indefinito grazie alle figurazioni che postulano nuove forme possibili di trasformare il territorio. In questo senso l'immaginazione gioca un ruolo chiave poiché favorisce l'attivazione delle virtualità degli spazi narrati contenute in uno stato potenziale. L'immaginazione è quindi in stretta relazione con l'emancipazione derivata dal distanziamento, perché permette l'espressione letterale di ciò che eccede i limiti del sistema, aprendo nuovi contenuti con cui appropriarsi dello spazio. In tale direzione si iscrive il seguente frammento di *Ruido*:

Ora, nel futuro del film che sogniamo, sarà proiettata nel cinema fantasma del paese.  
La trama: una ragazza racconta una storia che proviene da un sogno e un ragazzo che impara a ricordarlo.  
Lì, ciò che importa è ciò che rimane, ciò che importa è la lingua del mormorio, il corpo volatile del rumore.  
Il rumore è ciò che balla tra le parole.<sup>67</sup>

Nel suo presente di enunciazione, il narratore fantastica su di un film che possa catturare quello che si trova ai confini dell'atmosfera del paese, ovvero il rumore. Ma anche se non fosse possibile coglierlo in rappresentazioni definite, perché è un qualcosa di ineffabile che marca la vita di provincia, comunque il narratore insiste sulla necessità che il rumore continui a circolare negli spazi che restano da quell'epoca, perché così garantisce la sopravvivenza di quella realtà. Il cinema fantasma della città si presenta come lo scenario più adeguato a riattivare il rumore, perché nel passato è stato la sua principale fonte di produzione e di nutrimento delle figurazioni trasgressive del narratore per mezzo di tutti quei film stranieri di creature mutanti che, in qualche modo, riflettevano anche la stranezza locale. Il frammento appena citato si riallaccia inoltre alla creazione del primo videogioco cileno, "Pakos Kuliaos", raccontato in *Fuerzas*

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 170.

*especiales*. Entrambi gli episodi condividono la necessità di rivolgersi a una dimensione virtuale per aumentare le opzioni con cui uno spazio potrebbe essere immaginato e appropriato. Comunque si deve far presente che il distanziamento che implica situarsi da una dimensione virtuale non si instaura come una separazione netta e dualistica tra i personaggi e la realtà, bensì “come una dissociazione intenzionale dal pregiudizio e dal pensiero che facilita una comunione tra l’oggetto e il soggetto”<sup>68</sup>. Così il mondo virtuale dell’ipotetico film e quello del videogioco fornisce ai narratori la possibilità di rinnovare i loro schemi di pensiero per favorire nuove appropriazioni spaziali. Inoltre, il fatto che i protagonisti delle narrazioni siano giunti a immaginare un eventuale film su Villa Alemana e a creare un videogioco, dimostra l’intensa concentrazione nella realtà esterna per catturare le sue forze invisibili e dargli una forma. Il risultato di questa operazione è quindi l’elaborazione di dispositivi reali-fittizi con i quali i protagonisti possono riallacciare la loro immaginazione agli elementi esterni e così creare una nuova “bussola di tipo cognitivo, affettivo ed etico”<sup>69</sup> con cui orientarsi nella complessità dello spazio umano. Infatti, secondo Rosi Braidotti, ciò che è in gioco nella trasformazione positiva della realtà è “la capacità di orientarsi in un territorio”<sup>70</sup>, perché così diventa possibile “sostenere le forze dissonanti”<sup>71</sup> che abitano al nostro interno e che strutturano gli “affetti intensi ma impersonali”<sup>72</sup> che fioriscono in noi quando ci concentriamo sull’esterno. Quindi il film e il videogioco funzionano come occasioni per riorganizzare la disposizione cartografica degli spazi umani, dalla quale sorgono nuovi criteri che trasgrediscono la percezione di Villa Alemana e del quartiere anonimo di *Fuerzas especiales*.

A sottolineare la trasgressività della creazione di un video gioco e dell’ipotetico film sul paese, è il fatto che entrambi gli episodi sono ubicati alla fine delle loro rispettive narrazioni. Questa decisione strutturale indica la capacità dei dispositivi digitali di propiziare una fuga dalle determinazioni contingenti verso un futuro aperto, riconfigurato dalle rotte che il film e il videogioco lasciano suggerite perché continuino a generarsi indefinitamente appropriazioni dello spazio in cui sono stati progettati. Anche se questi due eventi condensano bene l’idea di apertura verso l’avvenire, non sono gli unici avvenimenti dei romanzi a esprimere una trasgressione del sistema urbano di riferimento con conseguenze sul suo futuro: in realtà, ogni rappresentazione letteraria che propone nuovi spunti sullo spazio sblocca i suoi potenziali

---

<sup>68</sup> Bermúdez, “El rol del ‘distanciamento’ en lo inefable arquitectónico”, *Modulo Arquitectura*, n. 12, 2013, p. 23. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>69</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull’etica nomade*, cit., p. 204.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

significati, i quali, una volta espressi, influiscono sul suo divenire. In questo genere di rappresentazioni è possibile localizzare l'appropriazione spaziale, perché cogliere la novità trasgressiva di un posto comporta una concentrazione sull'esterno, la quale si ottiene quando i personaggi dei romanzi si sincronizzano con la riconfigurazione costante del territorio. L'articolazione essenziale tra gli esseri umani e lo spazio sembra contraddire l'idea di distanziamento, ma se da un'interpretazione realista agenziale le intra-azioni producono "un senso differenziale dell'essere in un continuo flusso e riflusso di agency"<sup>73</sup>, allora nei romanzi i meccanismi di allontanamento funzionano come un'operazione di differenziazione con la quale i personaggi possono, infatti, intra-azionare con gli spazi. Perciò il distanziamento lungi dall'essere un'interruzione delle relazioni tra gli agenti, è lo sforzo che mettono in atto i soggetti per differenziarsi dall'ambiente e per catturare le sue manifestazioni emergenti, le quali esercitano una trasgressione del sistema di rappresentazione precedente quando sono riportate nelle narrazioni<sup>74</sup>. A più riprese il narratore di *Ruido* cerca di differenziare i diversi frammenti dispersi della realtà in Villa Alemana per conferirgli un senso attraverso l'istante di sospensione che fornisce "la distanza mentale [...] necessaria perché la fenomenologia estetica si scateni"<sup>75</sup>. Per questo motivo, non è casuale che quando il narratore si ripiega nella sua memoria per cercare di individuare e dare una forma provvisoria a quel rumore che compone l'atmosfera di Villa Alemana, la narrazione diventi un'enumerazione aleatoria di elementi scollegati:

Il rumore proveniva da loro, ma anche dalle preghiere, dalle immagini di Cristo, da annunci commerciali di affitti, dalle poesie di qualche signora abitante del paese. Il rumore era quella vita incollata a quel muro di *cholguán*<sup>76</sup>, a quella parete di sughero; erano i messaggi segreti che si lasciavano i cittadini tra di loro e che rivelavano per sbaglio i transiti delle loro vite. A volte, in quei muri, restava ancora alcuno dal decennio scorso: la carta gialla di una locandina che dava l'annuncio che il veggente, a un certo orario e in un certo giorno, farebbe un miracolo [...].<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, cit., p. 47.

<sup>74</sup> La trasgressione presuppone l'alterazione di un sistema organizzato. Sebbene dall'ottica dei nuovi materialismi ogni fenomeno del mondo, incluso lo spazio, si trova in un continuo divenire, raggiunge comunque una sua coerenza interna come "risultato della ripetizione, di concertati ritorni" (Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, cit., p. 228). La ripetizione di similari intra-azioni tra gli spazi e i soggetti definisce i loro confini e crea una relativa stabilità delle loro identità. Così, la ripetizione nel tempo di una stessa immagine spaziale, consolida un sistema di rappresentazione che conferisce unità allo spazio rappresentato. Rimane comunque aperta la possibilità che quelle immagini spaziali siano trasgredite, in quanto le modalità con cui intra-agiscono gli abitanti con gli spazi sono sempre in trasformazione.

<sup>75</sup> Bermúdez, "El rol del 'distanziamiento' en lo inefable arquitectónico", cit., p. 14.

<sup>76</sup> Legno prodotto nella località cilena dello stesso nome, entrato nel linguaggio comune dei cileni dovuto al suo uso popolare.

<sup>77</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 115.

Questo frammento illustra un torrente di dati che si aggancia in una specifica figura spaziale: i muri della città. In essi rimangono segni sbiaditi che sono appropriati quando sono detti, perché così acquisiscono uno spessore semantico e smettono di essere semplici residui senza valore per l'abitante distratto. Inoltre, questa enumerazione potrebbe essere interpretata anche come la dispersione del narratore insieme ai dati che elenca, perché in ognuno di essi si alloggia qualcosa che fa parte della sua memoria personale, ma anche condivisa con i suoi coetanei.

### 2.1.3. L'etica affermativa della sostenibilità

Se i personaggi dei romanzi non attivassero strategie di emancipazione, trasformazione e trasgressione del contesto di riferimento, sarebbero completamente determinati dalle innumerevoli avversità provenienti dal mondo esteriore e impossibilitati a intraprendere qualsiasi atto di appropriazione spaziale. Le conseguenze del non eseguire azioni trasformative su un presente negativo sono ben visibili, per esempio, nei vicini di casa della narratrice di *Fuerzas especiales*: abitanti immobilizzati dalle minacce della polizia, svincolati dai loro spazi quotidiani, persone diffidenti, spaventate e sempre sull'orlo dell'abisso. In contrasto con questo modo di essere, la protagonista del romanzo adotta un ruolo attivo all'interno di un contesto che tende ad annichilire la capacità creativa dei soggetti. I narratori protagonisti delle altre opere assumono lo stesso atteggiamento dell'anonima donna di *Fuerzas especiales* nel dimostrare la chiara volontà di trasformare gli spazi abitati prima che le sue minacce più immediate determinino loro. La negatività dell'ambiente è dunque la condizione iniziale che attiva il bisogno di appropriazione spaziale da parte dei personaggi. Ma tale appropriazione, in quanto operazione generatrice di nuovi modi di essere e di rapportarsi con il mondo, solo può essere svolta tramite passioni positive, come la speranza, la creatività e l'immaginazione, che spingono ai narratori a superare i fattori che impoveriscono l'esperienza spaziale.

Per il fatto che queste passioni non sono istantanee, sono loro stesse un risultato del distanziamento dalle condizioni che conducono ai soggetti a uno stato di passività. Inoltre, tali passioni affermative sono quelle che potenziano l'appropriazione spaziale come un atto creativo, perché sono essenzialmente produttive e orientate verso l'espressione delle libertà più intime. Il *conatus*, la *potentia* e il divenire sono concetti che Rosi Braidotti prende dal materialismo spinoziano<sup>78</sup> per sviluppare la sua proposta sull'etica nomade e che ben possono essere impiegati per spiegare le forze affettive trainanti dell'appropriazione spaziale, la quale

---

<sup>78</sup> Braidotti, *Trasposizione. Sull'etica nomade*, cit., p. 114.

si realizza come *conatus* quando favorisce l'esistenza piena dei soggetti in un'ambiente minaccioso; come *potentia* nell'incrementare il potere di azione individuale e la capacità di intervenire la realtà; e come divenire, in quanto gli effetti dell'appropriazione sul presente di un territorio influisce le sue forme future.

Tali nozioni, oltre a sottolineare il carattere generativo e materialista dell'appropriazione spaziale, rimarcano la sua dimensione etica e sostenibile. L'etico, secondo Braidotti, consiste nella rielaborazione del "dolore trasformandolo in soglie di sostenibilità: incrinarsi, ma continuando a tenere duro"<sup>79</sup>. Se l'appropriazione spaziale implica la trasformazione di uno stato iniziale di dipendenza con l'ambiente per continuare a vivere in esso, ma a partire dalla creazione di forme più partecipative e poetiche di abitare un territorio, in grado di sviluppare nei soggetti forti sentimenti di identificazione e di incentivare appropriazioni spaziali future, allora è una pratica pienamente etica. La componente sostenibile invece si trova nella necessità "di mettere in atto forme sostenibili di trasformazione, che richiede assemblaggi o interazioni appropriate: si deve ricercare o creare attivamente il genere di incontri che possano favorire un aumento degli attivi processi del divenire evitando quelli che riducono la *potentia*"<sup>80</sup>. Evidentemente, l'appropriazione si configura come un'azione sostenibile: da essa si producono significati che perdurano nel tempo e che consentono ai personaggi di organizzare la propria realtà rendendola manipolabile e aggiustabile alle loro idee, suggestioni e desideri.

Dunque l'etica affermativa della sostenibilità è presente ogniqualvolta i narratori dei romanzi cercano di superare le condizioni prestabilite dei loro contesti spaziali, modificando le forme abituali di viverli o inventando rappresentazioni che illuminano delle zone più nascoste; in breve, l'etica dell'affermazione sostenibile si svolge quando le passioni negative sono trasformate in positive. Nelle opere, questa trasformazione inizia a forgiarsi dal momento in cui i protagonisti prendono distanza dagli stimoli che ostacolano la realizzazione della propria potenza. Pertanto, il distanziamento sarebbe una forma sostenibile di relazione con la realtà spaziale, poiché da quella posizione i protagonisti dei romanzi possono far fronte alle avversità, affrancarsi da esse e trasformarle per mezzo dell'immaginazione e della creatività, passioni affermative centrali per l'appropriazione spaziale. A tale riguardo risulta eloquente il caso di Suor Angela Vallese, monaca originaria di Lu Monferrato, chi affronta le asprezze della Patagonia e sfida "le paure che vengono dalle montagne e dalle onde e ancor più dagli uomini"<sup>81</sup> aggrappandosi alla sua fede cristiana e alla sua "*studiositas, studium* ovvero amore

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 247.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 104.

come dice la parola latina, conoscenza pervasa da amore”<sup>82</sup>. Questa sua disposizione d’animo le permette di mantenere solido l’operato umanitario e la volontà di capire un territorio con i suoi maltrattati abitanti, poiché la sua passione religiosa la libera dallo scoraggiamento che l’ambiente inospitale potrebbe causare a chiunque sia sprovvisto da alcun tipo di fervore.

Meno evidenti che nel capitolo di *Croce del sud* centrato sulla figura della suora piemontese, ma comunque con degli effetti rilevanti sono le trasformazioni evidenziate in *Ruido*, dove il narratore converte gli svantaggi della realtà di Villa Alemana in una fonte produttrice di contro memorie e di contro discorsi che ricodificano le istanze limitanti di origine della città. Questo è evidente quando gli abitanti del paese, immersi nella sensazione di noia e di mancanza di aspettative, destinano le loro energie al fanatismo per il veggente –“La Madonna è un trucco, una farsa, un inganno che ha attratto le persone, disperate per qualche rivelazione che potesse portarle via dall’orrore e dal tedio”<sup>83</sup>–, a seguire i film bizzarri progettati nel cinema del Teatro Pompeya o i gruppi musicali locali. Potenziano queste passioni, gli abitanti sono in grado di alterare la passività del paese, perché quelle forze vitali concedono loro la distanza sufficiente per scappare dalle limitazioni della provincia e così intravedere altre modalità di relazioni con l’ambiente. Per cui il distanziamento non si manifesta solo nel suo senso letterale, come invece accade in *Fuerzas especiales* con l’esperimento visuale con cui la narratrice pretendeva guardare il suo appartamento come se non lo conoscesse, o come si osserva in *Orizzonte mobile* quando il narratore si propone di rinnovare lo sguardo per trovare elementi paesaggistici inattesi, ma si esprime anche come distanziamento cognitivo e affettivo, spesso attraverso la ricostruzione di altre voci per catturare ciò che conforma il “rumore” del paese:

In un paese dove c’erano appena due isolati di casolari, un punk salì sul palcoscenico e cantò la metà delle canzoni. Dopo [i membri del gruppo musicale] parlarono con lui. Aveva fatto una copia di una registrazione al vivo che ascoltava devotamente in campagna, quando faceva dei lavori stagionali. Sognava di diventare cantante. Sognava di uscire dal paese. Di notte camminava chilometri e girava per il centro e rompeva delle bottiglie contro i muri delle vecchie case coloniali che non erano state cancellate dal terremoto.<sup>84</sup>

Il giovane del racconto trova una via di uscita nella musica punk, genere del tutto estraneo alla realtà contadina del paese. Ma solo tramite questo elemento esterno il ragazzo visualizza una modalità di allontanamento dalla sua quotidianità provinciale per resistere alla monotonia. La

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 106.

<sup>83</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 81.

<sup>84</sup> Ivi, p. 131.

musica punk sembra restituire una luce diversa ai luoghi quando sono vissuti attraverso quel prisma immaginario.

Una simile attivazione di potenze affermative si osserva nella narrazione della protagonista di *Fuerzas especiales*, dato che solo grazie alla sua immaginazione riesce a sopravvivere in un contesto inadeguato alla realizzazione personale. Le sue passioni positive sono nutrite quando la donna prende distanza dal presente del quartiere attraverso l'atto immaginativo, la resistenza creativa o semplicemente attraverso la sottrazione dal proprio corpo: "Devo dimenticarmi del *bloque*, dei bambini, dei denti, degli elmetti. Devo dimenticare me stessa per darmi in corpo e anima alla trasparenza che irradia lo schermo"<sup>85</sup>. Questa evasione dalla realtà tramite internet è stata interpretata da Patricia Espinosa come parte di una microstoria di una sconfitta che "sembra assoluta, come se fosse sul punto di completarsi, ad ogni istante, la politica dell'annichilamento"<sup>86</sup>. Tuttavia, questa affermazione sembra una condanna troppo veloce al fatto che in realtà la narratrice non ha molte risorse a sua disposizione per sovvertire il sistema dove si trova immersa, e che la narrazione mostra invece il processo graduale sulla forma in cui lei e i suoi amici costruiscono insolite strategie di resistenza. In questo modo, il romanzo lascia trasparire, così come segnala Braidotti sulle passioni positive, il fatto che "le trasformazioni affermative non sono naturali né spontanee, avvengono solo quando le soggettività incarnate sono disposte a mettere in gioco tutte le loro differenze, a confluire verso spazi comuni, luoghi di incontri altamente contaminanti"<sup>87</sup>. Perciò, invece che una sconfitta, il romanzo espone una storia sulla formazione non lineale di passioni che aprono possibilità impreviste per affrontare la negatività del contesto. Pur essendo vero che inizialmente l'uso eccessivo di internet anestetizza l'agire creativo della narratrice, dovrebbe essere inteso invece come un atto che l'aiuta a tirare avanti e, quindi, come un'azione etica che le permette di negoziare con il limite senza distruggersi. Dall'etica della sostenibilità che formula Braidotti, l'interpretazione di Patricia Espinosa sostiene una difesa di precetti normativi che devono essere evitati per poter riconoscere l'essenziale: "che gli stati di presunta autodistruttività sono per il soggetto un mezzo per tenere testa alla vita; sono modi di vivere"<sup>88</sup>. Anzi, nel caso della narratrice di *Fuerzas especiales*, lasciarsi assorbire dallo schermo non è affatto autodistruttivo, ma come riconosce Braidotti riguardo le dipendenze, sarebbe "un modo di onorare e tollerare

---

<sup>85</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 40.

<sup>86</sup> Espinosa, "Fuerzas especiales de Diamela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor", in *Taller de Letras*, n. 53, 2013, p. 228.

<sup>87</sup> Braidotti, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, cit., p. 40.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

la vita nella sua intensità spesso insopportabile”<sup>89</sup>. In fin dei conti, ciò che è in gioco nei romanzi è l’elaborazione di forme produttive di appropriazione spaziale, trasgredendo le condizioni che hanno prodotto le costrizioni dei contesti di riferimento. A tal fine, i protagonisti delle narrazioni si ripiegano nei loro affetti, ricordi, immagini e desideri con i quali trovano la forza creativa necessaria per forgiare destini meno determinati dalle condizioni ambientali e sociali.

In definitiva, la posizione distanziata diventa anche etica nella misura in cui crea un contenimento davanti l’intensità del complesso divenire del mondo. La casa è l’immagine spaziale che riassume meglio il bisogno di protezione e non è casuale che sia più spesso riferita dai romanzi italiani nei momenti in cui i narratori si sentono stravolti dalla lontananza dalla terra natia e disorientati nel nuovo spazio. L’evocazione della casa materna si realizza non solo come l’allusione allo spazio di provenienza, ma si presenta come una struttura mentale alla quale i narratori ricorrono per conseguire una protezione dalla nuova realtà che affrontano in Cile, così come per ottenere una comprensione che consenta l’appropriazione spaziale tramite il ritiro all’intimità. La casa è un’immagine che “protegge e nutre il vulnerabile soggetto incarnato come un rivestimento esterno, una pelle che regge all’impatto con le forze della vita”<sup>90</sup>. Questa idea appare illustrata in momenti di speciale commozione affettiva, come quando Federico Sacco, stanco dopo una giornata intensa di lavori di ricostruzione della capanna del rustico Tommy Triplett in piena montagna patagonica, sogna la sua casa in Piemonte:

Per una notte eravamo dentro un simulacro di casa. Nel sogno mi sono ritrovato in Italia, nella cucina della mia infanzia, dove sfavillava un caldo fuoco e dal paiolo appeso alla catena si diffondeva il buon profumo della zuppa di verdure che mia madre andava rimestando. Non lo vedevo, ma percepivo la presenza di mio padre affaccendato nella stalla attigua alla cucina, locali separati solo da una porta spalancata, col suo viavai di mosche ubriache e quell’inconfondibile scambio di odori. Mio nonno, scalzo a un angolo del focolare, fabbricava una scopa di salici e mia nonna, all’altro capo, sferruzzava svelta confezionando le spesse calze di lana grossa che avrei infilato contro i geloni nei mesi più rigidi dell’inverno per andare alla scuola del villaggio, la scuola da cui tutto è partito. Anche nel sonno, quel quadretto di quotidiana vita familiare, apparso con crudeltà alla mente, mi ha provocato una stretta al cuore.<sup>91</sup>

Molto in linea con questo paragrafo sono le parole di Gaston Bachelard sulla relazione tra i sogni e la casa. Il filosofo francese avverte che con la sola evocazione della casa di infanzia si

---

<sup>89</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull’etica nomade*, cit., p. 243.

<sup>90</sup> Ivi, p. 248.

<sup>91</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 135.

entra in uno stato onirico nel quale ci riposiamo dal mondo nel passato<sup>92</sup>. Per riposarsi dalle tensioni del suo presente, Federico Sacco si ripiega sulle memorie del primo focolare, e quando le trascrive nel suo diario comunica, come direbbe Bachelard, “un *orientamento* verso il segreto, senza mai poterlo dire oggettivamente”<sup>93</sup>. Lo stesso senso di accoglienza intima e riparatrice si suggerisce qui: “Il pensiero è volato all’Italia e al mio villaggio, ancora una volta. Ho deciso di non scacciarlo e di lasciarmici cullare. Dopotutto è Natale e approfitto del silenzio per starmene un po’ con i miei cari”<sup>94</sup>. Laddove si trovano le persone amate è il luogo della casa, e la sua rimemorazione, nel caso del narratore di *Ultima Esperanza*, lo porta lontano, dove può rinnovare le forze per continuare ad affrontare lo spazio straniero che ha davanti a sé. Questa idea appare in modo simile all’inizio di *Croce del sud*, nel momento in cui il narratore onnisciente commenta: “Nel 1946, in una nota autobiografica, Janez Benigar si chiedeva se la patria di un uomo –il luogo in cui ci si sente a casa nella vita e i cui colori, paesaggi, venti sono la familiare musica dell’esistenza– è la terra in cui vivono i suoi figli o quella in cui sono sepolti i suoi genitori”<sup>95</sup>. È una domanda legittima se si riconosce che il sentimento di radicamento in un luogo è determinato dalle relazioni umane costruite lì: in fin dei conti, i luoghi hanno valore per le persone care che vi si trovano. Il racconto incentrato sulla vita dell’antropologo e linguista sloveno, lascia intravedere un certo distacco dal suo paese di provenienza e, in realtà, con tutto il mondo urbano europeo. Per questo motivo, la risposta alla domanda sul vero luogo di origine dell’uomo si risolverà da sola nel corso della narrazione: per Benigar, quell’angolo del mondo completamente nostro e che identifichiamo con l’immagine della casa, finisce per essere la “patria araucano-patagonica che egli aveva fatta sua”<sup>96</sup>, perché in questo luogo, lontano dalla civiltà europea, riesce a condurre una vita serena, ma soprattutto, è dove forma la sua propria famiglia: “Si considera patagone da quarant’anni; mai, scrive, avrebbe raggiunto un’umana maturità nelle metropoli del suo insanguinato mondo d’origine. Là invece ha sepolto un figlio e la prima moglie molto amata”<sup>97</sup>. Dunque lo studioso sloveno sviluppa una forte appropriazione spaziale di questa terra e perciò anziché ricorrere alle *rêverie* legate alla Slovenia, evoca con più emotività quelle che gli fioriscono dalla sua vita in Cile: “Benigar riporta, varia e continua con lo stesso melos il canto Tayil; l’amore per la sposa lo induce a definire l’Araucania uno dei Paesi più felici della terra e a continuare il canto in un sentimento

---

<sup>92</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 41.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 143.

<sup>95</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 9.

<sup>96</sup> Ivi, p. 58.

<sup>97</sup> Ivi, p. 42.

che abolisce la differenza tra la vita e la morte poiché in quel luogo e in quel mondo egli identifica una rinascita dell'amore e della felicità"<sup>98</sup>. Da queste parole si deduce il considerevole investimento affettivo che lo sloveno verte sull'Araucania, luogo dove approda per "trovare [...] non il successo, la fortuna o un'autentica casa, bensì la fuga da ogni casa, il viaggio attraverso la notte, antipodi come inferi del cuore e della mente e insieme baluginare di un utopico Natale sulla terra"<sup>99</sup>. Però nonostante Janez Benigar viaggi in questi luoghi per rifuggire dalla familiarità rassicuratrice, trova comunque un senso di casa, perché è lì dove affonda le sue radici affettive nello scoprire l'amore coniugale, per i figli e dove sviluppa a pieno le sue passioni intellettuali con le quali dà un senso alla sua vita. Abita intensamente queste zone e, come sostiene Bachelard, "ogni spazio veramente abitato reca l'essenza della nozione di casa"<sup>100</sup>. Tuttavia, in questo nuovo rifugio al sud del mondo si sentirà al contempo "radicato e sradicato"<sup>101</sup>, perché per quanto renda questi territori "uno specchio del suo volto"<sup>102</sup>, proverà sempre il peso della sua insormontabile distanza con la realtà araucana-patagonica. Ma solo attraverso la prospettiva che gli conferisce la sua specifica condizione di immigrante e di scienziato riesce ad appropriarsi di questi spazi modificandoli a partire dalle sue suggestioni più intime.

Inoltre, l'intensità con cui abita gli spazi umani della zona araucana si deve alle vigorose passioni affermative mosse dalla fame di conoscenza. Studiando la civiltà mapuche, così estranea per una mentalità europea, lo scienziato intravede la possibilità di inventarsi, finalmente, un'origine che non riconosce nella sua madrepatria: "Dice di studiare l'araucano per risolvere 'el enigma de nuestro ser/ tan cercano y desconocido', per trovare la chiave che faccia comprendere cos'è la vita, 'questa vita piena di amarezze che nonostante tutto desidereremmo prolungare'"<sup>103</sup>. Sebbene anche gli altri romanzi italiani identificano il sud del Cile come un luogo dove è possibile trovare un senso ultimo dell'esistenza, il caso di Janez Benigar è particolare perché è l'unico personaggio che non si rivolge alle immagini della sua patria per confortarsi, bensì favorisce quelle che gli scaturiscono dal suo nuovo rifugio del mondo in terre araucane e patagoniche.

In ogni caso, quando i romanzi fanno riferimento all'immagine di quel cosmo originario che è la casa, è per esprimere la stessa idea: che ritirandosi verso il rifugio dell'intimità è possibile

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 26.

<sup>99</sup> Ivi, p. 18.

<sup>100</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 33.

<sup>101</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 42.

<sup>102</sup> Ivi, p. 28.

<sup>103</sup> Ivi, p. 36.

riprendere un nuovo fiato per continuare ad affrontare le novità dello spazio umano in Cile. In una situazione particolarmente drammatica narrata in uno dei capitoli di *Orizzonte mobile* sulle spedizioni di Adrien De Gerlache nello Stretto di Magellano, l'allusione al luogo di origine acquisisce un significato ancora più potente, perché esprime l'ancoraggio innato a quel mondo intimo lasciato alle spalle, il cui solo ricordo può restituire una minima consolazione:

E mentre la nostra Patria lontana viveva la stagione carezzevole dei lunghi giorni luminosi, qui, nella notte gelida e sinistra, sopra questa banchisa antartica che è la desolazione delle desolazioni, qui si svolgeva un dramma tanto semplice quanto profondo: la morte di uno dei membri della nostra minuscola famiglia, isolata e perduta ai confini del mondo.<sup>104</sup>

A differenza della prospettiva di Janez Benigar e in accordo con Federico Sacco, questo frammento propende per rappresentare in modo positivo il luogo di origine contrastandolo con l'ostilità dello Stretto di Magellano. Tuttavia al di là del fatto che sia associata alla patria lontana o al nuovo contesto di arrivo, l'immagine della casa si mantiene costante tra i romanzi italiani come “uno scambievole, complesso e interattivo allestimento di luoghi accoglienti fra soggetti che praticano l'etica nomade e hanno perciò bisogno di limiti, cornici di contenimento e nutrimento”<sup>105</sup>. In altre parole, in tutti i casi il luogo di origine si presenta come un campo di protezione contro il flusso di pressioni dello spazio esterno. Da una prospettiva semiotica, l'immagine della casa funziona anche come filtro che aiuta ad assimilare ciò che si trova fuori dai narratori. Dunque agisce come un confine della semiosfera, in cui la non comunicazione esterna diventa comunicazione all'interno di un sistema organizzato da significazioni<sup>106</sup>. Una particolare attenzione merita il caso di *Fuerzas especiales*, nel quale la protagonista percepisce il suo appartamento come un luogo permeabile ed esposto alle minacce dell'ambiente. Il bisogno di avere un luogo simbolico che funga da limite e da contenimento dai flussi esterni si rivela in quanto la narratrice sostituisce l'immagine della casa con quella del cyberafé. Questo sarà il suo rifugio, perché è lì dove troverà finalmente il nutrimento necessario per mantenere attive la sua immaginazione, le sue resistenze e le sue spinte di appropriazione del quartiere. Negli altri romanzi cileni, l'immagine della casa come luogo di ritiro intimo e di restauro delle passioni affermative utili per l'appropriazione spaziale, non è frequente, perché sviluppano altre strategie di allontanamento che comunque permettono ai narratori di trovare il materiale creativo con cui ridefinire i loro spazi quotidiani. Ne *El Faro*, queste strategie hanno a che fare

---

<sup>104</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 117.

<sup>105</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, cit., p. 248.

<sup>106</sup> Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 61.

con il distanziamento che propizia il lavoro della memoria e la riflessione sulla scrittura come possibile approssimazione all'esperienza. Invece in *Ruido*, l'allontanamento consiste nella ricerca di immagini esterne alla realtà del paese per metterle in relazione con la particolarità degli spazi urbani di Villa Alemana. Il volto del paese cambia quando il narratore fa riferimento ai film, brani, personaggi e programmi di tv stranieri per narrare luoghi prima sprovvisti da una rappresentazione letteraria, perché da questa operazione risulta una trasformazione *sui generis* di quei luoghi. Infatti, vincolando tali riferimenti della cultura pop degli anni Ottanta con l'atmosfera di Villa Alemana, si incrementano le possibilità con cui può essere appropriata letterariamente. Così accade quando il narratore menziona i cartoni animati orientali, nei quali poteva “vedere il ritratto delle vite di quei giapponesi nelle case a schiera di muri di carta, mangiando in silenzio così come mangiavamo noi nelle fredde sere di primavera”<sup>107</sup>. Due realtà così lontane trovano nella narrazione un punto di contatto nella loro intimità quotidiana, il che contribuisce ad amplificare le dimensioni immaginarie di Villa Alemana. Lo stesso si osserva con le “telenovele romantiche sui punk depressi”<sup>108</sup> che il narratore guardava nella sua adolescenza e che gli sembravano “una sorte di specchio, come se quartieri pieni di neon e di bibbie Gideon assomigliassero al nostro paese dove c'erano ancora strade sterrate”<sup>109</sup>. Dunque, l'appropriazione di Villa Alemana avviene a partire dal suo gemellaggio con una località giapponese e con un quartiere statunitense, relazioni che permettono di generare punti di riferimento per orientare l'immaginazione del lettore e dell'abitante reale all'interno della città. Nella creazione di questa mappa immaginaria, il narratore cerca di comprendere l'atmosfera del paese prendendo in prestito immagini di luoghi esterni e già conosciuti dalla sua generazione per aiutarsi a dare forma a ciò che in modo molto specifico percepisce dal paese, ma che comunque non riesce a esprimere né tanto meno a trovare codificato in nessuna rappresentazione artistica della città.

## 2.2 Dal distanziamento alla compenetrazione con gli spazi umani

Il ritiro dalla contingenza del mondo per dare forma e senso all'incommensurabile quantità di dati che circolano nell'ambiente è solo momentaneo, ma è anche indispensabile perché i personaggi possano raggiungere una coesione con i loro riferimenti spaziali. In tale compenetrazione, sia gli individui che i luoghi risultano irrimediabilmente trasformati, perché

---

<sup>107</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 68.

<sup>108</sup> Ivi, p. 15.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

entrambi gli agenti acquistano nuove identità e schemi di leggibilità e di dicibilità. Il concetto di intra-azione spiega chiaramente l'intreccio che si stabilisce tra i soggetti e l'ambiente, aggiungendo che tali fenomeni esistono solo nella misura in cui intra-azionano, ovvero in quanto si integrano mutuamente. Per tale ragione, uno spazio vuoto –come le colline piene di biancospini di Villa Alemana, per citare un esempio– smette di essere impercettibile e carente di significati e comincia ad esistere quando è incluso nella narrazione, così come inizia a esistere una dimensione identitaria di chi lo abita e lo racconta.

*Ruido* presenta vari passaggi dedicati alla narrazione di spazi vuoti, soprattutto perché la provincia che fa da scenario è anche essa rappresentata come un sito desolato ignorato dal resto del paese. Il campo di calcio sterrato di una scuola di Villa Alemana è uno di questi spazi senza epica che inizia a esistere quando, a proposito della visita di Pinochet al paese, compare nel racconto acquisendo un'agency propria che influisce sullo stato di tutti i presenti: “Tutti ballavano in mezzo alla polvere appiccicosa che si sollevava nella provincia con il sole di mezzogiorno, quella terra sciolta di calcetto di quartiere, che si appiccica al corpo e sporca lo spazio che c'è tra la pelle e i nervi”<sup>110</sup>. Il campo diventa qualcosa di più quando lo si vive al di là delle sue funzioni originali: nella concentrazione della sostanza di ciò che la provincia è fatta e che si filtra nel più profondo dei suoi abitanti. La polvere che entra nel corpo è un'immagine che esprime bene la compenetrazione totale tra i soggetti e gli spazi: così sottile e allo stesso tempo invadente è il marchio indelebile che lascia la provincia su chi la abita. Quindi nel romanzo di Bisama, un luogo così residuale come un pezzo di terra acquista un valore definito quando si mette in contatto con il narratore e, allo stesso tempo, le sue sensazioni sono formate dagli effetti materiali di quello spazio. Questa influenza mutua è ciò che Karen Barad intende specificare quando sostiene che la congiunzione tra chi guarda e la cosa osservata “genera uno stato di esistenza nuova”<sup>111</sup>, il che significa che quando i soggetti si compenetrano con gli spazi umani appropriandosene, si produce un effetto creativo e di ridefinizione dei limiti in entrambe le parti: né le persone né gli spazi tornano a essere gli stessi dopo quell'istante “di reciproco riconoscimento, di raccordo e di instaurata interdipendenza”<sup>112</sup>.

Nel suo realismo agenziale, Karen Barad sviluppa un altro termine preso dalla fisica teorica e dalla meccanica quantica per definire lo stato di correlazione tra gli agenti umani e non umani:

---

<sup>110</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 71.

<sup>111</sup> Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, cit., p. 17.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

l'*entanglement*<sup>113</sup>. Si tratta di un'inseparabilità ontologica delle parole e delle cose che definisce la forma in cui la materia agisce e si trasforma<sup>114</sup>. La citazione precedente di *Ruido* racconta una porzione della realtà che giunge a materializzarsi e a divenire percettibile solo quando il narratore e lo spazio intra-azionano e arrivano a fare un *entanglement*, dal quale si producono nuovi fenomeni, come lo è la forma in cui la provincia penetra fino ai nervi dei suoi abitanti. Il narratore riesce a esprimere questa idea grazie alla sua presa di distanza con lo spazio rappresentato che gli conferisce la memoria, allontanamento che gli permette di catturare il suo proprio coinvolgimento con l'ambiente.

Per evitare una sistematizzazione fin troppo rigida degli *entangled*, cioè degli “aggregati di materia che disegnano lo spazio e ne sono ridisegnati a loro volta”<sup>115</sup>, è necessario insistere sul fatto che l'appropriazione spaziale sia il registro di ciò che risulta dalle intra-azioni umane con agenti non umani. In senso stretto, anche gli animali, gli oggetti o la natura potrebbero fare un'appropriazione dello spazio, come infatti Federico Sacco crede che succederà con la sua baracca dopo la sua partenza:

Sono le mie ultime settimane a Capanna Esperanza, ma esigo che ogni cosa costruita con sacrificio mantenga integra la sua efficienza fino al momento dell'addio. Presto la natura riprenderà il sopravvento come è giusto che sia, ma finché sono qui voglio che resti vivo quel barlume di civiltà che vi ho apportato<sup>116</sup>.

Tuttavia, queste appropriazioni spontanee diventano leggibili quando vengono filtrate tramite il linguaggio umano, per cui lo spazio e tutti gli elementi che lo compongono si materializzano prendendo la parola a loro modo. In generale, i narratori dei sei romanzi diventano casse di risonanza dell'ambiente una volta che tra di loro è avvenuta un'intra-azione e un *entanglement*. Esistono diverse vicende nelle narrazioni che illustrano l'*agency* degli spazi e i loro effetti sul corso degli avvenimenti narrati. Uno dei più rappresentativi si trova in *El Faro*, romanzo in cui si stabilisce un parallelismo tra la crescita di un glicine e la vita di Rodrigo, il cugino sparito:

Durante quella primavera l'albero avrebbe coperto la metà del casolare dell'English College. Era cresciuto in quindici anni, l'età di lei [della madre di Rodrigo che lo cerca senza sosta] quando aveva partorito, estendendosi alla velocità impercettibile dei vegetali, in grado di contorcere il metallo e di rompere il pavimento, di arrampicarsi sui mattoni e sulle finestre. Quando Rodrigo iniziò la scuola, la pianta ormai copriva

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 14.

<sup>114</sup> Borghi, “Premessa”, in *Performatività della natura. Quanto e queer*, cit., p. 8.

<sup>115</sup> Bougleux, “Stati di sovrapposizione e di in/coerenza tra azione, politica e materia”, in *Performatività della natura. Quanto e queer*, cit., p. 14.

<sup>116</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 251.

completamente il casolare e lui prese l'abitudine di sedersi sul tronco a disegnare, sul ramo in diagonale, quasi orizzontale, vicino il muro, disse mia zia Ana María.<sup>117</sup>

Il destino finale di Rodrigo sembra essere stabilito dal momento in cui lo stelo della pianta si spezza di improvviso:

Quella storia che con minuziosa pazienza nostra zia Ana María mi raccontava e sotto la quale si insinuava qualcosa di definitivo aveva iniziato a forgiarsi nella vita di Rodrigo la mattina che per l'ultima volta l'albero sostenne il suo peso. Come se in quel momento fosse stata segnata per sempre la sua strada, con i suoi segni particolari, con i suoi tratti ripidi e le sue interruzioni<sup>118</sup>.

Questo ultimo frammento indica che “lo spazio costituisce una delle procedure più profonde con cui si determina la soggettività individuale e collettiva”<sup>119</sup>, poiché senza volerlo, zia Ana María con la sua interpretazione dota di senso i minimi segnali di uno spazio per spiegarsi dove sia finito suo figlio. Inoltre, la capacità di un elemento spaziale di marcare la direzione di una vita dimostra l'inestricabile intrecciarsi degli individui con i luoghi che abitano. Di nuovo è necessaria la distanza che concede il tempo e la disperata necessità di sapere il destino di Rodrigo per arrivare a quelle conclusioni che lasciano trasparire una coscienza intuitiva della coesione tra gli spazi e i soggetti.

Data la tendenza del costruttivismo sociale a privilegiare l'azione degli esseri umani al di sopra dell'attività della materia, diventa necessario continuare a sottolineare il ruolo che gioca l'*agency* degli spazi nella compenetrazione con gli individui. A sua volta, questa visione è compatibile con una prospettiva semiotica, dalla quale si riconosce che lo spazio “è anch'esso un soggetto a tutti gli effetti, un attore sociale *efficace* che, al pari degli attori umani, compie azioni e prova passioni”<sup>120</sup>. Francesco Careri è della stessa idea quando, a proposito dell'atto di camminare come pratica di appropriazione della città, suggerisce che “Lo spazio si presenta come un soggetto attivo e pulsante, un autonomo produttore di affetti e di relazioni. È un organismo vivente con un proprio carattere, un interlocutore che ha sbalzi di umore e che può essere frequentato per instaurare uno scambio reciproco”<sup>121</sup>. Nei romanzi abbondano i passaggi narrativi in cui gli effetti dello spazio circostante diventano i protagonisti della storia e a tale riguardo vale la pena soffermarsi sugli esempi che fornisce *Ultima Esperanza*, in quanto le

---

<sup>117</sup> González, *El Faro*, cit., p. 47.

<sup>118</sup> Ivi, p. 54.

<sup>119</sup> Marrone, *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*, cit., p. XXXVIII.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, cit., p. 54.

*agency* spaziali potrebbero passare inosservate se fossero intese semplicemente come una manifestazione della *wilderness* e non della *wildness*<sup>122</sup>. Infatti, i riferimenti alla forza vitale della natura potrebbero essere interpretati come mere risorse letterarie di rappresentazione del paesaggio, come “un’operazione estetica, una ‘lettura’ [...] accompagnata da una sensazione di piacere”<sup>123</sup>. Tuttavia conviene leggere questa tecnica narrativa, abituale in testi letterari che rappresentano una visione esterna allo spazio naturale, come una forma di esprimere l’irruzione inarrestabile della potenza di *zoe*:

È questa terra selvaggia che impone il cambiamento: il vento che spira violento dall’oceano e frusta la faccia, i vulcani che tuonano e fanno tremare costantemente il suolo, il paesaggio vergine, la natura che prende il sopravvento sulle opere dell’uomo. Tutto contribuisce a creare la sensazione che il leggero diaframma che separa noi individui provenienti dalla cosiddetta civiltà dagli animali e da questi nostri simili che vivono ancora allo stato primitivo tenda a dissolversi.<sup>124</sup>

Il contenuto di questo frammento potrebbe associarsi alle classiche impressioni di un esploratore europeo estasiato dall’imponenza della natura indomabile; ciò nonostante, è anche possibile avventurare un’altra interpretazione che potrebbe gettare una luce diversa sul tipo di compenetrazione di Federico Sacco con l’ambiente, ed è che le allusioni alla potenza delle forze naturali sono risonanze della materia che prendono forme attraverso le impressioni dell’italiano. Se tali impressioni sembrano riflettere una tipica sensibilità romantica coerente con l’epoca storica rappresentata, è perché sono le uniche risorse espressive di cui Sacco dispone in quel contesto per comunicare il divenire della materia e la sua compenetrazione affettiva con essa: “avvertì per la prima volta il mio animo riempirsi della gioia inesprimibile dell’avventura e dell’amore infinito per il Creato”<sup>125</sup>. Inoltre, questa citazione espone un’appropriazione spaziale che concepisce il territorio come un agente e non più come un pezzo di terra soggetto alla dominazione, idea preponderante nel clima ideologico del XIX secolo. La natura impone i cambiamenti, non solo l’azione umana; la natura cancella con la sua azione

---

<sup>122</sup> Le differenze che Franco Brevini sancisce tra entrambi i termini risiedono nel fatto che la *wilderness* “indica il mondo selvaggio in contrapposizione a quello civilizzato, è una categoria fortemente dipendente dall’uomo, dal suo sentimento, dalle sue proiezioni e attribuzioni” (*L’invenzione della natura selvaggia*, cit., p. 19). Invece la *wildness* esprime “ciò che è originariamente selvaggio, ciò che, nella sua spaventosa trascendenza, vive totalmente indipendente e autonomo rispetto all’osservatore. La *wildness* è quella parte di noi che è connessa alla passione, alla creatività, alla forza vitale che percorre l’universo. È per questo che Thoreau ha potuto scrivere che ‘la sopravvivenza del mondo dipende dalla *wildness*’” (*Ibidem*). Da queste definizioni si può interpretare che la *wilderness* rinforza una concezione dualistica della relazione tra l’uomo e la natura. Al contrario, la *wildness* incarna l’agenzia della natura nella sua massima espressione; è, come direbbe Rosi Braidotti, la potenza di *bios/zoe* facendosi da sola oltre all’azione umana (*Trasposizioni. Sull’etica nomade*, cit., p. 239).

<sup>123</sup> Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017, p. 188.

<sup>124</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 71.

<sup>125</sup> Ivi, p. 25.

qualsiasi frontiera con gli individui. Un tale riconoscimento fa del romanzo un'opera che contesta i racconti di viaggio che insistono sulla separazione ontologica tra uomo e natura, dal momento in cui mette in atto uno spazio naturale inteso nella sua dimensione relazionale, dalla quale non è possibile agire adottando una posizione esterna. Anzi, per quanto Federico Sacco cerchi di manipolare lo spazio, è lui stesso che finisce per essere modificato, come dimostra il seguente frammento che espone uno dei momenti chiave in cui lo scienziato italiano giunge a essere sottomesso dalle forze della natura:

Non fosse per i leoni, che mi pare di sentire in agguato dietro ogni cespuglio, siamo in una terra benedetta che offre del suo meglio, ma non posso non riflettere sul mio confronto costante con le risorse della natura, tra le quali sono un momento preda, un momento predatore, ma sempre con un che di estraneo. Mi sento ospite sgradito a tutti.<sup>126</sup>

La consapevolezza della sua distanza con l'ambiente è il preludio della sua integrazione definitiva alla vita in Patagonia, poiché lo costringe a trasformare la sua visione del mondo e a considerare la validità dei saperi degli abitanti locali:

ho sentito l'urgenza di parlarne con qualcuno, ovvero con i miei amici indios [...] per confrontarmi e soprattutto per scusarmi della mia superbia, per la supponente sottovalutazione di quella loro profonda saggezza, ispirata dall'esperienza millenaria di generazioni, paragonabile a quell'antichissima mitologia che poniamo alle fondamenta della nostra civiltà.<sup>127</sup>

Invece il narratore di *Orizzonte mobile* fin dall'inizio, senza il bisogno di passare attraverso un'esperienza particolare per mettere in discussione il proprio sistema di valore, attribuisce un'agency propria agli spazi che di solito si sovrappone all'agire umano: "Non c'è tempo nemmeno per provare sentimenti di sdegno, il paesaggio ti butta in faccia questi oggetti come uno schiaffo: 'Questo è tuo'"<sup>128</sup>. I suddetti oggetti sono residui umani lasciati nei dintorni di una base scientifica in Antartide: un tubo di nafta e un trattore sovietico rotto in mezzo al deserto di neve. È sufficiente la presenza di quegli elementi nello spazio perché autori come Angelo Turco e Francesco Careri lo definiscano come territorio. Precisamente per i segni umani che vi trova, il narratore riesce a vedere quel punto geografico e farlo esistere nella sua narrazione come un luogo rovinoso che gli rinfaccia i rifiuti lasciati lì irresponsabilmente dagli altri della sua specie.

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 126.

<sup>127</sup> Ivi, p. 262.

<sup>128</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 97.

Un altro momento del romanzo in cui si connota un chiaro coinvolgimento tra gli spazi e il narratore, è quando viene riconosciuta al paesaggio antartico la capacità di dirigere la percezione: “Per noi il paesaggio è sempre un sentimento del paesaggio, ma quel che qui chiamiamo paesaggio non sgorga dalla coscienza, bensì la altera e le impone un’altra direzione. Per questo le storie antartiche sono così nervose”<sup>129</sup>. Nervose perché il paesaggio produce una tensione tra gli schemi mentali dei visitatori dell’Antartide e quello che effettivamente trovano lì, uno spazio impavido alla presenza umana, ma comunque in grado di suscitare delle emozioni. La relazione di vicinanza tra i viaggiatori e l’ambiente antartico dà luogo a un *entanglement* necessario perché la realtà generata in quel contatto sia materializzata ed esista come un altro componente del mondo.

Pertanto, affinché un elemento dello spazio venga alla luce, è necessaria una coscienza che lo faccia emergere, così come una determinata conformazione spaziale motiva l’attivazione di nuove zone soggettive. Questa idea confermerebbe un’altra volta che “lo spazio è esistenziale’ e ‘l’esistenza è spaziale”<sup>130</sup> o che, come Bauman afferma provocatoriamente, “Occupo spazio, dunque esisto”<sup>131</sup>. Perciò l’appropriazione spaziale appare come un’attività costitutiva dell’essere umano, nella misura in cui si trova annodato allo spazio e costretto a dotarlo di significati per sopravvivere in esso. L’assegnazione di sensi avviene da una relazione che “coinvolge in effetti l’intera esistenza corporale, di modo che la percezione dello spazio coincide con la percezione di sé”<sup>132</sup>. I romanzi illustrano ciò ogniqualvolta i narratori si identificano con i loro contesti fino al punto di cancellare le barriere ontologiche con lo spazio esterno. L’appropriazione letteraria si manifesta alla sua massima potenza quando i personaggi ammettono la loro coesione con gli spazi umani dopo averli concettualizzati tramite operazioni di distanziamento. *Ruido* fornisce un chiaro esempio di fusione identitaria con il paese: “Ci abitammo a quel paesaggio perché noi eravamo il paesaggio”<sup>133</sup>. L’identità dei giovani che abitano intensamente il paese si estende alla manciata di spazi urbani che lo compongono, giungendo a convertire la sua geografia in “una mappa dei nostri affetti, come le coordinate del nostro cuore”<sup>134</sup>. Quell’appropriazione letteraria che finisce per fondere agli abitanti con la loro collocazione geografica si svolge tramite azioni performative che sorgono spontaneamente dal tedio dei pomeriggi provinciali. Il girovagare per la città, le pedalate in bicicletta attraverso le

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 94.

<sup>130</sup> De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., p. 176.

<sup>131</sup> Bauman, *Modernità liquida*, cit., p. 127.

<sup>132</sup> Marrone, *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*, cit., p. 311.

<sup>133</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 98.

<sup>134</sup> Ivi, p. 87.

poche strade del paese, le uscite al cinema, al centro urbano, al Cerro La Virgen e ai concerti dei gruppi locali sono sufficienti per trasformare Villa Alemana un luogo alleato per quei giovani alla deriva. Però la materialità del paese favorisce anche le condizioni perché la sensibilità dei soggetti sia forgiata in un modo ma non in un altro. I testi delle canzoni punk delle bande musicali formate da adolescenti oziosi riflettono quella sensibilità: “parlavano di noi, di tipi arrestati dai militare per sospetto nella ferrovia, di branchi di adolescenti ballando come energumeni<sup>135</sup>, delle fantasie omicide di porre fine a tutto”<sup>136</sup>. Le materie prime di questi brani “erano le strade sterrate, la sbronza, la violenza e la stupidità di quelli che non sapevano neanche i loro nomi”<sup>137</sup> e che porta il narratore a concludere che “il paesaggio di quelle canzoni era il nostro”<sup>138</sup>. Un paesaggio che è composto da colline con cespugli spinosi, case vecchie, ferrovie e polvere dà forma agli affetti e alle memorie che reggono le identità del narratore e dei suoi coetanei.

Un altro caso in cui “la spazialità appare [...] costitutiva dell’essere –nel-mondo”<sup>139</sup> si trova nel seguente frammento di *Fuerzas especiales*, nel quale la compenetrazione tra la narratrice e il suo palazzo si mostra completa:

Non so cosa pensare di me stessa perché non ci sono le condizioni, meno in un tempo critico come quello che viviamo, ma lo capisco, perché Omar e Lucho lo assicurano, lo cantano con le loro voci affinate che io sono totalmente *bloque* e finirò fusa al cemento o trasformata in un mattone di scarsa qualità o mi consumerò in un abbaio anemico con la schiena piegata alle mie deboli zampe. C’erano sei mila cinquecento bombe a grappolo.<sup>140</sup>

L’identità della narratrice è definita in virtù della materialità dello spazio e quella fusione è dovuta al fatto che lei all’interno del quartiere è una delle abitanti che dimostra in maniera più forte il desiderio di appropriarsene. L’ultima frase della citazione funziona come un ritorno al presente marcato dall’assedio costante della polizia, dal quale la narratrice si era previamente allontanata per dare luogo alle sue elucubrazioni volte a trovare alternative creative di sopravvivenza nel vicinato.

---

<sup>135</sup> Di sicuro la referenza fa allusione alla canzone “Bailando como mono” del gruppo locale *La Floripondio*, poiché dopo il narratore parla della banda il cui nome fa riferimento “alla pianta psichedelica” (p. 94). Questo brano fornisce un altro materiale simbolico con cui il narratore assimila l’atmosfera indefinita di Villa Alemana.

<sup>136</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 94.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 67.

<sup>140</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 156.

### 2.2.1 Dissolversi nello spazio, divenire impercettibile

I personaggi che raggiungono un livello maggiore di apertura per fondersi con lo spazio sono quelli che si collocano in una posizione decentrata, che rappresentano una soggettività femminile o fuori dai limiti della razionalità occidentale. Anche se tutti i narratori protagonisti e alcuni dei personaggi con cui si rapportano hanno in qualche misura queste caratteristiche, la narratrice di *Fuerzas especiales* e Angela Vallese concentrano con maggiore intensità “quella sensibilità fluida, permeabile all’esterno che la nostra cultura ha codificato come ‘femminile’”<sup>141</sup>. Una tale sensibilità porta alle due protagoniste ad aumentare la resistenza nell’affrontare esperienze estreme senza limitarsi a soffrirne, ma risignificandole tramite l’attivazione di passioni affermative con le quali riescono a spostare sempre più in là i loro limiti senza soccombere. Per Rosi Braidotti ciò implica un divenire impercettibile sciogliendo il sé nelle interconnessioni positive non solo con il mondo, ma con “il pianeta nel suo insieme”<sup>142</sup>. In una direzione simile si muovono le appropriazioni letterarie che eseguono i personaggi con gli spazi: le loro identità singolari si diluiscono nell’ambiente lasciandolo marcato con i loro desideri, immaginazioni e affettività, allo stesso tempo che le singolarità dell’ambiente si integrano alle loro intimità. In definitiva, l’appropriazione spaziale nei testi letterari si presenta come la manifestazione discorsiva del momento esatto in cui i soggetti divengono insieme allo spazio e determinano i suoi significati incarnati a partire dalle ripetute intra-azioni con esso.

A tale riguardo, è possibile osservare un’appropriazione spaziale orientata verso la fusione con l’ambiente nella parte della narrazione di *Fuerzas especiales* in cui l’anonima protagonista sfida la polizia semplicemente mettendosi a ballare nel punto più in alto del quartiere. Attraverso questo gesto performativo che potrebbe sembrare innocuo contro la violenza delle forze dell’ordine, la donna resiste facendo suo quello spazio e fornendola un’altra luce, una più festiva e burlesca, contrapposta all’atmosfera di repressione che genera corpi tristi e passivi:

Ballare per la polizia sopra la coppa d’acqua con una siringa raccogliendomi i capelli mentre muovo i muscoli, ossa e grasso in cima alla coppa illuminata da una luna tossica. Ballare, mentre loro cercano di darmi la caccia con i loro proiettili di gomma o con le pallottole vere. Ma niente può distruggermi perché ballo da dio o faccio la puttana da dio come mi dice Omar [...].<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull’etica nomade*, cit., p. 169.

<sup>142</sup> Ivi, p. 157.

<sup>143</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 43.

Un'azione minima come ballare, tanto quanto altri atti sottili come correre per le scale del palazzo o guardare o scrutare una parete dell'appartamento per catturare le variazioni delle sue sinuosità impercettibili, racchiude un'intensità che rinnova la forma di abitare il quartiere. Spesso inavvertiti dagli abitanti a causa della meccanica routine, gli spazi che la narratrice carica di senso recuperano la loro vitalità e diventano i suoi alleati per ristabilire una minima normalità nella sua vita, ove possibile. Dunque, la narratrice raggiunge un grado massimo di avvicinamento con il quartiere riabitandolo, ovvero facendo con ancora più consapevolezza e vigore le sue azioni quotidiane in sincronia con le novità che riesce a ritrovare nei suoi precari spazi. Il suo divenire impercettibile potrebbe quindi essere uno dei motivi per cui la protagonista è anonima, perché anziché preservare il proprio ego, propende a trasformare i suoi affetti in un flusso transpersonale con il quale inventa nuove connessioni con gli altri e con l'ambiente.

Comunque, non solo una prospettiva interna allo spazio umano cileno raggiunge una coesione con la propria collocazione: prendiamo ad esempio il caso di Suor Angela Vallese. A differenza della protagonista di *Fuerzas especiales*, le sue appropriazioni avvengono attraverso azioni in un certo senso più evidenti: supportando agli indigeni, combattendo le ingiustizie che subiscono, guarendo le loro malattie o insegnando loro a “togliersi i pidocchi e a non mangiarli e a mettersi la giacca”<sup>144</sup>. Tramite questi gesti, Suor Angela si apre agli incontri con l'esterno, incrementando la sua potenza creativa con “una femminilità nuova e diversa, non ostile né supponente, bensì solidale con altri modi di essere donna”<sup>145</sup>. Questo posizionamento decentrato le permette di avvicinarsi al territorio e in particolare agli indigeni, coloro che danno senso alla sua missione religiosa. Per la monaca, lo spazio in quelle latitudini merita di essere abitato solo perché è l'ultimo confine del mondo dove c'è presenza umana. Senza essa lo spazio perde qualsiasi interesse se non ci sono “né anime né corpi, da incontrare, aiutare, conoscere”<sup>146</sup>. Pertanto, la sua apertura è orientata verso gli altri e non tanto verso l'alterità spaziale, poiché “I milioni di anni congelati nei ghiacci non le dicono nulla”<sup>147</sup>. Eppure la sua comunione con gli indigeni incide inevitabilmente nel suo sentimento di appartenenza alla Isla Dawson, espresso dal narratore onnisciente ogni volta che formula commenti del tipo:

Certo Angela ha imparato ad amare quella terra che avrebbe dato senso alla sua vita percorrendola, sentendo l'odore della foresta e osservando il volo dei cormorani,

---

<sup>144</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 104.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Ivi, p. 105.

vedendo le donne allattare i loro neonati coperte malamente dalla neve o il condor volteggiare quasi immobile in cielo.<sup>148</sup>

Per cui il suo divenire impercettibile aprendosi completamente all'alterità umana, non può prescindere dalla componente spaziale che definisce la natura dei suoi legami con i nativi.

Un'altra soggettività decentrata è quella che incarnano i personaggi che dai suoi pari europei sono ritenuti pazzi: è il caso di Orélie Antoine de Tounens e anche del razionale Federico Sacco, la cui sanità mentale è messa in discussione dagli scienziati della Società Geografica Italiana dopo la lettura del suo diario di viaggio. La figura dell'avvocato francese è trattata sia in *Ultima Esperanza* che in *Croce del sud*, ma con delle notevoli differenze: nel primo romanzo è rappresentato come un personaggio storico con delle ambizioni esuberanti, ma non per questo Sacco dubita della sua razionalità, come infatti succede nel romanzo di Claudio Magris. Anzi, la sua apparizione relativizza un punto di vista occidentale permeato di idee imperialiste a partire da considerazioni del tutto sensate: smentisce il fatto che la zona sud del Cile sia disabitata e rivendica le ragioni per cui deve essere riconosciuta internazionalmente la sovranità del popolo mapuche sulle sue terre ancestrali. Invece in *Croce del sud*, viene rimosso qualsiasi tono di eroicità ai propositi di Orélie Antoine de Tounens: "Se il ritorno in esilio in Francia è patetico, lo sono ancor di più i due ritorni in Araucania, tentativi intrepidi e grotteschi di riprendere il potere – in realtà mai avuto"<sup>149</sup>. Tuttavia più avanti il narratore riconosce che la pazzia di Orélie, "trafigge, come in un duello, l'ottusa e crudele corazza della cosiddetta realtà e incide su quest'ultima"<sup>150</sup>. E infatti la sua follia –che non è altro che la sovversione di un sistema di valore borghese– è quella che gli permette di entrare in stretto contatto con i popoli locali e immaginare un futuro possibile minacciato dai progressi della modernità. In definitiva, la sua follia è la spinta che lo porta a sviluppare un forte interesse per una realtà completamente aliena alla sua natale Chourgnac e a cercare di compenetrarsi con essa facendo sue le cause politiche e i drammi umani che affliggono senza sosta agli araucani. Per l'uomo europeo dell'epoca, la cui mentalità era separativa, disintegrare la propria identità per aprirsi all'alterità costituisce uno sproposito e per non rientrare in questo modello di razionalità occidentale, Orélie viene emarginato dalla società.

Un fattore di integrazione dello straniero al luogo di arrivo che si evince in particolar modo nei personaggi di *Croce del sud* e nella narrazione di Federico Sacco è ciò che Eric J. Leed

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 104.

<sup>149</sup> Ivi, p. 77.

<sup>150</sup> Ivi, p. 81.

identifica come la “battaglia rituale”<sup>151</sup> che il viaggiatore deve passare per imparare “l’ordine ‘morale’ del luogo in cui entra”. Consiste in una battaglia e non in un inserimento armonico perché ogni cultura che si mette in contatto con un’altra possiede una forte identificazione con i suoi sistemi di valore dal quale è difficile distaccarsi. Per questo motivo, nonostante i protagonisti dei romanzi italiani raggiungano una compenetrazione rilevante con lo spazio umano in Cile, sono consapevoli della loro condizione di immigranti che compare come un fantasma, per esempio, quando rimemorano immagini della casa di origine per contenere la complessità della nuova realtà.

In confronto con Janez Benigar, Orélie Antoine e Suor Angela, Federico Sacco è il personaggio che presenta una maggior resistenza a lasciare da parte le sue differenze culturali. Infatti, le sue appropriazioni spaziali sono dovute agli eventi che non può tenere sotto controllo e che lo costringono a mettere in crisi la sua identità unitaria. Uno degli avvenimenti imprevisi è il matrimonio che il capo aonikenk del clan familiare organizza per sposare sua figlia con Sacco senza il suo consenso, ma come dimostrazione di ospitalità. All’inizio, l’italiano è restio all’idea, ma con il passare del tempo si innamora della giovane e finisce per identificare la sua presenza con l’immagine di Última Esperanza. Dunque il matrimonio è una delle battaglie rituali descritte da Leed per spiegare il momento esatto in cui lo straniero attraversa i confini della cultura del luogo di arrivo. È un istante marcato dalla dimostrazione di potere tra il nuovo arrivato e l’anfitrione, il quale attiva una serie di riti di ricevimento per assicurare il suo dominio sul luogo di appartenenza<sup>152</sup>. Quindi il matrimonio forzato tra Sacco e Atele può essere interpretato come una mostra dell’autorità del capo della comunità e che contribuisce a che l’italiano ceda all’ordine morale del luogo fino ad arrivare a coinvolgersi sentimentalmente con gli aonikenk e con il loro territorio. Però la compenetrazione definitiva di Federico Sacco può essere individuata nella sua sparizione avvenuta dopo il suo incontro con lo strano uccello-rettile *Avisaurus federici*. Questo evento conclude la narrazione in prima persona del giovane naturalista e quindi lascia aperta la possibilità di interpretare la perdita delle sue tracce come una conseguenza della fusione con l’ambiente, sia per la sua decisione di andare a vivere con gli aonikenk o per essere stato divorato dall’animale. In qualsiasi caso, il protagonista di *Última Esperanza* raggiunge un grado massimo di compenetrazione con lo spazio, divenendo letteralmente impercettibile, completamente dissolto nell’ambiente vivo che non smette mai di fluire.

---

<sup>151</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 121.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

Comunque, è necessario sottolineare che non è imprescindibile l'intreccio totale tra gli individui e gli spazi umani perché ci sia un'appropriazione: questa può darsi anche nel transito, a partire dalla distanza che impone la finestra del treno, come ci ricorda Michel de Certeau, o semplicemente dalle visioni intime che si scatenano al solo immaginare un luogo che non si ha mai visitato. Trascurare quelle esperienze fenomenologiche porterebbe a escludere le diverse forme possibili in cui l'appropriazione spaziale può manifestarsi. Perciò si deve ammettere che qualsiasi avvicinamento che fornisca una comprensione particolare di uno spazio e dalla quale emergano nuovi processi di significazioni che lo modifichino, è un'appropriazione spaziale, eseguita sia da un viaggiatore in transito o da un abitante autoctono. Questo perché l'appropriazione implica ricavare dati nuovi dalla realtà indagando creativamente in essa, decentrando la prospettiva personale per dare luogo all'imprevedibile. Infine, comporta vedere riflesso il proprio volto nella vitalità dell'ambiente, così come riconoscere il radicarsi di quell'ambiente nella geografia interiore. Come ci avverte Gaston Bachelard, questo fenomeno può avvenire anche nei luoghi più quotidiani<sup>153</sup> o nelle circostanze più ostili, come lo dimostrano bene i romanzi studiati, i cui personaggi costruiscono spazi abitabili anche in contesti sfavorevoli. Così succede, ad esempio, in *Fuerzas especiales*, perché la sua protagonista scopre nel cybercafé il rifugio che non ha nella sua propria casa. Per questo motivo, quando fa riferimento al cybercafé cancella qualsiasi separazione tra lei e quello spazio: "Omar e io siamo cyber, non strada, no. Strada no"<sup>154</sup>. La strada, anziché luogo di articolazione comunitaria, è piuttosto un campo di battaglia tra i vicini e la polizia, motivo per cui la narratrice non può identificarsi con essa, ma con il cybercafé, spazio che invece le garantisce protezione, ispirazione creativa e la possibilità di consolidare legami affettivi con gli altri. Un altro caso di conversione dello spazio inospitale a un luogo abitabile è quello che si trova in *Ultima Esperanza*: "Per tutto il giorno ho ammirato all'orizzonte le mie montagne, perciò ho annunciato il proposito irrevocabile di lasciare l'inclita compagnia domani stesso all'alba per raggiungere la mia Esperanza"<sup>155</sup>. Trasformando il territorio nella sua casa, Federico Sacco smette di rappresentarlo come il luogo della fine del mondo e invece deposita in esso la rassicurante sensazione di appartenenza, l'accogliente sentimento di casa.

---

<sup>153</sup> Ricordiamo le sue allusioni al gesto di lucidare un mobile o spazzare le foglie secche di una strada per fare emergere le *rêverie* che ci costituiscono e per far rinascere i luoghi e gli oggetti: "Ho letto in un romanzo italiano la storia di uno spazzino delle strade che bilanciava la scopa col gesto maestoso del falciatore. Nella sua *rêverie*, egli falciava sull'asfalto un prato immaginario, il grande prato della vera natura in cui ritrovava la sua giovinezza, ed esercitava il grande mestiere del falciatore al levar del sole" (*La poetica dello spazio*, cit., p. 95).

<sup>154</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 163.

<sup>155</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 192.

### 2.2.2 L'inappropriabile

Nonostante l'appropriazione letteraria favorisca l'integrazione reciproca tra i soggetti e gli spazi, rimane sempre una zona invalicabile che risulta impossibile da assimilare. È ciò che Giorgio Agamben riconosce come l'inappropriabile e che avviene quando vi è un'estrema vicinanza con un oggetto, uno spazio o un'attività. Abitare è una di quelle dimensioni esistenziali inafferrabili, poiché significa "essere in una relazione d'uso così intensa con qualcosa, al punto da potersi perdere e dimenticare in essa, da costituirlo come inappropriabile"<sup>156</sup>. Su questa stessa direzione si iscrive la riflessione di Gaston Bachelard quando afferma: "Strana situazione, gli spazi amati non si possono sempre rinchiudere! Essi si dispiegano e si direbbe che facilmente essi riescano a trasferirsi altrove, in altri tempi, in piani differenti di sogni e di ricordi"<sup>157</sup>. Abitare gli spazi, per quanto definisca l'esistenza umana, possiede una dimensione scivolosa per qualsiasi persona che desideri accedere con la parola al suo mondo segreto. Lo spazio non si lascia misurare e in quanto lo si coglie, muta le sue coordinate, si moltiplicano, scompaiono. Eppure la volontà di penetrare l'inappropriabile è ciò che incentiva l'appropriazione letteraria dello spazio umano, perché costituisce il tentativo di approssimarsi al suo mistero sempre in divenire ed è per questo motivo che è un'attività progettata verso il futuro: il suo orizzonte si sposta assieme al referente spaziale che desidera afferrare. Pertanto, l'appropriazione è una pratica che fonda spazialità in un al di là immaginario e quindi è anche fondatrice di utopie, di "luoghi fuori luogo"<sup>158</sup>. In un istante di totale sottrazione dello spazio primario che è il proprio corpo, la narratrice di *Fuerzas especiales* invoca altre visioni per uscire da dove si trova imprigionata e viaggiare a un altro, uno virtuale e immaginario: "è stata un'immagine che mi è sembrata anestetica per il suo costante battito d'ali. Ho pensato che se mi facevo una con le sue ali potevo evadere anche me stessa, fuggire, uscire da me e lasciarmi fuori con tutto il dolore a causa delle inchiodate del pisello"<sup>159</sup>. Inseguire un'immagine inappropriabile diventa in questo caso una forma di appropriazione di uno spazio dove rifugiarsi; uno spazio assente, ma in ogni caso, possibile. *El Faro* è probabilmente il romanzo che intuisce con più inquietudine l'impossibilità dell'appropriazione totale dello spazio e del tempo. Le frequenti riflessioni di Felipe sull'esercizio scritturale e sulla memoria sono il risultato della consapevolezza dell'inappropriabile e che comunque si presentano come le uniche alternative con cui può

---

<sup>156</sup> Agamben, *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Vicenza, Neri Pozza, 2014, p. 101.

<sup>157</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 80.

<sup>158</sup> Foucault, *Utopie. Eterotopie*, cit., p. 53.

<sup>159</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., pp. 101-2.

aspirare ad approssimarsi all'esperienza vitale. Sebbene deformino l'atmosfera della città e la presenza dei suoi abitanti, la scrittura e la memoria come pratiche di appropriazione letteraria continuano ad essere cruciali, perché permettono di dare luogo alla creazione di nuove prospettive sul ricordo nello spazio vissuto. Per Angelo Turco, l'atto di ricordare è un procedimento di astrazione che esime i soggetti dalle ossessioni dell'immediatezza per riuscire a raggiungere una certa autonomia orientata verso la produzione di nuovi saperi<sup>160</sup>. Tuttavia, in un contesto governato dalla produttività, ricordare e scrivere vengono percepiti come azioni che non permettono di andare avanti, come attività inadeguate e inutili. Il romanzo contesta questa concezione nel privilegiare la riflessione che consente la memoria e la scrittura di “un dolore, una ferita che domina il presente, che provoca sconforto e che, come i fantasmi, vengono a dislocare i segni”<sup>161</sup>.

Per tale ragione, il narratore rimemora ogni volta che questi spettri si rivelano in tutta la loro magnitudine intensa e finiscono sempre ad ancorarsi allo spazio dove appaiono. Per spiegare meglio questa idea, riportiamo il ricordo degli incontri sessuali di Felipe e Alejandra e dei gesti carichi di significati, quasi premonitori sulla tragica morte della giovane:

Durante i miei orgasmi, [...], Alejandra mi guardava attentamente –io, di sotto, la intravedevo– con curiosità, con una sorta di rassegnata tristezza, come chi vede morire nel sogno una persona cara. Alejandra mi baciava le palpebre e il naso, la bocca, il mento e di nuovo le palpebre, come per farmi ritornare; svegliati, amore, torna dalla solitudine della tua piccola morte, avendo paura di avermi portato troppo lontano. Come se quasi disperata mi dicesse: non stare più volto su te stesso, torna ad esserci perché di là non sei tu, torna ad esserci dove sono io, guardami e guardati intorno, non ti stordire nella tua propria perdita che io stessa ti ho regalato, dovevi solo affacciarti, riconoscimi per tornare a essere colui a cui ho tanto voluto bene senza mai dirtelo, non abbracciare più fantasmi, torna a questo mio letto che è anche il tuo. Alejandra si fermava quando mi vedeva aprire gli occhi e con i suoi occhi sembrava dirmi: eccoti, sei di nuovo con me, e solo allora, sicura del mio recupero, quando ero apparso, mi invitava a riposare al suo fianco per cercare la sua propria piccola morte, da dove tuttavia io non dovevo chiamarla.<sup>162</sup>

Per Michel Foucault, fare l'amore è un atto in cui il corpo placa la sua necessità di trascendere i suoi limiti progettandosi verso un fuori utopico. Fare l'amore, ribadisce il filosofo, “è sentire il proprio corpo richiudersi su di sé, esistere finalmente fuori di ogni utopia, con tutta la propria densità, tra le mani dell'altro”<sup>163</sup> ed “è per questo che l'amore è un parente così stretto

---

<sup>160</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 25.

<sup>161</sup> Guerrero Valenzuela, “Abrazar espectros”, 14/09/2020, in *Revista Elipsis*: <https://revistaelipsis.org/2020/09/14/el-faro-una-critica-de-claudio-guerrero-valenzuela/>.

<sup>162</sup> González, *El Faro*, cit., pp. 69-70.

<sup>163</sup> Foucault, *Utopie. Eterotopie*, cit., p. 45.

dell'illusione dello specchio e della minaccia della morte"<sup>164</sup>, perché in tali figure il corpo è qui. Mentre il narratore insiste nella sua ricerca "dell'inesistente"<sup>165</sup>, Alejandra si trova nel presente esigendo al suo amante di ritornare dalle sue profondità, anche se lui non può salvare lei né dalla sua piccola morte né da quella che avverrà veramente. Quindi l'unica possibilità che gli rimane è quella di continuare a cercare l'immagine di Alejandra negli spazi utopici delle sue figurazioni, sempre così distanti e vicini allo stesso tempo, ricerca che coinvolge altresì la rivisitazione degli spazi fisici in cui hanno condiviso la loro intimità e si sono impregnati dalla presenza della compagna deceduta. Dunque appropriarsi di quegli spazi implica in qualche modo riportarla in vita, anche se entrambi i desideri così irrealizzabili restano nella mera fantasia, comunque restauratrice.

---

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> González, *El Faro*, cit., p. 69.



## Capitolo 3. L'immaginazione

*“Immaginare sarà sempre più che vivere”*<sup>1</sup>

Gaston Bachelard

*“Ancora prima di quella fisica, la geografia cui partecipa  
è prima di tutto quella della mente”*<sup>2</sup>

Franco Brevini

### 3.1 Immagini dello spazio umano in Cile

In un presente segnato dalla simultaneità, gli immaginari spaziali che circolano nei diversi mezzi digitali e di comunicazione prevalgono sull'esperienza empirica in un luogo, diversamente a quanto accadeva nel passato: “prima veniva il viaggio, la scoperta e poi il racconto, fosse esso in forma di prodotto cartografico o di narrazione scritta, teatrale, fotografica”. Oggi, invece, la prima cosa che fanno i viaggiatori prima di partire è fare conoscenza del luogo che visiteranno tramite le immagini disponibili su internet o sulle guide turistiche. Dunque si assiste a un'epoca i cui progressi tecnologici e contatti interculturali ogni volta più vertiginosi minacciano le opportunità degli individui di appropriarsi del patrimonio immateriale, ovvero l'insieme di immagini ed esperienze personali, di cui gode ogni spazio abitato.

Tuttavia, così come dimostrano i romanzi, gli spazi tornano ad assumere un valore quando gli individui ci abitano realizzando le loro immagini intime, o sincere come direbbe Gaston Bachelard, sorte dai movimenti di distanziamento e di vicinanza rispetto ai referenti geografici. Perciò, in un contesto in cui si tende all'omogeneizzazione<sup>3</sup> degli spazi, le narrazioni studiate

---

<sup>1</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 91.

<sup>2</sup> Brevini, *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, cit., p. 19.

<sup>3</sup> L'omogeneizzazione degli spazi è un grande parte fomentata dall'industria del turismo, la quale attribuisce alle diverse zone del pianeta una specifica funzione spaziale. Come segnalano Urry e Larson, ci sono paesi che “sono arrivati a specializzarsi in diversi settori del mercato delle vacanze” (*The tourist gaze 3.0*, cit., p. 140). Basti pensare al Caribe come luogo di relax e piacere tropicale, alla Gran Bretagna come luogo storico e pittoresco o alla Patagonia come riserva naturale della biodiversità dove si può ancora giocare all'avventura; elencando soltanto questi esempi, si può comprendere come il mondo sia diviso in macro-zone omogenee. Lo conferma anche Franco Brevini nel ribadire che tra queste zone non esistono neanche molte differenze, poiché sono “gestiti da persone molto simili, gli hotel sono più o meno tutti uguali, e lo stesso vale per i posti, ormai governati dalla stessa economia. Tutto somiglia a tutto, perché così deve essere. Un giorno –non lontano– il mondo diventerà un

ci ricordano che essi recuperano la loro singolarità quando assorbono delle “immagini sovrabbondanti, nutrite del tuo spazio intimo, di ‘quello spazio che ha il suo essere in te’”<sup>4</sup>. Dunque conviene rivendicare l’atto immaginativo come pratica cruciale per rivitalizzare le esperienze spaziali, in modo da assicurare l’espressione delle molteplici dimensioni congelate nella potenzialità. La relazione tra appropriazione spaziale e immaginazione è segnalata anche da Pierre Sansot quando commenta che la *rêverie* contribuisce a “uno sforzo di liberazione quando l’alienazione diventa estrema, prima fase di una riappropriazione che si verifica quando l’espropriazione giunge a regnare sovrana sopra ogni cosa”<sup>5</sup>. In definitiva, l’immaginazione si costituisce come un elemento chiave dell’appropriazione spaziale, perché in quella dimensione simbolica si aumentano le possibili interpretazioni dei luoghi nonché la libertà degli abitanti nel viverli secondo le loro immagini intime. Per tale motivo, Bertrand Westphal è così certo nell’affermare che l’immaginazione sia il meccanismo fondatore della città e la componente che la fa diventare un sistema leggibile<sup>6</sup>.

Se si volesse dare un ordine sequenziale ai fenomeni che confluiscono sull’appropriazione letteraria dello spazio umano, ammettendo comunque che tali fenomeni avvengano simultaneamente e che la loro sequenzialità risponda solo a convenienza metodologica, la dimensione immaginaria sarebbe il suo secondo livello, nella misura in cui ogni distanziamento dal presente comporta un ripiegamento verso l’immaginazione. Inoltre, conviene ribadire il fatto che le impressioni personali non sono il prodotto della generazione spontanea di suggestioni, bensì sono attraversate da un complesso flusso di idee, informazioni e discorsi extra letterari che circolano nelle semiosfere di appartenenza dei personaggi, e quindi sono situate. In questo capitolo si cercherà di identificare le immaginazioni che sorgono dall’esperienza spaziale e il concetto di collocazione –ampiamente trattato dalle teorie dei nuovi materialismi nelle concettualizzazioni sull’attivismo politico e sul divenire dell’identità– per chiarire le condizioni materiali e simboliche che si intersecano nei posizionamenti che ogni narratore adotta per appropriarsi dello spazio umani in Cile. La multifocalizzazione, strumento della geocritica per esaminare la finzionalità essenziale delle matrici spaziali reali, riflette in un gioco speculare le diverse collocazioni riguardo all’ambito geografico rappresentato e contribuisce a individuare le circostanze che portano a ogni personaggio ad appropriarsi degli

---

unico, sterminato resort interconnessi, l’*Ovunque*” (*L’invenzione della natura selvaggia. Storia di un’idea dal XVIII secolo a oggi*, cit., p. 257). Per tale ragione, Brevini attribuisce anche al turismo la trasformazione del pianeta “pianeta in uno spettacolo uniforme, e noi in perenni estranei condannati a ciondolare nell’imitazione dell’imitazione del posto che un tempo avremmo voluto visitare” (p. 257).

<sup>4</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 235.

<sup>5</sup> Sansot, *La poétique de la ville*, Parigi, Seuil, 1973, p. 420. Traduzione dal francese mia.

<sup>6</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 222.

spazi in un modo e non in un altro. Inoltre, considerando che i narratori dei romanzi realizzano un modello di pensiero nomade<sup>7</sup>, la nozione di collocazione rende possibile intendere l'appropriazione letteraria di una matrice spaziale reale come un'attività topologicamente non vincolante. Ciò significa che, indipendentemente dalla posizione, ogni personaggio è in grado di appropriarsi dell'ambiente con i mezzi che in quel momento ha a sua disposizione.

L'immaginazione è dunque la dimensione situata che rende possibile l'appropriazione di qualsiasi spazio, perché consiste nell'attività creativa che trasforma il flusso di informazioni disponibili in un ambiente in una nuova rete di dati. Il concetto semiotico che spiega il modo in cui le narrazioni, scambi, emozioni, storie e affetti condivisi acquistano un valore "nell'insieme testuale del romanzo"<sup>8</sup> è l'ideologema<sup>9</sup>, nozione inerentemente intertestuale poiché consiste nell'assimilazione delle pratiche semiotiche all'interno dei diversi livelli strutturali del testo. Gli ideolegemi presenti nei romanzi italiani e cileni sono vettori di una vasta gamma di discorsi extra-letterari sugli spazi in Cile e quindi riflettono i modi in cui questo ambito territoriale è stato immaginato. Dunque prendere in considerazione il contenuto degli ideolegemi getta luce non solo sulla rete di immagini generate attorno alla stessa matrice spaziale, ma anche sulla strutturazione dell'immaginazione con cui i narratori andranno ad appropriarsi dei luoghi in cui si trovano.

A causa della distanza con il suolo cileno, i romanzi italiani tendono ad appoggiarsi in misura maggiore rispetto alle opere cilene nei discorsi che forniscono il turismo, il cinema, la fotografia e altri testi letterari che affrontano il tema del viaggio e il contatto con Cile. Seppur è vero che lo spazio è una categoria innanzitutto intertestuale, perché la sua ricostruzione si

---

<sup>7</sup> Non tanto perché i protagonisti delle narrazioni italiane siano in continuo transito, bensì perché, così come i protagonisti dei romanzi cileni, esprimono i loro sospetti riguardo ai discorsi totalizzanti che determinano l'esperienza spaziale e sviluppano una sensibilità aperta verso la differenza.

<sup>8</sup> Kristeva, *Semiótica I*, tr. sp. José Martín Arancibia, Madrid, Espiral, 2001, p. 150. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>9</sup> Il primo teorico della letteratura a impiegare questo termine è stato Michail Bachtin: "l'uomo parlante nel romanzo è sempre in vario grado un *ideologo*, e la sua parola è sempre un punto di vista particolare sul mondo che pretende a un significato sociale" (*Estetica e romanzo*, (1975), tr. it. Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, p. 141). Julia Kristeva approfondisce questo concetto per sviluppare le sue teorie sull'intertestualità e la semiotica del testo letterario. L'autrice sostiene che un ideologema è "quella funzione intertestuale che può leggersi materializzata nei diversi livelli della struttura di ogni testo, e che si estende lungo il suo percorso, conferendogli le sue coordinate storiche e sociali" (*El texto de la novela*, tr. sp. Jordi Lovet, Barcelona, Lumen, 1982, p. 16, traduzione dallo spagnolo mia). In questa definizione predomina, da una parte, una prospettiva semiotica che considera il testo come un ideologema inserito nell'intreccio di testi della società e della storia come un prodotto ideologico e non più solo come uno linguistico; dall'altra parte, prevale un approccio intertestuale che assimila pratiche discorsive esteriori riorganizzate nel testo per assumere le coordinate che necessita per diventare leggibile; e infine, coinvolge un punto di vista relativo alle teorie materialiste della conoscenza, poiché l'ideologema è l'unità di base da dove si coglie "la storia monumentale, la storia stratificata di significanze" (María de los Ángeles Pérez Iglesias, "La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva", *Filología y Lingüística*, n. 7, 1981, p. 73, traduzione dallo spagnolo mia).

svolge tramite diverse voci e tipologie di rappresentazioni, lo è ancora di più a partire dagli occhi dei narratori italiani, i quali articolano un'immaginazione sul paese ancora prima di visitarli<sup>10</sup> e quindi, per quanto lo desiderino, non possono fuggire dalle concettualizzazioni sul viaggio che sono state installate da “generazioni di viaggiatori, esploratori, signore e signori dalla curiosità elegante, mercanti e migratori”<sup>11</sup>. Tuttavia, il fatto che si avvalgano di una rete intertestuale più ampia non implica che le immagini spaziali elaborate nei romanzi saranno più raffinate, ricche e innovative rispetto a quelle che si trovano nelle narrazioni cilene. In realtà, ciò che determina la qualità di un'immagine spaziale è la sua capacità di non rinchiudersi nei contenuti di quello che si è già detto di un luogo, bensì di materializzare un abitare poetico con il quale si ingrandiscono i suoi valori concordati socialmente.

Dunque le immagini che interessano l'analisi dell'appropriazione letteraria sono quelle che seguono “l'espansione del suo spazio intimo”<sup>12</sup> e siccome ogni intimità è formata dalla simultaneità di pratiche semiotiche che determina la codificazione di ricordi, percezioni sensoriali e affetti, gli ideologemi presenti nei romanzi devono essere studiati a partire dal punto di vista che li esprime, perché è un fatto che l'immagine di uno spazio “cambia di valore, e dunque di senso, a seconda del punto di vista che si sceglie per osservarlo”<sup>13</sup>. Oltre a rivelare una specifica visione di mondo, i punti di vista contenuti nei romanzi istaurano una vera e propria assiologia che determina il valore positivo o negativo delle immagini spaziali, come si osserva, ad esempio, nei contrasti che i narratori di solito instaurano tra gli ideologemi attribuiti alla vita urbana e alla vita rurale, o nelle tensioni che i narratori cileni esprimono tra il locale e il globale, l'oblio e il ricordo, l'alienazione e l'appropriazione. Esaminare il sistema assiologico dietro gli ideologemi spaziali ci permette di identificare in quale misura i narratori modificano o mantengono i principi morali della cultura in cui si muovono. Inoltre, contribuisce a fornire una visione generale sulle differenze tra le verità dei viaggiatori italiani e quelle che possiedono gli attanti cileni. Nel tentativo di mettere in scena la multifocalizzazione su una stessa realtà, il narratore onnisciente di *Croce del sud* immagina il seguente scambio di suggestioni tra gli indigeni del popolo Ona e Suor Angela: “‘Kasteciaci? Siete pinguini?’ domandano gli Ona -o più probabilmente Alakalufes, altri Indios fuegini di mare- a Suor Angela Vallese e alle altre due sorelle, tutte e tre nel loro abito monacale nero e bianco. Loro invece sembrano a Suor Angela ‘vestiti come tanti San Giovanni Battista’”<sup>14</sup>. Sebbene questa citazione non parli

<sup>10</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 206.

<sup>11</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 347.

<sup>12</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 237.

<sup>13</sup> Marrone, *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*, cit., p. 291.

<sup>14</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 85.

direttamente dello spazio, illustra le possibili immaginazioni che nascono dal contatto con l'altro e che non sono prodotte soltanto da prospettive personali, ma da una multifocalizzazione che si esprime a seconda dei limiti di senso che si trovano disponibili negli ambienti culturali di appartenenza.

### 3.1.1 Il punto di vista esogeno

Secondo i sociologi John Urry e Jonas Larsen, lo sguardo esterno dei viaggiatori è quello che ha dato senso alle diverse zone del pianeta, configurando una cartografia globale ancora vigente: “percorrere il mondo è la forma in cui è stato sperimentato significativamente nei due ultimi secoli e in particolar modo da quando si è dato avvio allo spostamento intorno all'anno 1840 in Europa”<sup>15</sup>. Ne danno prova *Orizzonte mobile*, *Croce del sud* e *Ultima Esperanza*, romanzi che ambientano le avventure dei loro personaggi tra il XIX e XX secolo, nei quali persiste l'idea secondo cui “Il mondo che abbiamo ereditato (un'eredità che possiamo anche rifiutare) è stato costruito dagli uomini con i loro viaggi; è stato occupato, perpetuato e ha ricevuto sostanza dalle donne”<sup>16</sup>. Infatti, nelle tre narrazioni predomina un punto di vista maschile, in quanto sono gli uomini che si muovono attraverso il territorio cileno e l'unica donna dalla quale si sa qualcosa, Angela Vallese, resta sempre nello stesso luogo, Isla Dawson, senza accennare altre possibili esperienze di spostamento. I modelli culturali che caratterizzano il movimento con il carattere maschile e la permanenza associato al femminile sono replicati dai romanzi italiani senza metterli in discussione, perché fanno parte inscindibile dell'immaginario degli scrittori europei, che emerge quando affrontano il tema del viaggio. In realtà, la condizione viaggiante è quella che definisce le opere italiane poiché sono segnate da una circostanza esistenziale che determina “le mentalità, le personalità, i rapporti dei viaggiatori”<sup>17</sup> con il luogo di arrivo. Solo per questa ragione *Orizzonte mobile*, *Croce del sud* e *Ultima Esperanza* possono essere classificate come romanzi di viaggio, perché in realtà in essi sottendono elementi del romanzo storico nel caso dell'opera di Cuniberti, della cronaca per quanto rispetta a *Orizzonte mobile* e della biografia romanzata, come si nota nel testo di Magris. Queste modalità narrative per trattare il viaggio funzionano come “dispositivi spesso non realistici di distanziamento”<sup>18</sup>, presenti anche nei romanzi cileni nelle tecniche di

---

<sup>15</sup> Urry e Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, cit., p. 218.

<sup>16</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 332.

<sup>17</sup> Ivi, p. 77.

<sup>18</sup> Fabry e Logie, “Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y cine hispanoamericanos contemporáneos”, in *HeLix*, n. 10, 2017, p. 4.

rappresentazioni condotte dalla memoria (*El Faro e Ruido*), l'ironia (preponderante in *Ruido*) e la sovversione (segno distintivo di *Fuerzas especiales*).

Altro elemento che si trova alla base degli ideologemi rielaborati dal punto di vista esterno è l'interesse nello sviluppare riflessioni sullo spazio naturale a partire da uno sguardo intellettuale, romantico e antropologico, il quale in realtà maschera un altro tipo di attitudine turistica, magari più sofisticata, ma comunque turistica. Secondo Urry, Larsen e Leed tale atteggiamento è molto abituale tra i viaggiatori con un'amplia conoscenza enciclopedica e sensibilità artistica e che di solito si produce per stabilire una differenza tra loro e gli altri turisti, in un contesto in cui viaggiare è sempre più accessibile a tutti. Nello specifico, lo sguardo intellettuale si caratterizza per "trasgredire l'ordine borghese tramite il lusso minimo [...] e una estetica ascetica"<sup>19</sup>, il che potrebbe spiegare il motivo per cui i narratori italiani dirigono la loro attenzione agli elementi più frugali dello spazio cileno, come alle aree dove predomina l'azione della natura e non ai centri urbani. L'atteggiamento contemplativo che adotta il viaggiatore intellettuale quando vuole rappresentare la natura sorge come una forma di compensare le limitazioni intrinseche dello stato di transito tramite la riflessione. Nella maggior parte dei casi, le appropriazioni spaziali avvengono precisamente nelle lunghe meditazioni che suscita il contatto con una realtà così diversa come la cilena. In queste riflessioni, i narratori prendono l'apparenza di "viaggiator[i] 'ser[i]', che viaggia[no] per appropriarsi del mondo conoscendolo"<sup>20</sup> attraverso "tecniche di lettura che li permettano di cogliere, attraverso la superficie delle cose e delle persone, la loro interiorità, i rapporti, le funzioni e i 'significati'"<sup>21</sup>. Un esempio rappresentativo in quel senso è il seguente passaggio di *Orizzonte mobile*:

[...] riuscii a farmi poco alla volta un'immagine mentale delle relazioni invisibili tra gli effetti e le cause, del carattere globale di ciò che chiamiamo natura, e dei nostri comportamenti. Capii com'era possibile davvero che un insetticida spruzzato innocentemente da una signora di Forlì stecchisse sul momento una zanzara locale e poi col tempo e per i movimenti dell'aria e degli oceani arrivasse fin quaggiù, venisse metabolizzato nei liquidi e nelle proteine da un pinguino, e un biologo tedesco dissezionando l'animale durante la notte polare lo ritrovasse lì, elaborato nei suoi grassi.<sup>22</sup>

Queste digressioni si sviluppano mentre il narratore passeggia nelle vicinanze di una base scientifica in Antartide, avvertendo la monotonia del paesaggio che lo aiuta a immergersi nei suoi pensieri. In quel momento di riflessione arrivano spontaneamente le immagini con cui il

---

<sup>19</sup> Urry e Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, cit., p. 107.

<sup>20</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 84.

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

<sup>22</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 124.

narratore si appropriava di quella zona del Polo Sud, trasfigurata dalla sua immaginazione come spazio umano dove tutte le forze naturali del pianeta si coniugano in un'unione cosmica che eccede i limiti delle distanze e del tempo.

L'atteggiamento antropologico integra lo sguardo intellettuale in quanto emerge come una forma di capire i territori cileni attraverso le comparazioni tra i gruppi umani locali e quelli dei luoghi di origine, così come si osserva nel seguente frammento in cui Federico Sacco trova delle somiglianze tra i contadini della sua terra natale e gli aonikenk, che comunque continua a chiamare selvaggi, influenzato dal repertorio di idee della sua epoca:

Il cacicco è venuto un giorno a visitare la mia modesta casupola rimanendo vivamente impressionato dalla qualità di innovazioni che avevo introdotto rispetto all'usuale stile abitativo dell'uomo che vive allo stato di natura, dalla canalizzazione per rifornirmi di acqua corrente, fio alla latrina [...]. Bigua si è a lungo congratulato per l'ottima e ricca sistemazione, poi mi ha spiazzato chiedendomi con candore come pensavo di trasportare tutto ciò nel mio prossimo trasferimento. In effetti, una mentalità come quella degli aonikenk, che non contempla alcuna forma di spreco, non può concepire che io, pur sapendo di volermi spostare, mi sia dato tanta pena per costruire una così solida e attrezzata casa [...] per poi abbandonare il tutto al suo destino appena la nuova stagione mi inviterà a muovere altrove. A ben riflettere, questi selvaggi non sono così diversi dai contadini delle nostre contrade, per i quali l'oggetto anche più logoro lasciato in disuso, o un tozzo di pane rafferma lasciato ammuffire, e financo un solo acino d'uva caduto a terra, rappresentano un ingiustificabile sperpero e un insulto alla generosità della Provvidenza.<sup>23</sup>

La somiglianza che l'italiano riesce a percepire nelle sue riflessioni di taglio antropologico sul modo di gestire le risorse, avvicina il concetto di Divina Provvidenza con quello di Madre Natura per mezzo di una stessa logica di funzionamento, ovvero il principio di non accumulazione. L'idea che sottogiace a questo ragionamento consiste nella relazione non capitalista con il territorio che stabiliscono gli abitanti di comunità periferiche alla modernità, i quali anziché sfruttare l'ambiente come una merce, si adattano alle risorse che esso può offrire. Inoltre, vale la pena notare che l'affinità delle pratiche dei contadini italiani con quelle degli indigeni risponde all'intenzione di accorciare le distanze culturali e così rendere accettabili i saperi dei popoli cosiddetti selvaggi davanti allo sguardo occidentale. In generale, all'interno di *Ultima Esperanza* le comparazioni di questo genere cercano di mettere in evidenza un'origine comune segnata dalla miseria e lo sfruttamento prodotti dai processi modernizzatori imposti su società che funzionano con altre logiche di produzione materiale e simbolica. Per questa ragione, sia nel romanzo di Cuniberti che in quello di Magris e di Del

---

<sup>23</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 219.

Giudice, l'Italia non è più immaginata attraverso il mito della Grande Italia<sup>24</sup>, bensì come una nazione pareggiata al Cile nella povertà.

Comunque, si deve ammettere che nelle tre opere l'uso della comparazione è destinata a esaltare le caratteristiche del Cile che hanno una qualche relazione con la realtà italiana, ma non quegli aspetti che sfuggano dall'immaginario familiare. Infatti, la condanna del punto di vista esogeno è l'impossibilità di lasciare da parte i riferimenti culturali troppo radicati che impediscono di vedere le manifestazioni uniche degli spazi umani cileni. Tuttavia, il narratore di *Orizzonte mobile*, avvertendo questo limite, mette in dubbio la comparazione come meccanismo valido di rappresentazione dello spazio in Cile e, al suo posto, preferisce abbandonare qualsiasi tentativo di avvicinamento alla nuova realtà attraverso immagini già conosciute: "Roderigo de Castro mi aveva detto che il Paine è molto bello ma *grosso modo* come le nostre Dolomiti, e non voglio che un paesaggio come quello delle Dolomiti entri in questo paesaggio patagonico di cui sono assetato"<sup>25</sup>. Tuttavia, la resistenza ad associare le Dolomiti alle Torres del Paine non garantisce al narratore la possibilità di liberarsi completamente dai suoi preconcetti per appropriarsi del paesaggio patagonico nella sua nudità, poiché la sua immaginazione continua a essere alimentata dagli ideologemi caratteristici di una prospettiva esogena.

Per quanto riguarda l'atteggiamento romantico, rimane invariata l'intenzione nell'indagare il territorio a partire da un capitale culturale a cui i narratori si rivolgono per rendere leggibile ai loro occhi lo spazio umano cileno. In questo tratto del comportamento turistico, i riferimenti culturali diventano centrali per potenziare l'esperienza di viaggio, e quindi sono frequenti le sue allusioni dirette o indirette quando i narratori si appropriano degli spazi in Cile in termini di natura selvaggia, perché hanno strutturato una maniera specifica di immaginare questa zona:

In questo Far West –come lo definisce Miela Fagiolo d'Attilia, biografa di Suor Angela– il salesiano garibaldino è nel suo habitat, avventuriero anch'egli *ad majorem Dei gloriam*, non troppo dissimile nel suo picaresco ardimento da Martin Fierro, il gaucho fuorilegge del poema omonimo (1872) che piacerà a Bergoglio.<sup>26</sup>

Facendo riferimento, ad esempio, al capolavoro di José Hernández, il narratore onnisciente di *Croce del sud* conduce il racconto verso "una valutazione più elitista –e solitaria– di paesaggi

---

<sup>24</sup> Mito molto diffuso negli anni Venti dalle cronache di viaggio di giornalisti inviati in Sudamerica per fare un'indagine sulle risorse economiche utili per l'Italia, nonché per sondare il terreno per eventuali espansioni colonialiste. Tra questi scrittori e testi spiccano: Mario Appelius (*Cile e Patagonia*), Arnaldo Cipolla (*Nel Sud America. Lungo il Cile luminoso*) ed Enrico Rocca (*Avventura Sudamericana*).

<sup>25</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 42.

<sup>26</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 87.

magnifici”<sup>27</sup>, correndo però il rischio di effettuare una rappresentazione fin troppo generale del territorio. Lo stesso tipo di generalizzazione si evince ogniqualvolta i narratori descrivono le viste panoramiche di un paesaggio ripassando velocemente i suoi elementi geografici: “Corpi montuosi si estendono grosso modo paralleli tra la costa e la grande cordigliera andina e quanto più ci si addentra tanto più i luoghi appaiono di superba bellezza nella loro intatta natura selvaggia”<sup>28</sup>. Una visione del genere è dovuta allo stato di movimento in cui si trova la prospettiva straniera, in contrasto con le descrizioni minuziose dei narratori locali sugli spazi che, per chi solo è in transito, risultano invisibili. Per spiegare meglio questa differenza, si riporta la descrizione di Valparaíso a partire dalla prospettiva di Federico Sacco e dallo sguardo di Felipe. La prima impressione del viaggiatore italiano al suo arrivo al porto è spiegata in modo succinto e l'intenzione di registrare la novità dei luoghi rimane solo dichiarata, poiché la narrazione propende poi all'allusione di dati generali della città senza aggiungere informazioni nuove: “Alcuni aspetti della conformazione del territorio, con le sue case arrampicate sulle colline affacciate sulla baia, lì per lì mi hanno ricordato Lisbona o la nostra Genova, ma ho voluto evitare di essere sopraffatto da nostalgie fuori luogo, mentre ho tutto da godere della novità dei posti”<sup>29</sup>. Invece, il commento di Felipe su un puntuale frammento della città è assai dettagliato, anche perché si tratta di uno spazio cruciale per la storia, cioè la chiesa dove in un incendio la sua fidanzata muore:

Era una costruzione neogotica edificata in 1873 da Constantino Locci. Aveva nove navate laterali e una navata centrale, più alta, che faceva entrare la luce tramite le sue due schiere di finestre ad arco. Sopra c'era una volta a botte, attraversata perpendicolarmente dagli archi *fajones* e abbellita, mi spiegò Alejandra, con lunette, senza che io riuscissi a visualizzarle molto bene. Mi parlò del transetto, della navata trasversale –le braccia della croce se la guardiamo dall'alto–, del coro e il presbiterio con volta a crociera. Lo reggeva un'abside poligonale, continuò, diviso orizzontalmente da un fregio ad arcate cieche. Nella parte inferiore c'erano delle finestre di archi a tutto sesto e di sopra un incavo liscio. Mi parlò delle stazioni della Via Crucis sgraffiate e delle vetrate –portati dall'atelier Mayer di Monaco di Baviera– sopra i portici e le navate laterali, la cui funzione era quella di produrre una sorta di ebbrezza religiosa, tra onirica e ipnotica. Nei tetti e nelle colonne, continuò Alejandra, la pittura ornamentale era composta da filigrane e greche, si fermò per spiegarmi disegnando con il suo dito sul legno di una panca del cortile. Io lavoro in quel campo di restauro, concluse.<sup>30</sup>

Anche se la descrizione degli spazi interni della basilica potrebbe sembrare simile a quella che fa Federico Sacco nel fornire dati enciclopedici, il frammento anteriore è assai più dettagliato

---

<sup>27</sup> Urry e Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, cit., p. 100.

<sup>28</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 38.

<sup>29</sup> Ivi, p. 26.

<sup>30</sup> González, *El Faro*, cit., pp. 33-4.

e compie una funzione narrativa importante all'interno del racconto, perché si riallaccia agli incubi premonitori che Felipe farà su Alejandra: “Qualcosa mi faceva girare e verificavo che l'urlo non era di Alejandra, ma proveniva da tre cristi bizantini a bassorilievo –non erano neonati, ma tre piccoli ometti– accovacciati accanto tre madonne dipinte nelle piastrelle di un muro”<sup>31</sup>. L'inquietudine che trasmettono queste immagini oniriche preannuncia in qualche modo la fine di Alejandra; solo così ha senso il lungo paragrafo dedicato alla descrizione dell'infrastruttura della chiesa. In questo esempio, il fattore spaziale acquisisce un valore speciale perché mostra come una frazione minima di un luogo può penetrare nell'immaginario fino a diventare parte dell'inconscio di una persona. Su questo, Gaston Bachelard sostiene che “Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo”<sup>32</sup>, tuttavia è necessaria l'attenta osservazione perché il frammento di uno spazio possa rivelare il micro universo alloggiato nei suoi interstizi. Per tale ragione, Bachelard trova nel concetto di miniatura il modo di spiegare la condensazione e la ricchezza dei valori del mondo nelle sue immagini. Dunque non è possibile accedere a tutta la varietà di significati che si possono scoprire in uno spazio se viene vissuto in modo superficiale: è necessaria la detenzione concentrata che lo stato di transito non favorisce.

Quando Bachelard scrive “possiedo il mondo tanto meglio quanta maggiore è la mia abilità nel miniaturizzarlo”<sup>33</sup>, risulta inevitabile associare il concetto di miniatura a quello di appropriazione letteraria dello spazio. Entrambe le nozioni dipendono dall'attività immaginativa, poiché attraverso di essa si possono catturare le frazioni impercettibili di un luogo e confinarlo “nella miniatura delle sue immagini”<sup>34</sup>. La miniaturizzazione dello spazio in immagini costituisce un altro modo di spiegare il funzionamento dell'appropriazione letteraria e, per tale motivo, non è casuale che in *Ruido* ci siano affermazioni del genere per indicare l'occupazione del paese da parte dei giovani villalemaninos: “Abbiamo conquistato il centro, che era una versione in miniatura del mondo”<sup>35</sup>. Una prospettiva esogena più preoccupata a ricercare la bellezza spettacolare di paesaggi incommensurabili, non aspira a trovare significati in spazi insignificanti. Nonostante questa sensibilità eclissa i valori racchiusi nelle pieghe segrete dei luoghi, i viaggiatori comunque possiedono le loro verità su quello che percepiscono sullo spazio umano in Cile, e prenderle in considerazione ci aiuta a capire certe zone esperienziali che gli abitanti autoctoni o allogeni non riescono a vedere a causa della

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 65.

<sup>32</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 188.

<sup>33</sup> Ivi, p. 183.

<sup>34</sup> Ivi, p. 207.

<sup>35</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 86.

meccanizzazione che a volte porta con sé l'intima familiarità con un luogo. Se "il mondo è la mia immaginazione"<sup>36</sup>, allora risulta necessario studiare a fondo l'immaginazione straniera, soprattutto considerando il fatto che all'interno della tradizione letteraria in cui si iscrivono, i romanzi italiani presentano importanti innovazioni di senso che arricchiscono le possibilità di appropriazione letteraria dello spazio umano in Cile. Di seguito si mostrano i due ideologemi che presentano rinnovamenti più marcati nel modo di immaginare lo spazio umano cileno da un punto di vista straniero:

### **Il Cile selvaggio**

L'ideologema più frequente è quello che associa lo spazio cileno alla natura selvaggia, idea che sorge dal pensiero europeo per definire tutto ciò che sia opposto ai valori della civiltà occidentale. La distanza spaziale e temporale, la disorganizzazione, la mostruosità ma anche la bellezza estrema portatrice di valori morali fanno parte della concettualizzazione del selvaggio. Se nei romanzi italiani questa rappresentazione potrebbe sembrare invariata, lo è solo per metterla in contrasto con altre riflessioni che rivendicano la "rivalsa dell'ambiente, con tutta la sua titanica potenza, ai danni di chi ha sottovalutato o ha preteso piegare ai propri interessi le oscure forze della vita"<sup>37</sup>, ma anche per fornire nuove immagini che, anche se insistono sulla lontananza geografica e temporale del sud del Cile e sulla differenza radicale delle razionalità e delle percezioni degli abitanti umani e non, aprono nuove forme di pensare il territorio attraverso tali ideologemi. In confronto alle altre due opere, *Ultima Esperanza* è sicuramente il romanzo che pone più enfasi sulla natura selvaggia, anche se lo fa per reinterpretarla come *wildness* i cui flussi vitali agiscono in modo articolato con gli esseri umani, ma anche a prescindere della loro presenza. La costruzione di un narratore che fa lo scienziato è funzionale al proposito di smontare la convinzione che la natura possa essere studiata come un oggetto passivo e sottomessa alla razionalità occidentale, perché in nessun momento Federico Sacco riesce a realizzare le sue aspettative iniziali del viaggio. Per esempio, emozionato all'idea di scoprire terre vergini e creature preistoriche, si ritrova in mezzo a insediamenti indigeni in grado di gestire meglio le avversità dell'ambiente e le relazioni con gli animali pericolosi, osservazioni a cui ci arriva solo alla fine delle sue annotazioni. Inizialmente però rappresenta

---

<sup>36</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 183.

<sup>37</sup> Brevini, *L'invenzione della natura selvaggia*, cit., p. 347.

ai popoli indigeni come esseri primitivi e selvaggi, così come emerge dal seguente frammento in cui svolge le sue valutazioni sul paesaggio della zona sud del Cile:

Pur se si è a conoscenza delle cause naturali di tali fenomeni, non si può fare a meno di essere vinti da reverente stupore di fronte a così imponenti manifestazioni delle forze che stanno compresse nel ventre della terra. L'energia che si libera in una sola eruzione credo sarebbe sufficiente a muovere per anni tutte le macchine a vapore esistenti in Europa! Si può solo immaginare quale sacro timore può suscitare tutto ciò nelle menti di uomini primitivi che vedono i segni della divinità in ogni espressione della natura.<sup>38</sup>

Se le immagini sugli altri forniscono più informazioni su chi le proferisce, allora quella paura che Sacco attribuisce agli indigeni è in realtà la proiezione del suo proprio timore a perdere il controllo sulla natura e a ritrovarsi completamente in balia dell'imprevedibile dispiegarsi dell'ambiente. Alla fine, la sua paura si realizza e finisce per essere completamente dominato dal territorio.

Invece le allusioni al selvaggio in *Croce del sud* sono svolte per sottolineare l'opposizione del sud del Cile con la civiltà europea, prova evidente del marcato bisogno della differenza tra gli scrittori italiani per rivalutare il proprio sistema di valori a partire dal distanziamento immaginario dalle loro società di appartenenza. Per tale ragione, nella narrazione abbondano i commenti sulla posizione antipode del paese ogni volta che il narratore si appropria dello spazio quando lo immagina come "l'emisfero capovolto"<sup>39</sup>, immagine che lungo il romanzo diventa fonte di riflessione sul lato oscuro della vita non solo umana, ma anche planetaria. Il seguente frammento mostra queste digressioni che peraltro caratterizzano la sensibilità del viaggiatore intellettuale:

Tutto questo accade e/o può essere immaginato<sup>40</sup> quando il laggiù non è semplicemente un complemento speculare del lassù, ma è percepito come un laggiù assoluto. L'Antartide è la terra degli eccessi, il 10,7 per cento di tutta la Terra costituito soltanto di acqua e di ghiaccio, una coltre di ghiaccio spessa uno, tre miglia. L'Antartide è l'Antichthon degli antichi; l'antimondo, il rovescio di ogni cosmo ovvero di ogni mondo ordinato. La Terra di Satana -così è stata chiamata la Terra del Fuoco, anticamera del Mondo non più mondo ma caos [...].<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 99.

<sup>39</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 18.

<sup>40</sup> Previamente il narratore onnisciente stava raccontando il naufragio narrato in "Manoscritto trovato in una bottiglia" di Edgar Allan Poe. La figura del barco risucchiato dalle profondità marine illustra l'abisso storicamente attribuito al mare antartico, nel quale tutto si sconvolge fino a far emergere una dimensione infernale.

<sup>41</sup> Ivi, p. 111.

Il disordine, la mostruosità, l'eccesso e la radicalità sono i valori che assume l'Antartide cilena in quanto luogo della lontananza e, pertanto, del selvaggio, che in ogni caso non è un valore accennato per giustificare l'intervento della razionalità occidentale, bensì per appagare la fantasia che ci sia una realtà alternativa alla normalità, un qualcosa di impensabile che si filtra in modo perturbante mettendo in discussione le credenze che si danno per certe. Tuttavia, dal momento in cui *Croce del sud* presenta diverse forme di immaginare questa area del mondo, esplora anche altre variazioni dell'ideologema del selvaggio ed è nel capitolo centrato nella figura di Suor Angela Vallese dove raggiunge una evidente innovazione. L'apertura della monaca verso l'alterità indigena gioca a suo favore perché il narratore onnisciente le attribuisca una maggiore comprensione della realtà dell'Isla Dawson e, perciò, la capacità di formulare costruzioni di senso che trascendono le solite associazioni di arretratezza al sistema di valore degli indigeni. Infatti, la loro dignità culturale e umana è riconosciuta fin dall'inizio del racconto, senza che sia necessaria una graduale familiarizzazione per legittimare la validità delle loro pratiche, così come si mostra nelle riflessioni sui loro riti funerari:

Le sarà forse dispiaciuto che i Tehuelches seppellissero i loro morti uccidendo sulla tomba di ognuno il suo cavallo; le sarà dispiaciuto perché amava i cavalli e non amava la morte, ma forse ha capito quel rito di sangue perché implicava il viaggio ultraterreno di ogni Tehuelche col suo cavallo e soprattutto implicava un loro concetto che non poteva non esserle caro, ossia che la vita continua dopo la morte, “in consonanza con quella condotta sulla terra”.<sup>42</sup>

Anche se queste considerazioni sono applicate alla diversità umana, si ripercuotono direttamente sulla forma di immaginare e di appropriarsi dello spazio che il narratore onnisciente riconosce in Angela Vallese, appropriazione che in realtà appartiene allo stesso narratore in quanto è una sua ipotesi su quanto avrebbe immaginato la monaca. In ogni caso, ciò che emerge dal paragrafo citato è che il fattore decisivo perché Suor Angela possa assegnare valore allo spazio e giungere a sentire quella “terra non meno sua di Lu Monferrato”<sup>43</sup> è la presenza umana, storicamente negata a quel territorio, sistematicamente rappresentato come selvaggio e dunque vuoto di qualsiasi possibilità di senso.

*Orizzonte mobile* porta più lontano l'innovazione dell'ideologema sul carattere selvaggio e pertanto opposto alla civiltà degli abitanti e degli spazi del sud cileno. Il narratore di questo romanzo sembra di essere consapevole del fatto che “il mito esotico dello stato di natura [ha] rappresentato [...] lo strumento con cui il mondo occidentale [ha provveduto] ad assimilare le

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 102.

<sup>43</sup> Ivi, p. 104.

culture altre” e gli esseri non umani che formano parte degli spazi cosiddetti naturali. Per smontare questo mito, il narratore prova ad avvicinarsi il più possibile alla percezione degli abitanti più numerosi dell’Antartide, i pinguini, cercando di sbarazzarsi dei suoi propri limiti umani di comprensione:

Mi accorsi che stavo antropomorfizzando i pinguini, cosa che mi ero ripromesso di non fare, e ne parlai con Jeremy [...]. Il guaio delle storie, con i pinguini, è che sono narrate da un unico punto di vista, quello umano. Alla loro fantasia e curiosità, inesauribili, sovrapponiamo ciò che appartiene a noi, mutandone il senso. Può darsi che anche i pinguini siano portati a pinguinomorfizzare gli umani, e questo certamente accadde qualche settimana dopo, quando in una traversata a piedi, mentre accompagnavo una missione internazionale di dieci biologi, incontrammo una carovana di Emperor, la specie più grande. Loro, i pinguini in fila, noi, umani in fila. Due comunità egualmente in marcia, i pinguini dall’interno verso le coste per procurarsi cibo, noi dalle coste verso l’interno per raggiungere le regioni più fredde abitate dagli Emperor. Loro, noi, vivevamo la stessa solitudine in un oceano di ghiacci e nevi, e le stesse preoccupazioni. Giunti a una rispettabile distanza il capo dei pinguini Emperor [...] allungò il collo verso di noi in un profondo inchino e con il becco contro il petto fece un lungo discorso gorgogliando. Finito il discorso, da quella posizione di riverenza fissò negli occhi Jacques, capo della missione, per vedere se aveva capito. Né Jacques, l’etologo più esperto, né chiunque di noi poteva comprendere quel discorso. Allora il pinguino ripeté di nuovo il lungo gorgoglio con la testa china, senza spazientirsi. Chi si spazientiva erano gli altri pinguini dietro di lui, cominciavano a dubitare che il loro capo avesse combinato qualche pasticcio. Si fece avanti un altro di loro, spingendo da parte il suo predecessore. Con lo stesso inchino e lo stesso sguardo in alto tenne un nuovo discorso che sarebbe rimasto per noi altrettanto incomprensibile.<sup>44</sup>

La ricchezza di questo paragrafo risiede nell’attenzione concessa a una situazione che normalmente viene esclusa nei racconti dei viaggiatori europei, ma che invece il narratore di *Orizzonte mobile* cerca di decodificare e di articolare in una relazione dinamica e paritaria con i pinguini, mettendo in pratica uno dei presupposti del nuovo materialismo, secondo cui “la natura è, strettamente, un luogo comune”<sup>45</sup>. Ammettendo questa idea, il romanzo supera di gran lunga l’ideologema del selvaggio in Cile e, al suo posto, propone un’appropriazione che sopprime la separazione con l’ambiente, nella misura in cui il viaggiatore si mette in relazione con i pinguini senza reificarli e attribuendo loro un’*agency* propria. La stessa attitudine si mantiene rispetto agli spazi, i quali sono appropriati anche come un corpo vivo co-costruito tra l’azione umana e non umana. A partire da questa appropriazione, si pone in evidenza che la terra selvaggia, intesa come uno spazio senza una coscienza umana che lo organizza, è un’invenzione che perde la sua validità in quanto si riconosce che i luoghi non sono mai vuoti, bensì popolati da immaginazioni diverse, tra le quali l’uomo è uno dei suoi tanti interpreti.

---

<sup>44</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 7-8.

<sup>45</sup> Haraway, *Le promesse dei mostri*, Roma, DeriveApprodi, 2019, p. 40.

## Il sud del Cile come luogo di accesso all'origine del mondo

In questo ideologema, l'immagine di spazio selvaggio e lontano acquisisce una connotazione temporale, perché la diversità caotica e la distanza attribuiti alla zona sud del Cile sono valori che si applicano per indicare anche un passato perso nella preistoria. Il bisogno della distanza temporale esprime ancora una volta una mentalità che esige spazi distanti e “terre solitarie e gelate che evocano altre ere”<sup>46</sup> dove situare i desideri di liberazione dalla modernità uniformante, esigente e mondana concentrata nei centri urbani europei. Questi desideri di fuga acquisiscono un senso ancora più radicale quando sono trasferiti sul piano temporale, poiché sebbene sia possibile allontanarsi geograficamente dalla modernità occidentale, spostarsi dal proprio presente storico è un'intenzione utopica “stimolata da una fame di significati e contenuti”<sup>47</sup> difficilmente soddisfacibili nelle sature metropoli europee. In questa ricerca di senso, il viaggiatore intellettuale formula riflessioni cariche di riferimenti acculturati, come fa il narratore onnisciente di *Croce del sud* nell'intraprendere un viaggio immaginario verso le terre dove sono emigrati i tre personaggi storici per raccontare le loro vite con un marcato interesse filosofico:

[...] l'Antartide sembra essere, per l'immaginario umano, non un antipodo, tale soltanto rispetto all'altro, ma il laggiù per eccellenza, l'Averno bianco, l'Assoluto No; il profondo, il baratro in cui si cade, un “giù” metafisico in cui precipitano il tempo e la vita gli anni i secoli le migliaia di millenni. Si va alla ricerca del passato scendendo giù, nel profondo pozzo del passato di cui narra Thomas Mann, e questo tempo, che di per sé non dovrebbe avere a che fare né con l'alto né con il basso, sembra essere sceso giù, rovinato in basso, giù in abisso.<sup>48</sup>

Il commento esibisce una successione di immagini che mostra l'Antartide come una dimensione che risucchia tutto ciò che incontra, compreso il tempo e per tale motivo è assimilata come il luogo dove si incarna il significato misterioso dell'inizio della vita nel pianeta. Questo stesso tipo di appropriazione ispira al narratore di *Orizzonte mobile* un'ulteriore conclusione: l'Antartide non è soltanto il luogo del passato immemorabile, ma incarna anche “un mondo nuovo”<sup>49</sup> nella misura in cui lo spazio a cui gli viene attribuito il segreto dell'esistenza nel pianeta, “tanto gelosamente custodito”<sup>50</sup>, è sincronizzato con un perpetuo presente e, dunque, in costante rinnovamento.

---

<sup>46</sup> Claudio Magris, *op. cit.*, p. 92.

<sup>47</sup> Eric J. Leed, *op. cit.*, p. 355.

<sup>48</sup> Claudio Magris, *op. cit.*, p. 109.

<sup>49</sup> Daniele del Giudice, *op. cit.*, p. 104.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 104.

L'eccezionalità con cui il sud cileno e l'Antartide vengono percepiti giustifica il fatto che nei tre romanzi italiani si configurino dei personaggi con inclinazioni scientifiche, ma solo per mettere in discussione le limitazioni delle metodologie di indagine che racchiudono questi spazi in oggetti di studio fissi e senza una propria storicità. Un episodio che illustra bene la dinamicità della realtà che si crede sepolta nel passato è quello che presenta *Ultima Esperanza* rispetto al mito mapuche di Kai-Kai e Treng Treng come un altro modo di interpretare i fatti del presente. Nella cosmogonia mapuche, i fenomeni naturali dello tsunami e del terremoto, assai frequenti in territorio cileno, sono simboleggiati rispettivamente da Kai-Kai, un serpente marino gigante, e Treng Treng, un serpente terrestre; quindi, il primo assume valori negativi per la comunità in quanto comporta la devastazione degli insediamenti; invece, il secondo rappresenta una figura positiva poiché mette in salvo la popolazione dalle onde grazie al sollevamento della terra. Dal punto di vista di Federico Sacco, l'interesse di questo mito risiede nella possibilità che possa fornire dettagli sull'esistenza di un animale preistorico e studiarlo seriamente, non in maniera fantasiosa come pensa faccia la comunità mapuche. Tuttavia esiste una differenza di base tra i due approcci che determina la validità del mito: se per l'italiano il pensiero mitico è legato a una sfera puramente fittizia, per gli indigeni costituisce un modo di immaginare e di interpretare il presente che coinvolge simultaneamente il piano del reale e della finzione. Secondo quest'ultima prospettiva, il mito non rimanda a un passato fossilizzato in attesa di essere studiato, bensì consiste in un sistema di idee che ogni volta si aggiorna per spiegare la contingenza storica dei mapuchi. Quilapán, cacicco della comunità dove Sacco rimane per un periodo di tempo, reinterpreta la narrazione mitica in seguito alla persecuzione dell'esercito del colonnello Cornelio Saavedra Rodríguez contro i popoli indigeni, nel contesto della Pacificazione dell'Araucania (1861-1871): "Forse quell'esercito che ci sta dando la caccia, quel colonnello, ecco: è lui il nuovo Kai-Kai. Per questa ragione siamo fuggiti quassù verso le alte montagne. Ma questa volta non ci sarà nessun Treng-Treng a salvarci, dovremo lottare con le nostre forze fino alla morte"<sup>51</sup>. La continuità della dimensione simbolica nel mondo degli avvenimenti storici caratterizza il pensiero mitico<sup>52</sup>, a partire dal quale i soggetti stabiliscono una sorta di "contratto conversazionale che si materializza nel dispiegamento di

---

<sup>51</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 90.

<sup>52</sup> Riguardo ai miti e leggende in Chiloé nel contesto della modernità neoliberale, Sergio Mansilla avverte che l'acquacoltura, la minaccia più grave per la vita nell'isola, potrebbe simboleggiare un terzo serpente che semina caos sociale e squilibri naturali. Si tratta del serpente del capitalismo "che si impadronisce delle acque e della terra e la cui pretesa di ordine e controllo dell'ordine naturale è, in realtà, la più pericolosa minaccia per i millenari serpenti Cai-cai e Ten-ten, i quali forse dovranno unire le loro forze" (Mansilla, "Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña", in *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, n. 51, 2009, p. 292. Traduzione dallo spagnolo mia).

una programmata attitudine di sospendere la differenza tra la non finzione e la finzione”<sup>53</sup>. Tramite questo patto, i membri della comunità istaurano una complicità<sup>54</sup>, alla quale Federico Sacco non può partecipare dal momento in cui giudica come superstiziosi i saperi che non sono in linea con la razionalità scientifica. Tuttavia, l'opinione dell'italiano sarà completamente messa in discussione quando i fatti gli dimostreranno l'attendibilità della prospettiva indigena, la quale prende il sopravvento sull'andamento della narrazione dal momento in cui viene messo in luce in modo positivo la sua capacità di integrare il passato e il presente, la finzione e il reale, l'azione umana e animale per interpretare il mondo. A tale riguardo, l'enfasi sul punto di vista indigeno è orientata a sviluppare l'idea che l'origine non esiste in un luogo programmato, bensì consiste in un flusso caotico di forze che continuano a manifestarsi ad ogni momento e in ogni luogo; è necessaria una grande attenzione riversata all'esterno e un'articolazione collaborativa con l'ambiente, come quella degli indigeni che Sacco non dubita sottostimare, per percepire l'origine rigenerandosi incessantemente. Dunque, solo all'interno della rete testuale di opere europee sull'avventura in Sudamerica, *Ultima Esperanza* propone appropriazioni spaziali che innovano le vecchie rappresentazioni della Patagonia come scenario preistorico e, al suo posto, la presenta come uno spazio sincronizzato con le temporalità attuali.

### 3.1.2 La focalizzazione allogena

Gli ideologemi che emergono da questo punto di vista sono affrontati in *El Faro*, romanzo che codifica la prospettiva di chi non appartiene a un luogo ma non è neanche un turista. Felipe, il protagonista della narrazione, racconta le sue memorie come giovane di Santiago che si trasferisce a Valparaíso nell'anno 2004 per iniziare gli studi in Filosofia all'Universidad de Playa Ancha, centro gravitazionale dei ricordi che segnano il suo presente di enunciazione: la morte della sua fidanzata in un incendio di una chiesa della città e la scomparsa di suo cugino Rodrigo, visto per ultima volta a pochi passi dall'università nelle vicinanze del Faro Punta Ángeles, dopo un confuso litigio con la sua ex compagna, Fátima. Si specula un suicidio o un omicidio pianificato dalla donna, che conduce una vita legata alla prostituzione e al narcotraffico. Il fatto è che il caso non si chiude mai e resta avvolto nel mistero che sommerge

---

<sup>53</sup> Mansilla, “Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña”, cit., p. 288.

<sup>54</sup> Sergio Mansilla indica che il patto conversazionale che esiste tra gli abitanti di Chiloé sulle narrazioni mitiche, funziona come una strategia di difesa della propria cultura, perché pone in evidenza l'ignoranza dello straniero “incapace di penetrare e di comprendere i codici cifrati della cultura isolana” (p. 288) e quindi risulta escluso da essa. Per questo motivo, il contratto conversazionale funziona ancora oggi come un'importante forma di autoaffermazione della società e cultura chilota.

a Felipe in minuziose riflessioni sull'assenza, la perdita e la distanza, impregnate dall'atmosfera di Valparaíso dei primi anni del nuovo millennio.

La specifica posizione intermedia del narratore, che oscilla tra l'essere un abitante pendolare ma comunque vivere la città intensamente fino a creare un radicamento affettivo, favorisce uno sguardo capace di catturare la singolarità degli elementi che un abitante non percepisce a causa dell'abitudine. Inoltre, stimola una critica all'atteggiamento turistico che tende a ignorare certi spazi ed esperienze che esulano dal programma di viaggio prestabilito, motivo per cui Felipe è interessato a soffermarsi su spazi considerati ovvi, marginali o insignificanti dalla prospettiva esogena ed endogena. Portando alla narrazione quei luoghi, il narratore traccia una mappa della città con speciali significati emotivi attraverso cui cerca di orientarsi in un ambito territoriale che non gli appartiene del tutto. Per esempio, Puertas Negras, Santos Ossa o l'autostrada La Pólvora –luoghi che si trovano nella parte più alta di Valparaíso oppure in zone di transito– sono accennati a proposito dei viaggi in taxi che fa con sua zia Ana María per ricostruire gli ultimi momenti di Rodrigo. Tuttavia, la loro rappresentazione non si esaurisce solo nella caratterizzazione della periferia di Valparaíso, bensì raggiunge un valore metaforico che serve per situare la lontananza in cui diventa Rodrigo in seguito alla sua scomparsa, perché non è casuale che mentre si transitano quei paraggi si scatenino anche le testimonianze sulla sua vita. La prospettiva allogena sembra essere la focalizzazione più adatta per narrare un luogo abitato dal fantasma del ricordo, inafferrabile ed evanescente, perché anche essa in un certo senso appare come il punto di vista interstiziale di qualcuno che deambula come uno spettro, che percepisce sé stesso come una presenza ingravida senza una biografia formata nella città e comunque costretta a rimanere lì. Questo è lo sguardo che interessa rivendicare all'autore di *El Faro*, anche perché all'interno della letteratura su Valparaíso, la prospettiva allogena è probabilmente quella che è stata meno affrontata dagli scrittori che hanno narrato la città e, consapevole di quella mancanza, Felipe González si è interessato a rappresentare l'esperienza spaziale di chi non pretende stabilirsi nella città. Lui stesso ha vissuto a Valparaíso come un abitante allogeno nei suoi anni universitari, dai quali ricava la materia prima per il suo romanzo. Infatti, all'interno dell'opera si possono riconoscere diversi aspetti autobiografici: il suicidio di un cugino, la vita universitaria a Playa Ancha, la coincidenza tra la professione dello scrittore e quella del narratore diventato adulto. A partire dalla sua esperienza a Valparaíso nei primi anni duemila, l'autore riconosce una sensibilità specifica che non è stata rappresentata letterariamente a sufficienza, ed è quella degli studenti di altre regioni del paese che si trasferiscono nella città per iniziare le loro carriere e che di solito soggiornano in vecchie pensioni, in precarie condizioni economiche e in contatto con la vita notturna del porto.

Per tale ragione, i luoghi più frequenti in *El Faro* sono vicoli, case umide, piccole piazze, pullman fatiscenti, ma anche le zone storiche della città, le quali sono rappresentate con una visione disinteressata a mantenere un immaginario locale e internazionale. Di fatto, nella narrazione predomina l'interesse per configurare una geografia intima di Valparaíso a partire dalle meditazioni costanti sulla memoria, il radicamento e gli affetti legati all'amore, alla morte e all'assenza di persone e di senso. I seguenti ideologemi emergono precisamente dalla sensibilità contemplativa del narratore, in ogni caso diversa all'atteggiamento intellettuale dei viaggiatori italiani, e dalla sua identità fortemente ancorata allo spazio in cui si forma.

### **Valparaíso come luogo della memoria**

Nel romanzo, la memoria è un tema ineludibile perché determina il contenuto stesso della narrazione basata su un fatto veridico che si cerca di recuperare attraverso il trattamento della finzione. Perciò *El Faro* può essere considerato come un testo memorialista, in quanto le sue riflessioni sono concentrate sul deciframento di come il ricordo di una città “permane in qualcuno, come un antico desiderio che attraversa il sangue”<sup>55</sup>. Questo spiega perché ogni volta che il narratore ricorda un evento che segna i suoi affetti, compare come sottofondo lo spazio urbano dando forma alla sua memoria. Così succede, ad esempio, quando Felipe racconta il suo primo viaggio in pullman insieme ad Alejandra nel quale, grazie al movimento brusco del bus lungo il viale Alemania, poteva accentuare la vicinanza fisica e affettiva con la sua compagna, fino a giungere a rubarle un bacio:

L'autobus attraversava rapidamente le colline unite dal viale Alemania, a una velocità criminale, agitando senza pietà ai passeggeri. Ma ho pensato che questo viavai e l'intimità dei sedili, alti, imbottiti e curvati come nicchie, mi avrebbe reso più facile le cose. Alejandra esacerbava la mia timidezza e finalmente avrei potuto avvicinarmi e baciarla ancora come d'improvviso, senza mostrarmi agitato.<sup>56</sup>

Situazioni del genere accentuano il radicamento nella città, potenziato anche dalla rimemorazione che scandisce ancora di più il sentimento per una persona e per il luogo dove la si ama. In un'intervista, l'autore rafforza questa idea commentando che le persone si fondono ai luoghi dove si sviluppa l'amore e succedono le morti, e che gli affetti modificano quei luoghi

---

<sup>55</sup> *Lo que leímos*, “Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos”, 18/11/2020, <http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-litera-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/>. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>56</sup> González, *El Faro*, cit., p. 39.

quando sono vissuti nel presente e anche in quanto sono ricreati dalla memoria. Il potere trasformativo della memoria risiede nella sua capacità di montare simulacri e di segnalare un vuoto che si cerca di riempire scegliendo dal ricordo “ciò che è stato tralasciato, ciò che rimane, ciò che è stato in qualche modo afferrato e poi lasciato nei pressi”<sup>57</sup>. L’operazione di ricostruzione del passato si svolge sulla base dei sedimenti di ciò che il narratore ha potuto cogliere dalla sua vita a Valparaíso, anche se compaiono nella memoria come dati senza contorni definiti.

Nella narrazione, la tematizzazione dell’impossibilità di recuperare le presenze svanite nel tempo non si svolge soltanto nelle digressioni che ne fanno diretta allusione, ma si trova anche nelle rappresentazioni dei luoghi che fungono da simboli delle diverse forme in cui la memoria si manifesta. A questo proposito, l’autore commenta che “nella letteratura le tematiche hanno un valore secondario, deve esserci un tono che trasferisca quell’esperienza al lettore (un trattato sull’angoscia non deve essere necessariamente angosciante). I romanzi che ci commuovono, credo, lo fanno più che altro per una musica o per un’atmosfera”. Questa sorta di poetica sottogiace anche alla narrazione di *El Faro*, poiché è avvolta in un tono generato in gran parte dagli effetti estetici ed emotivi che scaturiscono dai luoghi di Valparaíso, da dove emanano le reminiscenze di un passato confuso. In tal senso, il romanzo non è nostalgico, malinconico o neurotico perché il narratore riflette esplicitamente sulla mancanza incolmabile, ma perché queste pulsioni compaiono irradiate a partire da un’atmosfera generale, soprattutto dai luoghi evocati.

Sono diversi gli spazi urbani che incarnano la sostanza che compone il tono della storia, ma il faro Punta Ángeles de Playa Ancha è il più emblematico, perché è quello che diventa finalmente il luogo materiale della memoria. La polisemia della figura del faro –in quanto struttura territoriale della città, punto di riferimento per gli abitanti, logo dell’università di Playa Ancha e luogo in cui di solito succedono sparizioni come quella di Rodrigo– fornisce l’opportunità di interpretarla anche come immagine metaforica del funzionamento della rimemorazione. Così come nota anche Claudio Guerrero, il faro “illumina nella sua circolarità routinaria e infinita quegli spazi, volti, avvenimenti o dettagli che sembravano insignificanti”<sup>58</sup> e, allo stesso tempo, oscura tutti questi elementi, rafforzando la loro indeterminazione intrinseca. L’interesse principale dell’ex studente universitario è quello di gettare luce sulle aree opache della sua memoria, le quali coincidono anche con le zone oscure della città<sup>59</sup>. In

---

<sup>57</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull’etica nomade*, cit., p. 197.

<sup>58</sup> Guerrero Valenzuela, “Abrazar espectros”, cit. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

una zona buia è relegato, per esempio, il luogo dove Felipe viene a sapere della morte di sua compagna; in una zona buia rimane anche lo spazio in cui Rodrigo si perde. I siti che invece si illuminano grazie al ricordo sfocato come la luce del faro, sono quegli che indicano la relazione della città con i paesaggi interiori del narratore: il Cerro Barón come materializzazione della presenza di Alejandra, il lungo mare con l'odore a caffè proveniente dalla fabbrica Tres Montes, Playa Ancha e altri amori di gioventù, i viaggi in pullman tra le colline della città, per citarne alcuni. L'insieme delle rappresentazioni di queste matrici spaziali reali ricostruiscono l'atmosfera di un tempo che “sembra un secolo fa, ma allo stesso tempo, molto recente”<sup>60</sup>. Al riguardo, Felipe González commenta che quella sensazione paradossale gli concede al romanzo

una certa aria enigmatica e rende interessante quell'epoca in termini letterari, perché fa sembrare di aver vissuto da allora una vita troppo lunga, con parti radicalmente diverse. Per me è un'epoca quasi previa a internet e ai cellulari, situazione che allungava le distanze, lo spazio, l'intimità propria nei rapporti, rendeva più casuali gli incontri, più tragico il tragico. Magari esagero [...]. Ma in ogni caso quando un'epoca diventa strana per noi è perché sopra di essa è passata la storia ed è quindi il miglior momento per scrivere i racconti.<sup>61</sup>

Avvertendo l'ambiguità di quel periodo, l'autore si propone di ricostruirlo tramite l'evocazione di spazi urbani che allora avevano una forma fisica molto diversa a quella di adesso. Il miglior esempio che illustra nel romanzo il cambio di volto di uno spazio è quello riferito al faro:

In quell'epoca il luogo non era ancora urbanizzato, ho potuto verificarlo in una delle prime passeggiate che ho fatto con Constanza, e non era pavimentato, non aveva barriere di protezione né lampioni come adesso, che è diventato una piazza con belvedere. Per cui solo a intervalli e tenuemente Rodrigo e Fátima riuscivano a vedersi i volti, grazie alla luce indiretta del faro sopra le loro teste.<sup>62</sup>

La menzione delle caratteristiche del luogo in cui accade la scomparsa del cugino non svolge solo una funzione referenziale per ambientare la scena, ma indica anche la profonda compenetrazione di uno spazio che non esiste più con i fatti, perché la sua forma primaria ha determinato il modo in cui si sono sviluppati gli eventi successivi, i quali magari avrebbero preso una piega diversa se fossero successi nel luogo attuale. Pertanto, Valparaíso non appare come un mero fondale, bensì è uno dei protagonisti indiscussi del romanzo nel dirigere lo

---

<sup>60</sup> Bogolasky, “A mí me gustan las novelas que remueven”, intervista a Felipe González in *Culturizarte*, 24/11/2020, <https://culturizarte.cl/entrevista-al-autor-de-el-faro-felipe-gonzalez-a-mi-me-gustan-las-novelas-que-remueven/>. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> González, *El Faro*, cit., p. 17.

svolgimento dei fatti, delle relazioni affettive e il modo in cui la memoria cerca di fare chiarezza sull'opacità del passato.

### **La città dell'incantesimo**

In un paio di occasioni, l'ex studente di filosofia nota come la memoria stravolge l'oggetto ricordato in un qualcosa di molto diverso a ciò che è stato, o come persino il ricordo non consente neanche di accedere alla realtà dei fatti. Le evocazioni lasciano solo immagini incantate, il cui potente effetto trascina il narratore in una contemplazione meditativa con la quale cerca di capire l'origine di quell'incantesimo. Gli spazi urbani di Valparaíso sono uno dei principali oggetti di riflessione per decifrarlo, poiché concentrano affetti, ricordi e desideri la cui intensità giunge a trasformare l'apparenza dei referenti geografici reali. In tale direzione, si distinguono due momenti della narrazione che mostrano un'appropriazione di Valparaíso come luogo che produce un'esperienza magica, ma non nel modo in cui lo intendono le propagande turistiche, ma nel senso dell'ineffabilità esistenziale che la città produce nella sensibilità del narratore. Uno di questi episodi si trova narrato nel ritorno di Felipe nella città dopo diversi anni dalla morte di Alejandra; nella sua visita, si rivolge a quella che è stata la casa di Costanza, una sua ex compagna di università con cui ha anche avuto una breve storia amorosa, e adesso, trovandola trasformata in un negozio turistico di souvenir, si interroga sulla natura dell'incantesimo che gli provocano le sue rimemorazioni:

Mi rendevo conto perfettamente che la mia ostinazione nel ricordare quei giorni li aveva ricoperto con una spessa patina di evocazioni e che quello che ricordavo toccava appena i dislivelli più pronunciati della città sepolta. Mi chiedevo se l'incantesimo era prodotto dal nuovo disegno o era irradiato da sotto l'ossatura; se apparteneva all'originale o alla posteriore aggiunta dopo il mio esilio (o ero solo un turista?)<sup>63</sup>

Visitando questa casa, Felipe realizza che il passare del tempo e la sua distanza attuale rispetto a Valparaíso –nel presente, il narratore lavora a Santiago come insegnante di filosofia– hanno generato in lui uno specifico effetto indicibile che associa a una sorta di incantesimo. Quindi si concentra nel discernere se tale effetto proviene da ciò che effettivamente si trova incarnato nel suo passato o se solo è causato dall'esperienza turistica. Questo sospetto caratterizza molto bene il punto di vista allogeno, combattuto tra il radicamento affettivo in uno spazio e il sentimento di non essere altro che uno straniero.

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 82.

Di fronte a una città come Valparaíso, oggetto di numerose rappresentazioni letterarie<sup>64</sup>, è difficile disfarsi dal suo marchio che la distingue da altri centri urbani cileni e latinoamericani. Dire Valparaíso all'interno della tradizione letteraria ispanoamericana rimanda a una realtà concreta perché è un'entità piena di significati, così come suggerisce Luz Aurora Pimentel Anduiza a proposito di Parigi: sono città che magnetizzano “una costellazione di significati culturalmente attribuiti”<sup>65</sup>. Ciò contribuisce alla predisposizione del narratore nel lasciarsi stregare da Valparaíso, in grande misura condizionato dalle sue singolarità geografiche<sup>66</sup> ampiamente citate da una serie di immagini promosse da canzoni, opere letterarie, fotografie e film ambientati nella città. Mantenendo alcune di queste immagini, si osserva un'operazione simile a quella che svolge la prospettiva esogena: l'attribuzione di valori negativi al luogo di origine per contrastarlo all'eccezionalità dello spazio di arrivo. In *El Faro*, gli ideologemi che mostrano Valparaíso come città universitaria, bohémien o luogo di vacanze per gli abitanti della capitale, stimolano nel narratore le sue impressioni che associano la città all'esperienza straordinaria. Nel seguente frammento è possibile apprezzare con tutta chiarezza il modo in cui emerge l'immagine incantata di Valparaíso, la quale anche se è stata ripresa da altre concettualizzazioni –*La Joya del Pacífico* (il gioiello del Pacifico) è l'antonomasia più popolare che fa riferimento alla visione notturna delle case illuminate nelle colline–, nel racconto di Felipe riesce a catturare la specifica sensazione che si prova all'arrivo alla città:

Quel primo giorno gli ho parlato delle mie vacanze a Valparaíso, quando ero bambino, del viaggio in pullman tra Santiago e il litorale, unica forma di fuga durante le mie stagioni estive soffocanti. Il fatto che quel viaggio lo facessi una volta all'anno, un anno lungo dell'infanzia, lo rendeva eccezionale, ed è rimasto per sempre rifinito da certe reminiscenze magiche, dicevo ad Alejandra. So che quelle reminiscenze non sono altro che fuochi di artificio psichico, ma non per questo smetto di sperimentarle ogni volta in tutta la loro realtà illusoria: dalla partenza dal terminale di Santiago con il lentissimo traffico delle strade di Estación Central, fino ai quartieri e fattorie prima del tunnel Lo

<sup>64</sup> Queste sono alcune delle rappresentazioni proposte da celebri autori latinoamericani sulla città: “Mentre Domingo Faustino Sarmiento sosteneva che ‘Valparaíso è un’anomalia in America’ e Nicanor Parra segnalava che ‘Valparaíso era affondato di sopra’, Claudio Solar formula che la letteratura della città possiede una ‘storia a parte’” (Candia Cáceres, “‘Geografía íntima’ de Valparaíso en la literatura de Carlos León”, in *Hybris*, vol. 7, n. speciale *Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica*, 2016, p. 180. Traduzione dallo spagnolo mia).

<sup>65</sup> Pimentel Anduiza, “Florencia, Parma, Combray, Balbec... Ciudades de la imaginación en el mundo de: *En busca del tiempo perdido*”, in *Espacios imaginarios I*, María Elena Hernández Álvarez (a cura di), Aguascalientes, Architectum, 2015, p. 111.

<sup>66</sup> Descritta in *Figlio di ladro* nei seguenti termini: “Le strade delle alture non obbediscono a leggi o calcoli urbanistici; sono state tracciate, o a dir meglio, fatte, perché non si debba durar tanta fatica nel salire, dovendosi appunto salire, non camminare, a differenza di quel che succede nelle strade in pianura; molte di esse poi sono superflue; è raro infatti che vi transitino un veicolo; la ripida pendenza non lo permette; vi passa soltanto qualche corriere col suo cavallo o qualche venditore ambulante col suo asino. Le case restringono il marciapiede, il centro della strada lo restringe anche di più. Cristián cammina sempre sul lato del marciapiede rasente le case (alcune non sono che capanne e altre sembrano gabbie: per arrivarci occorre salire per tre o quattro metri una ripida scaletta) e le guarda, passando, minuziosamente, come se in ognuna di esse trovasse o dovesse trovare qualcosa di straordinario [...]” (Rojas, *Figlio di ladro*, cit., p. 294).

Prado, che attraversa la prima catena montuosa della cordigliera della Costa; da quella valle, dall'altra parte, semidesertica e claustrofobica, piena di terreni agricoli e vigneti, fino all'uscita nel tunnel Zapata, che passa sotto la seconda catena di montagne verso l'altopiano costiero. Il tunnel Lo Prado entra in un inferno minore, [...], dopo l'uscita dal grande inferno di Santiago; il tunnel Zapata entra al fresco e boscoso ambiente di Valparaíso. A quel tempo il bus non arrivava direttamente dall'autostrada, ma da Viña del Mar; e su viale España, ormai di notte, vedevi apparire all'improvviso, in modo maestoso per degli occhi abituati da poco al mondo, le colline piene di lucine affacciate sulla baia. Quell'apparizione è la felicità, gli ho detto ad Alejandra [...].<sup>67</sup>

A differenza dell'enfasi che la teoria del distanziamento nel teatro di Bertolt Brecht pone sulla necessità di smascherare le illusioni neutralizzando i campi ipnotici<sup>68</sup>, Felipe decide di lasciarsi andare e di conservare quei “fuochi di artificio psichici”, in modo tale da assicurarsi che Valparaíso continui a occupare un luogo affettivo nella sua mappa intima della città. Pertanto, l'assimilazione del paesaggio come un insieme potente di riverberazioni magiche mostra un'appropriazione con la quale si consolida una comprensione personale della città, potenziata anche dall'atteggiamento contemplativo del narratore che lo porta a riflettere in continuazione sugli elementi spaziali che lasciano in lui effetti così intensi e sulla natura del suo radicamento affettivo a Valparaíso. La posizione distanziata assunta da Felipe favorisce le sue appropriazioni spaziali, perché ricordando e divagando riesce a determinare parzialmente il movimento sfuggente delle immagini degli spazi. In questo senso, il distanziamento appare come una condizione inevitabile della prospettiva allogena configurata nel romanzo, in quanto aiuta a far emergere come qualcosa di nuovo –e persino magico, come dimostra la citazione anteriore– quello che gli abitanti locali hanno visto tante volte in modo distratto e quello che gli stranieri cercano di trovare forzatamente per soddisfare le loro aspettative. Pertanto, la distanza –sia come condizione della non appartenenza totale a un luogo, che come attitudine per dare senso all'esperienza spaziale– configura un'immaginazione allogena in grado di riconoscere l'incanto particolare di Valparaíso e funziona anche come il principio estetico, strutturale e poetico con cui il narratore si appropria letterariamente della città.

### 3.1.3 La prospettiva endogena

*Ruido e Fuerzas especiales* sono i romanzi del corpus che si ambientano nelle zone più interne dello spazio umano in Cile ed è necessario sottolinearlo perché questa posizione condiziona le

---

<sup>67</sup> González, *El Faro*, cit., p. 39.

<sup>68</sup> Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. Emilio Castellani, Roberto Fertonani, Renata Mertens, Torino, Einaudi, 2001, p. 131.

modalità con cui i personaggi assimilano e trasformano i loro contesti di enunciazione. L'estrema vicinanza con la realtà rappresentata fa sì che i narratori propendano per registrare le sue minime irregolarità, impercettibili a uno sguardo esterno, e che quindi trasgrediscono qualsiasi tentativo di elaborare immaginari urbani stabili. A differenza delle opere narrate da una prospettiva esterna interessata alle esperienze spaziali eccezionali, i due romanzi cileni raccontano situazioni abituali che esprimono un'intimità eterogenea, dinamica e riluttante a perpetuare forme tradizionali di immaginare. Infatti, entrambe le narrazioni si svolgono all'interno dei margini dello stesso spazio urbano e dello stesso piano temporale: *Fuerzas especiales* in un presente perpetuo nella monotonia di un quartiere anonimo e *Ruido* in un passato incompiuto che sembra di prolungarsi fino all'attualità –non è casuale che nella narrazione predomini la coniugazione verbale al preterito imperfetto– all'interno dei confini di Villa Alemana. Con queste coordinate spaziotemporali i narratori hanno l'opportunità di esplorare a fondo i loro contesti e di percepire una maggiore diversità di sfumature.

A differenza dei narratori italiani, che visitano varie città in un periodo ristretto di tempo e del protagonista di *El Faro*, che continua ad avere in mente il suo luogo di origine anche se interiorizza profondamente Valparaíso nei suoi affetti, i narratori di *Fuerzas especiales* e di *Ruido* stabiliscono un'intima relazione con i loro spazi quotidiani a forza di viverli abitualmente. È necessario intendere l'abitudine non come un vissuto che anestetizza la sensibilità con il gesto ripetitivo e automatico, ma nel senso che gli conferisce Gaston Bachelard: “la parola abitudine è una parola abusata e non riesce ad indicare il legame appassionato del nostro corpo che non dimentica la casa indimenticabile”<sup>69</sup>. Il registro delle più minime variazioni del paesaggio urbano, delle suggestioni e *rêveries* che si scatenano nel foro interno dei protagonisti di entrambi i romanzi, mostrano quel “legame appassionato” che il punto di vista endogeno riesce a intravedere a partire dalle strette relazioni con lo spazio quotidiano.

I narratori rivitalizzano le esperienze abituali nelle loro rispettive città in quanto le caricano di significati inimmaginabili per l'abitante occupato nelle sue faccende diarie. In *Ruido* e *Fuerzas especiales*, la capacità di riconoscere i valori dell'intimità che si spargono sugli spazi abitati con regolarità è mostrata come un attributo speciale che possiedono solo gli abitanti locali e, naturalmente, i protagonisti delle narrazioni. Nel caso del romanzo di Álvaro Bisama, il narratore, sebbene parla a nome di un noi generazionale, esprime una sensibilità e una memoria che sono solo sue, e proprio perché non processa le circostanze del suo passato giovanile nello

---

<sup>69</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 43.

stesso modo in cui lo potrebbero fare i suoi coetanei, è in grado di catturare la storia delle situazioni minime del paese e farle decantare in un'opera letteraria<sup>70</sup>. Per fornire immagini accurate di Villa Alemana è necessario possedere una soggettività fortemente radicata nella città che sappia interpretare lo spessore delle sue zone interstiziali. Così lo intuisce il narratore nelle sue digressioni sulla possibilità di rappresentare l'atmosfera della località, a partire dalle quali spunta l'idea che quel compito lo può svolgere soltanto una prospettiva interna profondamente compenetrata con i ritmi degli spazi di Villa Alemana. Un punto di vista esterno, così come le forme tradizionali di rappresentazione artistica, potrebbero percepire soltanto superfici e intraprendere un'approssimazione non riuscita alla vita nella provincia:

Diventiamo carne di finzione, abbiamo saputo che qualcuno ha fatto un'opera teatrale sul veggente, che qualcuno registrerà un film sul caso. Pensiamo che non ne valga la pena, che le possibili scenografie potrebbero essere illuminate solo con quel fulgore smorto che si posa su fiori plastici, come se diffidassimo del cinema perché non esiste una nitidezza capace di risolvere la precarietà di quella provincia di trenta anni fa, non esiste camera capace di catturare l'aridità della polvere del nostro passato e la noia di un luogo dove il tempo è stato sempre morto.<sup>71</sup>

Una riflessione simile si formula a proposito di un altro film sul paese e si sottolinea la stessa impossibilità che possa riflettere accuratamente il modo in cui “si potevano sentire i battiti urgenti del nulla”<sup>72</sup>.

Anche la narratrice di *Fuerzas especiales* si attribuisce il ruolo di rappresentante dei suoi vicini, perché ritiene di avere una facoltà immaginativa capace di trasgredire l'inerzia del quartiere e di sovrapporsi alla violenza militare: “in questa mattina, interamente neutralizzata dal mio stato d'animo, capisco, con tutta la saggezza che mi preoccupa, che ho la missione di rappresentare la parte più comune dell'umanità e la zona più ripetuta del palazzo”<sup>73</sup>. Non si tratta di un proposito messianico di parlare per i senza voce, bensì di imporsi il compito di raccontare ogni variazione dello spazio urbano per attribuirgli un'importanza simbolica come per compensare la mancanza di significati e di storie fondazionali. Quindi la donna approfitta della sua collocazione marginale per narrare ciò che solo lei può percepire dalla sua specifica posizione e, per tale ragione, così come il narratore di *Ruido*, scredita le forme tradizionali di rappresentazione per mostrare azzeccatamente la singolarità della vita nel quartiere. Così nasce in lei la necessità di trovare delle immagini che possano riflettere la specifica atmosfera del suo

---

<sup>70</sup> Rojo, “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido* de Álvaro Bisama”, in *Taller de Letras*, n. 57, 2015, p. 186.

<sup>71</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 157.

<sup>72</sup> Ivi, p. 109.

<sup>73</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 79.

contesto e quindi si rivolge al web per prendere spunti da siti stranieri di architettura, ma senza successo: “penso a come si potrebbero ristrutturare i palazzi per ringiovanirli. Ho cercato costruzioni simili nelle pagine di architettura massiva e nessuna mi convince troppo perché non si adattano al paesaggio, ai colori, alla misura, al corpo che abbiamo”<sup>74</sup>. Di conseguenza, la narratrice scarta la possibilità di usare rappresentazioni esterne e si impone il compito di creare lei stessa delle modalità di espressione più affini alle caratteristiche urbane del quartiere. Questo proposito la mantiene attenta ai segni più sottili del luogo di residenza e fa sì che sia un'abitante locale che, contrariamente ai suoi vicini, a cercare di vedere ciò che ha avuto sempre di fronte senza automatismi, allo scopo di riuscire a creare delle rappresentazioni che rendano leggibili le immagini derivate dall'intima relazione con lo spazio.

Le circostanze in cui sono stati scritti entrambi i romanzi determina in grande misura lo sguardo attento allo spazio dei narratori. Riguardo a *Ruido*, il carattere autobiografico della narrazione –Álvaro Bisama è cresciuto in Villa Alemana in piena dittatura militare– condiziona il marcato interesse nel ricostruire una visione personale del paese di allora. Per tale ragione, l'autore crea un narratore che sente profondamente suoi gli spazi urbani del comune, posizionandolo come una voce testimone che osserva a partire da una certa distanza gli avvenimenti maggiori –come le epifanie di Miguel Ángel Poblete, i pellegrinaggi dei credenti di tutta la nazione, la visita di Augusto Pinochet– per recuperare le memorie minori di questi fatti, cercando di trasmettere intatta quella “legge ottica mai descritta prima”<sup>75</sup> e che definisce la provincia cilena come luce “che ingoia il tempo e deforma lo spazio, mangia il suono e lo vomita, sbiadisce i colori, scioglie le forme di tutte le cose”<sup>76</sup>. Per cui l'urgenza per trasferire al testo letterario i luoghi abitati nel passato determina l'elevata importanza del fattore spaziale in *Ruido*.

Anche il progetto narrativo sottostante a *Fuerzas especiales* si propone anche di mettere al centro dell'attenzione la questione dello spazio urbano, ma è una preoccupazione che attraversa l'intera opera di Diamela Eltit. I problemi legati allo spazio pubblico e privato in contesti totalitari e postmoderni sono stati un tema costante nei romanzi dell'autrice cilena: la piazza in *Lumpérica*, il supermercato in *Mano de obra*, il confinamento nella casa in *Los vigilantes*; il letto in *Jamás el fuego nunca*, per citare solo alcuni esempi. Laura Scarabelli identifica tre cicli narrativi nella produzione letteraria di Eltit<sup>77</sup> e in ognuno di essi è possibile distinguere diverse forme di trattare il problema dell'abitabilità nello spazio urbano: il primo, costituito dai

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 60.

<sup>75</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 11.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Scarabelli, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, cit.

romanzi pubblicati in dittatura, si caratterizza per sviluppare una riflessione divergente dei meccanismi totalitari di vigilanza, a partire da protagoniste che resistono alle forme in cui opera il potere dittatoriale. Questo periodo coincide con la partecipazione attiva dell'autrice nel Colectivo de Accione de Arte (CADA), nel quale insieme al poeta Raúl Zurita, al sociologo Fernando Bacells e agli artisti visivi Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, dispiega i propri saperi disciplinari per svolgere interventi artistici negli spazi pubblici<sup>78</sup>, allo scopo di promuovere contro discorsi alla censura, così come per istallare un dibattito sul ruolo politico dell'arte. Le azioni del CADA erano rivolte a contestare i linguaggi del potere per espandere le libertà dei passanti di fronte alle regolamentazioni restrittive sulla fruizione degli spazi pubblici. Tale compito continuerà ad essere una preoccupazione fondamentale nella narrativa di Diamela Eltit nelle altre fasi di produzione, come in quella della Transizione (1994-1998). Nei romanzi di questo periodo, l'autrice "tematizza la difficile elaborazione di un mondo permeato dai segni della violenza politica e la tragica ricezione della rottura di ogni ideologia"<sup>79</sup>. Con l'arrivo del nuovo millennio, la scrittrice dà inizio alla sua terza fase scritturale caratterizzata dalle "tematiche del mondo-mercato e della globalizzazione, dove i personaggi sono cittadini che si istallano negli spazi istituzionali del lavoro e della famiglia, spazi che adesso si trovano permanentemente assediati dalle leggi del consumo e la produzione"<sup>80</sup>. In questo ultimo contesto si colloca *Fuerzas especiales*, romanzo che continua a dialogare con le azioni del CADA e con gli altri due cicli narrativi, soprattutto per quanto riguarda la messa in crisi degli attuali modelli urbani che escludono determinate identità, coartano le possibilità di realizzazione piena dell'individuo, naturalizzano l'omogeneità degli spazi e la sua dissociazione con gli abitanti.

Questi sono, in breve, i contesti di produzione in cui si iscrivono *Ruido* e *Fuerzas especiales*, romanzi che a partire da un punto di vista endogeno affrontano due tipi di spazi urbani che non sono stati oggetto di interesse per lo sguardo straniero a causa della loro marginalità: una città

---

<sup>78</sup> Alcune delle azioni di Arte nella città sono state: "Para no morir de hambre" (1979), intervento che si proponeva di affrontare le carenze materiali e spirituali della parte più vulnerabile della popolazione cilena di allora. Gli artisti distribuirono 100 litri di latte agli abitanti dei comuni più poveri della Región Metropolitana. Un'altra quantità di latte è stata messa all'interno di una scatola di plastica trasparente esibita in una galleria d'arte perché si potesse apprezzare il processo di decomposizione. Una seconda azione è stata "Inversión de escena" (1979), nella quale i membri del CADA allinearono otto camion distributori di latte davanti al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago per dimostrare che l'arte si trovava anche per strada. Continuando questa riflessione, in "¡Ay, Sudamérica!" (1981) gli artisti conseguirono sei aeroplani dai quali lanciarono volantini di arte sulle zone più popolari di Santiago. Invece l'intervento più monumentale secondo Lotty Rosenfeld è stato "No +" (1983), frase che scrivevano sui muri perché i passanti la completassero con i loro desideri. Con questo motto si cercava di rinnovare i vecchi slogan (come il famoso "el pueblo unido jamás será vencido") e di promuovere l'immagine della linea verticale sull'opzione "No" alla continuazione del regime militare in un futuro plebiscito nazionale.

<sup>79</sup> Scarabelli, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, cit., p. 26.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

di provincia come Villa Alemana e un quartiere periferico senza nome, ma che potrebbe trovarsi in qualsiasi zona appartata dai grandi centri urbani. A continuazione, si dettano i due ideogrammi più frequenti e trasgressivi nelle appropriazioni letterarie dello spazio umano intraprese dai protagonisti dei due romanzi.

### **La costituzione spaziale della memoria rumorosa e nebbiosa**

In *Ruido* la memoria è spesso rappresentata attraverso l'immagine del rumore e della nebbia avvolgendo gli spazi urbani dove affiora. Anche nel romanzo di Eltit appaiono tali immagini, solo non attraverso referenze esplicite come in *Ruido*, bensì in un senso figurato del rumore come quella voce della narratrice nell'incessante compito di raccontare l'orrore, di "dislocare la parola, muoverla, farla transitare nel tempo e nello spazio"<sup>81</sup> e di fare emergere il flusso caotico di dati della realtà. Per tale ragione, a volte sembra che la narrazione sviluppi una memoria che si dispiega via via che la narratrice esplora nel linguaggio la parola precisa per esprimere la sua vita nel quartiere, sfiorando quasi la glossolalia<sup>82</sup>.

Entrambi i romanzi realizzano l'idea che "la conservazione dei ricordi si basa sul loro ancoraggio nello spazio"<sup>83</sup> nella misura in cui il recupero delle memorie minoritarie passa anche attraverso la ricostruzione dei luoghi quotidiani dove si sono formate. Proprio come in *El Faro*, in *Ruido* e *Fuerzas especiales* la memoria si costituisce spazialmente: nel primo romanzo è legata a luoghi concreti e simbolici, tra cui i concerti di rock clandestini in un bus abbandonato<sup>84</sup>, le macchine di videogiochi degli anni Ottanta nei negozi del vicinato o le pesci di metallo appesi nelle case dei fedeli al veggente e che ogni tanto il narratore ritrova ancora nelle sue passeggiate non senza sperimentare uno strano piacere: "Naturalmente, le poche volte in cui possiamo trovare qualcuno in alcuna porta, sorridiamo"<sup>85</sup>. Rappresentando questi spazi simbolici, il narratore cerca di ricostruire una costellazione di mitologie urbane, "musicali e

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 178.

<sup>82</sup> Bortignon, "Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica liberal", in *Confluenze*, vol. 3, n. 2, 2011, p. 64.

<sup>83</sup> Hoelscher e Alderman, "Memory and place: geographies of a critical relationship", in *Social & Cultural Geography*, vol. 5, n. 3, 2004, p. 348. Traduzione dall'inglese mia.

<sup>84</sup> Le storiche feste in "La micro", un terreno abbandonato in Villa Alemana dove i giovani si incontravano fino a un decennio fa a celebrare tra, altri eventi, il festival del "Fin del mundo".

<sup>85</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 159.

cinefile”<sup>86</sup> che possano compensare la mancanza di narrazioni che diano senso alla storia della località, ma anche agli affetti personali.

Invece in *Fuerzas especiales* la relazione della memoria con lo spazio si profila nella capacità di immaginare delle spazialità possibili in modo da archiviarle come dati da usare nel futuro, quando la narratrice non trova altre opzioni per resistere alla violenza. Così, i valori che una volta ha attribuito a uno specifico segmento dello spazio, saranno rievocati in momenti di speciale difficoltà, come accade nel seguente passaggio dove una parete perforata dai proiettili della polizia fornisce il materiale necessario perché la narratrice possa scatenare la sua memoria e vedere nei buchi non solo un segnale radicale della morte, ma anche un’occasione ludica e di sfogo per i bambini del quartiere:

Adesso i buchi apportano un nuovo divertimento ai bambini che si affacciano dalle crepe delle finestre e si aggrappano alle sbarre, le loro sbarre, si aggrappano per piangere *bloque* fuori perché hanno bisogno di esprimersi e di proclamare l’infantilismo dei loro polmoni. [...]. Vorrei comporre una musica fusion, quella del pianto dei bambini e addossarle un impeccabile arrangiamento musicale nello studio di registrazione che ha Vladi nel suo appartamento. Lavorare musicalmente con Omar per imporre il mio stile, quello del pianto dei bambini, delle sbarre e del suono audace dei proiettili. Io capisco la musica. Voglio raggiungere con Omar una musica nuova, una schiavitù nuova che colmi la notte delle coppe di acqua fino a che io riesca a ballare in modo deciso e possa scappare da questa notte e dalle urla che ci tengono svegli lungo tutte le finestre distrutte dalle impugnature delle mitragliatrici.<sup>87</sup>

Questo frammento mostra anche il carattere performativo dell’appropriazione spaziale, poiché solo immaginando altre forme per modificare le precarie condizioni di vita del luogo di residenza, si aprono nuove opzioni per sovrapporsi all’ostilità militare. Il desiderio di comporre una musica inedita fa parte di un atto immaginativo che smuove l’inerzia di una realtà che “sembra essere amnesica e assente”<sup>88</sup> con la sola dichiarazione di un’intenzione sovversiva. Che la composizione musicale sia creata o meno non importa tanto quanto il fatto che la narratrice immagini un modo per trasformare il rumore assordante e immobilizzatore in una fonte di sensi liberatori che forniscano un minimo di speranza di uscire da quel ambiente oppressivo.

In *Ruido*, l’appropriazione dei luoghi dove si radica la memoria si mostra esplicitamente attraverso la figura del rumore e della nebbia, assente in *Fuerzas especiales* perché la violenza

---

<sup>86</sup> Zamorano Muñoz, “Mito-manía: mito, medios e historia en *Ruido* de Álvaro Bisama”, in *Estética, medios masivos y subjetividades*, Pablo Corro e Constanza Robles (a cura di), Santiago del Cile, Instituto de Estética, 2016, p. 329. Traduzione dallo spagnolo mia.

<sup>87</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 45-6.

<sup>88</sup> Scarabelli, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, cit., p. 189.

e la povertà compaiono nitidamente, e quindi il suo equipollente sarebbe il cemento –dei palazzi, delle strade, del grigio militare–, in quanto genera gli stessi effetti di incomprendimento e dissociazione dalla realtà. Il difficile compito di recuperare le reminiscenze del passato assume in *Ruido* la forma di un suono indefinito che crea nel narratore l'urgenza di risolvere “a partire dal racconto stesso”<sup>89</sup>:

Cerchiamo di scrivere romanzi [...] mentre ricordiamo, impariamo a narrare, e la luce si filtrava nella mattina della provincia facendosi strada attraverso una nebbia che cambiava la forma degli oggetti che abitavano nella memoria, riordinando i luoghi e le cose, modificando la velocità, il modo in cui viviamo all'interno del racconto dei fatti.<sup>90</sup>

La nebbia rappresenta l'indicibile del passato e la sua dissoluzione nel presente, ma rappresenta anche l'impossibilità che spinge la narrazione nella misura in cui la distruzione dei ricordi a causa del passare del tempo propizia anche la sua ricostruzione<sup>91</sup>. La stessa idea può essere applicata nell'interpretazione dello sviluppo della narrazione di *Fuerzas especiales*, in quanto l'iniziale contesto negativo stimola la creatività della sua protagonista. La spinta per superare la negatività di un ambiente che non si lascia nominare accuratamente dà luogo all'espressione di una memoria minoritaria, intesa come “ricordo intenso, zigzagante, ciclico e disordinato [che] non ha lo scopo di recuperare informazioni in modo lineare”<sup>92</sup>. In definitiva, questo tipo di memoria emerge spontaneamente quando gli individui cercano di esprimere la propria intimità all'interno di un contesto autoritario, in *Fuerzas especiales*, si presenta come un tipo di immaginazione che rivendica le fenomenologie di un punto di vista endogeno marginalizzato e con una marcata propensione alla creazione. La memoria minoritaria di uno sguardo del genere è capace di svincolare le corrispondenze abituali tra gli spazi e le loro rappresentazioni; perciò, favorisce appropriazioni spaziali che rendono visibili quelle zone della realtà ignorate dalla memoria ufficiale.

In *Ruido*, la memoria minoritaria del narratore favorisce la dissipazione parziale della nebbia che copre gli spazi, persone, oggetti ed esperienze del passato. Per Catalina Olea, la rimemorazione di questi elementi corrisponde a “una nota piuttosto malinconica”<sup>93</sup> da parte di Bisama, motivo per il quale integra loro nel racconto come “rovine dell'immaginario moderno

---

<sup>89</sup> Miranda Mora, “«Ahora me doy cuenta...». Escrituras retroactivas de la infancia en el relato chileno actual”, in *Mapocho*, n. 88, 2020, p. 111.

<sup>90</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 33.

<sup>91</sup> Miranda Mora, “Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama”, in *Perfrasis*, vol. 12, n. 23, 2021, p. 99

<sup>92</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, cit., p. 192.

<sup>93</sup> Olea, “Deseo de pasado, deseo de escritura en tres narradores de la postdictadura chilena. Germán Marín, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama”, in *Mapocho*, n. 88, 2020, p. 351.

sul progresso tecnologico”<sup>94</sup>. L’inclusione dei residui del passato nella narrazione esprime una critica all’impero tecnologico che non garantisce un vero progresso sociale e che invece minaccia la sussistenza di memorie, immagini e affetti fortemente radicati ai luoghi. Dunque la sostanza con cui è fatta la nebbia dell’oblio non è composta solo dall’irrimediabile passaggio del tempo, ma anche dagli scarti espulsi dal vorace sistema neoliberale che vige in Cile. Questo è il motivo per cui ciò che resta nel ricordo lo fa anche sotto forma di “spazzatura che attraversa distanze siderali, macerie rimaste in terreni incolti, relitti che attraversano il mare gelato, rovine che galleggiano nel tempo”<sup>95</sup>. L’importanza di questi frammenti di memoria risiede nell’impatto affettivo che hanno provocato nel narratore –per questo motivo li ricorda– e nella loro capacità di trasgredire i programmi del sistema di memoria dominante, piuttosto interessati a ricordare i grandi fatti, gli oggetti utili, le persone illustri<sup>96</sup> e a mantenere discorsi univoci. In ogni caso, la memoria minoritaria è consapevole del fallimento inevitabile del tentativo di differenziare il rumore che avvolge gli spazi urbani di *Ruido* e di *Fuerzas especiales* e perciò l’ultima opzione possibile è l’invenzione immaginativa per riarticolare i dati che riverberano indefinitamente nelle loro realtà. In *Ruido*, la creazione letteraria si genera proprio grazie alla mancanza di rappresentazione di questi dati, alla necessità di legittimare le impressioni di chi assiste ai grandi avvenimenti della nazione e del mondo al margine della storia, e grazie all’impossibilità di recuperare l’atmosfera dei luoghi scomparsi o che continuano a passare inosservati. Le appropriazioni letterarie della città come rumore, come un insieme di pezzi di “quel puzzle alieno che è anche l’enigma della scenografia della nostra infanzia”<sup>97</sup> e come “il mormorio delle colline come un sottovoce arrivato da lontano”<sup>98</sup>, compongono la sostanza della memoria che il narratore cerca di decifrare senza mai riuscirci del tutto, perché è condannata a confondersi nell’imprecisione: “A volte suonava il rock. In quei momenti ricordavamo. Le

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 20.

<sup>96</sup> Merita una menzione speciale il ricordo degli stravaganti personaggi di Villa Alemana, i pazzi del paese, poiché sono presentati con un tono molto diverso rispetto a quello che impiegano i narratori di *Ultima Esperanza* e *Croce del sud* per rappresentare figure storiche. Sebbene il narratore di questo ultimo romanzo esponga il carattere eccezionale delle vite dei suoi personaggi in Cile, il protagonista di *Ruido* mostra loro come soggetti sprovvisti di qualsiasi epica, in particolar modo a Miguel Ángel Poblete, che definisce pure come un “ragazzaccio un po’ coglione” (Bisama, *Ruido*, cit., p. 56). Tuttavia, l’importanza di questi soggetti risiede nel loro ruolo come guardiani della memoria minoritaria di Villa Alemana. Le loro impressioni ricostruite a partire dall’immaginazione del narratore, come quelle del giovane punk che assiste a tutti i concerti di un gruppo musicale locale, contengono preziosi apprezzamenti su un luogo minacciato dal potere omogenizzante della globalizzazione.

<sup>97</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 157.

<sup>98</sup> Ivi, p. 35.

immagini della provincia velate dalla luce del sole. Un ricordo che ritorna dal suo passo per il tempo”<sup>99</sup>.

### **Lo spazio umano come luogo di iscrizione dell'identità eterogenea**

I sistemi sociali governati da un'ideologia autoritaria, come è il caso dei contesti di *Fuerzas especiales* e *Ruido*, reprimono le pratiche generative degli abitanti e quindi neutralizzano la complessità degli spazi umani. Nel romanzo di Diamela Eltit, questo fenomeno si manifesta nell'omogeneizzazione delle diverse aree del quartiere, in seguito ai limitati margini di azione per personalizzare i luoghi di residenza con le marche personali degli abitanti. Dunque, l'enfasi sui gesti quotidiani e sulle minime variazioni dello spazio è fondamentale per trasgredire l'uniformità della vita nel quartiere, imposta da un ordinamento sociale che punisce l'espressione della diversità. Riconoscendo gli elementi che singolarizzano i diversi segmenti spaziali, si creano le condizioni basiche perché la narratrice possa trovare una possibilità di appropriazione dei suoi luoghi di vita. All'interno di questo ambiente minaccioso, qualsiasi oggetto può assumere un valore simbolico speciale se riesce a differenziare un luogo da un altro. Nella seguente citazione, l'elemento che acquista questo ruolo è la sbarra di sicurezza degli appartamenti: “I palazzi sono tutti uguali. Quattro piani. Scale di cemento. Stessa superficie per ogni appartamento. Trenta metri quadri. Una misura invariabile. Solo l'anarchica diversità dei cancelli fa la differenza. O ci umanizza, come ha fatto notare uno dei vicini. I cancelli ci umanizzano, disse”<sup>100</sup>. L'importanza che raggiunge un elemento così prosaico come la sbarra di sicurezza delle finestre risiede nella sua capacità di distinguere gli appartamenti e, per esteso, ai loro abitanti. Il segno distintivo di ogni recinzione non è un dettaglio architettonico banale; in realtà, permette l'appropriazione del luogo nella misura in cui fornisce i simboli con cui gli individui marcano i loro intorni, al contempo che loro stessi ribadiscono la singolarità delle loro identità plasmandole all'esterno. Ciò dimostra ancora una volta le premesse filosofiche di base sulla relazione dell'essere umano con il mondo: che lo spazio e l'identità sono categorie che si costruiscono reciprocamente, per cui uno scenario urbano altamente omogeneo produrrà allo stesso tempo delle soggettività uniformate, e viceversa. Pertanto, “l'anarchica diversità dei cancelli” racchiude un valore esistenziale in grado di restituire alle identità la possibilità di allargarsi allo spazio così come è: non unitaria,

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 20.

<sup>100</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 115.

eterogenea, particolare, “nomade, disseminata e frammentata e tuttavia funzionale, coerente e responsabile, soprattutto in quanto radicata e incarnata”<sup>101</sup>. La consapevolezza della normalità del suo corpo, fedele riflesso della precarietà “del palazzo che ha segnato tutta la nostra vita”<sup>102</sup>, è un altro fattore che interpreta al suo favore: “ciò mi permette di assicurare che il mio tipo comune sia in realtà eccezionale visto l’insieme di benefici che trae con sé. Sono massiccia, sono ovunque, mi proietto come Dio e mi amplifico dotata da una scheggia di divinità. Però non sono io, siamo il noi palazzo che abita geneticamente in ognuno di noi”<sup>103</sup>. Riconoscendosi prosaica, la donna realizza ancora una volta il progetto etico del divenire impercettibile in quanto cerca incessantemente un’interconnessione tra sé, lo spazio e gli altri. Se l’appropriazione spaziale implica mettere in moto un’attenzione completa verso l’esterno per stabilire una relazione sincronizzata con i suoi flussi cangianti, allora costituisce un altro modo di divenire impercettibile. Nel contesto di *Fuerzas especiales*, diluirsi nell’ambiente è quello che permette alla protagonista di trovare segni nei più insoliti angoli del quartiere per arricchire i suoi meandri impoveriti dall’incessante violenza armata.

Sebbene in *Ruido* non si facciano riferimenti diretti all’uniformità degli spazi urbani del paese, persiste la stessa intenzione di mettere in risalto l’eterogeneità frammentaria dei luoghi, e condivide la stessa strategia impiegata in *Fuerzas especiales* per marcare la matrice spaziale con nuove immagini, cioè la narrazione di sogni in cui il paese è il vero protagonista. Vista la mancanza di un tessuto simbolico che definisca la vita urbana di entrambi i contesti, i narratori si rivolgono alle loro dimensioni oniriche per ricavare dei significati che possano aumentare le possibilità di appropriazione dei loro spazi. Il vicinato di *Fuerzas especiales* è privo di monumenti, piazze pubbliche e immaginari tipici della città tradizionale, per cui la narratrice si prende carico di quel vuoto creando lei stessa i punti di riferimenti radicarsi ancora di più nella sua realtà urbana. La stessa cosa accade con la città che espone *Ruido*, anche essa sprovvista da significati fondazionali, e per compensare quella mancanza il narratore cerca nelle immagini dell’intimità altre risorse che possano definire l’esperienza spaziale in Villa Alemana. Così, in entrambi i romanzi, il sogno diventa una fonte alternativa da dove prelevare simboli e si presenta come l’ultima tattica disponibile per trasgredire il potere autoritario che restringe le innovazioni sui sistemi sociali rappresentati. Uno dei sogni che si raccontano in *Fuerzas especiales* è questo:

---

<sup>101</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull’etica nomade*, cit., p. 14.

<sup>102</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 38.

<sup>103</sup> Ivi, p. 78.

Ora lui si ferma davanti a me e mi dice che ha fatto un sogno veramente caotico. Dice che nel suo sogno entrava molto velocemente un contingente massivo di polizia che circondava i palazzi dai quattro fianchi. C'erano cinquanta sistemi antisatelliti Krona. Dice che si trattava di un blocco che era stato automatizzato tramite cancelli virtuali. Delle inferriate immateriali, capisci? dice. Alcuni poliziotti, dice, quelli che avevano un grado maggiore nella gerarchia, [...], distruggevano la fisica perché camminavano sulle pareti, ma quando arrivavano ai corridoi del quarto piano ruggivano come animali preistorici. [...]. Poi, gli agenti di polizia e i commissari dei detective emettevano le loro ordini dai tetti. Dice che qualche detective volava, con la goffaggine delle galline, a bassa altezza, insignificante, cercando le loro vittime perché ormai si era decretato il giorno del giudizio per i palazzi.<sup>104</sup>

Sebbene il collegamento tra questo sogno e la creazione del primo videogioco cileno non sia dichiarato esplicitamente, risulta evidente che fornisca i materiali immaginari sufficienti per iniziare a forgiare il progetto virtuale della narratrice e dei suoi amici Omar –chi ha fatto il sogno– e Lucho. Infatti, la visione onirica degli uniformati agendo come se fossero dei personaggi virtuali serve di ispirazione per creare il videogioco “Pakos Kuliaos”, nel quale i poliziotti perseguitano gli abitanti del quartiere. La virtù di questa nuova dimensione digitale risiede nel fatto che gli viene concessa agli oppressi residenti del quartiere la possibilità simbolica di vincere il gioco contro gli oppressori. Questo simulacro è potente perché riafferma la speranza che un giorno la vittoria sulla polizia possa succedere effettivamente.

Fedele alla sua posizione di testimone, anche il narratore di *Ruido* racconta anche lui sogni di altri, come quello che fa un personaggio di un film inesistente su Villa Alemana:

In quel film, lui racconterà a lei che ha fatto un sogno. Nel sogno, una folla ballerà in cerchio attorno un falò che non è un falò. Nel sogno, a primo sguardo non potremo sapere cosa c'è al centro del falò mentre il ragazzo si avvicina. Lì si muoverà trascinato da un'onda che diventerà un vortice che lo ingoia. Lì ballerà in cerchio fino ad accorgersi che il centro del falò è il veggente, seduto a terra, con le gambe incrociate come se fosse un Buddha nero. In questo modo, mentre tutti urlano e si muovono, l'unica luce che ci sarà è quella che irradia il corpo del veggente, che aprirà la bocca e emetterà un mormorio. Quel mormorio sembrerà, nel sogno che il ragazzo racconta alla ragazza nel film, una preghiera o una confessione. Quel mormorio è ciò che inciterà alla folla che lo ascolta come un frastuono che si impossessa dei loro corpi.<sup>105</sup>

Questo sogno fittizio conferma la figura di Miguel Ángel come il simbolo che agglutina i frammenti della realtà indecifrabile della città, poiché da lui nasce il rumore che si cerca di decodificare nel corso dell'intera narrazione. Perciò, il veggente è rappresentato come il centro organizzatore dei flussi surrettizi che compongono l'atmosfera di Villa Alemana; tuttavia, costituisce un centro dislocato, perché non rimanda a nessun significato concreto: il suo mistero

---

<sup>104</sup> Ivi, pp. 93-4.

<sup>105</sup> Ivi, p. 168.

è lo stesso che definisce lo spazio urbano che simboleggia. Infatti, il mormorio che emette è incomprensibile, anche se ha la capacità di congregare a gente attratta dalla promessa di senso. Il veggente rappresenta il significante senza significato, il guscio di un paese senza immaginari precisi, aperto alla lontana possibilità che altri mormori possano invece esprimere la sostanza della sua atmosfera.

In definitiva, la necessità di allargare l'eterogeneità dell'identità agli spazi che si abitano, porta ai narratori a ricorrere alla dimensione che condensa più intensamente la soggettività: il sogno, le cui immagini –ricche di simboli, significati, desideri e affetti– quando sono proiettate sul territorio aiutano a individualizzarlo e a riaffermare la molteplicità di esperienze spaziali che la logica del potere autoritario mira a cancellare.

### **3.2 La multisensorialità e gli spazi vuoti**

L'attenzione che concedono i romanzi italiani e cileni alle presenze invisibili e alle forze non riconosciute che configurano lo spazio umano in Cile, contribuisce a che zone vuote di significato siano reinserite in una mappa immaginaria che mette in risalto i loro valori fenomenologici. La concentrazione verso l'esterno sulla quale Rosi Braidotti riporta l'attenzione nella sua ecofilosofia può essere individuata anche nell'attivazione della percezione sensoriale dei narratori dei romanzi per catturare le diverse stratificazioni di senso sedimentate negli spazi. Perciò il fattore sensoriale è un altro aspetto che favorisce l'appropriazione spaziale, in quanto consente di integrare i dati sfuggenti della realtà alla propria percezione e favorisce la sincronizzazione con il mondo, alla quale aspirano le teorie neomaterialiste per abbandonare la “visione umanistica del sé e di abitudini secolari all'identità introspettiva”<sup>106</sup>. Nel piano strettamente letterario, la scrittura delle esperienze emerse dalla percezione sensoriale è cruciale per l'analisi di quei luoghi privi di rappresentazioni anche extra letterarie, cioè dei cosiddetti spazi vuoti, concetto affrontato principalmente da Zygmunt Bauman<sup>107</sup>, Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kostera<sup>108</sup>. Uno spazio è vuoto soprattutto quando è privo di significati e, come precisa Bauman, “[gli spazi] non sono insignificanti perché vuoti”, ma perché non presentano dati utili per la società e quindi non suscitano nei soggetti il desiderio di avviare un lavoro di appropriazione spaziale.

---

<sup>106</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, cit., p. 204.

<sup>107</sup> Bauman, *Modernità liquida*, cit., p. 114.

<sup>108</sup> Kociatkiewicz e Kostera, “The anthropology of empty spaces”, cit.

Invece, nel caso dei romanzi studiati, il riconoscimento dei dettagli inosservati della realtà è proprio l'aspetto che definisce le loro proposte letterarie e, per tale ragione, dispiegano delle narrazioni che gettano luce sulle zone interstiziali dei referenti geografici rappresentati. L'appropriazione di queste aree grigie avviene non solo tramite la creazione intellettuale di nuovi immaginari spaziali, ma anche quando si coinvolge l'esperienza corporale, con la quale si intercettano dati altrettanto di valore per ricostruire le cartografie personali. Tuttavia, l'appropriazione di uno spazio a scapito di un altro genera al contempo nuovi spazi vuoti, scarto inevitabile perché “una mappa ‘abbia senso’”<sup>109</sup>, se si assume che la produzione di significato si genera proprio a partire dalle contrapposizioni tra “ogni oggetto che possa essere sottoposto ad una descrizione linguistica”<sup>110</sup>. Dunque, mettere in contrasto le diverse appropriazioni spaziali presenti nei romanzi è un'operazione che ci permette di distinguere gli spazi che una narrazione esclude ma che un'altra recupera anche tramite la percezione sensoriale. La relazione tra la polisensorialità e gli spazi non è casuale, ma proviene dal fatto che ci associamo al mondo grazie agli odori, la vista, i sapori e il modo in cui ci possiamo muovere all'interno di un luogo. Per cui i sensi sono anche geografici “nella misura in cui contribuiscono ad orientarsi nello spazio, a prendere coscienza delle relazioni spaziali e a cogliere le specificità dei diversi luoghi”<sup>111</sup>. Quindi è possibile concettualizzare i sensi come bussole che contribuiscono anche a rendere percettibili le zone buie degli spazi umani in Cile e determinare le percezioni sensoriali più frequenti in ogni prospettiva aiuta delucidare il grado di vicinanza con la matrice spaziale. Infatti, lo sguardo, storicamente associato alla distanza, è molto più presente nel punto di vista esogeno in confronto alle altre collocazioni. L'olfatto, il gusto e il tatto sono elaborati in tutti i romanzi, ma certamente con più enfasi nelle opere cilene.

### 3.2.1 Vedere per possedere

La preponderanza dello sguardo nei romanzi italiani è frutto dello stato permanente di viaggio in cui si trovano i loro protagonisti. Lo spostamento non concede il tempo necessario per concentrarsi sulle realtà interiori, permette solo la percezione di superfici e di forme. La presunta oggettività dello sguardo straniero è stata postulata in virtù della sua intrinseca distanza con lo spazio, a partire dalla quale cerca di identificare “elementi invarianti e prevedibili da un mondo in continuo mutamento”<sup>112</sup>. Nel seguente brano appare chiaro il

---

<sup>109</sup> Bauman, *Modernità liquida*, cit., p. 116.

<sup>110</sup> Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 56.

<sup>111</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 184.

<sup>112</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 92.

tentativo di mantenere un atteggiamento oggettivo nella descrizione senza aggettivi del paesaggio patagonico che il narratore di *Orizzonte mobile* vede trascorrere dal finestrino della sua macchina:

Non so se ho molto da raccontare a proposito di questo viaggio, perché è stata soprattutto una storia di paesaggio, e di paesaggio attraversato in macchina. Mi sono fermato spesso per fare fotografie, erano come degli appunti visivi, quella pampa, quella estancia, quel colore della terra, quelle montagne sullo sfondo. Non lo avevo mai fatto: tenevo la macchina fotografica sul sedile accanto, e mi fermavo ogni tanto senza spegnere il motore e qualche volta senza nemmeno scendere, operando solo dal finestrino. Fuori c'era generalmente molto vento.<sup>113</sup>

Tuttavia, l'oggettività dello sguardo viene messa in discussione quando si constata il fatto che solo determinati paesaggi sono fotografati e che coincidono con quelli che possiedono una carica di valore, imparati prima di viaggiare. Fotografare mentre si viaggia diventa un atto performativo che modella il mondo anziché rifletterlo, quindi la visione agisce come il miglior alleato nel tentativo di dare un senso personale agli spazi attraverso cui il narratore passa senza soffermarsi. Solitamente, lo sguardo tende a estetizzare il paesaggio, inclinazione che emerge con forza in un'epoca di crisi spaziale: "mentre in una visione del mondo cosmica ogni cosa è al suo posto, per l'uomo della crisi, il primo a tracciare un senso del paesaggio, nulla è al suo posto, e ovunque è necessario interpretare la natura"<sup>114</sup>. Per questa ragione, nel romanzo abbondano le considerazioni sulla bellezza del paesaggio naturale. Un esempio: "La luce del tardo pomeriggio era molto contrastata tra il giallo compatto e l'ocra scuro dei campi, il colore dell'acqua e quello delle montagne attorno, era un paesaggio bellissimo, ed è solo grazie a un errore che l'ho visto"<sup>115</sup>. È probabile che questa rappresentazione spaziale basata esclusivamente sul dato visuale non apporti nuove informazioni sull'ambiente osservato, tuttavia la sua funzione è un'altra, quella di mostrare un paesaggio autentico in quanto coglie il viaggiatore di sorpresa. Far comparire un paesaggio senza mediazione alcuna sembra essere una soluzione radicale all'alluvione di immagini a cui siamo esposti nel momento in cui immaginiamo o visitiamo un luogo; guardarlo senza riconoscerlo sarebbe un atto che renderebbe possibile il superamento della sua artificialità per giungere a un'esperienza autentica che azzeri qualsiasi altro suo condizionamento. Oltre che radicale, tale operazione risulta impossibile, quindi una soluzione più fattibile sarebbe quella di "spostare l'attenzione

---

<sup>113</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 37.

<sup>114</sup> Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 30.

<sup>115</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 41.

dal paesaggio in sé alle modalità della sua fruizione”<sup>116</sup>. Il seguente passaggio dello stesso romanzo punta in questa direzione dal momento in cui un miraggio in territorio antartico è colto come un'occasione per rinnovare lo sguardo:

Ricordo che un giorno credetti di scorgere a un centinaio di metri dalla nave una cassa grandissima. Mi torturai il cervello non sapendomi dare ragione del perché quella cassa fosse stata trascinata fino a lì, se non altro per il legname che in quel momento e in quel luogo era un elemento prezioso, da non doversi sciupare così. Mosso da profonda curiosità mi diressi verso l'oggetto e le mie racchette da neve lo urtarono subito: la supposta cassa si rivelò un foglio di giornale volato via chissà quando dalla nave.<sup>117</sup>

Il narratore non si limita a osservare da una posizione fissa, al contrario, muove tutto il suo corpo per andare a verificare l'origine dell'oggetto inaudito e così riesce a modificare, anche se per un breve istante, la percezione dell'Antartide, segnata da una serie di immagini che tendono a caratterizzarla come spazio bianco, monotono e vuoto. Un altro episodio della narrazione che esemplifica il tentativo di cambiare la fruizione dello spazio, ponendo l'enfasi sulla ricezione soggettiva del paesaggio anziché nella descrizione referenziale, è il seguente: “Sull'orlo del pack i ghiaccioni, innalzati dalla rifrazione, sembrano edifici di una città fondata in riva al mare. L'illusione è ancora più completa poiché il sole calante riverbera e si raccoglie in cima a un'alta guglia che sembra un immenso faro proteso sulle acque”<sup>118</sup>. Le immagini derivate dalle illusioni, sogni e ricordi liberano le virtualità degli spazi e favoriscono l'innovazione delle modalità con cui sono vissuti. È comunque necessario notare che ciò che si guarda e ciò che si immagina dello spazio osservato è una selezione deliberata determinata da costruzioni culturali, ma anche dalle reinterpretazioni che il narratore fa di esse.

Dunque l'appropriazione si svolge anche nella selezione stessa degli elementi spaziali che saranno assimilati, operazione necessaria per individuare possibili unità di senso o per crearne altre nuove. Nei romanzi italiani quella selezione avviene per lo più attraverso lo sguardo anche perché costituisce una modalità immediata con la quale afferrare o possedere simbolicamente lo sfuggente spazio che si ha davanti, in vista dello scarso tempo a disposizione per consolidare una qualsiasi appropriazione spaziale. Il primato della visione nei romanzi italiani determina che il paesaggio cileno sia rappresentato come se fosse un dipinto, come “un'immagine sublime che solo un eccellente pittore saprebbe riprodurre”<sup>119</sup> e che si privilegino le viste panoramiche per dare sfogo alle impressioni personali: “Ghiacciai, cascate, cime rocciose, precipizi, nevi

---

<sup>116</sup> Brevini, *L'invenzione della natura selvaggia*, cit., p. 314.

<sup>117</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 115.

<sup>118</sup> Ivi, p. 101.

<sup>119</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 74.

eterne, boschi foltissimi formano un insieme di tali bellezza e grandiosità che il pennello di un pittore eccelso potrebbe darne solo una vaga idea: che cosa sono mai i modesti schizzi che accompagnano la mia relazione di viaggio?”<sup>120</sup>. La relazione tra il paesaggio e la pittura si stabilisce per connotare l’immensità di una suggestione effimera e singolare “ingigantita dalla contemplazione”<sup>121</sup>, ma anche per realizzare velatamente un’aspirazione di dominio dell’osservatore sugli oggetti e persone viste<sup>122</sup>. In ultima analisi, la ricostruzione del paesaggio come se fosse un dipinto segnala il desiderio di “stabilità in una situazione di squilibrio, di immutabilità in uno stato transitorio, di coerenza in un clima di dissociazione”<sup>123</sup>; a tale proposito, la visione, il senso più intellettuale di tutti, favorisce il riordinamento dello spazio per placare lo smarrimento del viaggiatore. Tuttavia, il narratore di *Orizzonte mobile* patisce il fatto che il viaggio stimoli per primo lo sguardo, perché ritiene che restituisca una percezione troppo limitata della realtà, in particolar modo quando la si cattura con una visione fotografica: più si lascia andare dall’ebrezza delle immagini che passano una dopo l’altra fuori dalla sua macchina, meno può afferrare e svanisce la voglia di raccontare l’esperienza spaziale, in quanto è stata sostituita dagli scatti: “ecco il guaio delle fotografie”<sup>124</sup>.

L’equipollente delle fotografie in *Ultima Esperanza* sono le costruzioni di visioni panoramiche dell’ambiente, sempre generali e tendenti all’estetizzazione. I valori estetici della natura non sono affatto naturali, bensì creati artificialmente dall’essere umano per differenziare gli elementi ambientali percepiti come un tutto disordinato, senza significato, selvaggi. Per tale ragione, lo sguardo di Federico Sacco propende a posarsi sugli elementi spaziali che rientrano nel suo schema di interpretazione paesaggistica, cioè su quei luoghi che presentano paesaggi mozzafiato e colossali. Una focalizzazione di questo tipo esclude per forza le storie delle vite che radicavano lì ben prima dell’arrivo dell’europeo, ma anziché continuare a negare queste presenze, il flusso della storia fa sì che Federico Sacco non possa fare a meno di loro. Quindi, il fuoco dell’osservazione si sposta dall’attenzione ai luoghi magnanimi alla singolarità del territorio e questa trasformazione nei modi di guardare contribuisce a fare emergere i segni umani nei territori creduti vergini, la pienezza di significato nel vuoto, l’insolito a tutti gli effetti, prima camuffato negli spazi impercettibili per lo sguardo straniero.

---

<sup>120</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 62.

<sup>121</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 246.

<sup>122</sup> Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, tr. sp. Ofelia Castillo, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 369.

<sup>123</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 37.

<sup>124</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 39.

Sempre tramite la visione il narratore di *Orizzonte mobile* rappresenta una zona di Punta Arenas che di sicuro non ha attirato l'attenzione di nessun romanzo italiano: la Zona Franca. Percorrendola in taxi, il viaggiatore riesce a cogliere dal finestrino solo i contorni superficiali del paesaggio: "La Zona era un enorme emporio alla fine della città in direzione dell'aeroporto, un ampio viale con grandi costruzioni di uno o due piani a sinistra e a destra, un altro viale con l'aiuola in mezzo che corre verso il mare"<sup>125</sup>. Nonostante questo passaggio si limiti a registrare le caratteristiche fisiche della Zona Franca, la sola menzione di questi spazi contribuisce ad ampliare la mappa mentale di Punta Arenas che potrebbe elaborare uno straniero.

Infine, ancora una volta grazie all'osservazione, Janez Benigar, il personaggio di *Croce del sud* tramite cui si operano più ricostruzioni immaginarie dello spazio in Cile attraverso lo sguardo, trova nuove associazioni di senso che gli permettono –a lui, ma soprattutto al narratore onnisciente– di interpretare con uno sguardo rinnovato la geografia dell'Araucania:

Pure Benigar è affascinato da questo pozzo e giunge a dire che una piccola parte della Lemuria non è scomparsa nelle acque ma è rimasta in superficie ed è un pezzo di Araucania. Ama pensare che anche il suo piede poggi su un terreno friabile che si spalanca su profondità abissali, come in un terremoto; la Storia intera, a un certo punto, sembra divenire non un cammino verso l'alto, grandi o piccole piramidi che si ergono contro il cielo, ma verso il basso, verso l'oscurità.<sup>126</sup>

La relazione tra il continente ipotetico e l'Araucanía suscita nello studioso sloveno riflessioni poetiche sulla costituzione geografica del territorio e sul modo in cui si dispiega il divenire storico dell'umanità e del pianeta: non lineale e non per forza verso un progresso indefinito. Insieme alla regione della Patagonia, quella della Araucanía è una zona ipercodificata dai romanzi europei di viaggio e quindi associarla a immagini diverse al selvaggio favorisce l'esplorazione di significati potenziali rinchiusi in questi territori. Inoltre, c'è un certo effetto liberatorio e anche piacevole nel trovare altre relazioni di senso, perché giocando con le suggestioni che stimola un referente geografico è possibile trasgredire i modi consueti con cui viene immaginato: è, in fin dei conti, l'effetto poetico che produce ogni appropriazione spaziale.

Tuttavia, non solo la visione partecipa nell'esumazione dei sensi incarnati negli spazi vuoti: l'olfatto, il tatto e il gusto sono percezioni sensoriali rappresentate nei romanzi italiani per processare la realtà, anche se in minor misura. Il brano anteriore di *Croce del sud* porta alla luce una relazione tattile con lo spazio quando si fa riferimento alla sensazione provata da Janez

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 20.

<sup>126</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 51.

Benigar nel calpestare il suolo araucano: solo con l'evocazione di questo gesto si scatena un'immaginazione inedita che permette la fondazione di nuove spazialità simboliche. L'aptico, così come lo interpreta Giuliana Bruno, "gioca un ruolo tangibile, tattile, nel nostro 'senso' comunicativo della spazialità e della mobilità, modellando la trama dello spazio abitabile e, in definitiva, tracciando i nostri modi di essere in contatto con l'ambiente"<sup>127</sup>. Nella seguente citazione, il gesto di baciare il suolo cileno dopo un lungo viaggio in nave assume un valore performativo, in quanto manifesta la realizzazione di una condotta imparata e affatto istintiva, come suppone Federico Sacco: "Non nascondo che appena sbarcato ho ceduto d'istinto all'impulso di inginocchiarmi e di sfiorare il suolo con le labbra"<sup>128</sup>. Questa azione connota le aspettative del viaggiatore rispetto alla sua avventura in un territorio che immagina privo di una storia e di una cultura, come uno spazio vuoto, credenza poi smontata a forza della convivenza ravvicinata con i popoli indigeni e i loro territori.

Riguardo al senso del gusto, spiccano le descrizioni della *cazuela*, piatto tipico cileno che a Federico Sacco gli fa ricordare la sua infanzia e la sua lontana casa: "ma non provo reale nostalgia, semmai suscito piacevoli ricordi che aiutano a non sentirmi troppo solo"<sup>129</sup>. Il semplice fatto che un cibo locale lo abbia riportato alla sua infanzia smentisce la sua idea iniziale che il Cile fosse un territorio selvaggio, sprovvisto di tradizioni e saperi culturali attendibili. Inoltre, i sapori della *cazuela* lo rimandano a un luogo dell'immaginazione che Gaston Bachelard identifica come quello della "maternità della casa"<sup>130</sup>, *rêverie* che salvaguarda gli individui che si trovano ad affrontare ambienti nuovi e che aiuta loro ad appropriarsi di essi evocando le figure protettrici dell'infanzia. Anche in *Orizzonte mobile* si fa riferimento a questo piatto della cucina tradizionale, ma in un modo meno emotivo:

Il camionista si è seduto al tavolo vicino al mio e dopo un po' la donna gli ha servito un piatto caldo nel quale si vedeva un bel pezzo di manzo, del brodo e una patata. Dallo spagnolo della donna che glielo serviva mi sembrava di capire che la pietanza non conteneva né grassi né burro. Ho chiesto alla signora se potevo averne anch'io, e lei ha risposto che sí, naturalmente potevo avere la 'cazuela', solo che quella del camionista non era completa perché il camionista «estaba haciendo dieta», e a me ne avrebbe data una normale.

Ho mangiato la mia cazuela mentre fuori il vento muoveva rapidamente le nuvole, e il camionista finiva veloce la sua, e giocava con la signora facendole dei complimenti, scherzando sulla sua seduzione, «Tu mi confondi», e lei si schermiva.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 17.

<sup>128</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 16.

<sup>129</sup> Ivi, p. 207.

<sup>130</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 72.

<sup>131</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 39.

In questo brano non c'è nessun accenno alle sensazioni che produce il sapore della *cazuela*, poiché l'interesse è messo sulla rappresentazione di una scena di quotidiana normalità degli abitanti locali. Secondo John Urry e Jonas Larsen questa è una tipica condotta turistica alla ricerca dell'autenticità: "i turisti mostrano una particolare attrazione per le 'vite vere' degli altri, perché in un certo senso possiedono una realtà difficile da trovare nelle loro esperienze personali"<sup>132</sup>. Dunque la *cazuela* funziona come pretesto per rappresentare l'atmosfera locale di Laguna Blanca e per far conoscere uno spazio al di fuori dei margini dello sguardo esogeno. Il senso dell'olfatto, invece, è menzionato soltanto una volta in *Última Esperanza*. Se si considera che gli odori sono percepiti con intensità quando esiste una maggiore compenetrazione con lo spazio, è del tutto comprensibile che Federico Sacco ne faccia allusione in quanto trascorre un lungo periodo di tempo in Patagonia, a differenza del protagonista di *Orizzonte mobile* e dei personaggi di *Croce del sud*, le cui esperienze sono filtrate dallo sguardo di un narratore che non vive in prima persona i luoghi dove si trovano Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens e Angela Vallese. Invece, nel romanzo di Cuniberti l'olfatto si comporta come l'indicatore dell'elevato livello di radicamento che raggiunge Sacco a Última Esperanza, perché appare in uno dei momenti di maggiore intensità affettiva, quando si innamora di Atele:

Ha le sue abitudini di donna aonikenk che accetto di buon grado, perché qui lo straniero sono io. Perfino il suo particolare odore che fino a un mese fa avrei giudicato sgradevole, un misto di muschio, di fiori silvestri e di animale selvatico, oggi lo apprezzo come cosa inscindibile da lei, come un'emanazione olfattiva di tutta Última Esperanza che intride il suo corpo [...].<sup>133</sup>

Atele con il suo particolare odore diventa simbolo dell'intera regione di Última Esperanza e l'amore che l'italiano riesce a provare per lei si prolunga all'amore verso questa zona patagonica. Così, attraverso la percezione del profumo della giovane, l'italiano può giungere a una coesione con l'ambiente, giacché l'acclimatamento implica anche un'assimilazione psicosomatica della materialità di un territorio, trasferimenti di sostanze che per Eric J. Leed costituiscono "la fonte della 'magia' del luogo, di quell'impressione di unione con la località"<sup>134</sup>. In tal senso, è possibile asserire che quando lo straniero presta attenzione all'olfatto si unisce ancora di più allo spazio di quando si limita a osservarlo.

---

<sup>132</sup> Urry e Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, cit., p. 10.

<sup>133</sup> Cuniberti, *Última Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 245.

<sup>134</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 140.

### 3.2.2 Immagini, profumi, suoni

Gli spazi vuoti percepiti dallo sguardo intermezzo del protagonista di *El Faro* coincidono con zone periferiche ma anche centrali di Valparaíso, quindi per rappresentare queste aree urbane Felipe coinvolge tutti i sensi, ma comunque con una speciale enfasi nello sguardo. Anche se nel romanzo le descrizioni paesaggistiche sono molto importanti, il modo di presentarle attraverso la percezione visiva cambia notevolmente rispetto alle osservazioni che sviluppano i punti di vista esterni. Se da un lato le opere italiane investono tante parole per restituire un'immagine generale dello spazio che i narratori hanno davanti, *El Faro* fornisce invece brevi spiegazioni per ricostruire una visione panoramica della città. In questa narrazione, non interessa porre l'enfasi sulle singolari caratteristiche geografiche di Valparaíso –come lo farebbe invece uno sguardo turistico attratto dalla ricerca dell'originalità– quanto fornire lo scenario dove si generano gli affetti del narratore, come quando, ad esempio, a una festa universitaria vede per la prima volta ad Alejandra mentre lei guardava “le case della collina vicina”<sup>135</sup>, o come quando nella sua visita alla città dopo molti anni, l'ex studente di filosofia si mette a fumare “guardando il paesaggio e le colline affacciate sulla baia, un bel po'”<sup>136</sup>. Quindi il valore del dato visuale importa nella misura in cui può mostrare degli spazi periferici, spesso vuoti da una prospettiva straniera, rilevanti per lo sviluppo degli avvenimenti della storia. A Valparaíso, Felipe ha dei rapporti umani e faccende quotidiane da sbrigare, perciò lo sguardo è uno dei sensi che impiega per muoversi nella città, ma non è l'unico; invece, chi non appartiene a un luogo e quindi non ha una routine definita è più propenso a impiegare la vista come principale mezzo di esplorazione della realtà. Pertanto, le immagini catturate in un contesto dove esiste una certa familiarità emergono come se fossero guardate di sfuggita, come se svolgessero una funzione pratica per ricostruire la mappa del luogo dove avvengono i fatti. Così accade ogni volta che Felipe menziona le zone suburbane di Valparaíso o di transito quotidiano, a volte inosservate dagli stessi abitanti locali, come è il caso della Plaza Victoria:

Ricordo un'immagine; mia zia Ana María l'ha sottolineata mentre passavamo, sulla macchina dell'investigatore privato, davanti al carcere di Alta Sicurezza di Valparaíso. L'immagine di Rodrigo seduto su una delle panche che circondano la fontana di Plaza Victoria, vicine alle statue allegoriche delle stagioni, piangendo convulsamente sul grembo del suo amico, Sebastián Meyer.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> González, *El Faro*, cit., p. 21.

<sup>136</sup> Ivi, p. 86.

<sup>137</sup> Ivi, p. 43.

Questa piazza centrale è evocata a partire da un'immagine che genera effetti emotivi sul narratore e che gli consente di ristrutturare la sua cartografia immaginaria della città, nella quale la Plaza Victoria connota il ricordo di Rodrigo, la sua desolazione e la sua assenza. I luoghi periferici sono riferiti invece quando insieme a sua zia percorrono su un taxi le parti alte di Valparaíso per ricostruire le ultime tracce del cugino:

Dopo il racconto che finiva con Rodrigo abbattuto tra le braccia del suo amico, [...], ho sentito un'altra storia un paio di giorni dopo, mentre ci avvicinavamo con mia zia e il detective privato a Puertas Negras, un settore di occupazioni clandestine di terreno e di quartieri che è continuato a crescere da quando sono arrivati lì gli sfollati del terremoto.<sup>138</sup>

Felipe associa ancora una volta l'immagine del luogo che osserva di sfuggita alla figura del cugino scomparso e, in questa evocazione, si può leggere una corrispondenza tra la marginalità di Puertas Negras –conosciuto come uno dei settori più pericolosi ed extraurbani di Valparaíso– e la distanza inaccessibile nella quale Rodrigo si è collocato dopo la sua sparizione.

La visualità invece raggiunge un'importanza centrale quando si rappresenta lo spazio chiave della narrazione: il faro Punta Ángeles. Il significato di questo luogo è fondamentale visivo in quanto la sua funzione originale è quella di illuminare, risemantizzata nel romanzo nella sua capacità di gettare luce sulle parti buie della memoria e quindi sui luoghi di cui il narratore ha potuto appropriarsi nella misura in cui sono quelli rimasti nella sua retina come spazi carichi di senso.

Un altro luogo che si trova nella parte di bassa di Valparaíso e transitato quotidianamente dagli abitanti è il viale Errázuriz, dove si trova “il bordo nebbioso della mattina *porteña*”<sup>139</sup> e che viene appropriato tramite “il profumo di caffè emanato dalla fabbrica Tres Montes”<sup>140</sup>. Questo profumo rappresenta per il narratore “la negazione della tortuosa vita a Santiago”<sup>141</sup>, percezione che può perfettamente non coincidere con quella che avrebbe un abitante locale, ma che comunque mostra una forma inedita di approssimazione a quella zona di Valparaíso, in quanto non esiste nessuna rappresentazione letteraria di quell'odore. La focalizzazione allogena di Felipe favorisce la sua identificazione, magari scontata per una visione endogena o inosservata per una prospettiva straniera, perché quel profumo emerge solo in determinate ore della giornata. Inoltre, la posizione critica del narratore rispetto ai discorsi del turismo lo rende

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 51.

<sup>139</sup> Ivi, p. 5.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

specialmente attento a rifiutare le consuete rappresentazioni da souvenir e a registrare le forze più incorporee che compongono la città per esprimere al meglio il suo sentimento di radicamento emozionale a Valparaíso.

Anzi, è possibile affermare che la materializzazione delle presenze invisibili che sfuggono allo sguardo degli altri abitanti sia la tematica secondaria del romanzo. Nel riscattare dall'impercettibilità tali forze impalpabili, il narratore rivolge la sua attenzione anche ai suoni dell'ambiente. Il rumore che Felipe sente nella casa che condivide con Alejandra è un esempio di ciò:

Se quel tracollo era impercettibile per gli altri –si stava svolgendo *nella solitudine eterna degli spazi infiniti*–io invece potevo intuirlo tramite le sue ominose riverberazioni che giungevano alle mie orecchie nel dormiveglia, sotto forma di uno scricchiolio organico –come di insetti lentamente triturati– emanati dalle mura della casa in via Tomás Ramos.<sup>142</sup>

La casa ospita il presagio della morte di Alejandra e manifesta la sua *agency* in quanto parla da sé attraverso i suoni che possono essere percepiti solo nella misura in cui esiste una relazione intima con il luogo. Inoltre, lo stato onirico del dormiveglia provoca nel narratore l'apertura della sua percezione sensoriale e favorisce la sua sincronizzazione con l'ambiente. Una situazione simile si può notare quando ritorna a Valparaíso anni dopo e, contemplando il paesaggio della città dal belvedere del Cerro Barón sotto gli effetti della cannabis, rivive la voce di Alejandra: “Il tenue eco della sua voce, grazie all'effetto della marijuana, mi è apparso più vivido e come se risuonasse nelle colline e arrivasse da ovunque”<sup>143</sup>. Questo commento è importante dal punto di vista dell'appropriazione spaziale, perché indica il momento esatto in cui la città, avvolta nell'evocazione sonora di Alejandra, diventa uno spazio indissociabile alla figura della giovane deceduta.

### 3.2.3 La manifestazione simultanea di tutti i sensi

Le limitate rappresentazioni letterarie ed extra letterarie degli spazi urbani affrontati in *Ruido* e in *Fuerzas especiales* influiscono nella loro percezione generale come spazi vuoti, sprovvisti di interesse per i viaggiatori stranieri e scartati come luogo di arrivo dagli abitanti alloreni, i quali preferiscono installarsi nei grandi centri urbani del paese. Villa Alemana e un quartiere in rovina sono sicuramente luoghi insignificanti per la prospettiva esogena ed intermezza, ma

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 66.

<sup>143</sup> Ivi, p. 88.

carichi di sensi esistenziali per chi abita lì quotidianamente. Nonostante siano spazi oggettivamente poveri e socialmente frammentati, il vissuto intenso in essi rende comunque possibile trovare materiali per la creazione in mezzo alle limitazioni, operazione nella quale diventa ancora più necessaria l'attivazione di tutti i sensi corporali.

Il cybercafé, unico rifugio della narratrice di *Fuerzas especiales* in quanto luogo che permette il suo pieno dispiegamento immaginario, smette di essere uno spazio vuoto dal momento in cui i suoi dettagli più sottili sono percepiti simultaneamente e dotati di un senso cruciale per la sopravvivenza della donna nel quartiere:

Il cyber è stato meraviglioso con tutta la famiglia, con mia mamma, mia sorella e con me, ma non con mio papà, con lui no, e neanche con quelli che non sono più con noi. Il cyber lo è tutto per me, miracoloso, gentile. Io venero la neutralità del computer che mi protegge perfino dagli scricchiolii di me stessa: il cursore, il leggerissimo suono dell'hard disk, lo schermo è completamente indescrivibile e il suo bordo, un po' maltrattato, non mi scoraggiano perché il suo prestigio sgorga in mezzo a una luce titillante. Una luce che non capirà mai la cicciona Pepa, poiché non sa, non conosce, non accetta che la sua vita si è già manifestata e che è un disastro totale.<sup>144</sup>

A differenza di Pepa e di tutti gli altri che si lasciano andare alla negatività dell'ambiente, la narratrice sa apprezzare i minimi segnali, come il rumore del computer e l'iridescenza dello schermo, per arricchire uno spazio carente e costruire con quei materiali improvvisati un luogo abitabile. Inoltre, le caratteristiche scontate di un cybercafé appaiono come nuove quando vengono riconosciute come unità di senso eccezionali, in grado di trasgredire la funzione originale del luogo e di mostrarne una nuova: quello di essere il centro di regolazione emotiva della narratrice e di permetterle di andare avanti senza distruggersi nel frattempo.

In *Ruido*, il riconoscimento delle trame impercettibili incarnate in spazi vuoti come terreni incolti, colline desertiche e strade secondarie, sorge dalla necessità di determinare la fonte da dove si irradia l'intera atmosfera del paese, ma siccome è un'impresa che il narratore intraprende a partire dalla distanza del ricordo, la vista, in quanto percezione sensoriale che permette la ricostruzione globale di un ambiente, è il senso che dispiega spontaneamente per capire le parti mancanti della sua cartografia personale di Villa Alemana:

Lì, il pezzo più visibile è quello che manca: il momento in cui alcuni ragazzi sniffano neoprene nella parte più in alto di una collina. Uno di loro è il veggente. Si sono procurati dei cavalli e sono saliti su. Magari erano a piedi. Magari non c'erano i cavalli. Ammazzano i pomeriggi, uno uguale all'altro. Nelle colline non c'è nessuno. La cima è questo, un territorio spopolato: rovi e cespugli, qualche albero che fa ombra. Da lì si può vedere l'estensione del paese in tutta la sua grandezza, il ridotto centro

---

<sup>144</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 14.

popolato, i terreni incolti, le vie ordinate dalla ferrovia; tutto è il disegno impreciso di una mappa che è una bozza a malapena, una promessa di città che edificherà il futuro. Le luci tracciano le linee delle strade dell'avvenire brillando dalla collina, le case che non sono state ancora costruite, la fantasmagoria di un orizzonte popolato.<sup>145</sup>

Nel momento stesso in cui Miguel Ángel Poblete smette di essere un orfano tossicodipendente per diventare il veggente, anche il luogo che fa di sfondo alla sua trasformazione esce dal suo anonimato e smette di essere uno spazio vuoto. Così, in concomitanza con la conversione del giovane, le colline della zona nord di Villa Alemana diventano un luogo di culto e un “teatro collettivo”<sup>146</sup>, nel quale risuona “un coro di teatro di paese, ma un coro a tutti gli effetti”<sup>147</sup>. Questa rappresentazione lascia trasparire un tono di sdegno rispetto alla frenesia della popolazione cilena in seguito alle presunte apparizioni della Vergine, perché in quella reazione il narratore vede la stupidità da parte della gente anestetizzata dal tedio e manipolata dal regime militare. A partire da questo scetticismo, si evade la tentazione di definire Villa Alemana solo attraverso la figura del veggente e si sposta lo sguardo verso le esperienze spaziali che avvengono parallelamente alle epifanie religiose. Un esempio: “Mentre [succedevano i miracoli], noi pedalavamo. Divoravamo il paesaggio con le ruote. A volte andavamo alla collina, ma non vedevamo nulla. La folla non era divertente, il veggente era sempre troppo lontano”<sup>148</sup>. Su questo passaggio, Grínor Rojo commenta: “Se ricordare era il verbo dell’adulto, pedalare è il verbo del bambino, colui che sovverte il tedio borghese e aggira il potere dittatoriale [...]. Allora il compito attuale consiste, né più né meno, in ‘ricordare’ quel ‘pedalare’. [...]. Io mi appropriavo dello spazio urbano per mezzo di quel pedalare”<sup>149</sup>. Quindi andare in bicicletta mentre gli adulti assistono alle apparizioni divine diventa una tattica con la quale i più giovani si impadroniscono del territorio mettendo in motto il corpo intero, trasgredendo l’exasperante atmosfera provinciale.

Un’altra esperienza spaziale che avviene lateralmente al miracolo e la cui narrazione illumina zone della città prive di qualsiasi epica, è questa: “Ci urlavamo addosso o facevamo sesso in piedi, poggiati sui muri delle case vecchie della zona nord che sembravano venire da un passato coloniale mai esistito”<sup>150</sup>. Tali vissuti corporei segnalano appropriazioni del paese tramite azioni che potrebbero sembrare minori in luoghi altrettanto secondari, ma che esprimono le fruizioni con cui si dà forma alla vita immaginaria di Villa Alemana. Quindi la capacità

---

<sup>145</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 28.

<sup>146</sup> Ivi, p. 45.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> Ivi, p. 65.

<sup>149</sup> Rojo, “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido* de Álvaro Bisama”, cit., p. 190.

<sup>150</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 88.

generativa dell'immaginazione è cruciale per portare alla luce la tenue vita urbana che si intreccia nel paese, così come per riconoscere le soggettività di alcuni giovani che sembrano essere perpetuamente alla deriva e al margine degli avvenimenti che segnano la rotta della storia nazionale.

Azioni come quelle descritte dal narratore di *Ruido*, ma anche qualsiasi contatto fisico con la materialità dei luoghi che implichi il movimento del corpo, stimola uno stile di appropriazione cinesica del territorio. Questo tipo di appropriazione si osserva in particolar modo nell'attivazione del tatto a causa dell'estrema vicinanza con lo spazio abitato, la quale costringe alla sua manipolazione e modellazione diretta. La dimensione tattile è quindi un altro fattore di formazione di spazialità, perché toccando si rilevano i dati interni dei luoghi conficcati nelle superfici delle forme, una sorte di memoria in stato di latenza in attesa di essere sfiorata per manifestarsi a pieno. Tale ruolo è giocato dal tatto soprattutto in *Fuerzas especiales*:

Voglio incoronarmi come il brandello più insignificante del palazzo o mi piacerebbe stabilire, sul cemento di scarsa qualità delle scale, l'impronta affidabile di tutti i miei antenati che sono stati divorati sui gradini dall'abitudine delle loro gambe doloranti. C'erano settecento pistole Kimar 92. So di non resistere al monotono salire e salire dei quattro piani per raggiungere una porta di falso legno incastonata tra le sbarre di un metallo di bassa grammatura.<sup>151</sup>

Ancora una volta il divenire impercettibile della narratrice aiuta a esumare le presenze sedimentate nello spazio, le quali a forza di ripetere lo stesso gesto quotidiano di salire e scendere le scale hanno lasciato una memoria nascosta della fatica del vivere in condizioni minime di esistenza. La semplice enunciazione dell'intenzione di recuperare l'intensità di queste vite passate sepolte nel cemento, realizza questa operazione rendendo visibile a fior di pelle delle presenze invisibili, ma che comunque continuano a strutturare lo spazio dal suo interno.

L'udito è un altro senso frequente nella prospettiva endogena e *Ruido* è senza dubbio il romanzo che incarna meglio l'espressione di questa percezione, dal momento in cui la narrazione completa è organizzata da un campo semantico che allude al mormorio, al rumore, al suono caotico delle canzoni che segnarono un'intera generazione underground. Per questo motivo, la ricostruzione dell'atmosfera specifica di Villa Alemana si gioca anche nella definizione di paesaggi sonori per determinare cosa dice il *ruido*, un rumore che non si

---

<sup>151</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 79.

dimentica e dal quale non è possibile liberarsi perché lascia un segno indelebile che indica l'appartenenza irreversibile al paese:

cercheranno di scappare dai confini invisibili delle colline e, magari, alla fine ci riusciranno, anche se sapranno che il prezzo che dovranno pagare per farlo sarà lasciarsi dietro le immagini che hanno definito le loro vite: la canzone di quindici minuti e il suo eco metallico, e la sagoma del veggente tracciata sulla nebbia fluorescente delle ossa nelle strade del paese.<sup>152</sup>

Questi bisbigli compongono le identità altrettanto indefinite dei giovani provinciali e il miglior traduttore della sovrapposizione caotica dei rumori indecifrabili è “il gruppo musicale della pianta psichedelica”<sup>153</sup> che ha saputo “conservare il mistero del suono”<sup>154</sup>.

Invece in *Fuerzas especiales* il rumore è tutt'altro che un mistero, ma la manifestazione più concreta della violenza militare, come dimostrano le frasi con nomi di armamenti –“C'erano tre mila Murata 8mm”<sup>155</sup>– che interrompono improvvisamente il corso della storia, come se con queste apparizioni impreviste si emulasse il suono dei proiettili irrompendo nel quartiere. Inoltre, tramite i rumori si apre lo spazio per l'emergenza dell'*agency* di esseri non umani che intervengono sul paesaggio sonoro del vicinato: “I cani ci abbaiano giorno e notte ed eseguono una sinfonia devastante, tragica, che è lì per agire come un arredamento fonico che si aggiunge alle liti, alle urla, la musica ed i colpi che contengono i palazzi”<sup>156</sup>. Naturalmente questi suoni incrementano i livelli di aggressività e lo stato di inquietudine dei personaggi; infatti, Omar si rifugia “nei suoi auricolari per perdersi nella sua musica”<sup>157</sup>, cioè per proteggersi dall'ambiente minaccioso evadendo la sua ineludibile negatività. Tuttavia, la vera trasgressione dell'ostilità trasmessa dai rumori avviene quando la narratrice reinterpreta l'effetto dei suoni schiacciati come melodie festive, in grado di suscitare euforia e di rinnovare la spinta per continuare a tirare avanti attraverso la vitalità:

La polizia si è ritirata. Si prende una pausa di sabato e abbandona i palazzi. Permette ogni sabato l'espressione della musica, le risate, i proiettili e le urla. Sento lacrime. Vorrei uscire a rincorrere i proiettili e le urla. Uscire alla musica e ballare in modo tropicale le strade mentre schivo i proiettili. Desidero che la mia risata possa attraversare il palazzo per distribuire più equitativamente questa insonnia che mi spinge a ricordare il ballo del luogo brasiliano che festeggiava la musica e le lacrime stampate sui movimenti degli antichi schiavi.<sup>158</sup>

---

<sup>152</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 167.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Ivi, p. 157.

<sup>155</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 42.

<sup>156</sup> Ivi, p. 122.

<sup>157</sup> Ivi, p. 13.

<sup>158</sup> Ivi, p. 41.

Questo frammento mette in pratica una delle idee cardine dell'etica affermativa della sostenibilità in quanto la donna reagisce festivamente alla violenza e in modo intuitivo arriva alla stessa conclusione di Rosi Braidotti: che “abbandonarsi alla tristezza significa anche abbandonarsi all'ignoranza, poiché tra corpi tristi è quasi impossibile si formino nozioni comuni”<sup>159</sup>.

La visione è anche un altro senso che si mette al servizio della sovversione dell'angoscia generata dalle continue minacce alla sopravvivenza. Usarla come un mezzo di registrazione dell'oggettiva precarietà dell'ambiente produce impotenza, come quella provata da Omar quando osserva il crollo imminente del suo palazzo, ma nei momenti in cui si sceglie di cambiare la forma di vedere fioriscono nuove idee per continuare la resistenza. Quindi lo sguardo può diventare trasformativo quando incentiva l'azione e nella misura in cui rende possibile la visualizzazione di altri modi per iscrivere sullo spazio i propri affetti.

Dunque lo sguardo endogeno prescinde dalle categorie estetiche della prospettiva esogena, proclive alla rappresentazione delle forme superficiali dell'ambiente, e del punto di vista endogeno, preoccupato per costruire una geografia intima di una città alla quale non si appartiene. L'interesse di una visione interna punta invece a ricordare mentre si osserva: nel caso di *Fuerzas especiales*, ricorrendo alle immagini trasgressive archiviate nella memoria per usarle quando servono e, nel caso di *Ruido*, ricostruendo la relazione tra il ricordo dell'esperienza vitale e lo spazio umano dove si è sviluppata, come infatti è possibile osservare in uno dei passaggi che meglio condensa l'idea secondo cui gli affetti si ancorano inevitabilmente ai luoghi:

Durante alcune di quelle sere guardavamo dalla finestra, oltre i nostri giardini pieni di erbaccia, l'inizio della formazione della brina [...]. Allora pensavamo alla storia della città, all'intensità in cui era sparita, e a come eravamo felici nell'assenza della vertigine. Ricordavamo i morti: il fanatico della musica tecno che si era impiccato nel cortile di casa sua mentre sua moglie faceva *onces*<sup>160</sup>, il chitarrista di doom metal che si era lanciato contro un treno merci nel bel mezzo della notte, quei ragazzi che si erano schiantati in una macchina vicino alla cava.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Braidotti, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, cit., p. 36.

<sup>160</sup> Merenda cilena che si fa al pomeriggio.

<sup>161</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 13.



## Capitolo 4. Il linguaggio

*“a certe ore, in certi scorci di strade, vedi aprirti davanti il sospetto di qualcosa d’inconfondibile, di raro, magari di magnifico; vorresti dire cos’è, ma tutto quello che s’è detto d’Aglaura finora imprigiona le parole e t’obbliga a ridire anziché a dire”<sup>1</sup>*

Italo Calvino

Il distanziamento e l’immaginazione giocano un ruolo cruciale nell’appropriazione letteraria dello spazio umano, ma l’ambito concreto in cui queste dimensioni diventano intelligibili e dispiegano la loro potenza trasformativa è il linguaggio. Più precisamente nell’uso artistico della lingua, ogni volta che l’intero armamentario di risorse linguistiche è messo al servizio della creazione di rappresentazioni letterarie che non rispettano gli immaginari consueti di uno spazio umano né le fruizioni originali delle sue strutture territoriali. Ci impadroniamo dei luoghi proprio quando modifichiamo i loro nomi e mettiamo in evidenza i loro valori estetici; quando continuiamo a ridire l’esperienza singolare in essi, magari senza mai giungere a definirla del tutto; infine, nel momento in cui verbalizziamo le nostre rêveries e così facendo contribuiamo all’incremento di significati attribuibili a un referente geografico. Il fattore linguistico è alla base di tutte queste operazioni, per cui l’appropriazione letteraria dello spazio si realizza specificamente nella sfera del linguaggio, da qui la convenienza di studiare il modo in cui i romanzi italiani e cileni creano spazialità con la parola artistica. L’intertestualità, la polifonia, la denominazione e figure retoriche come la metafora, l’anafora, la sineddoche, l’asindeto e la comparazione sono i procedimenti linguistici più usati dalle opere per trasformare lo spazio umano cileno mentre i narratori se ne appropriano. In ogni rappresentazione letteraria dove si individui un’appropriazione spaziale è possibile trovare alcuni di questi meccanismi verbali e altri ancora, ma in questo capitolo ci limiteremo ad analizzare solo tali pratiche discorsive per mostrare in modo sintetico il funzionamento linguistico dell’appropriazione letteraria.

Inoltre, è necessario insistere sul carattere essenzialmente semiotico dell’appropriazione letteraria dello spazio, perché nella misura in cui esprime un “serbatoio complesso di significati e di valorizzazioni, di progetti d’azione e di tumulti passionali”<sup>2</sup>, trasforma i luoghi in veri testi articolati nella relazione reciproca tra i loro significanti (ovvero le forme fisiche dell’estensione spaziale costruita o naturale) e significati (i contenuti derivati dalle appropriazioni territoriali

---

<sup>1</sup> Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 65-6.

<sup>2</sup> Marrone, *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*, cit., p. 293.

di una comunità). L'ambito letterario è un terreno privilegiato per osservare le riconfigurazioni di queste relazioni di significazione, ma anche per riconoscere i procedimenti immaginari, poetici e generativi che i soggetti mettono in atto per appropriarsi degli spazi.

#### 4.1 Il dialogismo letterario

Oltre alla sua funzione comunicativa, il linguaggio si dispiega in concomitanza con il divenire dell'identità e quindi è una manifestazione creativa inseparabile all'azione umana, che continua a farsi e a sgorgare spontaneamente come una sorgente di parole. Questa è la metafora che impiega Martin Heidegger per mettere in discussione il rapporto unidirezionale tra i soggetti e il linguaggio, aggiungendo che il dire si genera proprio nello *scavamento* delle parole, “che facilmente franano, ma che a volte anche sgorgano all'improvviso”<sup>3</sup>. A partire da questa prospettiva, così come quella che propone il realismo agenziale di Karen Barad, gli oggetti, il linguaggio e i soggetti si troverebbero implicati in una relazione di mutua influenza e dispiegati come fenomeni che intra-agendo generano nuovi stati di esistenza. Il ruolo mediatore e strumentale del linguaggio, attribuito a tratti anche dalla geocritica nel concettualizzarlo come “l'interfaccia tra la realtà e la finzione”<sup>4</sup>, è pertanto una concezione che sia la filosofia heideggeriana che i nuovi materialismi rifiutano fin dall'inizio. Naturalmente poggiandosi su diversi presupposti teorici, queste linee di pensiero convergono comunque sul fatto che il linguaggio non è una dimensione indipendente dalla coscienza umana e che “le parole non hanno significati intrinsecamente determinati”<sup>5</sup>, bensì è un fenomeno in costante riconfigurazione, il luogo dove la materia si esprime come manifestazione discorsiva, e come precisa Heidegger, “è proprio soltanto il linguaggio a concedere la possibilità di stare in mezzo all'apertura dell'ente”<sup>6</sup>.

Il concetto di appropriazione letteraria dello spazio, in quanto ribadisce il carattere generativo dell'abitare il mondo nel linguaggio (“il nostro essere è dunque un essere-nel-linguaggio. Siamo parlati dal linguaggio più di quanto lo parliamo”<sup>7</sup>), aderisce a una visione non strumentale del fatto linguistico. La verbalizzazione artistica dell'esperienza spaziale non può essere intesa come uno specchio che riflette fedelmente le emozioni, l'interiorità e i processi mentali che si scatenano a partire dal contatto con una determinata frazione dell'ambiente.

---

<sup>3</sup> Heidegger, *Che cosa significa pensare?* (1954), Milano, SugarCo, 1996, p. 23.

<sup>4</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 110.

<sup>5</sup> Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, cit., p. 43.

<sup>6</sup> Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, (1981), Milano, Adelphi, 1988, p. 46.

<sup>7</sup> Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 371.

Bensì, essa esprime sempre un qualcosa in più che travalica la visione singolare di chi verbalizza personali appropriazioni spaziali, dato che nelle proprie formulazioni linguistiche si trovano anche le risonanze di altre voci, della materia che agisce e dei significati culturali che condizionano il modo di percepire un luogo. Pertanto, l'appropriazione letteraria dello spazio vista come un'operazione essenzialmente linguistica è anch'essa una rappresentazione verbale costituita dal dialogo con una pluralità di dati, materialità e prospettive diverse, che si manifestano simultaneamente nell'esperienza spaziale del singolo individuo. Per tale ragione, nel paragrafo successivo si analizzerà il ruolo della polifonia e dell'intertestualità nell'assimilazione poetica dello spazio, poiché sono i meccanismi semiotici che rendono visibili la pluralità di discorsi che intervengono sulle appropriazioni, che comunque non sono mai espressioni personali dei narratori, ma costruzioni letterarie che si formano a partire da “caratteristiche di genere, caratteristiche dell'epoca, precetti stilistici, infiltrazione intertestuale, ecc.”<sup>8</sup>, cioè sulla base di categorie che superano l'ambito individuale.

### 4.1.1 La polifonia

La pluralità di voci “divise, incrinata, internamente dialettiche o dialogiche”<sup>9</sup> definisce un testo polifonico. Anche se la sua condizione minima è “una parola doppia o divisa”<sup>10</sup>, la sola molteplicità di prospettive non è garanzia di polifonia, bensì lo è l'esistenza di un conflitto che susciti punti di vista contrastanti senza che nessuno si imponga “definitivamente sugli altri e ne decret[i] la compiutezza”<sup>11</sup>, poiché “ribellarsi all'altri è sempre possibile”<sup>12</sup>. Unidirezionale è invece “la parola che si appropria di un'altra parola, delle sue intenzioni, continuando tuttavia a procedere nella stessa direzione”<sup>13</sup>: è il caso di Federico Sacco, che insiste sulla propria visione del mondo persino quando ottiene l'evidenza chiara che non è l'unica possibile né la più valida. Tuttavia, la sua parola monodirezionale può essere interpretata come una decisione narratologica funzionale al proposito di mostrare l'impraticabilità di un punto di vista totale e la necessità di includere altre prospettive, soprattutto quelle che sono state storicamente escluse dalla conoscenza occidentale. Allo scopo di mettere in discussione l'atteggiamento dell'uomo illuminista incarnato nel viaggiatore italiano, l'autore di *Ultima Esperanza* si preoccupa di

---

<sup>8</sup> Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 37.

<sup>9</sup> Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, cit., p. 305.

<sup>10</sup> Ivi, p. 318.

<sup>11</sup> Ivi, p. 305.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 318.

elaborare una narrazione che sottolinea il contrasto dello stile discorsivo di Federico Sacco e quello di altri personaggi, come Orélie Antoine de Tounens, differenza che si presenta in modo ancora più evidente quando si riferiscono al conflitto territoriale tra lo Stato cileno e il popolo mapuche. Mentre il francese è categorico nelle sue affermazioni a favore del riconoscimento della sovranità mapuche sull'Araucanía –“dobbiamo obiettivamente ammettere che chi difende la propria terra ha spesso motivazioni più forti di chi se ne vuole appropriare, non credete? Voi italiani non avete forse versato molto sangue nelle guerre per l'indipendenza?”<sup>14</sup>–, Sacco addolcisce la sua opinione con formule eufemistiche e scarsamente di biasimo: “sembra che queste isole fossero assai più popolate prima dell'arrivo degli spagnoli con il solito seguito, nei secoli successivi, di avventurieri, [...] che definirei, [...], assai poco inclini a coltivare il benessere dei nativi”<sup>15</sup>. La differenza degli stili di espressione tra i personaggi di *Ultima Esperanza* non è un fatto banale, ma dimostra il modo in cui lo spazio si ricostruisce a partire dalle diverse prospettive che confluiscono in esso. Per questo motivo, i romanzi che eseguono appropriazioni spaziali generalmente presentano discorsi polifonici sviluppati a partire dal punto di vista di vari personaggi o anche da un'unica voce nella quale convivono diversi livelli di temporalità e di focalizzazione. Questo è il caso di *Croce del sud*, il cui discorso polifonico si dispiega nel racconto di uno stesso narratore onnisciente, che però si sdoppia nelle prospettive dei tre personaggi storici per cercare di immaginare il territorio così come loro hanno fatto nel passato. L'integrazione di diverse soggettività in uno stesso discorso rende visibili le molteplici modalità con cui il sud del Cile è stato appropriato in un'epoca nella quale il viaggio non assicurava il ritorno, e inoltre mette in evidenza che l'appropriazione letteraria dello spazio è una pratica testuale necessariamente polifonica. Il narratore onnisciente deve ricorrere allo sguardo di altri personaggi tramite uno sforzo immaginativo per poter raggiungere una personale appropriazione del sud del Cile e ciò è possibile attraverso il riconoscimento della voce altrui che abita in lui.

La polifonia in *Orizzonte mobile* si evince fin da subito nella struttura narrativa stessa del romanzo, composta da due fili temporali, ognuno dei quali condotti da diverse prospettive del passato e del presente. La narrazione delle loro rispettive modalità di appropriazioni spaziali e delle loro polifonie interne illustra la multidimensionalità dello spazio rappresentato, e dimostra che una sua ricostruzione che renda conto della sua intrinseca complessità deve considerare per forza più di una prospettiva. Lo sdoppiamento del punto di vista della

---

<sup>14</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 40.

<sup>15</sup> Ivi, p. 106.

narrazione ambientata nel presente si identifica, per esempio, nei tentativi teneri e ironici del narratore di relativizzare le sue credenze quando entra in contatto con i pinguini, le cui prospettive entrano a far parte della narrazione apportando nuove informazioni sullo spazio. Invece il frazionamento dello sguardo dei viaggiatori del passato si verifica ogniqualvolta i narratori prendono in considerazione il sapere degli abitanti del posto senza delegittimarlo, atteggiamento che si identifica anche in *Ruido* e in *El Faro*, nella ricostruzione dell'atmosfera urbana a partire dall'inclusione di voci anonime che aiutano a completare il racconto. Di solito queste voci sono introdotte attraverso i procedimenti del discorso indiretto, stilizzazione che mira a far convivere simultaneamente i loro punti di vista con quello di chi enuncia: "Dei gauchos mi raccontarono che accendere un fuoco nella pampa dopo una grande siccità è il maggior pericolo cui ci si possa esporre perché nessun cavallo, per quanto veloce, può battere la rapidità con cui si propaga l'incendio"<sup>16</sup>. Sebbene i capitoli situati nel passato siano introdotti tra virgolette come se fossero parte di una lunga citazione diretta delle esperienze degli esploratori, all'interno dei loro discorsi coesiste comunque una simultaneità di sguardi trasfigurati nella voce degli europei che raccolgono le conoscenze degli abitanti locali senza mai screditarle.

Se all'inizio di ogni capitolo di *Orizzonte mobile* non fosse segnalato il cambio di prospettiva temporale –"Base Amundsen-Scott, 90° 00' sud e 139° 16' ovest, prima settimana dell'estate australe, 2007"<sup>17</sup> o "Nei canali della Terra del Fuoco, dicembre 1897 – gennaio 1898. Spedizione De Gerlache"<sup>18</sup>–, si potrebbe arrivare a pensare che la narrazione sia condotta sempre da una stessa voce su diversi piani temporali. Dunque le brevi annotazioni delle coordinate spaziotemporali che aprono ogni sezione sono fondamentali non solo perché enfatizzano le differenze del progresso scientifico nei rispettivi contesti, ma anche perché mettono in risalto la polifonia del racconto e il contrasto tra gli avvicinamenti diacronici e sincronici all'estremo sud cileno, i quali nel loro insieme costituiscono una visione transculturale e multidimensionale di una stessa zona geografica. Inoltre, la sincronizzazione dei tempi genera una deterritorializzazione della matrice spaziale rappresentata e anche una riflessione sul fatto che nonostante l'avventura non possa più essere vissuta come nel passato, è ancora possibile avere un'esperienza di viaggio trasformativa e non solo turistica. Una tale consapevolezza si produce dal momento in cui i narratori prestano attenzione alle stratificazioni di senso sedimentate nello spazio e al modo in cui risuonano nelle loro identità, riconoscimento

---

<sup>16</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 51.

<sup>17</sup> Ivi, p. 5.

<sup>18</sup> Ivi, p. 23.

che allo stesso tempo contribuisce alla trasformazione di una zona che è stata pensata come spazio astratto e vuoto, in un luogo pieno di significati per l'esistenza umana. La raccolta delle diverse impressioni suscitate dal paesaggio antartico è fondamentale per trovare in esso non solo una conoscenza scientifica come quella che inseguono i narratori del passato e del presente, ma anche per far fiorire i suoi significati poetici, i cui contenuti sono presentati allo stesso livello di importanza dei saperi razionali:

Poi di colpo ritornavano a parlare delle "ombre di terra", quel curioso fenomeno per cui il sole, illuminando dal basso le montagne, ne proietta l'ombra sulle nubi come un cono rovesciato, e quali ragionamenti facessero gli esploratori per darne una spiegazione, e come usavano foglie di senna tra le calzature e il fondo delle scarpe per ridurre i rischi di congelamento.<sup>19</sup>

Il fenomeno ottico appena citato è commentato da tutta la squadra di scienziati e non è riferito solo come un oggetto di studio di interesse scientifico, ma acquisisce anche connotazioni estetiche data la sua elevata forza suggestiva che induce a impiegare un linguaggio poetico per poter esprimere le sue caratteristiche costitutive. Così, la polifonia in *Orizzonte mobile* raccoglie impressioni che aggiornano le potenzialità semantiche di un territorio, trascendendo l'immaginazione che codifica il sud del Cile come territorio desolato, selvaggio, periferico e anacronistico.

Nelle opere cilene la polifonia si dispiega anche dalla consapevolezza secondo cui la ricostruzione della realtà è un processo collettivo. Per questo motivo, le narrazioni sono formate dall'inclusione indiretta dei mormori di voci diverse da quelle dei protagonisti, senza i quali non potrebbero venire a conoscenza di alcune informazioni chiave sul territorio. In rapporto agli altri due romanzi, *Ruido* è sicuramente quello che incrementa ulteriormente la risorsa della polifonia, in quanto il narratore abbandona definitivamente l'io singolare per configurare un noi generazionale. La conformazione della prima persona plurale con la quale si affronta la complessità di un'epoca non implica una stilizzazione della voce dei coetanei, quale la intende Bottirolì nel concettualizzare questo meccanismo come "un'assimilazione della parola altrui, dello stile altrui, esaminando un singolo enunciato"<sup>20</sup>, bensì occorre interpretarla come una volontà comunitaria di rivendicare una particolare esperienza condivisa che si è dispiegata al margine della storia nazionale:

Ci intrufolavamo al cinema per guardare le proiezioni doppie dei film horror e quando uscivamo dalla sala, vedevamo incollate alle vetrine le locandine annuncianti il

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 139.

<sup>20</sup> Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, cit., p. 319.

miracolo programmato per sabato o domenica, mentre il paese si riempiva di visitatori. Ma ciò che agli altri suscitava un sacro timore, a noi non importava. Perché era una vita tranquilla. Nelle nostre case mai nessuno appese il pesce dorato che proteggeva la maggior parte delle abitazioni del paese. Adesso ricordiamo la ricorrenza di quel segno, la moltiplicazione di quel pesce di ottone; il modo in cui si ripeteva nelle porte, si moltiplicava nei giardini, il modo in cui copriva la città come un virus, una benedizione che proteggeva la vita degli abitanti che speravano fiduciosi di essere salvati dagli orrori del terremoto.<sup>21</sup>

Il gesto di narrare in terza persona plurale esprime una memoria comune che circola come leggenda urbana non ufficiale. Il pesce dorato, che ancora oggi può essere visto in alcune case nei dintorni, è il segno materiale che rimane da quel passato confuso e dal momento in cui viene riferito nella narrazione conferma l'esistenza di una realtà che sembra essersi manifestata solo nell'immaginazione di alcuni. L'apparizione di questo residuo della storia fantasmagorica di Villa Alemana, così come quella degli stencil con la faccia del veggente, innescano la memoria della vita nella provincia in piena dittatura e in piena adolescenza. L'improvvisa apparizione della faccia di Miguel Ángel Poblete dipinta sulle mura della città è un fatto decisivo per la storia, perché grazie a questo segno materiale si dà avvio all'intera narrazione; è infatti l'avvenimento con cui si apre il romanzo.

Inoltre, l'integrazione di dati di seconda mano configura una voce svuotata di sé stessa e aperta a catturare i frammenti della realtà che possano dare un significato agli ambiti brumosi della memoria radicata nella città. Per esempio, la testimonianza di un'abitante del paese intervistata da un giornalista per un reportage dedicato al veggente, fornisce importanti antecedenti sulla storia del territorio:

Loro erano gente del posto; lavoravano la terra da prima che ci fosse la ferrovia e che il paese si espandesse dalla stazione. E prima ancora sono stati figli o nipoti o pronipoti o qualunque altra cosa delle persone che avevano vissuto lì. Questo era noto alla donna, che disse al giornalista che sapeva –perché sua mamma l'aveva detto a lei– che il terreno era cattivo, che non serviva per coltivare nessun'altra cosa che non fosse erbaccia e alberi di avocado.<sup>22</sup>

A partire da queste rappresentazioni, Villa Alemana appare come una località desertica che arriva ad avere un relativo movimento solo grazie all'irruzione del veggente, seppure non smette di essere ciò che è sempre stata: “una collina che nelle mattine copriva il sole, piena di rovi, e dove da lontano a volte si potevano scorgere ombre di animali”<sup>23</sup>. Le prospettive che la

---

<sup>21</sup> Bisama, *Ruido*, cit., pp. 66-7.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 144-5.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

narrazione si incarica di recuperare appaiono in momenti transitori, quindi nessun altro materiale con valore documentale sarebbe in grado di raccogliere il tono con cui sono espresse né di conservare il mondo affettivo dietro ogni racconto. Il romanzo invece si costituisce come il luogo propizio per fare emergere le voci di adolescenti, di pazzi e di persone comuni, come quella dell'autista di uno scuolabus: “ci raccontava con dovizia di dettagli i miracoli, ci raccontava del bambino veggente della collina che sniffava neoprene quando vedeva la Madre Santa. Lo narrava guardando la strada con attenzione, in quella griglia a scacchiera di una città la cui modernità bastava appena per un paio di isolati”<sup>24</sup>. Queste ulteriori voci entrano a far parte del divenire del racconto e agiscono come i pezzi di un puzzle che ricompongono parzialmente la mappa del paese. Dunque la narrazione costruisce un'identità affettiva interconnessa con gli altri, distanziata dall'isolamento atomizzato, ma al contempo rafforza la singolarità del narratore, in quanto viene trasfigurato in un noi che dà forma letteraria al torrente di dati, memorie e affetti. Per questo motivo, non è casuale che Grínor Rojo veda nella voce plurale del narratore un mascheramento della sua interiorità<sup>25</sup>, la quale può essere comunicata solo tramite un'operazione di spersonalizzazione affinché sia trasmissibile agli altri membri della sua generazione. Anche se è vero che le circostanze non sono state le stesse per tutti, l'importanza dell'atto metapoetico di includere loro nella stessa voce narrativa si trova nella legittimazione del punto di vista subalterno come lo sguardo più privilegiato per fare conoscere la realtà dei luoghi marginali rispetto ai principali centri urbani cileni.

*Fuerzas especiales* invece riproduce un contesto dove predomina l'ipertrofia dell'io<sup>26</sup> che induce una narrazione calata nella ricerca di strategie di sopravvivenza, ma che alla fine conduce al riversamento delle indagini intime all'esterno. L'apertura verso le visioni altrui si sviluppa in modo graduale, come un faticoso processo di emancipazione da un ambiente che induce all'individualismo estremo, rappresentato in modo esplicito dalla figura del gruppo familiare della narratrice. Il confinamento dei suoi parenti nell'appartamento non permette loro di partecipare a un'articolazione collettiva per organizzarsi con i vicini e cambiare lo *status quo* di violenza quotidiana. L'obbligo di dover lavorare costringe invece alla protagonista a uscire di casa e a confrontarsi con altri nella sua stessa situazione di precarietà. Il riconoscimento della vulnerabilità altrui è, in fin dei conti, la condizione che favorisce l'organizzazione comunitaria con i suoi colleghi/amici poiché, così come nota Laura Scarabelli, “sveglia i quattro giovani dalle loro vite anestetizzate e li proietta verso una nuova forma di

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 42.

<sup>25</sup> Rojo, “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido de Álvaro Bisama*”, cit., p. 182.

<sup>26</sup> Scarabelli, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, cit., p. 186.

identificazione e di apertura, rendendo possibile una nuova vita per il quartiere marginale, una nuova comunità di esseri in relazione”<sup>27</sup>. In questo modo, la narratrice può uscire dalla sua immedesimazione e conoscere invece quelle altrui, facendo entrare nel proprio discorso le loro inquietudine in modo dettagliato. Il risultato di questa forma di polifonia è la configurazione di una sensibilità comunitaria che reagisce all’apatia e all’effetto annichilente della violenza. Il seguente frammento espone uno dei momenti in cui la narratrice approfondisce il punto di vista di Omar, angosciato a causa della posizione svantaggiata del suo appartamento, continuamente esposto alle aggressività dell’ambiente:

Il palazzo si gonfia d’ira e Omar, che è moderno e malinconico, rabbrivisce mentre mi dice che a volte pensa a cosa fare, come evadere dalle urla dei vicini o i loro spaventosi ululati nervosi o le radio stonate o il rumore delle loro feste o il suono dei calpestii molesti dell’appartamento di sopra. Omar abita al secondo piano. Abita su un piano veramente critico perché, nel contesto del palazzo, la sua posizione è la peggiore di tutte. Il secondo piano è segnato da una quantità di problemi insormontabili che non smettono mai di risuonare. Invece l’ultimo, il quarto piano, il nostro, [...], è considerevolmente più sensato nonostante la stanchezza delle scale o il pericolo emozionale che provoca l’altezza. [...]. Ma Omar non si rassegna a comprendere le condizioni generali dei secondi piani e continua concentrato nelle sue osservazioni. Non capisce che tutti gli abitanti dei secondi piani dei palazzi sono prigionieri dalla perversione soffocante dell’architettura.<sup>28</sup>

Sebbene la voce di Omar non sia esposta con le sue parole, la polifonia appare declinata nel gesto della narratrice di includere nel proprio discorso le preoccupazioni dell’amico, che sono anche le sue e sicuramente anche del resto degli abitanti dei palazzi. L’evento che però riesce a coniugare le sensibilità della protagonista con quella dei suoi amici in modo affermativo è la creazione del primo videogioco cileno, la cui rilevanza risiede nella sua capacità di aggregare il gruppo di amici per costruire uno spazio comune di azione con le scarse risorse a disposizione. La conseguenza di questo fatto sull’appropriazione spaziale è naturalmente l’invenzione di una nuova spazialità simbolica, in grado di soddisfare i desideri di appartenenza e di intervento sulla realtà.

Per quanto riguarda *El Faro*, la ricezione dei mormorii di altre voci per implementare una prospettiva singolare è molto simile a quella sviluppata da *Ruido*. I momenti in cui le parole altrui si infiltrano nel racconto con maggior frequenza coincidono con i viaggi di Felipe con sua zia per ricostruire le tracce del cugino e chiarire le circostanze della sua sparizione. Evidentemente, la comparsa di testimoni condiziona un discorso costituito da citazioni indirette

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 193.

<sup>28</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 124.

di versioni riguardanti le ultime azioni del giovane nei luoghi visitati: “Le prime informazioni riferivano che la notte precedente alla chiamata a Santiago, Rodrigo e Fatima si sono incontrati al faro di Playa Ancha, il più vecchio e potente del paese –come si legge nell’Elenco dei fari della costa del Cile– e quasi come tutti, striato di rosso e bianco”<sup>29</sup>. Si potrebbe essere inclini a pensare che questi dati di seconda mano non giochino un ruolo importante nell’appropriazione spaziale a causa del loro contenuto prevalentemente referenziale; tuttavia la vocazione descrittiva di tali informazioni svolge anche una funzione creativa e performativa, “allora essa è fondatrice di spazi”<sup>30</sup>, perciò esprimono una maniera specifica di distribuire i luoghi e di orientarsi in essi. Quindi la descrizione partecipa in modo attivo alle appropriazioni spaziali, perché anch’essa è coinvolta nella formazione di una percezione generale di un territorio. Di sicuro la voce esterna al narratore che contribuisce in modo più evidente a mettere in risalto una nuova immagine spaziale è quella che proviene dal professore di filosofia di Felipe, che in una lezione “parlò della malinconia che soffriva sua figlia, ricoverata all’Ospedale Psichiatrico del Salvador, situato a pochi isolati dall’Università”<sup>31</sup>. Questo breve commento, che per qualsiasi abitante della città potrebbe rappresentare solo un dato di fatto della posizione di due istituzioni conosciute, racchiude invece un’associazione semantica tra questa zona di Playa Ancha e uno stato emotivo che si proietta anche su tutta la narrazione. Potrebbe essere un caso fortuito il fatto che l’università dove studia Felipe si trovi molto vicina al cimitero, all’ospedale psichiatrico, all’obitorio, alle imponenti scogliere di Torpederas; tuttavia, le loro apparizioni nella narrazione rinforzano la sua atmosfera affettiva, poiché connotano gli argomenti principali del romanzo: la morte, la nevrosi, l’abbandono, l’assenza e la solitudine, esperienze vitali che determinano il legame intimo del protagonista con Valparaíso.

Anche se la confluenza di voci diverse all’interno di *El Faro* è occasionale, è comunque possibile trovare aspetti polifonici nelle reminiscenze del narratore, perché ogni atto di ricordare implica uno sdoppiamento dell’identità, un riconoscimento della molteplicità di vite che convivono in una stessa memoria. Così nel romanzo la polifonia assume un senso esistenziale: quando Felipe guarda il suo passato deve confrontarsi con la persona che è nel presente e, a partire da questa diffrazione, riconoscere l’altro da sé che porta dentro e che parla dal luogo della memoria. L’episodio che meglio illustra questa contemporaneità di voci è il momento in cui il narratore torna in città e mentre si trova nel Cerro Barón, vecchio luogo di

---

<sup>29</sup> González, *El Faro*, cit., p. 51.

<sup>30</sup> De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., p. 183.

<sup>31</sup> González, *El Faro*, cit., p. 78.

residenza di Alejandra, intensamente e caoticamente giungono a lui dal paesaggio gli echi del suo passato.

#### 4.1.2 L'intertestualità

Il concetto di polifonia ispira una riflessione più ampia sul fenomeno dell'intertestualità, nozione intesa come "l'incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo)"<sup>32</sup>. Da questa definizione generale, ogni testo è il risultato del dialogo con altri discorsi, dai quali assumono le coordinate culturali perché il contenuto nuovo abbia senso all'interno di una determinata semiosfera.

Quindi da quest'ottica, ogni discorso è intertestuale nella misura in cui la sua costituzione di base è la parola altrui. L'analisi dei romanzi italiani e cileni che si propone qui sarà incentrata sulle forme generali dell'intertestualità, ovvero sul "mosaico di citazioni"<sup>33</sup> e di allusioni dirette a diversi discorsi letterari ed extra letterari, poiché svolgono una funzione di rilievo nella ricostruzione semiotica degli spazi umani rappresentati<sup>34</sup> e quindi nella loro appropriazione letteraria. In ogni caso, è necessario indicare che le relazioni intertestuali nelle opere non sono "rapporti accidentali, casuali, disseminati negli innumerevoli contesti storici"<sup>35</sup>, ma si stabiliscono sulla base di una consapevolezza situata dei segni disponibili nella specifica semiosfera di appartenenza, constatazione che mette un freno alla tentazione di interpretare illimitatamente l'intertestualità dei romanzi fino al punto di associarli a un'infinita quantità di referenze possibili. Le opere non citano qualsiasi testo, ma quelli che possano apportare dati utili sugli spazi umani dove si svolgono le narrazioni, per cui la selezione di referenze intertestuali orienta la produzione dei significati spaziali. Anzi, l'appropriazione, in quanto fenomeno di trasgressione degli immaginari dei luoghi, normalmente avviene quando un valore spaziale alieno a una cultura è semiotizzato, cioè tradotto "nel linguaggio della semiosfera, [trasformando] le non comunicazioni esterne in comunicazioni, cioè [trasformando] in

---

<sup>32</sup> Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 121.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> È opportuno chiarire che lo spazio umano è una dimensione intrinsecamente intertestuale. Luoghi come la Patagonia, la Terra del Fuoco e lo Stretto di Magellano sono stati scenari di spedizioni e conquiste che hanno cambiato il corso della storia universale e quindi sono stati trattati più di una volta da scrittori affascinati dal loro valore universale. Eppure, all'interno della produzione narrativa in lingua italiana del XX e XXI secolo ispirata allo spazio latinoamericano, la rappresentazione del territorio cileno ha suscitato un interesse minore. Questo paese non è stato meta principale dei flussi di immigrazione nell'Italia di metà ottocento e inizi del novecento, uno dei motivi per cui non ha formato parte della tradizione culturale che ha collegato l'Italia con l'America. Il luogo periferico del Cile nell'immaginario italiano è stato comunque affrontato con un rinnovato interesse da diverse opere letterarie, tra le quali si trovano naturalmente quelle analizzate in questo libro.

<sup>35</sup> Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, cit., p. 315.

informazione [...] ciò che arriva dall'esterno"<sup>36</sup>. Questo spiega il motivo per cui i romanzi semiotizzano contenuti spaziali contrastanti: se le narrazioni italiane traducono informazioni relazionate a un campo semantico relativo al selvaggio, la distanza, il preistorico, i romanzi cileni si mostrano più attenti agli elementi residuali, interstiziali, a ciò che non è stato oggetto di rappresentazioni massive. Ogni narrativa opera all'interno di una semiosfera che si costruisce una propria disorganizzazione esterna, motivo per cui le produzioni italiane, create all'interno di uno scenario occidentale dove predomina la consapevolezza della modernità e del progresso, sono inclini a cogliere i valori legati all'inciviltà; mentre le opere cilene, prodotte in un contesto erede dell'autoritarismo del passato dittatoriale, spostano lo sguardo verso la trasgressione di quell'atmosfera repressiva, rivendicando la memoria, le identità subalterne e gli spazi marginali. Da questa osservazione deriva il fatto che sebbene le appropriazioni letterarie dello spazio dipendano dai limiti culturali, esiste comunque la possibilità di superarli aggiungendo nuovi significati all'organizzazione interna delle semiosfere.

In questa operazione, il sistema di citazioni nei romanzi italiani gioca un ruolo importante, perché le appropriazioni spaziali di una stessa area geografica cambiano a seconda delle tradizioni letterarie a cui fanno riferimento. Per esempio, se *Orizzonte mobile* si rifà a un insieme di fonti scientifiche per codificare l'Antartide dal punto di vista della conoscenza, *Croce del sud* lo farà ispirandosi a fonti testuali extra europee, anche locali, per sovvertire il canone occidentale di testi che rappresentano l'estremo sud del mondo. Comunque sia, in confronto alle opere cilene, i tre romanzi italiani dimostrano una marcata tendenza alla citazione diretta di testi, sicuramente come un modo di sopperire alla mancanza della conoscenza diretta del Cile e, a livello intradiegetico, per usare idee già conosciute presenti nell'archivio culturale di provenienza, con le quali è possibile attenuare l'impatto della stranezza dei nuovi luoghi. Benché il carattere di qualsiasi spazio sia al contempo finzionale e reale, decisamente questo modo di impiegare l'intertestualità contribuisce a rendere il Cile un luogo ancora più mentale che fisico, trasfigurato e stilizzato dalla mediazione letteraria, la quale stabilisce una forma concreta di immaginare e di abitare il paese. Nel caso specifico di *Orizzonte mobile*, l'intertestualità appare come "una chiara consapevolezza della funzione mnesica della narrativa e della necessità di rivedere i modelli discorsivi fondazionali della memoria collettiva di Occidente"<sup>37</sup>. Per tale ragione, la rappresentazione dell'Antartide cilena

---

<sup>36</sup> Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 61.

<sup>37</sup> Iasci, *Procesos escriturales en la obra de Daniele Del Giudice*, Tesi per conseguire il grado di Dottore di Ricerca in Studi Letterari, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 121. Traduzione dallo spagnolo mia.

si svolge anche tramite il riconoscimento di testi iscritti nell'ambito scientifico e delle cronache di viaggio del XIX, considerati allo stesso livello creativo delle opere letterarie:

Ogni continente ha la sua letteratura, intendo dire i capisaldi in cui vengono fissati il mito e la memoria originando il racconto, e l'Antartide non è un caso diverso dagli altri. In questo momento non penso al *Gordon Pym* di Poe, ricalcato sulle relazioni del capitano Kames Weddell, e al bellissimo seguito che ne immaginò Jules Verne nella *Sfinge dei ghiacci*. Mi riferisco invece ai libri di Shackleton, di Scott, di Mawson, di Bove, De Gerlache e di altri, che nacquero qui. Sono una letteratura, ma non si tratta di "libri di viaggio"; per l'affresco storico, la forza della passione, la densità del mistero e un ethos sulla soglia dell'incognito e per gli apparati scientifici sono gli ultimi e veri grandi racconti d'avventura, il genere che Stevenson, nella sua classificazione del romanzo, definiva il più sensuale, dove gli autori furono anche personaggi e parti in commedia.<sup>38</sup>

Nella visione del romanzo, i veri autori dell'Antartide, "i veri esploratori del linguaggio di cristallo"<sup>39</sup>, sono gli scienziati e gli avventurieri, di cui il narratore sente parlare nel rifugio "non diversamente da come alle nostre latitudini parliamo di Emma Bovary o di Charlus", perché anche questi personaggi hanno contribuito alla formazione di immaginari leggendari di un luogo con una forza performativa innegabile. Infatti, il narratore dei capitoli ambientati nel presente si appropria dell'Antartide cilena tenendo conto delle rappresentazioni di queste personalità e ricordando in ogni momento i loro movimenti sul territorio per sincronizzarli con i suoi propri passi: "Giacomo Bove aveva compiuto nel 1878 il 'passaggio a nord-est' come idrografo nella spedizione dello svedese Nordenskjöld a bordo della Vega, grazie alle raccomandazioni di Cristoforo Negri, fondatore della Società geografica italiana"<sup>40</sup>. Tuttavia, anche quando le fonti letterarie e scientifiche influiscono sulle percezioni del narratore, ci sono occasioni in cui fioriscono suggestioni personali ispirate dalla visione di determinati luoghi, come quella della Cueva del Milodón, facendo a meno delle rappresentazioni spaziali di altri testi letterari:

Ho passato un pomeriggio in quella grotta, avevo letto i libri degli studiosi e dei viaggiatori che dall'inizio del secolo erano arrivati fin qui, compreso quello di Bruce Chatwin. Ma la cosa più sorprendente era l'apertura della grotta, una lunga apertura ovale, come un sorriso, e il fatto che la roccia in cui era scavata non apparteneva per forma e composizione al resto del paesaggio. Sembrava un meteorite piombato lì, con dentro il milodonte.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Daniele del Giudice, *op. cit.*, p. 138.

<sup>39</sup> Zanon, *Il concetto di interazione nell'opera di Daniele Del Giudice*, Tesi di Master in Filologia e Letteratura Italiana, Università Ca' Foscari, 2014/2015, p. 133.

<sup>40</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 75.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 40-1.

È rilevante il fatto che prima di dare libero sfogo alle sue appropriazioni spaziali, il narratore faccia allusione alle sue letture precedenti. Aniché continuare a guardare il territorio nel modo proposto da tali opere, il viaggiatore si lascia trasportare dalle proprie osservazioni, come chi si distrae dal libro che ha tra le mani. Grazie a questa interruzione, si producono nuove associazioni di senso che rigenerano le immagini solenni e piene di valori archeologici e storici associate alla grotta. Scollegandosi da questo tono che sembra determinare uno schema prestabilito di rappresentazione dell'area, il narratore preferisce invece privilegiare l'insorgenza delle sue immagini sincere, così come le intende Bachelard, che lo portano a comparare – e a trasformare dal momento in cui lo enuncia – l'ingresso della grotta ad un sorriso. Durante la narrazione è frequente che le appropriazioni spaziali si svolgano in concomitanza o in seguito a riferimenti intertestuali e ritrovamenti di segni materiali che segnalano gli eventi storici accaduti nei luoghi dove il narratore si muove. Identificando quelle tracce e citando altri autori, il narratore può accedere alle diverse stratificazioni di senso accumulate negli spazi visitati, come succede in una delle sue passeggiate lungo la costa di Punta Arenas:

[...] ho usato il poco tempo che restava per una passeggiata lungo il porto, cercando di immaginare se il molo da cui passavano le spedizioni di De Gerlache, Nordenskjöld, Charcot, e dove approdò Shackleton dopo il disastroso viaggio dell'Endurance, era il vecchio molo di legno, consumato dall'acqua, che si vede sulla sinistra, o invece quello dopo la Zona Franca quasi fuori città. Ad ogni buon conto lungo il molo c'era un rimorchiatore che si chiamava Erebus, nome che si può scegliere solo avendo a che fare con l'Antartide, è il nome del vulcano attivo sull'isola di Ross.<sup>42</sup>

La particolare attenzione verso i segnali lasciati dai viaggiatori del passato porta il narratore a trascurare altri elementi spaziali che potrebbero emergere in modo spontaneo; tuttavia l'inseguimento delle tracce storiche è l'operazione più immediata per crearsi punti di riferimento con i quali si può appropriare di Punta Arenas. Un'ultima questione sull'intertestualità nelle appropriazioni spaziali di *Orizzonte mobile* è l'abbandono definitivo dello sguardo egemonico nella ricostruzione del discorso dei viaggiatori del passato. Questo si apprezza, per esempio, in un capitolo narrato dalla prospettiva del navigante italiano Giacomo Bove che anziché giudicare negativamente gli indigeni di Terra del Fuoco, come avrebbe potuto fare basandosi sulla propria forma mentis moderna, relativizza le sue opinioni personali precisando che “Il poco tempo trascorso tra gli Ona e gli Alakaluf non mi permette di diffondermi a loro riguardo”<sup>43</sup>. La trasformazione del punto di vista verso uno più comprensivo

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 21.

<sup>43</sup> Ivi, p. 82.

riguardo la diversità è un gesto che può essere interpretato come un modo di “opporsi a qualsiasi monopolio discorsivo”<sup>44</sup> e di ribadire la pluralità come condizione necessaria per aspirare a comprendere la complessità del reale.

Le intertestualità presenti in *Croce del sud* si sviluppano su questa stessa direzione, poiché la rete testuale che predomina nel romanzo non fa riferimento soltanto a fonti letterarie dell’ambito europeo, detentori di una sensibilità autocentrata, ma anche a testi che fanno parte del canone latinoamericano. La citazione di opere afferenti a questa tradizione avviene nei momenti in cui la voce onnisciente non trova nel suo contesto di provenienza riferimenti idonei ad esprimere a pieno l’esperienza spaziale. È comunque necessario precisare che questo tipo di intertestualità non è molto frequente, dato che in generale le associazioni di senso si svolgono attraverso riferimenti europei, come si osserva nel commento sulla figura di un araucano: “bello come una statua di bronzo di Rodin”<sup>45</sup>. Una delle poche volte in cui si ricorre a una fonte di origine latinoamericana è quando l’agire di Monsignore Giuseppe Fagnano viene paragonato all’atteggiamento di Martín Fierro, il protagonista dell’omonimo poema dell’argentino José Hernández. Il seguente brano fornisce un’ulteriore rete testuale su cui si poggiano le appropriazioni spaziali svolte in *Croce del sud*; bisogna però far presente che la menzione dell’opera di Guillermo Enrique Hudson è l’unica che fornisce una rielaborazione immaginaria del territorio, perché gli altri titoli sono soltanto elencati. La loro enumerazione svolge comunque una funzione significativa, nella misura in cui favorisce l’evocazione di una matrice spaziale e delle sue rappresentazioni nelle opere citate:

Patagonia e Araucania sono scenari di abietto sfruttamento, scioperi, sanguinose repressioni. I più grandi libri sulla Patagonia non sono quelli, letterariamente affascinanti, di Chatwin o di Hudson -anche se *La Terra Rossa* di quest’ultimo si chiama così perché colorata da tanto sangue- bensì *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972-74) o *La Patagonia rebelde* (1980) di Osvaldo Bayer.<sup>46</sup>

Le relazioni intertestuali su cui poggia la narrazione di *Croce del sud* inglobano anche le opere di autori come Herman Melville, Jules Verne, Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, tradizione letteraria che in *Orizzonte mobile* si preferisce lasciare da parte per privilegiare discorsi di altro ordine, ma che nel romanzo di Claudio Magris si impiega per presentare la Terra del Fuoco e l’Antartide a partire da un registro fantastico, diverso da quello impiegato dalle cronache di viaggio e dai documenti storici. L’immaginario dell’Antartide come spazio mostruoso, dove

---

<sup>44</sup> Iasci, *Procesos escriturales en la obra de Daniele Del Giudice*, cit., p. 128.

<sup>45</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 55.

<sup>46</sup> Ivi, p. 16.

alberga l'impensabile e la vita umana è impraticabile, proviene appunto dagli autori sopra citati ed è tale immaginario che *Croce del sud* tende a replicare. Prendendo in prestito le immagini di Lovecraft e Verne, il seguente frammento sottolinea l'ospitalità del paesaggio antartico attraverso la rappresentazione dei pinguini come creature infernali:

Il pinguino, in questi viaggi di chi non torna indietro, è una figura infera, un guardiano di tenebre innominabili che vuol impedire di tornare indietro, come nelle *Montagne della follia* di Lovecraft; di uscire dalla "zona di attrazione del mostro" (*La sfinge dei ghiacci* di Verne), la misteriosa e mortale calamita dell'Antartide, che attira e risucchia la vita, la disumanizza riportandola ad altre forme dell'evoluzione<sup>47</sup>

Se in *Orizzonte mobile* la presenza dei pinguini in Antartide umanizza un po' di più questa zona estrema in quanto sono presentati come dei piccoli esseri coscienti, con le proprie regole sociali e un sistema di comunicazione, in *Croce del sud* sono mostrati invece come animali terribili che riflettono l'atmosfera altrettanto spaventosa del continente ghiacciato. Siccome questa è l'immagine che la narrazione vuole sviluppare, si attinge dal materiale immaginario delle rappresentazioni letterarie di Verne, Lovecraft e Poe, e non da altre, per soddisfare la fame del radicalmente diverso, una curiosità per la mostruosità e per i segreti che nasconde, perché archiviano una storia non umana che racchiude una realtà creativa in sé stessa. Claudio Magris condivide con questo tipo di letteratura l'interesse per la possibilità che esista un territorio vietato alla presenza umana e perciò inconcepibile, un'attrazione che non è altro che il bisogno di utopie da dove potenziare l'immaginazione poetica. Commentando la genesi del suo romanzo, l'autore caratterizza l'Antartide e i testi che l'hanno raccontata nei seguenti termini:

Regno del bianco assoluto, in cui Melville e Poe, ma anche Verne e Lovecraft hanno colto l'orrore innominabile, l'albedo, colore della paura, colore del tempo-non tempo che si blocca come un orologio, tempo negazione del tempo – Gordon Pym muore e il racconto che narra la sua morte viene interrotto da essa.<sup>48</sup>

Sebbene *Orizzonte mobile* si interessa anche alle inaccessibili storie non umane seppellite sotto gli strati di ghiaccio, rappresenta comunque la faccia opposta al tipo di poetica portata avanti da *Croce del sud*, dato che la vita e la sua condizione di possibilità in spazi che non la permettono è ciò che interessa ai diversi narratori del romanzo di Daniele del Giudice. Questa

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 89.

<sup>48</sup> Magris, "Tra Patagonia e Araucanía, nulla di inventato. Com'è nato *Croce del sud*", *Note di Pastorale Giovanile*, p. 64, disponibile all'indirizzo <https://www.notedipastoralegiovanile.it/images/ZIBALDONE/Magris.pdf>

idea appare anche nel romanzo di Claudio Magris, ma sviluppata solo nel capitolo dedicato a Suor Angela Vallese, la cui storia contribuisce a illustrare la riflessione spaziale che muove questa sezione del libro, secondo la quale la presenza umana è quella che dà valore allo spazio. Dunque non è casuale che *Orizzonte mobile* sia riconosciuto dal narratore di *Croce del sud* come una delle fonti che compongono la genealogia letteraria del romanzo di Magris: “Del Giudice ha osato sfidare questa grande letteratura, questa follia e questa grande paura raccontando l’Antartide, il limite estremo del nulla e della morte ma pur sempre nella vita, come i pinguini che egli vede buffamente marciare nel ghiaccio e nel buio. Antimondo, antivita”<sup>49</sup>. Il riferimento di *Orizzonte mobile* in *Croce del sud* svolge la funzione di rivendicare il valore della vita nel suo complesso, non solo quella umana, anche in contesti dove sembra impossibile qualsiasi tipo di esistenza, perché così come illustra la narrazione, lì dove c’è un briciolo di vita, c’è creazione, storie e significati. Negarla implica perdersi, come succede ai protagonisti delle opere fantastiche, invece riconoscerla porta a un ritorno all’umanità, un ritorno a casa. Così lo suggerisce il narratore di *Croce del sud* quando a proposito dell’autore di *Orizzonte mobile* commenta: “A differenza di molti inquietanti personaggi che si avventurano nell’abbagliante luce nera antartica, Del Giudice ritorna a casa, forse come ogni vero scrittore”<sup>50</sup>. In queste righe, il ritorno al luogo di origine significa riconoscere cosa c’è di familiare nella stranezza, ritrovare la vita nell’aridità di un deserto di ghiaccio e infine creare significati in un mondo svuotato di segni umani, operazione che in fin dei conti si trova anche alla base del lavoro poetico che si intraprende di fronte alla vertigine del foglio in bianco. In un certo senso, anche *Ultima Esperanza* manifesta il bisogno vitale del ritorno al rifugio originario, perché mette in scena un protagonista che sviluppa la volontà di capire le differenze dei territori e le alterità umane e non umane che abitano in essi. La rete testuale dalla quale il romanzo prende spunto è simile a quella che nutre *Orizzonte mobile*, ma è impiegata in un modo diverso rispetto a quest’ultima opera. Nel romanzo di Daniele del Giudice si coglie l’occasione di rivisitare letterariamente il passato per modificare il punto di vista sicuramente antropocentrico degli esploratori del XIX in una visione decentrata e attenta ai pregiudizi. Invece, nella narrazione di Paolo Ferruccio Cuniberti si sceglie di rinforzare la mentalità caratteristica di quel periodo storico attraverso la citazione di testi di esploratori e la stilizzazione dei loro discorsi, anche se il narratore riesce comunque a cambiare parzialmente le sue convinzioni, ma solo grazie alle circostanze impreviste dell’ambiente e in un modo molto

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Ivi, p. 89.

graduale. Charles Darwin è una figura centrale nel diario di viaggio perché determina l'approccio scientifico dell'italiano con cui indaga la realtà dei territori patagonici:

[...] viaggiare e conoscere il mondo come ci ha insegnato Darwin [...], frequentare l'umanità più reietta e mentalmente più lontana dalla nostra idea di progresso per comprendere di quali e quante differenze si sostanzia il nostro presente. Solo in tal modo si potranno acquisire nuovi risultati esenti dal pregiudizio della nostra vecchia scuola, che pone tradizionalmente le antichità classiche in una posizione preminente, come fosse ormai stato raggiunto una volta e per sempre l'apice indiscutibile della cultura umana!<sup>51</sup>

Benché la sua visione darwinista gli permette di comprendere l'eterogeneità del mondo, allo stesso tempo rinvigorisce un pregiudizio che sembra ancora attuale<sup>52</sup>, cioè che esistono delle culture arretrate e anacronistiche rispetto al mondo occidentale. Certamente, l'epilogo del romanzo dimostrerà l'inattualità di queste idee, in quanto l'espressione delle forze dell'ambiente che determinano la sparizione di Federico Sacco renderà evidente che il piemontese si trova in un presente che non può continuare a essere studiato come se fosse un oggetto archeologico senza effetti sul divenire. In definitiva, la riflessione che si svolge a proposito di questi avvenimenti coincide con uno dei presupposti del concetto di transmodernità, ossia che la contemporaneità è composta da *multicronie* che riflettono "molteplici forme di agire e di identità che producono incidenze diverse sul cambio sociale"<sup>53</sup>. I romanzi cileni non si pongono questo tipo di problemi semplicemente perché la relazione stabilita con gli spazi umani è diretta e forgiata in un presente sincronizzato con l'attualità globale. Per tale ragione, in queste opere le citazioni intertestuali sono meno frequenti e al loro posto prende il sopravvento l'invenzione di riferimenti esterni fittizi, soprattutto in *Fuerzas especiales*, narrazione che costruisce la propria costellazione di discorsi extra letterari principalmente a partire da pagine web inventate. Il frammento che segue mostra l'influenza dell'informazione ricavata da un sito internet sulle relazioni che la narratrice stringe con il quartiere:

Con un'urgenza letterale misuro il tempo perché sono passati più di dieci minuti ormai, undici quasi, guardando la farfalla che batte le ali con la stessa intensità delle fitte di dolore che sento mentre mi infilo il pisello. La farfalla è solo una tecnica che ho voluto mettere in pratica. L'ho presa da un sito di guarigione che assicurava che il dolore non

---

<sup>51</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 183.

<sup>52</sup> Gli stereotipi globali della Patagonia come territorio intrinsecamente selvaggio sono stati promossi da un sistema di testi che si citano tra di loro anziché esaminare direttamente la realtà dei luoghi. Questo fenomeno ha portato Silvia Casini a proporre il concetto di Patagonialismo, ispirato a quello di Orientalismo di Edward Said (p. 17), per definire la colonizzazione culturale che si continua a svolgere su questa zona del mondo.

<sup>53</sup> Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, cit., p. 17.

è esattamente reale. Diceva che il dolore non esisteva in sé stesso, piuttosto formava parte dell'immaginazione umana e che ci voleva uno sforzo mentale per allontanarlo. Solo era necessario, così sosteneva il sito, un qualcosa di preciso che sostituisse il focus distruttivo con un elemento potente che consenta di sfuggirlo. Un elemento esatto: un'immagine, un ricordo, un odore in grado di far entrare nuove sensazioni che neutralizzino il malessere.<sup>54</sup>

La tecnica proposta dal sito di guarigione concentra la politica degli affetti e delle azioni che la donna mette in atto per sopravvivere al suo lavoro sessuale e, nel piano dell'appropriazione spaziale, si traduce nei desideri di trasformare la brutalità dell'ambiente in luogo proprio, accogliente e protettore dalle minacce esterne. Dunque le appropriazioni letterarie del quartiere che avvengono a partire da quest'ottica producono rappresentazioni spaziali ancora più inedite a confronto di quelle che propongono le opere italiane, dato che trattandosi di un contesto povero anche a livello simbolico e inosservato dal canone letterario cileno, non esistono discorsi disponibili sui quali poggiarsi per complementare le percezioni dell'ambiente. Quindi la narratrice deve costruire il proprio campo di allusioni con il quale creare il suo universo immaginario; invece, le narrazioni italiane, inclini alla trasposizione di discorsi esterni, aderiscono a rappresentazioni spaziali esistenti e perciò i contenuti che propongono risultano meno *sui generis* di quanto possono essere quelli formulati dalle opere che si occupano di spazi umani che non hanno goduto dell'attenzione di altri scrittori. Da questa prospettiva, lo sguardo di *Fuerzas especiales* potrebbe essere considerato come il più privilegiato per catturare le novità dei luoghi, poiché è libero dai condizionamenti di concettualizzazioni previe e anche perché posizionandosi da un punto di vista marginale, può “collocarsi sempre e in modo costante in un luogo critico, nella negatività”<sup>55</sup>.

Le relazioni intertestuali in *El Faro* invece sono svolte a partire da riferimenti veri e l'autore ne riconosce l'importanza perché sostiene che la città stessa è fatta da un intreccio di testi, “è in larga misura ciò che si è detto di essa, le cose che si continuano a dire, quello che passa dalla bocca degli abitanti –del posto, provvisori o fugaci– ai testi, e dai testi alla percezione generale, riavviando il circolo”<sup>56</sup>. Tuttavia, identificare le voci dietro al suo romanzo non è un compito facile, dato che le relazioni intertestuali non sono trasparenti e anche perché la narrazione non aderisce né alla scrittura contemporanea su Valparaíso né a quella del secolo scorso. Nel quadro della letteratura cilena attuale, *El Faro* inaugura una nuova maniera di concettualizzare la città,

---

<sup>54</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 101.

<sup>55</sup> Ríos Baeza, “Ideología, modelo de mundo y sabotaje en tres cuentos de Álvaro Bisama”, in *Literatura y Lingüística*, n. 37, 2017, p. 20.

<sup>56</sup> González, “Paseo literario por Valparaíso”, in *Campo de batalla*, 9/5/2021.

a partire da un punto di vista vicino a quello degli studenti universitari pendolari, il quale non è stato oggetto di rappresentazioni letterarie nonostante incarni una soggettività riconoscibile, segnata dal transito, lo sradicamento, la solitudine e l'attaccamento affettivo a determinati settori di Valparaíso. Felipe, il maggiore rappresentante di questa condizione esistenziale a cavallo tra l'appartenenza e la non appartenenza a una città, formula le sue appropriazioni spaziali a partire dal contatto diretto con i luoghi, senza troppe mediazioni intertestuali. Tuttavia ci sono significative occasioni in cui il riferimento intertestuale diventa necessario per rinforzare un sentimento legato agli spazi e alle persone, come quando viene citata la canzone "Hold on" di Tom Waits, riferimento che segna l'appropriazione di uno spazio intimo condiviso con la sua fidanzata:

E ho immaginato Alejandra sussurrarmi la canzone che abbiamo sentito tante volte durante le sere trascorse nella sua stanza del Cerro Barón, sotto la sua coperta fatta di pezzi spaiati: resisti, devi resistere, diceva. Era la storia di un'adolescente in fuga sulle autostrade. Non era chiaro perché scappava e che cosa doveva sopportare. Resisti, devi resistere, ripeteva varie volte il ritornello e non si menzionava mai la causa di quel dolore che si era ramificato e lei continuava a reggerlo in un modo diverso ogni volta. Si era deformato e, peggio ancora, continuava a crescere, come le iscrizioni sui tronchi degli alberi. Così era il dolore di Alejandra, come ho potuto concludere dalla lettura di un vecchio quaderno quando mettevo in ordine le sue cose dopo la sua morte.<sup>57</sup>

L'evocazione della canzone non sveglia soltanto il ricordo di Alejandra, ma fa anche fiorire metafore di carattere spaziale che aiutano a spiegare l'universo interiore della ragazza, segnato da un dolore non rintracciabile e che finisce per propagarsi anche al di fuori della sua intimità. Dunque la canzone aiuta in parte a dare una forma a quel dolore e a segnare affettivamente uno spazio, una stanza qualsiasi di due giovani studenti universitari, che però diventa qualcos'altro, forse la materializzazione della presenza della fidanzata morta insieme a tutta la sua complessa interiorità, o qualcos'altro ancora che non si lascia mai definire e che spinge il narratore a continuare a ricordare e a dire.

I nessi intertestuali sono invece più frequenti in *Ruido*, dato che aiutano a decifrare l'atmosfera inafferrabile di Villa Alemana, a chiarire la nebbia che sembra avvolgerla, ma soprattutto a trasporre nella narrazione i riferimenti alla cultura pop degli anni Ottanta che segnano la biografia sentimentale del narratore nel paese. Dunque risulta inevitabile l'accento a canzoni, film e personaggi dell'epoca che comparivano mentre il protagonista trascorrevano spensieratamente la sua vita quotidiana:

---

<sup>57</sup> González, *El Faro*, cit., p. 86.

Siamo cresciuti con il suono della radio sullo sfondo: sentivamo come le canzoni d'amore si alternavano con le notizie delle bombe, il racconto delle fosse aperte e piene di calce dove i capelli si erano attaccati alle ossa e la pelle si era ritirata dalle labbra, e tutte le bocche erano aperte in quell'oscurità umida. Siamo cresciuti con la tv sempre accesa trasmettendo i cartoni animati in continuazione, nell'attesa idiota che finissero tutti quei programmi evangelici durante le mattine. Siamo cresciuti con un treno che passava in orario in direzione di Valparaíso. Siamo cresciuti con le colline incendiate da quelle estati torride e il gelo sottile dell'inverno che i mattoni delle nostre case cercavano di coprire. Siamo cresciuti svegliandoci all'alba per salire sulla collina a piedi con le nostre madri e nonne.<sup>58</sup>

Attraverso la ripetizione anaforica del verbo "siamo cresciuti" si introducono le referenze che segnalano un contesto specifico, quello della dittatura pinochetista, per cui in *Ruido* l'intertestualità svolge una doppia funzione affettiva e storica, imprescindibile perché il narratore possa ricordare per capire quel passato e al contempo capire sé stesso. A partire dall'enumerazione presentata nel frammento è possibile apprezzare la convivenza dell'orrore con la leggerezza della vita quotidiana e della cultura popolare nel bel mezzo di un paesino ai margini della modernità. L'intreccio di questi elementi genera un effetto inquietante, simile a quello che Nona Fernández riproduce nel suo romanzo *La dimensión oscura* e che potrebbe essere sintetizzato nell'idea secondo cui il male si trova dietro l'angolo, incarnato in qualsiasi persona apparentemente normale e innocua. Il pregio di *Ruido* è che riesce a recuperare quel clima rarefatto ma nella provincia, contribuendo alla decentralizzazione dello sguardo, normalmente interessato alla ricostruzione di Santiago del Cile come principale scenario degli orrori della dittatura. In questo senso, non è casuale che l'immagine della nebbia, del rumore, della luce abbagliante e del colore bianco siano spesso impiegate come metafora della provincia, i cui contorni sfumati sono difficili da determinare in confronto ad altre realtà spaziali del paese che possiedono un immaginario più definito.

Come questione a parte, è necessario precisare che Miguel Ángel Poblete, il veggente, è stato oggetto di numerose rappresentazioni artistiche che hanno contribuito a renderlo una leggenda e che hanno dovuto per forza rappresentare anche lo spazio dove si è forgiata la sua fama. All'interno della rete di discorsi incentrati della figura del veggente, *Ruido* occupa sicuramente un luogo privilegiato in quanto è una delle produzioni che si sofferma in modo più attento sulla decodificazione del personaggio, così come del contesto spaziale in cui svolge la sua strana esistenza. Queste opere sono: *La aparición de la Virgen* (Enrique Lihn, 1988), "La transfiguración de Miguel Ángel (o la fe mueve montañas)" (Pedro Lemebel, 1996), l'inizio di *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (Marco Antonio de la Parra, 1989), il film "La

---

<sup>58</sup> Bisama, *Ruido*, cit., pp. 48-9.

pasión de Michelangelo” (Esteban Larraín, 2013), nel quale parteciparono gli abitanti che hanno vissuto sulla propria pelle gli avvenimenti legati al miracolo, realizzandosi in qualche modo la profezia del film del futuro su Villa Alemana enunciata qualche volta in *Ruido*. Grínor Rojo nota anche “una connessione che non è diretta, che però Bisama ha sottolineato bene, tra l’affaire Poblete con *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, il libro di Nicanor Parra di 1977”<sup>59</sup>, senza dimenticare inoltre la cronica dello stesso Álvaro Bisama, pubblicata nel 2007 sotto il titolo di “La película del fin del mundo. Apariciones y desapariciones de la Virgen de Villa Alemana”, che anni dopo sarà trasformata in un romanzo, né più né meno come in *Ruido*.

## 4.2 La denominazione

Questa pratica, che Angelo Turco definisce come la prima azione che i soggetti eseguono per neutralizzare la complessità del territorio, può essere considerata come l’unità minima dell’appropriazione letteraria dello spazio umano. Dando nuovi nomi ai luoghi, si agisce su di essi una trasformazione e un controllo simbolico<sup>60</sup> sulla base di valori immaginari, affettivi, culturali, politici e storici contenuti in ogni denominazione. Inoltre, la creazione di designatori, concetto che il geografo italiano preferisce a quello di toponimo in quanto connota la dimensione semiotica della geografia<sup>61</sup>, è la dimostrazione più concreta dell’importanza del linguaggio nell’assimilazione cognitiva di un luogo: un nome ha la capacità di evocare istantaneamente il referente a cui fa riferimento, e quindi riporta al momento della sua enunciazione l’insieme informe di impressioni soggettive e di stati emotivi che si sono associati allo spazio nominato. Evidentemente, i valori trasferiti all’ambiente attraverso i designatori variano notevolmente tra le denominazioni avvenute nei romanzi italiani e quelle eseguite nelle opere cilene. Le narrazioni italiane, interessate a mettere in evidenza la presenza di viaggiatori, autori e scienziati europei in luoghi così sperduti, dimostrano un’enfasi maggiore sui processi di denominazione, motivo per cui sono anche più frequenti rispetto ai romanzi cileni. I riferimenti ai nomi europei di luoghi cileni non sono affatto ingenui né casuali, ma svolgono la funzione di rievocare il fascino per le scoperte scientifiche, le spedizioni per cartografare i territori e le colonizzazioni delle popolazioni indigene. È sufficiente la sola enunciazione del nome di un luogo perché sia inserito nelle coordinate immaginarie della narrazione, come si vede, per esempio, nel breve commento sulla provenienza del nome di una banchisa in

---

<sup>59</sup> Rojo, “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido* de Álvaro Bisama”, cit., p. 176.

<sup>60</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 81.

<sup>61</sup> Secondo Angelo Turco, “in buona sostanza, il mondo si costituisce come geografia linguisticamente” (p. 81).

*Orizzonte mobile*: “Il ghiacciaio Negri, così denominato in onore dell’illustre geografo italiano che mi fu maestro”<sup>62</sup>. La figura di Cristoforo Negri, presidente della Società Geografica Italiana citato nel romanzo di Daniele del Giudice e in quello di Paolo Ferruccio Cuniberti, rimanda al momento storico in cui la geografia è stata sviluppata come dispositivo di conoscenza per l’espansione territoriale delle nazioni europee appena nate, e quindi il riferimento al suo nome fa riemergere i valori politici attribuiti a uno spazio del tutto alieno al contesto di colui che lo ha battezzato.

Un altro caso di denominazione territoriale svolta sulla base di nomi di personaggi celebri è quello che si osserva in *Croce del sud*: “Fagnano aveva preso la strada per il grande Sud, dove avrebbe dato il suo nome a un lago a nord del Canale di Beagle, sino a insediarsi alla testa della parrocchia a Patagones, alla foce del Rio Nero”<sup>63</sup>. Nel gesto di nominare determinati elementi del paesaggio si deduce un’operazione di differenziazione delle frazioni di una natura che, davanti agli occhi di Monsignore Fagnano, appare come un tutto disorganizzato. Quindi le zone che assumono un nome sono allo stesso tempo salvate dalle forze selvagge e quindi dall’essere ingoiate dall’insieme caotico e indifferenziato dello spazio vuoto. Infatti, la mancanza di nomi e, in definitiva, di una territorializzazione occidentale, indusse Federico Sacco ad affermare: “Qui tutto è vergine, nulla è stato disegnato, niente ha nome”<sup>64</sup>. Inoltre, è interessante notare che ricevono un nome solo le caratteristiche geografiche di dimensioni colossali, come si apprezza anche in *Ultima Esperanza*, quando Federico Sacco decide di battezzare una montagna “Monte Giovane Italia, in onore di Mazzini e della mia lontana patria appena sbocciata”<sup>65</sup>. Da questa azione si deduce l’interesse di proiettare su paesaggi mozzafiato i propri valori e ideali per sottolineare la loro grandiosità.

Tuttavia, è comunque possibile trovare nei romanzi italiani un riconoscimento alle denominazioni territoriali create dagli abitanti locali, come quando Federico Sacco dà credito alla spiegazione indigena sul significato di Aysén e diffida della storia che raccontano gli stranieri sull’origine del toponimo:

Il nome Aysén sarebbe una storpiatura dell’inglese Ice end, perché da qui, risalendo verso nord, ci si lascia alle spalle i ghiacciai dell’Antartide, ma José dice che è una sciocchezza degli inglesi, e che Aysén è una parola dei chono che si riferisce al mare che si interna nei fiordi. Temo che sia più probabile l’ipotesi di José contro la fantasiosa e nazionalista etimologia del prete.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 60.

<sup>63</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 87.

<sup>64</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 127.

<sup>65</sup> Ivi, p. 121.

<sup>66</sup> Ivi, p. 119.

Anche in *Orizzonte mobile* si giunge a questo riconoscimento: “In effetti tra Gregory Bay e la Cabecera del Mar questa è l’unica località a offrire legna, foraggio per i cavalli e acqua; gli indios Tehuelche la chiamano Oasi Saba e fino a pochi anni orsono si davano appuntamento qui, nella loro discesa verso il mare”<sup>67</sup>. Il nome assegnato dagli abitanti autoctoni contiene un sapere territoriale che indica le risorse naturali disponibili in questa zona, perché in generale, ogni designatore concentra in un solo sintagma l’insieme di conoscenze ambientali ricavate dal contatto stretto con lo spazio abitato. Si tratta comunque di un sapere in costante cambiamento e soggetto ad aggiornamenti quando un’intera società lo mette in discussione<sup>68</sup>, ma anche quando un solo individuo impone segretamente i nomi che gli ispira un luogo, nonostante non abbiano il consenso sufficiente per modificare il designatore originale. In questo senso, le opere italiane sono meno propense a inventare nuove denominazioni e preferiscono invece rispettare quelle precedenti, come è possibile notare quando Federico Sacco decide di chiamare il suo rifugio “Capanna Esperanza, in onore di questa regione”<sup>69</sup>. Mantenendo il designatore ufficiale di questa zona patagonica, il narratore rivede le circostanze storiche in cui si è originato e le mette in sincronia con il suo specifico presente: “Laggiù, tre secoli orsono, il capitano spagnolo Ladrillero, provenendo da nord con la sua nave, cercava un passaggio verso lo Stretto di Magellano nel labirinto dei canali, battezzando perciò ‘ultima speranza’ quelle tormentate coste australi”<sup>70</sup>. Questo chiarimento storico svolge anche una funzione performativa dal momento in cui induce l’italiano a immaginare il suo rifugio a partire dalla stessa ottica proposta dall’esploratore spagnolo e a dichiarare: “E che Ultima Esperanza sia, dunque. Mai nome fu più appropriato”<sup>71</sup>. Inoltre, dando un nome alla nuova residenza, spazio umano per eccellenza, il narratore la integra definitivamente al centro del suo universo immaginario e così facendo, smette di pensare questo territorio come un luogo associato alla fine del mondo, diventando invece uno spazio familiare, intimamente legato alla sua identità.

In *Orizzonte mobile*, l’appropriazione spaziale avvenuta tramite la denominazione è un’operazione “che lega gli scienziati del Novecento ai poeti, ai filosofi”<sup>72</sup>, poiché assumono

---

<sup>67</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 50.

<sup>68</sup> Un esempio recente a Santiago del Cile è il cambio non ufficiale del nome da Plaza Italia a Plaza de la Dignidad, in seguito alle massive manifestazioni che hanno avuto luogo dal 18 ottobre 2019, data conosciuta come “Estallido Social”. Questo spazio pubblico possiede una forte carica simbolica perché storicamente si è costituito come il centro della città che divide i quartieri a seconda del loro livello economico.

<sup>69</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 158.

<sup>70</sup> Ivi, p. 144.

<sup>71</sup> Ivi, p. 149.

<sup>72</sup> Zanon, *Il concetto di interazione nell’opera di Daniele Del Giudice*, cit., p. 132.

il compito creativo di “nominare, raccontare, ed elaborarne un sentimento”<sup>73</sup> sui territori che visitano. Dalla prospettiva di questo romanzo, gli scienziati e gli esploratori sono i veri protagonisti della storia dell’umanità forgiata in Antartide e i principali responsabili del suo inserimento nell’orizzonte della comprensione umana. Tutti questi personaggi, “Ciascuno col proprio carattere, come in una singolare commedia geografica delle maschere, furono [i] Signori della Primavolta, vedevano cose mai viste prima da occhio umano, e si trattava di dare a queste un nome [...]”<sup>74</sup>. Ciò che suscita il fascino del narratore è il fatto che, in circostanze così avverse e con tecnologie inaffidabili, i viaggiatori abbiano potuto sopravvivere nell’Antartide esclusivamente tramite la conoscenza scientifica, il pensiero creativo e il coraggio di sfidare i limiti della sopportazione umana. Nella rappresentazione dell’Antartide come il vuoto assoluto, restio alla sottomissione all’azione umana, può leggersi anche una metafora della creazione letteraria quando viene presentata come una terra simile al foglio bianco in attesa di essere scritta con storie umane in uno spazio non umano. In questa estensione terrestre, la denominazione è la più concreta manifestazione della volontà di modellare una terra grezza e di sviluppare su di essa la capacità cognitiva, intellettuale, creativa e, come si osserva nella seguente citazione, affettiva:

Era giunto il momento di dare alcuni nomi a questi luoghi. Il primo pensiero fu di onorare la memoria dei nostri due infelici compagni: la grande terra prima denominata Stretto della Belgica d’ora in poi si chiamerà Terra di Danco, e la più grande delle isole che sorgono nello stretto si chiamerà Isola di Wiencke.<sup>75</sup>

Il narratore ottocentesco, membro della spedizione di Adrien De Gerlache, trascurando le convinzioni dell’epoca sulla denominazione dei luoghi con i nomi di personaggi illustri, preferisce invece valorizzare la sua tristezza e quella della sua squadra causata dalla perdita di due cari compagni segnando i territori australi con la loro memoria.

La denominazione è un’azione meno frequente nei romanzi cileni perché i loro personaggi non sono esposti a territori sconosciuti, quindi l’appropriazione letteraria si dispiega normalmente in enunciati più lunghi rispetto al sintagma di un nome. Tuttavia, le volte in cui si assegnano nuovi designatori agli spazi, questi codificano un sapere legato ai dati dell’esperienza e meno alla conoscenza storica a cui fanno spesso riferimento i personaggi dei romanzi italiani. L’unico caso di riflessione sulla denominazione associata alla storia di un luogo si trova in *Ruido*, nei commenti sulla trasformazione di una collina desertica in santuario religioso: “attraversavamo

---

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 136-7.

<sup>75</sup> Ivi, p. 133.

la ferrovia e ci inoltravamo nelle vicinanze della collina La Virgen. Il suo nome non era ancora stato cambiato. Non era diventata ancora un santuario. La collina La Virgen non è stata mai un'altra cosa per noi. La vita scorreva su binari paralleli<sup>76</sup>. Infatti, prima di essere conosciuta come la collina della vergine, era chiamata Membrillar e poi Monte Carmelo, “in un ordine di pretese sacralizzanti che aumentò in proporzione diretta la fama di Poblete”<sup>77</sup>. Secondo Turco, il designatore di un luogo è costruito e mantenuto dalla credenza collettiva su un valore religioso, politico, storico o culturale, ma questa convinzione non implica che sia data una volta per tutte e che non possa essere smentita<sup>78</sup>. Nel caso di *Ruido*, tale credenza non è smentita ma subisce lo stesso una trasformazione dal momento in cui viene esaltata alla sua massima potenza facendo diventare la collina un luogo sacro a tutti gli effetti. Il suo nuovo nome rispecchia questi processi di significazione e il consenso di un'intera comunità, della quale il narratore e i suoi amici non si sentono parte, perché le epifanie mariane non sono mai arrivate a coinvolgerli dal punto di vista religioso, ma sì a livello aneddótico, immaginario e affettivo in quanto sono state il paesaggio delle loro infanzie. Per questo gruppo di ragazzi, la collina La Virgen è semplicemente la collina, sebbene non possano mai evadere completamente le sue connotazioni religiose e politiche.

Dunque, il nome di un luogo è sempre subordinato a “una *competenza d'uso* che specifica *geograficamente* questa o quella cultura, questa o quella società”<sup>79</sup>, o una determinata soggettività, nel caso la denominazione sia svolta da un gruppo ristretto di individui, come succede ne *El Faro* quando Felipe e Alejandra convengono sul chiamare “La casa Usher” la loro residenza, ispirati dal racconto di Edgar Allan Poe, perché “sembrava sul punto di crollare”<sup>80</sup>. Oltre a segnalare una chiara appropriazione spaziale per mezzo della denominazione, questa designazione viene elaborata anche sulla base di un'operazione intertestuale che mostra l'enciclopedia di mondo del narratore. A tale riguardo, la teorica letteraria Luz Aurora Pimentel Anduiza precisa che

il nome di una città, come quello di una persona –o di un personaggio, nel caso della finzione– è un centro di magnetizzazione semantica nel quale converge ogni genere di significazioni arbitrariamente attribuite all'oggetto nominato, delle sue parti e semi costitutivi, e di altri oggetti e immagini visive associati metonimicamente al nome.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Bisama, *Ruido*, cit., pp. 65-6.

<sup>77</sup> Ivi, p. 176.

<sup>78</sup> Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, cit., p. 90.

<sup>79</sup> Ivi, p. 53.

<sup>80</sup> González, *El Faro*, cit., p. 40.

<sup>81</sup> Pimentel Anduiza, “Florescia, Parma, Combray, Balbec...Ciudades de la imaginación en el mundo de: *En busca del tiempo perdido*”, cit., p. 110.

Allo stesso modo, il nome “La casa Usher” racchiude un complesso discorsivo che rimanda a un insieme di caratteristiche dello spazio creato da Poe, a partire dalle quali il protagonista di *El Faro* può appropriarsi della casa in affitto in via Tomás Ramos e trasformarla in un posto testimone della sua complicità con Alejandra. Questa specifica denominazione dimostra che lo spazio umano è anche il risultato di diverse

trasposizioni metasemiotiche [...]: piani, mappe, cartoline, segnali stradali [...], ecc. [...]; tutta un’architettura di significazioni si erge sullo spazio urbano, determinando in larga misura la sua accettazione o la sua disapprovazione, la bontà e la bellezza della vita urbana o la sua miseria insopportabile.<sup>82</sup>

La capacità della città di riunire significati così opposti tra loro ha condotto Greimas a definirla come un “referente globale immaginario”<sup>83</sup>, i cui valori si attivano con la sola evocazione del suo nome, quando questo, naturalmente, rappresenta uno spazio geograficamente localizzabile. Dunque un designatore funziona da interfaccia tra il mondo reale e quello della finzione, perché coniuga entrambe le dimensioni in uno stesso ambito simbolico, generando un’immagine ampliata del “referente globale immaginario” rappresentato letterariamente.

Tuttavia, *Fuerzas especiales* sfida questa idea dal momento in cui nessun nome segnala il quartiere e la città dove si svolge l’intera narrazione. Le uniche frasi che svolgono una funzione simile a quella della denominazione sono sintagmi costituiti da due sostantivi, dei quali il secondo agisce sempre come un aggettivo ascritto al campo semantico dell’oppressione dei palazzi: “Corridoi carceri”<sup>84</sup>; o di arroccamento dalle minacce esterne: “blocco cyber”<sup>85</sup>. L’effetto di realtà urbana prescinde dall’evocazione di immagini che genera di per sé il nome della città, tuttavia si riproduce a partire dalle segnalazioni di strade, palazzi e negozi, luoghi che grazie al loro anonimato possono rappresentare qualsiasi altra città che condivida le caratteristiche del contesto in cui si trova la protagonista innominata. Questa decisione estetica si ripercuote direttamente sul piano della rappresentazione letteraria dell’ambiente di *Fuerzas especiales*: da una parte, riflette l’estrema povertà del quartiere che determina anche l’inesistenza di scambi di credenze comuni concentrate in designatori accordati collettivamente, come invece sarebbe auspicabile in un contesto urbano minimamente attrezzato per l’abitabilità. Da quest’ottica, il gesto di non dare un nome allo spazio di *Fuerzas*

---

<sup>82</sup> Greimas, “Para una semiótica topológica”, in *Semiótica y Ciencias Sociales*, tr. sp. Adolfo Arias Muñoz, Madrid, Fragua, 1980, p. 170.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 167.

<sup>85</sup> Ivi, p. 164.

*especiales* è anche politico, perché indica che quella realtà si trova in altri quartieri marginali del Cile e quindi funziona come strategia di rappresentazione di quegli scenari resi invisibili. Da un'altra parte, l'anonimato del contesto urbano del romanzo costruisce uno spazio puramente immaginario e aperto all'assegnazione incondizionata di valori simbolici. Dunque il quartiere innominato gioca a favore dell'attività poetica della narratrice perché, così come gli scienziati e gli esploratori di *Orizzonte mobile*, le permette di nominare per la prima volta i suoi angoli e così appropriarsene senza determinazioni simboliche previe. In altre parole, la donna può fondare su misura un nuovo luogo che trasgredisce quello esistente, poiché il lavoro poetico di nominare porta alla luce nuove realtà, prima anestetizzate dalla brutalità dell'ambiente. In queste condizioni, il bisogno di appropriarsi dello spazio abitato diventa ancora più pressante rispetto all'urgenza che si potrebbe provare in contesti urbani normali, dato che la narratrice non ha le risorse per uscire dal quartiere e quindi diventa il solo luogo dove può abitare. La sua distruzione significherebbe anche la fine definitiva della narratrice e dei suoi vicini e perciò l'appropriazione spaziale di questo mondo in rovine garantisce l'autoconservazione della popolazione:

Le pareti dell'appartamento sono leggermente curve a causa della pioggia cattiva che ci ha inondati il mese scorso. Se il palazzo crollasse diventeremmo scarafaggi rifugiati sotto le nostre corazze. Perché dopo il palazzo non c'è niente, nessun'altra cosa oltre la polizia che ci carica sui furgoni con un andirivieni monotono che ormai consuma la nostra vita.<sup>86</sup>

L'uso dell'immagine dello scarafaggio è comunque notevole considerando la sua riconosciuta capacità di sopravvivenza, come quella che dimostra la narratrice nella sua costante ricerca di trascendere il dolore, di non lasciarsi trascinare dalla negatività del suo contesto, nella sua incessante volontà di intravedere futuri possibili per lei, per la sua comunità e per il loro territorio.

### 4.3 Le figure podistiche

Le figure retoriche, e in particolare la metafora, secondo Michel de Certeau, "organizzano in realtà i cammini"<sup>87</sup> e registrano le percezioni dello spazio umano derivate dal movimento, dalle fruizioni, dal contatto fisico e immaginario, dall'atto stesso di abitarlo. Dunque lo studio

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 47.

<sup>87</sup> De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 174.

dell'appropriazione letteraria dello spazio umano deve per forza sottoporsi a un'analisi retorica, allo scopo di determinare gli specifici procedimenti verbali che normalmente si seguono per trasformare un luogo in seguito alla sua assimilazione cognitiva e affettiva. A partire da questa analisi applicata ai romanzi italiani e cileni, si osserva una marcata ricorrenza nell'uso di determinate figure, tra le quali la comparazione, la metafora, l'asindeto, la sineddoche e l'anafora. A seconda degli approcci epistemologici e delle fenomenologie di ogni opera predomina l'insorgenza di uno specifico meccanismo retorico, motivo per cui la comparazione –procedimento usuale nella prospettiva straniera per comprendere la novità mettendola a confronto con un sistema di valori familiari– e l'asindeto, generatore di frammentarietà e dunque favorevole al dispiegamento di uno sguardo in transito che cattura le generalità di un ambiente–, sono frequenti nelle narrazioni italiane. Seppur in misura minore, questi meccanismi agiscono anche nei romanzi cileni ma prendono il sopravvento la metafora –in quanto favorisce la cattura delle immagini sfuggenti nate dall'intima relazione con lo spazio–, la sineddoche –tramite la quale si genera l'effetto di fusione degli abitanti con i luoghi dal momento in cui i personaggi divengono simbolo dell'intera realtà spaziale rappresentata– e l'anafora –che in *Ruido* riflette il ritorno ripetitivo della memoria e in *Fuerzas especiales* contribuisce a riprodurre l'atmosfera aggressiva del contesto urbano–. In generale, queste figure retoriche, insieme alla comparazione e all'asindeto, sono i principali trattamenti linguistici che permettono di comunicare quello che non si è ancora detto sui diversi riferimenti geografici cileni, ma anche di esprimere come i soggetti diventano i creatori degli spazi abitati dal momento in cui fondano “i siti secondo l'ordine della frase”<sup>88</sup>.

### 4.3.1 La comparazione

Questa figura retorica, trasversale a tutte le opere, si dispiega ogni volta che i repertori di idee dei narratori non sono sufficienti per definire la stranezza dello spazio, e quindi selezionando un contenuto alieno alla situazione contestuale stabiliscono una relazione di somiglianza con la quale si aiutano a comprendere la complessità ambientale. I casi più rappresentativi a questo riguardo si trovano in *Ultima Esperanza* e in *Fuerzas especiales*, romanzi così lontani nelle loro poetiche ma allo stesso tempo vicini nella ricerca persistente di strategie con le quali manipolare gli elementi spaziali del territorio. Nell'opera di Paolo Ferruccio Cuniberti, gli elementi esterni chiamati in causa corrispondono all'ambito del luogo di provenienza del

---

<sup>88</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 114.

protagonista, ogni volta che vengono associati alle dimensioni spaziali cilene, sia alle loro caratteristiche geografiche sia alle loro similitudini culturali con la vita contadina. La finalità di questa operazione è certamente quella di colmare la distanza che impone lo stato di transito, o meglio, per “neutralizzare l’angoscia normalmente associata alle cose strane e insolite”<sup>89</sup>, sentimento frequente tra gli altri viaggiatori italiani esposti a spazi che sfidano i loro preconetti e che cercano “di ordinare, classificare e rendere significativi i flussi della percezione”<sup>90</sup> sulla base di un sistema di valori conosciuti. A livello geografico, spiccano le seguenti comparazioni: “Ho stimato [l’isola di Chiloé] grande pressappoco quanto la nostra Sardegna”<sup>91</sup> e “Qualcuno mi indica il vulcano Antuco e il Callaqui di almeno seimila piedi di altitudine, approssimativamente quanto il nostro Etna”<sup>92</sup>. Il paragone è orientato ai lettori italiani perché si facciano un’idea delle caratteristiche geografiche del Cile, ma questa operazione può suscitare anche altre due interpretazioni: la prima indica che mostrare i territori cileni come un riflesso di quelli italiani implica la negazione della storia del riferimento geografico che si cerca di descrivere, nella misura in cui i suoi elementi specifici sono eclissati a sostegno della realtà spaziale alla quale appartiene il narratore. Invece, una seconda lettura potrebbe segnalare che la sovrapposizione di due spazi genera a sua volta “un terzo spazio privo di un referente verificabile”<sup>93</sup>, interpretazione più produttiva dal punto di vista della ricomposizione immaginaria delle mappe ufficiali. Il loro statuto univoco si mette in discussione<sup>94</sup> dal momento in cui due punti geografici così lontani e diversi sono coniugati all’interno dello stesso piano letterario e che, oltre a “quella lettura plurale che siamo soliti associare all’universo della finzione”<sup>95</sup>, non si sarebbero mai conciliati. Dunque la relazione di Chiloé con la Sardegna e dei vulcani Antuco e Callaqui con l’Etna, anche se discutibile, schiude comunque una dimensione spaziale possibile, frutto di un’appropriazione letteraria che usa tutti i dati disponibili del reale e della finzione per avvicinare i luoghi alle proprie coordinate di comprensione.

Una comparazione di indole culturale è quella che si stabilisce tra i contadini italiani e gli indigeni rispetto alla demarcazione dei confini territoriali. Entrambe le comunità sono dell’idea che lo spazio sia sprovvisto di frontiere e che semplicemente appartiene a chi lo abita, come appunta Federico Sacco nel suo diario a partire dalla sua convivenza con i mapuchi e gli

---

<sup>89</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 94.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 26.

<sup>92</sup> Ivi, p. 39.

<sup>93</sup> Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 149.

<sup>94</sup> Ivi, p. 222.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

aonikenk: “i patagoni, come tutti gli indios, hanno il più grande disprezzo delle linee di confine e dei limiti di proprietà. Per loro la terra è di chi la calpesta e la difende”<sup>96</sup>. Sergio, un contadino croata migrato in Patagonia, condivide la stessa visione:

la terra è una estesa superficie piatta come la pampa, decorata da qualche montagna e dal mare per non annoiare l’occhio, su cui si può camminare in lungo e in largo con la sola avvertenza di non cadere di sotto, ma il vantaggio è che lo spazio a disposizione è talmente vasto e sconfinato che non si corre quel pericolo che c’è posto per tutti. [...] Per Sergio l’Oceano Atlantico e il mare Adriatico sono grandi uguali; i Balcani, le Alpi e le Ande sono un’unica ininterrotta catena montuosa.<sup>97</sup>

La concezione territoriale derivata dalla comparazione tra la visione contadina e quella indigena, codifica una logica dell’abitare incentrata sulla condizione basica del vivere, idea che il romanzo privilegia per dimostrare l’uguaglianza di tutti gli esseri umani e per usarla come strategia perché il viaggiatore italiano possa imparare a conoscere “non solo la generalità dell’altro, ma anche la propria, cioè quello che ha in comune con l’”altro”, nonostante la diversità di lingua, cultura, razza, religione, abitudini alimentari”<sup>98</sup>.

Come si diceva prima, anche la narrazione di *Fuerzas especiales* è immersa nella ricerca di comparazioni tra la realtà spaziale presente ed elementi esterni che apportino nuovi spunti per imparare a stare in un ambiente opprimente. È possibile osservare questa operazione retorica nel seguente commento sull’apparenza fatiscante degli appartamenti: “assedati o rinchiusi, nessuno capisce, i palazzi sembrano la superficie di un tempo anacronistico, uno spazio coreano o una falsificazione cinese che crollerà in qualsiasi momento”<sup>99</sup>. Risulta rivelatorio che l’attenzione della narratrice si rivolga verso un ambito spaziale così lontano come quello coreano, poiché segnala l’inesistenza di riferimenti più prossimi in grado di rendere conto della specifica impressione soggettiva che suscita in lei l’immagine del suo luogo di residenza. Inoltre, la menzione dello spazio coreano, nonostante invochi significati indefiniti e astratti, suggerisce l’intenzione di portare il quartiere fuori dal suo contesto urbano asfissiante e di inserirlo in una sfera transnazionale in modo da mostrare al mondo le identità rese invisibili che lo abitano e validare le loro soggettività soppresse dalla violenza di Stato, come un modo di fare giustizia per le esperienze minime e allo stesso tempo cariche di potenze creative insospettite. Quindi con questa comparazione il palazzo smette di essere inserito in un’unica collocazione temporale –sembra “la superficie di un tempo anacronistico”– e spaziale,

---

<sup>96</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 111.

<sup>97</sup> Ivi, p. 171-2.

<sup>98</sup> Leed, *La mente del viaggiatore*, cit., p. 96.

<sup>99</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 152.

diventando una matrice deterritorializzata, globale e aperta all'interconnessione con altre realtà.

Inoltre, la comparazione del palazzo con una falsificazione cinese segnala la scarsa qualità dell'edificazione, sebbene la sua allusione contigua a quella dello spazio coreano indica che potrebbe trattarsi di un'associazione di termini relativi allo stesso campo semantico riferito all'oriente. Infatti, la lingua letteraria dell'intera opera narrativa di Diamela Eltit si contraddistingue per dispiegarsi come un discorso che registra l'eccesso dei segni, "una parola in fuga"<sup>100</sup>, anarchica e fratturata, come se fosse una rete che intrappola tutti i frammenti che la circondano. Per questo motivo, talvolta alcune associazioni potrebbero sembrare fortuite e intuitive, ma proprio quell'aleatorietà aiuta l'esplorazione dei limiti di senso man mano che il linguaggio continua a rifarsi in un flusso governato dall'insorgenza spontanea di idee, immagini, ricordi e affetti. Il seguente passaggio illustra quel fluire di parole che illumina nuove maniere di percepire il quartiere: "le divise degli sbirri<sup>101</sup> tingono di verde il paesaggio. Il verde sbirro provoca un curioso effetto ottico perché il cemento dei palazzi somiglia a un bosco nativo o a un camuffamento che serve come facciata per occultare lo svolgimento di un gioco di guerra cinese"<sup>102</sup>. Il verde sbirro diventa una nuova sfumatura di quel colore e un nuovo elemento autogenerato dall'ambiente oppressivo, come se si trattasse di un fenomeno naturale incontrollabile. Di fatto, l'immediata comparazione del cemento dei palazzi con un bosco nativo rinvigorisce l'immagine di assedio militare ramificato ovunque e dal quale gli abitanti non possono scappare, dato che fa parte della composizione naturale del luogo. Inoltre, l'accento al gioco di guerra cinese esprime ancora una volta la volontà di inserire il contesto del quartiere in uno scenario transnazionale, che è quello dove la narratrice sviluppa la sua immaginazione attraverso la fruizione di dispositivi di intrattenimento online e dai quali prende ispirazione per creare il suo proprio videogioco.

Oltre alla relazione di due ambiti culturali diversi, la comparazione è impiegata anche come strategia per mettere in risalto la singolarità di un luogo attraverso il suo paragone con un'immagine altrettanto insolita. *Ruido* fornisce un esempio chiaro nella messa a confronto della ferrovia di Villa Alemana con la figura "dello scheletro secco di un serpente che giace morto tra le colline"<sup>103</sup>, comparazione che consente al narratore di appropriarsi del paesaggio tramite un'immagine in grado di trasformare la sua percezione ed eventualmente di indurre i

---

<sup>100</sup> Scarabelli, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, cit., p. 177.

<sup>101</sup> Di fatto, questo è il colore istituzionale della polizia cilena.

<sup>102</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 113.

<sup>103</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 167.

lettori a svolgere la stessa appropriazione quando rivedranno dal Cerro La Virgen i binari che attraversano il centro del paese.

Il confronto tra un oggetto inanimato e un essere vivente non è un caso isolato, ma è una strategia di rappresentazione dello spazio frequente anche in *Ultima Esperanza* e in *Orizzonte mobile*, come lo dimostra la seguente descrizione: “Il vulcano è attivo, e mi dicono che spesso fa sentire la sua presenza scrollando tutto il territorio circostante come un vecchio irritato che tira la sua coperta da sotto i piedi di chi la calpesta”<sup>104</sup>. Questa comparazione si avvicina alla figura della personificazione nel dotare di caratteristiche umane un punto di riferimento geografico, operazione che contribuisce a riconoscerlo come un agente vivo che agisce a partire dalla sua propria volontà. Un esempio nella direzione opposta si trova in *El Faro*, romanzo in cui predomina invece l’attribuzione di qualità spaziali e di elementi non umani alle persone: “lei è stata come il fugace alone del faro quando arriva ai nostri occhi e che ci acceca, ma allo stesso tempo ci illumina, per così poco tempo”<sup>105</sup>. Lei, Alejandra, risulta spazializzata tramite l’immagine cardine della narrazione, manovra poetica che ribadisce ancora una volta la relazione indissolubile tra gli spazi e gli individui, idea condensata nel personaggio che rappresenta con maggiore intensità l’atmosfera affettiva dell’intero romanzo.

Comunque tra le opere è più usuale la comparazione degli spazi con animali, soprattutto morti, come dimostra anche *Orizzonte mobile*:

ho visto il relitto di un grande scafo, perfettamente dritto, con la prua puntata sulla spiaggia e la parte poppiera totalmente immersa nell’acqua, arenato lì. Mi sono fermato, un cartello ne ricordava il nome, era la fregata inglese Lonsdale. Ne restavano solo costole di metallo, come lo scheletro di una balena [...].<sup>106</sup>

Proprio come il narratore di *Ruido*, il viaggiatore italiano si avvale della comparazione di un elemento spaziale con i resti degli esseri vivi per mostrare il deterioramento non solo degli oggetti, ma anche delle idee che rappresentano: il progetto della modernità basato sul progresso indefinito, evidentemente fallito a giudicare dai relitti abbandonati a Punta Arenas. L’altra faccia della medaglia di queste comparazioni si trova anche in *Orizzonte mobile*, nel confronto tra le basi scientifiche insediate nell’Antartide e le stazioni spaziali fantascientifiche sulla base del loro isolamento dal mondo e della loro proiezione verso il futuro:

la baracca che fungeva da foresteria accanto all’hangar aveva una maniglia a scatto come quelle delle celle frigorifere e dentro custodiva un caldo asfissiante e una piccola

---

<sup>104</sup> Cuniberti, *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, cit., p. 45.

<sup>105</sup> González, *El Faro*, cit., p. 94.

<sup>106</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 55.

folla di lingue diverse: molte razze, scienziati in transito, militari nervosi, meteorologi depressi, sembrava il bar interplanetario e degradato di un film di fantascienza.<sup>107</sup>

In sintonia con la percezione di lontananza estrema dell'Antartide, quasi come se si trattasse di un altro pianeta, l'associazione del rifugio degli scienziati con un bar interplanetario rinforza la rappresentazione letteraria del continente bianco come luogo futurista di produzione della conoscenza, distante dal mondo ma al contempo intimamente connesso al suo divenire.

#### 4.3.2 L'asindeto

Ne *L'invenzione del quotidiano*, Michel de Certeau suggerisce che l'asindeto fornisce le risorse stilistiche idonee per registrare la successione frammentaria dei dati percepiti a partire dal movimento attraverso lo spazio<sup>108</sup>. L'omissione di nessi, la selezione di unità isolate di significati e la loro relazione di successione discontinua, sono alcuni dei procedimenti verbali con cui l'asindeto registra stilisticamente l'insorgenza di immagini istantanee derivate dallo spostamento. L'autore concentra la sua attenzione nel gesto specifico di camminare in città per spiegare la somiglianza tra lo spostamento e il funzionamento dell'asindeto, motivo per cui definisce questo meccanismo retorico come una figura podistica. Nonostante nei romanzi studiati non si trovano spesso narrazioni sulle passeggiate nello spazio urbano, esistono altri tipi di transiti che sono comunque registrati tramite l'asindeto: i viaggi su mezzi di trasporto e i movimenti attraverso il viavai della memoria sono gli spostamenti fisici e immaginari più frequenti e che contribuiscono allo svolgimento di determinate forme di appropriazioni spaziali. Nel caso specifico di *Fuerzas especiales*, l'asindeto è praticamente inesistente per il fatto che la narratrice si trova sempre confinata all'interno del quartiere, ma anche perché l'esperienza che si dispiega lì ha bisogno di essere comunicata con procedimenti verbali che privilegino l'attenzione ai dettagli delle vite degli abitanti emarginati.

In contrasto, l'asindeto funziona come figura retorica della generalizzazione nella misura in cui opera come “un fraseggio spaziale di tipo antologico (composto di citazioni giustapposte) e ellittico (fatto di vuoti, lapsus e allusioni)”<sup>109</sup>, dal quale non si può trarre una visione particolareggiata del referente spaziale, bensì una rappresentazione che separi la totalità “sopprimendo il congiuntivo e il consecutivo”<sup>110</sup>. Dato che lo stato di transito coinvolge

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 93.

<sup>108</sup> De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 156.

<sup>109</sup> Ivi, p. 157.

<sup>110</sup> Ivi, p. 156.

meccanismi di creazione a partire da “un ‘meno’”<sup>111</sup> e dalla ritenzione “solo di frammenti scelti, ovvero delle reliquie”<sup>112</sup>, i viaggiatori italiani tendono ad appropriarsi dei luoghi visitati in Cile per mezzo dell’asindeto. L’effetto di movimento che genera questa figura podistica si osserva nel capitolo di *Croce del sud* dedicato a Orélie Antoine de Tounens, nel quale si descrivono le generalità dell’arrivo in Cile e dell’accesso al territorio, caratterizzato dal suo stretto contatto con il popolo mapuche:

Nel 1860 Orélie “passa il suo Rubicone” ossia l’Oceano Atlantico. Pensa di entrare in Araucania dal Cile e sbarca a Valparaíso. Siede al caffè guardando il mare, ascoltando le grida dei pescatori e dei marinai; studia lo spagnolo e il mapudungun, si fa crescere la barba e i capelli, indossa il poncho, infila una sciabola nella sella del suo cavallo, raccoglie le voci sugli scontri tra soldato cileni e araucani e le dicerie, riprese dagli stregoni della foresta, sul prossimo arrivo di un uomo bianco destinato a mettersi alla testa degli Araucani contro il Cile e a ridar loro la libertà, quasi a rovesciare l’immagine del blanco ávido de oro di cui parlano tante testimonianze.<sup>113</sup>

Questo frammento elenca caratteristiche del Cile ottocentesco significative per lo sguardo straniero e svolge almeno due funzioni: da un lato, riproduce l’occhiata rapida sul nuovo luogo di arrivo per cogliere aspetti noti o dati che coincidono con le aspettative del viaggio, ma riproduce anche la velocità del transito lungo il territorio. Dall’altro, agisce come un passaggio necessario per contribuire alla ricostruzione dell’ambiente del paese tramite l’enumerazione di informazioni generali, apprese dalla mediazione letteraria e dagli immaginari culturali del Cile. Da questa prospettiva, l’asindeto è impiegato come strategia per supplire alla mancanza di contatto diretto con i territori, poiché favorisce l’inclusione concatenata di informazioni generali che, messe in un ordine enumerativo, restituiscono un effetto di realtà ai riferimenti spaziali. L’interesse del narratore si focalizza piuttosto sulla visione panoramica dell’ambiente culturale, geografico e sociale nel quale approda l’avvocato francese e non tanto sulle assimilazioni soggettive che quest’ultimo personaggio avrebbe potuto compiere sul territorio. Lo stesso procedimento si può riscontrare nel seguente frammento:

Punta Arenas, città dei balenieri, di forzati della colonia penitenziaria, di segherie e depositi di carbone, di vite perdute in una bevuta o in un naufragio, di cercatori d’oro in corsa verso la California. Massacri di Ona, di Alakalufes, di Yamana; Rio Gallegos, la missione della Candelaria, don Fagnano che fonda una Società di Mutuo Soccorso specialmente per gli Indiani.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> *Ibidem.*

<sup>113</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 69.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 100.

Sebbene la trascrizione di informazioni puramente descrittive non modifichi sostanzialmente l'immagine di Punta Arenas, comunque si può identificare un'appropriazione della città nell'enumerazione frammentaria di dati. Infatti, questo spazio urbano è assimilato attraverso i suoi cenni storici disposti nel paragrafo come un complesso di elementi referenziali. In ogni caso, l'insieme di "isolotti separati" di informazioni generali produce un'immagine specifica di Punta Arenas: lo scenario dell'abiezione, dello sterminio degli indigeni, il deposito degli individui indesiderati provenienti da tutto il mondo. La comparsa di questo genere di immagini nei romanzi italiani<sup>115</sup> è in realtà una conferma dell'immaginario globale della Patagonia.

Come si è già accennato, nelle narrazioni cilene l'asindeto è una strategia sporadica, perché predomina ciò che l'autore di *El Faro* commenta in un'intervista: l'esaminazione concentrata del "dispiegamento di un sentimento"<sup>116</sup>, operazione che non ammette generalizzazioni nelle trascrizioni delle appropriazioni letterarie delle città rappresentate. Tuttavia, l'asindeto svolge un ruolo importante in *Ruido*, non più come figura retorica impiegata per una fugace osservazione degli aspetti sommari del paese, bensì come una risorsa strategica che favorisce il deciframento del rumore ineffabile che avvolge l'atmosfera di Villa Alemana, perché attraverso l'enumerazione si esplorano modi possibili per determinare la composizione della realtà inafferrabile:

[la canzone sulla città creata da un adolescente] a volte era solo un'accumulazione di vignette: il momento in cui compariva la Madonna, il suono del vento freddo che si insinua nelle camere da letto comuni dell'orfanotrofio, [...], specchi che vanno in frantumi, amanti che abbandonano le stanze prima dell'alba, televisori accessi su serie tv messicane, [...], l'odore della tinta per capelli, la ristrettezza di una casa di quartiere, il suono della voce che arriva dal cielo ma che diventa ogni volta più debole [...].<sup>117</sup>

Successivamente il narratore commenta che c'è qualcosa di ipnotico nella canzone, impressione che si può verificare ancora prima e che si genera precisamente dal montaggio vertiginoso di immagini, le quali sfociano nella figura del veggente che si erge sul profilo dell'intera città. Nella misura in cui favorisce l'accumulo di rappresentazioni del *ruido*,

---

<sup>115</sup> Le altre due opere presentano i seguenti esempi: "Stringe veramente il cuore vedere tanti disgraziati abbruttiti dall'alcolismo, malattia terribile che sembra affliggere tutti coloro che risiedono stabilmente o temporaneamente a Punta Arenas. Molti parlano con disprezzo dell'immoralità cilena, ma con questi mariti, questi padri, questi fratelli, si è condannati a forza; la miseria, le facili occasioni e i cattivi esempi cospirano ai danni di questi infelici, e di Lucrezie non è pieno il mondo?" (Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 48-9); "Punta Arenas, come mi aveva informato Sergio, è una vera città di frontiera, fino ad ora l'ultimo centro abitato all'estremi sud del mondo, composto di baracche, più che di case, in cui si aggirano molti individui che paiono i rifiuti della civiltà" (Cuniberti, *Ultima Esperanza*, cit., p. 176).

<sup>116</sup> *Lo que leímos*, "Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos", cit.

<sup>117</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 138.

l'asindeto si mostra come una delle risorse retoriche più adeguate a descrivere la sua natura sfuggente. Tuttavia, non si limita alla sua funzione referenziale, ma contribuisce anche alla trasformazione degli spazi, come accade quando si narrano senza nessi e in modo enumerativo i successi che convertono una collina qualsiasi di Villa Alemana in terra santa:

Ha fatto comparire la Madonna numerose volte al giorno [...]. Ha patito, nella strada verso la cima della collina, la via crucis completo di Cristo; è stato colpito da frustate invisibili, ha caricato un legno invisibile, è stato consacrato con una corona di spine invisibili. A chiesto di essere legato a una croce e poi è morto ed è risorto.<sup>118</sup>

Dunque, in questo caso concreto, l'asindeto permette la conversione degli spazi e l'assegnazione di significati laddove prima non c'era nessun senso definito. Inoltre, così come l'atto di camminare, anche la rivisitazione della memoria presenta omologie con l'asindeto, perché l'evocazione del passato di Villa Alemana implica un movimento immaginario che fa fiorire frammenti dispersi: immagini, ricordi, affetti che si affollano nella narrazione. In definitiva, l'asindeto è una figura retorica con la quale il narratore ricomponе la sua mappa intima del paese usando la memoria come un'attività di recupero che coinvolge anche l'immaginazione, in quanto si evolve come un'operazione creativa, "che accade al momento"<sup>119</sup>. La complessità di *Ruido* risiede nel fatto che questa ricostruzione immaginaria non coinvolge solo la dimensione personale, ma si svolge anche nel doppio gioco della rappresentazione di ciò che gli altri avrebbero potuto intravedere nelle loro vite intime nel paese. Questo gesto si manifesta nella sua massima espressione nei passaggi in cui il narratore fantastica sulle possibili percezioni del veggente, in particolar modo quando lo immagina passeggiare solitario di notte per le strade di Villa Alemana. In questa operazione è possibile leggere una manovra diversa da quella che attuano i narratori italiani: anziché raccogliere i dati più eccezionali di un ambito spaziale, la voce protagonista di *Ruido* intende accedere ai suoi dati più celati, riconoscendo lo sguardo intimo di un personaggio locale famoso:

Riesce a guardare nel buio mentre cammina per un paese senza abitanti, vede sulle strade sterrate i lampi dei televisori all'interno delle stanze, attraversa la ferrovia senza accorgersi dei coscritti armati con fucili che vigilano le rotaie nei sottopassaggi, vede proiettarsi l'ombra dei cani randagi sui muri di cemento, come se il crepitio fosse quello di un fuoco sconosciuto.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 60.

<sup>119</sup> Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, cit., p. 190.

<sup>120</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 39.

Quando mai i narratori italiani avrebbero fatto caso ai lampi delle tv riflessi fuori dalle case provinciali e alle ombre dei cani randagi? Questi elementi referenziali minimi sono invece fondamentali nel romanzo di Bisama per ricreare l'effetto di quell'atmosfera mentale che si genera nel lento e silenzioso incedere per il paese. La successione di immagini che emergono durante la passeggiata costituisce anche una pratica concreta di appropriazione del territorio, perché a seconda del punto di vista di chi lo percorre lo spazio cambia e l'asindeto, in quanto figura podistica di movimento per eccellenza, riflette il modo in cui esso continua a svilupparsi nella continuità dello spostamento.

### 4.3.3 La sineddoche

Mentre l'asindeto si presenta come la figura retorica dello spazio, inteso come concetto che implica il movimento attraverso l'estensione terrestre, la sineddoche agisce come la figura podistica della pausa nell'andare, cioè del momento in cui lo spazio diventa luogo<sup>121</sup>. Per tale ragione, l'effetto stilistico della sineddoche è quello di amplificare un tratto dello spazio umano “per fargli svolgere il ruolo di un ‘più’ (una totalità) e sostituirvisi (la bicicletta o il mobile esposti in vendita in una vetrina valgono per un'intera strada o un intero quartiere)”<sup>122</sup>. Di diversa e insospettata natura sono gli elementi spaziali che i romanzi amplificano per rappresentare i luoghi di cui i narratori si appropriano. Nel caso di *Orizzonte mobile*, la fotografia è uno degli oggetti che materializza alcune delle appropriazioni spaziali del narratore in viaggio per la Patagonia e che coincidono con gli scatti dei paesaggi emblematici di questa zona. Tuttavia, bisogna far notare, ciò che è rappresentativo per il protagonista della narrazione potrebbe non coincidere con la visione di un abitante del posto e nemmeno con quella del turista comune alla ricerca di emozioni facili e dal quale il narratore cerca di differenziarsi in ogni momento. Perciò, la caratterizzazione del paesaggio che intende conseguire con gli scatti, seppure continui a riprodurre un'immagine turistica, è sorretta dal desiderio di cogliere elementi autentici, non colti dal viaggiatore distratto, e per questo motivo il narratore si vanta di fare fotografie che escludano “i cartelli e le lapidi celebrative, è un mio vezzo, fotografo ‘fuori dal tempo’ retrodatando il mio viaggio in qualche modo o cercando di attribuire al

---

<sup>121</sup> Sebbene Michel de Certeau attribuisce al luogo le caratteristiche dello spazio e viceversa, è comunque possibile continuare a sviluppare le sue riflessioni sulle figure podistiche con la dovuta attenzione alla coerenza concettuale che inizialmente abbiamo proposto di seguire per svolgere l'analisi letteraria dei testi, ovvero mantenendo la nomenclatura di spazio umano, in grado di inglobare gli aspetti di entrambe le nozioni.

<sup>122</sup> De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 156.

viaggio un carattere di esplorazione”<sup>123</sup>. La comparsa di uno qualsiasi di questi segni artificiali potrebbe rovinare le sue foto e boicottare le aspirazioni di avventura, per cui preferisce inquadrare i luoghi che conservino la scenografia di determinati momenti di interesse storico – per esempio, la colonia penale di Fuerte Bulnes, anche se attualmente mostra solo un simulacro dell’epoca–, paesaggi inalterati dalla mano dell’uomo o il caos pittoresco di alcuni siti, come il museo di storia naturale di Punta Arenas: “Ne ho approfittato [...] per scattare una o due fotografie, cosa vietata dal cartello all’ingresso, nella sala dove ogni cosa era affastellata, dove il museo sembrava più in disordine”<sup>124</sup>. Nel suo tentativo di cogliere l’autenticità dei luoghi, il viaggiatore immortalava le parti più casuali, meno impostate, ma è comunque uno sforzo vano considerando che fotografare è un atto tutt’altro che naturale –“il gusto della foto spontanea naturale colta dal vivo uccide la spontaneità, allontana il presente”<sup>125</sup>, avvertiva il fotografo del racconto di *Gli amori difficili*–. Tuttavia queste fotografie, quando saranno riviste nel futuro, magari risveglieranno il sentimento di avventura che il narratore cercava di soddisfare a tutti i costi, pur consapevole dell’impossibilità di ciò, o magari rappresenteranno un ricordo sbiadito dal passare del tempo, ma la cosa certa è che rappresenteranno le immagini mentali dell’intera area visitata, la cui appropriazione è avvenuta proprio tramite lo scatto di determinati elementi spaziali in quel momento significativi per il viaggiatore.

Nel caso di *Fuerzas especiales*, gli aspetti del territorio su cui la narratrice si sofferma e che fungono da luoghi simbolo di tutto lo spazio urbano dove si svolge la narrazione, sono il cybercafé e i palazzi. Dato che questi sono gli unici punti di riferimento rilevanti del quartiere, raggiungono il livello massimo di espansione sineddotica, la cui dilatazione coinvolge perfino gli abitanti, generando un’unione intricata tra essi e il vicinato: “Ma so che Omar è sicuro di dare nuova vita al suo angolo. Mi invita, mi spinge e mi sollecita ed urla, perché esiste ancora una musica per noi, perché noi due siamo dipendenti dal ritmo più di successo e più clamoroso: la fusione palazzo che scende dalle scale e ritocca ognuno dei gradini”<sup>126</sup>. Una melodia alla moda può bastare per rinnovare la volontà dei due personaggi di aggrapparsi al luogo di residenza, l’unica e l’ultima risorsa che resta loro per continuare a resistere contro la predazione della polizia. L’inseparabilità dei soggetti con questo spazio si presenta nuovamente nel seguente passaggio: “il Dio finto ci ha voltato le spalle ed è salito sull’aereo senza dire nemmeno una parola sulla resurrezione e la vita eterna per i corpi palazzi”<sup>127</sup>. Questo ultimo

---

<sup>123</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 55-6.

<sup>124</sup> Ivi, p. 57.

<sup>125</sup> Calvino, *Gli amori difficili*, (1970), Milano, Mondadori, 2015, p. 76.

<sup>126</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 44.

<sup>127</sup> Ivi, p. 170.

sintagma, oltre a sottolineare la fusione tra gli abitanti e le loro case, evidenzia l'oggettificazione delle persone ridotte a meri corpi incastrati nella materialità arida degli appartamenti.

Un altro elemento inusitato che funge da sineddoche è l'apparizione dello stencil con il volto del veggente in piena epifania, immagine che concentra la densità della memoria celata di Villa Alemana e che innesca la narrazione di *Ruido*. L'immagine che rappresenta lo stencil, la figura di Miguel Ángel Poblete, è in realtà la sineddoche del paese perché si costituisce come vero simbolo di un'epoca e di uno spazio umano, la cui complessità indecifrabile si decodifica parzialmente con questo segno stampato sulle mura della città da un'anonima adolescente, come poi si scoprirà. Il volto del medium plasmato sullo stencil, disegnato con un calco di radiografie di ossa umane, funziona anche come metafora del montaggio di immagini delle città che si accalcano su una materialità che potrebbe sembrare insignificante, ma cruciale perché il narratore possa leggere in essa il mondo rinchiuso dietro a quei tratti.

In definitiva, il veggente non è solo il pretesto per dare libero sfogo alle memorie dell'adolescenza che a loro volta diventano memoria storica, ma funziona anche come centro deterritorializzato nel quale, grazie alla sua natura indefinita, convergono le esperienze sotterranee della gente del paese. Assegnare un senso alla vita del finto santo significa anche salvare Villa Alemana dal vuoto semantico, dato che la relazione di questo personaggio con Villa Alemana si presenta in un modo così indissociabile che senza la sua presenza la località diventa "un'ombra nera"<sup>128</sup>. Quindi non solo gli elementi spaziali possono svolgere la funzione di sineddoche di un referente geografico, ma anche i personaggi che esprimono la realtà alternativa della località, come i punk, i mendicanti, gli adolescenti oziosi o il pazzo del paese, la cui storia permette di ricreare la particolare atmosfera urbana:

L'altro era il principe dei senzاتetto. La sua storia era un mito: lo studente di architettura che tempo fa era impazzito a causa delle droghe e che andava e veniva con una borsa di neoprene. Nessuno sapeva il suo nome. [...] Ci congratulavamo ogni volta che lo vedevamo girovagare per il centro indossando un mantello, come se ci proteggesse tutti. Era l'unico guardiano possibile per gli sperduti e per i solitari, per le coppie che si formavano e si disfacevano, per i vedovi del cinema, per quelli che avevano l'udito rotto e portavano la pena come un'altra anima addosso al corpo.<sup>129</sup>

Anche nel romanzo di Felipe González le persone segnano gli spazi con le loro presenze a tal punto da essere impossibile per il narratore pensare alla città senza evocare Rodrigo, Jaime,

---

<sup>128</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 147.

<sup>129</sup> Ivi, p. 107.

Alejandra, Constanza e sua zia Ana María. La stessa operazione di rappresentazione sineddotica si osserva nei romanzi italiani, solo che la relazione inscindibile tra i personaggi e gli spazi umani in Cile avviene tramite la mediazione letteraria sugli immaginari del paese e sui personaggi celebri che hanno contribuito allo sviluppo della storia, anziché attraverso motivazioni affettive che leghino direttamente i narratori con gli abitanti dei luoghi. Così, *Croce del sud* concettualizza i territori cileni tramite la figura di Janez Benigar, Orélie Antoine de Tounens e Angela Vallese, le cui azioni nel paese fanno conoscere i suoi specifici aspetti geografici e culturali, mentre il narratore di *Orizzonte mobile* lo fa attraverso i rinomati esploratori che percorsero l'Antartide, la Terra del Fuoco e lo Stretto di Magellano in condizioni avverse. I narratori di entrambi i romanzi mettono in risalto le vite di personaggi che sono eccezionali proprio perché oltre a compiere grandi imprese, con le loro singolari visioni del mondo aiutano a incanalare interpretazioni spaziali inosservate per lo sguardo europeo tradizionale.

### 4.3.4 L'anafora

Passeggiando per una città e soffermandoci su qualche dettaglio dell'ambiente, è possibile identificare anche la ripetizione di elementi spaziali che condizionano la percezione dello spazio, registrata nel discorso sotto forma di anafora. Nella sua descrizione delle figure podistiche, Michel de Certeau non fa allusione all'anafora, sebbene potrebbe essere inclusa in questo tipo di procedimento retorico, perché contribuisce a riflettere le appropriazioni eseguite sugli spazi anche in modo più enfatico rispetto alla sineddote, perché implica una detenzione prolungata in un luogo che favorisce la percezione dell'insorgenza casuale di elementi ripetitivi. Ad ogni modo, è anche vero che si tratterebbe di una figura podistica minore perché il suo dispiegamento è occasionale, ma decisamente più ricorrente nelle narrazioni che sviluppano una prospettiva endogena. Infatti, i protagonisti di *Ruido e Fuerzas especiales* la impiegano spesso per trasformare l'esperienza spaziale a livelli profondi. Nel primo romanzo, l'anafora contribuisce a mantenere la stabilità di un racconto di immagini in fuga che a volte lo portano allo straripamento. L'elemento ridondante e agglutinante è ancora una volta la figura del giovane Miguel Ángel, la cui immagine innesca allo stesso tempo l'evocazione degli spazi urbani del paese in piena dittatura. Questa ripetizione struttura la narrazione e permette la trasformazione incessante del passato ogni volta che un elemento ridondante aggiunge qualcos'altro al ricordo, come si osserva nel seguente frammento attraversato dall'anafora del verbo crescere:

[...] siamo cresciuti nella polvere dei cortili delle scuole municipali. Siamo cresciuti con le chiamate dall'estero degli amici esiliati dei nostri genitori [...]. Siamo cresciuti con esso, con i secondi in cui i nostri genitori parlavano con i loro amici e cercavano di riprendere la normalità che i fucili e i pungoli avevano cancellato, come se l'Europa o il Messico si trovassero dall'altro lato della strada. Siamo cresciuti; quasi sempre abbiamo desiderato che le bombe fossero esplose qui, nel centro del paese, e che il fragore, se possibile, ci rendesse sordi per sempre.<sup>130</sup>

La ricorrenza dello stesso verbo introduce informazioni sempre nuove sui diversi aspetti storici, simbolici e spaziali del contesto di Villa Alemana, formando un racconto che si ramifica di pari passo all'insorgenza spontanea della memoria, come la palla di neve che si ingrandisce col susseguirsi della narrazione. L'iterazione registrata in *Fuerzas especiales* indica la persistenza di uno stesso fattore contestuale lungo tutto il racconto e che può essere percepito nella misura in cui la protagonista si trova sempre negli stessi posti, tra i palazzi e il cybercafé. Questo elemento ripetitivo è la presenza di diversi tipi di armamenti, le cui menzioni interrompono il fluire del discorso e riproducono la violenza intermittente delle forze militari sul quartiere. Pertanto, l'anafora, anziché dilatare la realtà come in *Ruido*, in questo caso fa ricordare una condizione di base del luogo che taglia qualsiasi possibilità di approfondimento e di ricerca di senso.

Questo papà che ho e che quando entri nell'appartamento mi dirà con una voce usurata, attraversato da una sfumatura di disordine e di confusione: e tu, cosa fai fuori nelle strade, non ti rendi conto che abbiamo avuto fame? C'erano duecentotrenta bombe W71. O non te ne rendi conto che stiamo aspettando che tu ci faccia da mangiare? C'erano mille bombe W79. O forse non capisci che tua mamma è malata, tremante, più persa che mai?<sup>131</sup>

È stato selezionato specificamente questo frammento perché è uno di quelli che concentra di più la ripetizione del verbo c'erano che introduce la tipologia, sempre diversa, delle munizioni. Non è un caso che l'anafora sia raddoppiata in un momento apice della narrazione, in cui la donna fa di tutto per non tornare a casa e restare fuori occupando lo spazio pubblico come un gesto di affermazione della sua libertà nel minimo margine di espressione concesso dal quartiere, pur rischiando l'incarceramento, la sua integrità fisica e il crollo della sua famiglia. Quindi l'incremento dell'anafora, oltre a stabilizzare il racconto sulla base di una struttura sorretta dalla violenza, dalla quale non c'è via di scampo, funziona come indicatore discorsivo dei secondi più critici della storia, generando anche un particolare effetto estetico nel

---

<sup>130</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 50.

<sup>131</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 28.

frammento citato, come se entrando in casa, la donna lasciasse passare attraverso la soglia della porta l'aggressività e i rumori esterni che emergono dalla sola evocazione di frasi come "C'erano duecentotrenta bombe W71", "C'erano mille bombe W79". Infine, il brano costituisce anche una buona mostra del modo in cui si articola il linguaggio di *Fuerzas especiales*: un linguaggio che coniuga la parlata popolare<sup>132</sup> con la distanza che la narratrice prende da essa per elaborare la sua propria parola sprovvista dal tono caratteristico del registro colloquiale. La donna non parla come il cittadino tipico della classe sociale bassa, non perché rifiuti quelle modalità espressive, ma piuttosto per esplorare altre forme di verbalizzare la sua particolare esperienza di oppressione. Liberandosi da queste cadenze caratteristiche, la voce della protagonista svolge un'operazione simile a quella che Bertolt Brecht si aspetta dal suo attore ideale del teatro del distanziamento, cioè di interpretare un punto di vista emarginato ma senza sembrare un emarginato, perché altrimenti, come potrebbero capire i lettori ciò che angoscia, immagina ed esclude dalla società gli emarginati?<sup>133</sup>.

### 4.3.5 La metafora

La pretesa di scrivere il racconto della vita in uno spazio umano, con le sue dimensioni visibili e invisibili, è un'utopia che in fin dei conti stimola i narratori a persistere nella ricerca dei modi di dire l'indicibile che emerge dall'esperienza dell'abitare. In questo senso, la riflessione sull'appropriazione letteraria dello spazio umano apre inoltre la questione sull'espressione dell'ineffabilità, perché nella misura in cui appropriarsi di un luogo implica assimilarlo tramite la creazione linguistica, questa parola e nessun'altra potrà mai raccontare tutti gli strati di senso che lo compongono. Tuttavia, il dispiegamento dei meccanismi retorici analizzati prima<sup>134</sup> riesce a esprimere parzialmente la natura sfuggente dell'esperienza spaziale e a materializzare nel discorso i suoi interstizi, opacità e vuoti, la cui verbalizzazione alimenta lo sbocciare ininterrotto dei significati emersi dal vissuto in un luogo. Dato che l'appropriazione letteraria dello spazio umano si avvale del linguaggio per dare forma agli elementi inconsueti

---

<sup>132</sup> La versione in lingua originale rende meglio il registro popolare cileno: "qué andai haciendo en la calle, que no te dai cuenta de que tuvimos hambre [...]. O no te dai cuenta que estamos esperando pa que hagai la comida".

<sup>133</sup> Domanda elaborata a partire dallo stesso quesito formulato da Bertolt Brecht sull'effetto dello straniamento: "Anche quando [l'attore] rappresenta un impossessato, non deve apparire come un posseduto, senno come potrebbero scoprire gli spettatori quello che possiede gli impossessati?" (*El pequeño organón para teatro*, (1949), tr. sp. di Georg Leidenberg, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, p. 47. Traduzione dallo spagnolo mia).

<sup>134</sup> Sebbene Michel de Certeau include nelle figure podistiche solo l'asindeto e la sineddoche, a partire dall'analisi delle opere italiane e cilene è possibile integrare in questa categoria la comparazione, l'anafora e, come si vedrà nel paragrafo successivo, la metafora.

dell'ambiente, sprovvisti di una denominazione accordata socialmente, essa è un atto che favorisce l'espressione delle immagini ineffabili, le quali dopo essere trasposte nell'ordine del discorso, partecipano alla trasformazione delle matrici spaziali. Dunque l'appropriazione si profila come un atto performativo che fa quello che dice e quindi modifica lo spazio in quello che enuncia su di esso. Il narratore di *El Faro*, forse il romanzo che manifesta in modo più trasparente questa consapevolezza, in un certo momento si lascia trasportare dalla vertigine che gli provoca il potere della parola di illuminare le dimensioni prime sepolte nell'indicibile, commentando: "Ho sentito un miscuglio di paura e di fascinazione dopo aver esperito, per la prima volta, l'impatto che possono causare le parole disposte in un certo ordine"<sup>135</sup>.

È rilevante il fatto che lui usi il verbo sentire per spiegare la sua impressione del momento esatto in cui emerge la significazione, proprio perché la relazione tra i significanti e i significati "deriva da un regime più profondo, quello del *sensu*, che ne è la preconditione corporea"<sup>136</sup>. Ciò significa che la modellazione di un qualcosa senza forma ma sentito sul corpo, ossia la configurazione del senso, si inizia a forgiare nella percezione sensoriale e nell'esperienza somatica prima che nel sistema linguistico, in "un sentire immediato dell'universo del senso, il quale, poi, tanto potrà essere ripreso, fissato e codificato istituzionalmente, quanto potrà svanire del tutto, eclissarsi, per restare vaga impressione indicibile, estetizzata, di un'esperienza progressa"<sup>137</sup>. Per tale ragione, non è casuale che alcune delle appropriazioni spaziali siano riferite tramite sensazioni fisiche, le quali, quando sono dichiarate nelle narrazioni, traducono in modo approssimativo l'effetto indicibile provocato dal contatto intimo con lo spazio. Ecco qui qualche esempio in *Orizzonte mobile*: "Di nuovo mi sono lasciato prendere da una strana ebbrezza del paesaggio che correva, come un nastro che si srotola veloce e porta immagini"<sup>138</sup>; in *Ruido*: "sulle colline non c'è niente. Il veggente morì. Siamo cresciuti per rassegnarci al soffocamento che avevano provato i nostri genitori"<sup>139</sup>, sentimento che esprime l'accumulo indifferenziato di esperienze senza un'elaborazione; o in *El Faro*, quando arrivando a Valparaíso, il narratore vede comparire il paesaggio notturno e si sente fiorire "la felicità"<sup>140</sup>, riassumendo solo in questo sostantivo la profondità dell'incanto indescrivibile che gli suscita l'immagine della città vista da lontano. Quindi nei romanzi può distinguersi la concentrazione dell'esperienza ineffabile ogni volta che si esprime una specifica sensazione o sentimento sorto

---

<sup>135</sup> González, *El Faro*, cit., p. 13.

<sup>136</sup> Marrone, *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*, cit., p. XXX.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 40.

<sup>139</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 153.

<sup>140</sup> González, *El Faro*, cit., p. 39.

dall'effetto di un luogo, come si vede anche in *Croce del sud*, dove Janez Benigar assimila la Patagonia come “una musica del suo pensiero. Musica peraltro filtrata e ordinata dalla sua mentalità non certo fantasiosa né metafisica bensì concreta, positiva, realistica, prosaica”<sup>141</sup>, o in *Ultima Esperanza*, quando Federico Sacco scrive sul suo diario la “gioia inesprimibile” che gli provoca sia l'aspettativa dell'avventura sia il paesaggio della Patagonia.

La figura retorica che manifesta con maggior precisione la traduzione dell'ineffabilità che sorge dall'appropriazione spaziale è la metafora, perché la sua essenza “sta nell'utilizzazione di ciò che è familiare per cogliere ciò che sfugge e non si riconosce”<sup>142</sup>. Di fatto, sono frequenti le metafore nei paragrafi di *Ruido* in cui si cerca di definire la stranezza del rumore sotterraneo che caratterizza l'atmosfera di Villa Alemana:

[il rumore] era l'aria che esalavamo quando cercavamo di mettere in ordine i fatti della nostra storia; il ragazzo che aveva visto il diavolo, il giovane thrasher che aveva ricevuto una lettera di una fanzine brasiliana che gli chiedeva di concedere loro un'intervista; la ragazza che aveva cercato di uccidersi con pillole e raccontava tutto ciò seduta in una panca del centro della città, mentre qualcuno andava a comprare un pacchetto di sigarette.

Il rumore erano le leggende urbane dell'infanzia; il doccione del parco municipale che aveva gli occhi accesi nel buio, le astronavi che credevamo di vedere dai terreni incolti, l'immagine della casa dell'astronomo piena di erbacce, abbandonata, custodita da cani a cui magari nessuno dava da mangiare. Il rumore era il fantasma di quel contadino che si era impiccato per amore in quella fermata dell'autobus. Il rumore arrivava dal calpestio delle scarpe usurate nelle strade sterrate, quelle scarpe di finta pelle le cui soles finivano distrutte, divorate dall'uso.<sup>143</sup>

Sebbene anche l'asindeto e l'anafora contribuiscono a determinare il rumore, nel frammento predomina la metafora perché avvicina l'opacità illeggibile della realtà del paese a immagini familiari, e in quella coniugazione di campi semantici diversi emergono nuovi significati. Tuttavia, nessuno è in grado di catturare definitivamente la composizione del rumore e ciò motiva il narratore a continuare a elencare altre forme per nominarlo. In generale, tutta la narrazione è dominata dall'azione metaforica nella misura in cui il tentativo di afferrare le immagini della memoria determina un linguaggio con il quale vengono testati diversi modi di tradurla. La sintesi dell'eterogeneità che emerge da queste traduzioni permette l'innovazione semantica degli spazi urbani di Villa Alemana, dalla quale si materializzano le impressioni indicibili che il narratore riassume nel concetto di rumore, metafora generale dell'intero paese.

---

<sup>141</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 28.

<sup>142</sup> Barth, *Ritual and knowledge among the Baktaman of New Guinea*, tr. dall'inglese di Erica Joy Mannucci. New Haven, Yale University Press, 1975, p. 204.

<sup>143</sup> Bisama, *Ruido*, cit., p. 114.

Così come in *Ruido* il motore di creazione metaforica è l'impossibilità di trattenere il passato, in *Orizzonte mobile* anche l'ostacolo e l'impedimento funzionano come il meccanismo che consente al narratore di articolare nuove relazioni di senso per spiegare la stranezza del paesaggio antartico. La difficoltà di penetrare fisicamente o immaginariamente questo territorio propizia la generazione di metafore che cercano di colmare l'abisso che si frappone tra il mondo umano e non umano. L'immagine metaforica più ricorrente con cui il viaggiatore riesce a concettualizzare e ad appropriarsi del continente bianco è quella che lo presenta come specchio: “[l’Antartide] è un grande e sconcolato specchio di milioni di chilometri quadrati”<sup>144</sup>. Nella misura in cui il Polo Sud viene pensato come un luogo composto dai riflessi che arrivano dal resto del mondo, la metafora dello specchio<sup>145</sup> implica il concepirlo anche come scrittura che iscrive le risonanze provenienti da diverse latitudini, così come le conoscenze scientifiche e le esperienze suggestive dei suoi visitatori. Questa idea condiziona il modo in cui il narratore fruisce di questi luoghi: come un pellegrino alla ricerca delle tracce di esploratori e scienziati rinomati, distinguibili in ogni progresso tecnico sul territorio, in ogni costruzione storica, in ogni testimonianza di vita umana in uno spazio che sembra non permetterla. Per tale ragione, il narratore insiste nella sua operazione di deciframento della scrittura fatta di riflessi, sviluppando una marcata consapevolezza ecologica che lo porta anche a riconoscere i rifiuti dell'umanità e a elaborare una nuova metafora: “[l’Antartide] È un grande osservatorio, una cartina di tornasole delle immondizie messe in circolo nel globo”<sup>146</sup>. Dunque, misurando le conseguenze dell'azione umana in un luogo che spesso si pensa svincolato dal resto del mondo, il narratore concettualizza l'Antartide come lo spazio della possibilità aperta, un foglio in bianco in attesa di essere scritto con nuovi orizzonti, mobili come suggerisce il titolo del romanzo. Concepita come scrittura, che proietta nuovi futuri e che si interroga filosoficamente sui limiti dell'immaginazione e della conoscenza umana, questa zona polare assume metaforicamente e letteralmente il significato di orizzonte<sup>147</sup>, poiché abitarla induce al “costante riadattamento e regolazione dell'occhio, delle diverse prospettive modellate dagli innumerevoli modi di rappresentazione del mondo –cartografiche, visive, verbali– per conferirgli un senso”<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 124.

<sup>145</sup> Anche in *Croce del sud* si sviluppa l'idea secondo cui l'Antartide assorbe e proietta i flussi del mondo, ma a differenza di *Orizzonte mobile*, il romanzo di Claudio Magris sostiene che queste risonanze siano illeggibili e la seguente metafora illustra tale opacità: “L'Antartide, è stato detto, assomiglia a una pagina di giornale stracciata, difficile da leggere perché è difficile far combaciare le righe” (p. 119).

<sup>146</sup> Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 124.

<sup>147</sup> Iasci, *Procesos escriturales en la obra de Daniele Del Giudice*, cit., p. 149.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

Anche in *Fuerzas especiales* si assiste a un continuo adeguamento dello sguardo per comprendere l'esperienza vitale in un quartiere che impedisce la sua piena realizzazione. Si tratta di un'operazione che esige l'associazione di concetti lontani tra di loro per creare un senso che aiuti a sopportare la miseria e a immaginare nuove strategie per superarla, come si osserva nel seguente passaggio: "Vado al cyber come donna a cercare il mio cibo tra gli schermi. Tutti si mangiano. Mangiano anche a me, mi abbassano le mutande davanti agli schermi. O io stessa mi abbasso le mutande nel cyber, le abbasso attraversata dal bagliore magnetico dei computer"<sup>149</sup>. In queste righe la metafora consiste nel pensare il cybercafé come una selva dove la narratrice deve procurarsi da mangiare convertendo il suo corpo in merce. La brutalità del contesto è l'ostacolo che spinge la donna a sovvertire non solo tramite azioni pratiche, ma nell'atto stesso di esprimere gli effetti che la negatività del contesto genera sulla sua sfera intima. La sua necessità di raccontare le esperienze che vive inesorabilmente in modo individuale è anche un compromesso politico con la possibilità di mettere in evidenza l'interiorizzazione delle relazioni di classe e di sesso che provano solo le persone sorrette da esse. Quindi l'urgenza di far sì che l'indicibilità generata dall'oppressione esca alla luce muove la protagonista a continuare a riferire senza sosta le sue sensazioni come un modo di emancipazione individuale, ma anche collettiva in quanto svela valori condivisi, e allo stesso tempo personalissimi, in grado di contestare l'ordine costituito. L'impiego di un linguaggio spogliato di visioni che riproducono logiche gerarchiche e autoritarie è la strategia di base per dare spazio alla verbalizzazione della dimensione ineffabile dell'esperienza in un contesto estremamente repressivo. Gli spazi abitati assumono la forma di affetti, desideri e immaginazioni quando sono espressi tramite un linguaggio che non si avvale solo della metafora, ma anche dell'inserimento "di gerghi normalmente esclusi dal discorso ufficiale, compresi modi di dire e parolacce"<sup>150</sup>, dell'ambiguità, del gioco di parole, di neologismi e risorse linguistiche che fanno parte del repertorio espressivo caratteristico della voce protagonista. Con questi meccanismi, la donna riferisce le innumerevoli immagini intime che si scatenano dalle faccende più quotidiane, come ascoltare la musica, ballare, navigare su internet o salire le scale del palazzo: "mi sono precipitata verso l'appartamento, ho fatto le scale con una velocità nuova e mi sono seduta sbalordita sul bordo di una sedia"<sup>151</sup>. Presentando la novità degli atti abituali con un linguaggio disautomatizzato si produce al contempo una de-

---

<sup>149</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 12.

<sup>150</sup> Burich Oyarzún, *El ciborg como figuración resistente al biopoder articulado a través de nuevas tecnologías en Impuesto a la carne (2010) y Fuerzas especiales (2013) de Diamela Eltit*, Tesi per conseguire il grado di Dottore di Ricerca in Letteratura Ispano-americana, Universidad de Concepción, 2017, p. 21.

<sup>151</sup> Eltit, *Fuerzas especiales*, cit., p. 18.

familiarizzazione dagli abiti mentali dannosi generati da una quotidianità violenta, operazione fondamentale per dare spazio alla manifestazione dell'intimità singolare. La sua espressione aiuta a scorgere nuove modalità di stare nello spazio e di immaginare futuri possibili e sostenibili all'interno del quartiere; infatti, a partire dall'attenta osservazione di sé e dell'ambiente, la narratrice riesce a creare il videogioco, opera che concentra un potenziale sovversivo e trasformativo promettente per la vita degli abitanti dell'anonima città.

In *El Faro*, il trattamento della relazione tra l'appropriazione letteraria dello spazio e l'ineffabilità merita un discorso a parte, perché non si svolge solitamente tramite metafore spaziali, ma a partire da un discorso introspettivo che espone dettagliatamente le idee rispetto all'impossibilità di definire appieno l'esperienza vitale in un luogo. Per il protagonista, il linguaggio è il primo traditore poiché “le parole non riescono a toccare quasi niente, a malapena ci distraggono un momento dall'assenza”<sup>152</sup>, ma comunque “ci spingono a continuare a dire, a continuare ad agire”. È un'osservazione condivisa dalle poetiche spaziali che mettono in atto *Ruido*, *Orizzonte mobile* e *Fuerzas especiales*, nella misura in cui sono narrazioni che si originano anche dalla consapevolezza dell'impedimento linguistico che ostacola l'accesso completo all'esperienza indicibile avvenuta nello spazio umano. *Croce del sud*, invece, risolve in un altro modo questa impossibilità quando il narratore ammette, a proposito di Janez Benigar, che quell'esperienza non può essere vissuta al di fuori dei limiti del linguaggio: “La lingua per lui sembra essere non soltanto e forse non tanto l'espressione del vissuto quanto il vissuto stesso”<sup>153</sup>.

Il protagonista di *El Faro* spinge oltre questa idea concludendo che “qualsiasi rappresentazione o pensiero che elaboriamo sulle persone o sui fatti è sempre la mostruosa proliferazione di qualcosa di diverso”<sup>154</sup>, perciò insiste sull'esercizio scritturale e sulla riflessione riguardo le implicazioni di questi atti sulla possibilità di dire ciò che resiste ad essere detto, perché in fin dei conti sono le uniche opzioni fattibili per approssimarsi a quelle presenze evanescenti che abitano nella memoria intensamente radicata a Valparaíso. È comunque, come sappiamo, un avvicinamento che non può mai realizzarsi del tutto, dato che le parole deturpano ciò che vogliono esprimere e quando si accingono a definire il loro referente, lo spostano sempre oltre, in un punto irraggiungibile. “Magari si dovrà amare senza toccare né nominare, e persino senza pensarci, se fosse possibile”<sup>155</sup>, conclude l'ex studente di filosofia. Eppure la distanza che

---

<sup>152</sup> González, *El Faro*, cit., p. 97.

<sup>153</sup> Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, cit., p. 37.

<sup>154</sup> González, *El Faro*, cit., p. 96.

<sup>155</sup> Ivi, p. 82.

concede la scrittura permette almeno di riordinare le immagini intime e gli affetti che si radicano in un luogo e, attraverso questo atto di riorganizzazione, rendere possibile “l’errante fioritura di qualcosa di diverso”<sup>156</sup>. È significativa la ricomparsa della stessa idea, citata anche sopra, con formulazioni diverse, perché insiste sul fatto che ogni scrittura è mossa da una mancanza originale che si cerca di colmare tramite la ricerca di trame tra avvenimenti, significati, spazi e persone scollegate tra di loro. Il risultato è sempre la creazione di un senso provvisorio nato dal bisogno di riferire l’intrasferibile esperienza interiore generata dagli spettri alla deriva che conformano l’immagine di Valparaíso, i cui ricordi fumosi stimolano ad attribuire loro una forma e un’organizzazione narrativa che possano finalmente sfiorare l’intensità con la quale si prova il dolore, l’assenza, la perdita e l’amore.

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 72.



## Conclusioni

Le rappresentazioni letterarie degli spazi umani in Cile sviluppate nelle opere studiate mostrano i procedimenti generali che gli individui seguono solitamente per appropriarsi dai luoghi in cui abitano, transitoriamente o stabilmente. A partire dall'analisi comparativa dei sei romanzi è stato possibile superare provvisoriamente l'indeterminatezza con cui è stato affrontato finora il concetto di appropriazione spaziale, nella misura in cui ha permesso di individuare le operazioni che intervengono specificamente su questo processo di assimilazione e di trasformazione dello spazio abitato fisicamente e/o in modo immaginario. Il distanziamento, l'immaginazione e la creazione linguistica sono le azioni che eseguono i personaggi per appropriarsi degli scenari dove si svolgono le narrazioni, perché sono sviluppate come strategie che permettono l'interiorizzazione degli ambienti di riferimento. Il risultato dell'assimilazione delle referenze spaziali è il loro modellamento, la loro trasgressione e trasformazione, operazioni che rendono l'appropriazione letteraria un processo generativo, che segnala una forma poetica di abitare il mondo e che si presenta come un'alternativa transmoderna agli attuali modi di concepire la fruizione degli spazi umani. Di fronte alle visioni troppo unitarie sulla definizione dell'appartenenza a un luogo, basate ancora sul criterio di cittadinanza; e in contrasto con concezioni eccessivamente frammentarie sull'organizzazione della vita urbana, che non riconoscono il valore comunitario della vita nello spazio pubblico né il valore affermativo delle azioni individuali su di esso, l'appropriazione letteraria si pone come una strategia di legittimazione di ogni forma di abitare intensa e creativamente.

Anche per questo motivo, il concetto di appropriazione dello spazio umano supera i limiti del terreno letterario, abbracciando anche: la geografia, in quanto integra le riflessioni sulla costituzione del territorio; la psicologia, dato che le narrazioni gettano luce sui processi cognitivi implicati nell'orientamento e nell'assimilazione dello spazio; la filosofia, perché solleva il problema della libertà individuale all'interno di contesti spaziali restrittivi e mostra a partire da un punto di vista fenomenologico i valori che stanno alla base dell'atto di abitare il mondo; e l'arte in generale, poiché si manifesta come una pratica creativa e trasformativa. La transdisciplinarietà del concetto mostra la sua importanza nei diversi ambiti della vita umana, rilevanza che i testi letterari studiati riescono a cogliere presentando l'appropriazione spaziale non solo come una categoria di analisi, un tema o una tecnica di rappresentazione dei luoghi, ma come un approccio all'esistenza. Tale importanza è riconosciuta anche da Le Corbusier

nella sua riflessione sull'essenzialità di questa nozione, comune a tutte le forme di vita che abitano il pianeta: “appropriarsi dello spazio è il primo gesto degli esseri viventi, degli uomini e degli animali, delle piante e delle nuvole, una manifestazione fondamentale di equilibrio e di vita. La prima prova dell'esistenza consiste nell'abitare lo spazio”<sup>1</sup>.

Ci possiamo spingere oltre e affermare che la mente umana è anch'essa una dimensione spaziale composta da immagini di quei luoghi del mondo di cui ci siamo appropriati perché ci hanno provocato un particolare effetto psichico, sensoriale e affettivo. Così gli spazi irreali che visualizziamo nei sogni, quelli che sorgono spontaneamente insieme a un ricordo o a un pensiero, o le mappe immaginarie con le quali ci orientiamo in un territorio sconosciuto, corrispondono alla sintesi di spazi della realtà esterna integrati alle sfere più interne della soggettività. Per tale ragione, ogni individuo è costituito dalle appropriazioni spaziali che ha condotto nel corso della sua vita e dall'istinto di continuare ad appropriarsi di altri luoghi significativi per la sua traiettoria vitale. Dunque qualsiasi spazio umano può essere appropriato in qualunque circostanza e da qualsiasi persona, indipendentemente dalla sua provenienza geografica, sociale e culturale. Così lo dimostrano i romanzi italiani, i quali anche se hanno a che fare con un'imponente tradizione europea di letteratura di viaggio che condiziona i modi di immaginare e di vivere il Cile, riescono comunque a elaborare nuove configurazioni di senso generando appropriazioni spaziali originali. Allo stesso modo, i protagonisti dei romanzi cileni superano gli impedimenti materiali e simbolici che limitano il pieno abitare urbano, riuscendo ad appropriarsi dei luoghi rendendo visibili i loro angoli meno considerati.

Analizzando comparativamente le appropriazioni letterarie dello spazio presenti nelle opere italiane e cilene, sono emerse delle affinità inedite per la critica letteraria, perché sebbene incarnino punti di vista contrastanti e affrontino problemi spaziali di diversa natura, condividono l'inclinazione di trascendere la negatività iniziale dei contesti delle narrazioni rendendola motore di creazione di nuove forme di abitare. Inoltre, hanno in comune l'interesse di riconoscere l'*agency* dei fattori non umani che intervengono sulla configurazione degli spazi e sul loro intreccio inscindibile con i soggetti. Infine, condividono la tendenza a impiegare simili pratiche semiotiche e figure retoriche, o podistiche, per riportare la necessità di tradurre le impressioni indicibili sorte dalle esperienze di appropriazione spaziale. In definitiva, i narratori dei romanzi esprimono una medesima preoccupazione: l'urgenza di costruire geografie personali per fare propri i luoghi dove conducono una parte della vita.

---

<sup>1</sup> Le Corbusier, “L'espace indicible”, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. Speciale, 1946, p. 6.

Dato che le riflessioni sviluppate sull'appropriazione letteraria dello spazio umano si trovano ancora in uno stato embrionale, alcune questioni sono rimaste al margine dell'analisi testuale e dovrebbero essere riprese in future ricerche. Tra queste si trova la relazione del genere letterario con la configurazione discorsiva dell'appropriazione spaziale, aspetto che condiziona il modo in cui i personaggi entrano in relazione con la realtà. Per esempio, la collocazione di *Croce del sud* “a metà tra la summa enciclopedica e la letteratura di viaggio, tra la narrativa e la saggistica”<sup>2</sup> favorisce l'elaborazione di appropriazioni spaziali che trascendono l'ambito finzionale, stabilendo un nesso con personaggi storici che abitarono effettivamente il sud del Cile e che forse hanno vissuto quei luoghi nel modo in cui ha immaginato il narratore onnisciente. Un altro esempio ancora lo fornisce *Ruido*, perché l'autofinzione si presenta come l'alternativa testuale più adatta per poter dire qualcosa di significativo del paese, a differenza delle rappresentazioni esterne che non riescono nemmeno a cogliere le sue sfumature essenziali. L'autofinzione implica il desiderio di dare forma all'esperienza, in questo caso spaziale, all'interno di una “testualità di un altro ordine, produttiva e non riproduttiva”<sup>3</sup>, motivo per cui si presenta come un modo di scrivere che determina la maniera in cui il narratore di *Ruido*, così come il protagonista di *El Faro*, si approssimano agli spazi urbani ricordati. Infine, rimane aperta anche la questione relativa alla potenzialità del concetto di appropriazione letteraria dello spazio umano di incidere sul futuro dei territori, al di là dei limiti del testo letterario. Quindi sarebbe auspicabile studiare anche il modo in cui tali appropriazioni letterarie potrebbero influire sui legami affettivi che i lettori stringono con i luoghi narrati. Secondo questa prospettiva, si dovrebbe spostare il focus dell'analisi dalla produzione letteraria alla ricezione, approccio che potrebbe continuare a contribuire all'individuazione delle forme specifiche in cui l'appropriazione spaziale produce effetti concreti sulla realtà.

---

<sup>2</sup> Prina, “Claudio Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*”, in *Altre Modernità*, n. 25, 2021, p. 411.

<sup>3</sup> Rojo, “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido* de Álvaro Bisama”, cit., p. 180.



## Bibliografia

### Fonti primarie

Bisama, Álvaro, *Ruido*, Santiago del Cile, Alfaguara, 2012.

Cuniberti, Paolo Ferruccio. *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia*, Ortona, Edicola Ediciones, 2018.

Del Giudice, Daniele, *Orizzonte mobile*, Torino, Einaudi, 2009.

Eltit, Diamela, *Fuerzas especiales*, (2013), Cáceres, Periférica, 2015.

González, Felipe, *El Faro*, Santiago del Cile, La Pollera, 2020.

Magris, Claudio, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020.

### Fonti secondarie

Agamben, Giorgio, *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Vicenza, Neri Pozza, 2014.

Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, (1960), tr. sp. di Ida Vitale, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 1997.

-, *La poetica dello spazio*, (1957), tr. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 2015.

Bailey, Douglas W., “The Living House: Signifying Continuity”, in *The Social Archaeology of Houses*, Ross Samson (a cura di), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, pp. 19-48.

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, (1975), tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001.

Barad, Karen, *Performatività della natura. Quanto e queer*, (2003-2012) tr. it di Restituta Castiello, Pisa, ETS, 2017.

Barth, Frederik, *Ritual and knowledge among the Baktaman of New Guinea*, New Haven, Yale University Press, 1975.

Barthes, Roland, *Elementi di semiologia*, (1964), tr. it. di Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 2002.

-, *La aventura semiológica*, (1985), tr. sp. di Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1993.

Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, trad. it di Sergio Minucci, Bari, Laterza, 2011.

- Bermúdez, Julio, “El rol del ‘distanciamiento’ en lo inefable arquitectónico”, *Modulo Arquitectura*, n. 12, 2013, pp. 11-25.
- Bertaina, Silvano, “La Patagonia selvaggia di Paolo Cuniberti”, *Idea*, 23 marzo 2019.
- Bettuglia, Cristoforo Sergio e Vaio, Franco, *Il fenomeno urbano e la complessità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.
- Bougleux, Elena, “Stati di sovrapposizione e di in/coerenza tra azione, politica e materia”, in *Performatività della natura. Quanto e queer*, (2003-2012) tr. it di Restituta Castiello, Pisa, ETS, 2017, pp. 11-28.
- Borghì, Liana, “Premessa”, in *Performatività della natura. Quanto e queer*, (2003-2012) tr. it di Restituta Castiello, Pisa, ETS, 2017, pp. 7-9.
- Bortignon, Martina. “Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica liberal”. *Confluenze*, vol. 3, n. 2, 2011, pp. 54-71.
- Bottioli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Braidotti, Rosi, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, Milano, Meltemi, 2009.
- , *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella, 2008.
- Brecht, Bertolt, *El pequeño organón para teatro*, (1949), tr. sp. di Georg Leidenberg, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- , *Scritti teatrali*, trad. it. di Emilio Castellani, Roberto Fertoni, Renata Mertens, Torino, Einaudi, 2001.
- Brevini, Franco, *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Brousseau, Marc, *Des romas-géographes*, Parigi, L'Harmattan, 1996.
- Bruno, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, (2002), tr. it. di Maria Nadotti, Truccazzano, Johan Levi, 2015.
- Burich Oyarzún, Yasna Elizabeth, *El ciborg como figuración resistente al biopoder articulado a través de nuevas tecnologías en Impuesto a la carne (2010) y Fuerzas especiales*

- (2013) de *Diamela Eltit*, Tesi per conseguire il grado di Dottore di Ricerca in Letteratura Ispano-americana, Universidad de Concepción, 2017.
- Candia-Cáceres, Alexis. “«Geografía íntima» de Valparaíso en la literatura de Carlos León”. *Hybris*, vol. 7, n. especial: *Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica*, 2016, pp. 163-182.
- Calvino, Italo, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, (1974), Milano, Mondadori, 1994.
- , *Gli amori difficili*, (1970), Milano, Mondadori, 2015.
- , *Le città invisibili*, (1972), Milano, Mondadori, 2017.
- Careri, Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Casini, Silvia, *Ficciones de Patagonia: la construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*, Tesi per conseguire il titolo di Dottore in Filosofia, University of Kentucky, 2005.
- Ceno, Giovanna, *Rappresentare la postmetropoli. Percorsi visuali per gli studi urbani*, Milano, Mimesis, 2020.
- Chandía, Marco, “Cosmovisión urbana-porteña en la costa del Pacífico Sur última. Desde los relatos de viajes hasta las literaturas nacionales en la narrativa chileno-peruana”, in *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*, Adolfo de Nordenflycht e Darcy Doll (a cura di), Valparaíso, Puerto de Escape, 2009.
- Colombo, Greta e Manfredi, Lorenza, “Where context meets content(s). Stellepolari landscape architecture”, in *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*, Flavia Mameli, et. al. (a cura di), Bielefeld, Transcript, 2018, pp. 81-90.
- De Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, (1980), tr. it. di Mario Baccianini, Roma, Edizioni Lavoro, 2012.
- De Fanis, Maria, *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001.
- Del Bello, Davide, “Per una retorica dell'urbano: rileggere Michel de Certeau”, in *Città come frontiere creative. Visioni, pratiche, progetti*, Rossana Bonadei et. al. (a cura di), Torino, L'Harmattan, pp. 51-66.

- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Parigi, UGE “10x18”, 1984.
- Espinosa, Patricia, “*Fuerzas especiales de Diamela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor*”, in *Taller de Letras*, n. 53, 2013, pp. 223-240.
- Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, tr. sp. di José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos, 2004.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.
- , *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997.
- Fabry, Geneviève e Ilse, Logie, “Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y cine hispanoamericanos contemporáneos”, in *HeLix*, n. 10, 2017, pp. 1-18.
- Foucault, Michel, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2020.
- González, Felipe, “Paseo literario por Valparaíso”, in *Campo de batalla*, 9/5/2021.
- Greimas, Algirdas Julien. “Para una semiótica topológica”. *Semiótica y Ciencias Sociales*, tr. sp. di Adolfo Arias Muñoz, Madrid, Fragua, 1980, pp. 141-171.
- Haraway, Donna, *Le promesse dei mostri*, Roma, DeriveApprodi, 2019.
- Heidegger, Martin, *Che cosa significa pensare?* (1954), Milano, SugarCo, 1996.
- , *Essere e tempo*, (1927), trad. it. di Alfredo Marini, Milano, Mondadori, 2020.
- , *La poesia di Hölderlin*, (1981), Milano, Adelphi, 1988.
- Hoelscher, Steven y Alderman, Derek H, “Memory and place: geographies of a critical relationship”, in *Social & Cultural Geography*, vol. 5, n. 3, 2004, pp. 347-355.
- Iasci, María Laura, *Procesos escriturales en la obra de Daniele Del Giudice*, Tesi per conseguire il grado di Dottore di Ricerca in Studi Letterari, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Jakob, Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2017.
- Kociatkiewicz, Jerzy e Kostera, Monika, “The anthropology of empty spaces”, in *Qualitative Sociology*, n. 22, 1999, pp. 37-50.

- Korosec-Serfaty, Perla (a cura di), *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference*, Strasburgo-Lovaine La Neuve, 1976.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, tr. sp. di Jordi Lovet, Barcelona, Lumen, 1982.
- , *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- , *Semiótica 1*, tr. sp. di José Martín Arancibia, Madrid, Espiral, 2001.
- Lapoujade, María Noel, “Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard”, in *Maracaibo*, vol. 25, n. 57, 2007, s/n.
- Le Corbusier, “L’espace indicible”, in *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. Speciale, 1946, pp. 6-9.
- Leed, Eric, J., *La mente del viaggiatore*, (1991), tr. it di Erica Joy Mannucci, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Lefebvre, Henri, “Introducción al estudio del hábitat de pabellón”, in *De lo rural a lo urbano*, (1970), tr. sp. di Javier González-Pueyo, Barcelona, Península, 1975, p. 151-172.
- , *Il diritto alla città*, tr. it. di Gianfranco Morosato, Verona, Ombre Corte, 2014.
- , *La produzione dello spazio*, (1974), Milano, PGreco, 2018.
- Lévy, Jacques e Lussualt, Michel, *Dictionnaire de la géographie*, Parigi, Belin, 2003.
- Lotman, Jurij, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, tr. it. di Simonetta Salvestroni, Padova, Marsilio, 1985.
- Maffesoli, Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Parigi, Le Livre de Poche, 1997.
- Mameli, Flavia, “Open space development through appropriation. Between imagination and paradox. Interview with Annette Geiger and Stefanie Hennecke”, in *Urban appropriation strategies. Exploring Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*, Flavia Mameli, et. al. (a cura di), Bielefeld, Transcript, 2018, pp. 25-33.
- Mansilla Torres, Sergio “Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña”, in *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, n. 51, 2009, pp. 271-299.

- , *Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos*, Valdivia, Komorebi, 2021.
- Marrone, Gianfranco, *Corpi sociali. processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Martínez, Emilio, “Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio”, in *Scripta Nova*, vol. 18, n. 493, 2014, pp. 1-20.
- Mistral, Gabriela, *Italia caminada*, Claudio Abarca (a cura di), Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016.
- Miranda Mora, Macarena. “«Ahora me doy cuenta...». Escrituras retroactivas de la infancia en el relato chileno actual”. *Mapocho*, n. 88, 2020, pp. 106-123.
- “Muertos por muertos. Una lectura de tres novelas de Álvaro Bisama”. *Perífrasis*, vol. 12, n. 23, 2021, pp. 84-102.
- Moura, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Parigi, P.U.F., 1998.
- Olea, Catalina. “Deseo de pasado, deseo de escritura en tres narradores de la postdictadura chilena. Germán Marín, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama”, in *Mapocho*, n. 88, 2020, pp. 340-355.
- Palmieri, Nunzia, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Roma, Quodlibet Studio, 2015.
- Pérez Iglesias, María de los Ángeles, “La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva”, *Filología y Lingüística*, n. 7, 1981, pp. 59-77.
- Pimentel Anduiza, Luz Aurora. “Florenxia, Parma, Combray, Balbec...Ciudades de la imaginación en el mundo de: *En busca del tiempo perdido*”. *Espacios imaginarios I*. María Elena Hernández Álvarez (ed.). Architectum: Aguascalientes, 2015, pp. 108-122.
- Poblete Alday, Patricia, “El crisol de la mirada: la crónica urbana de Roberto Merino”, in *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericanas*, Adolfo Nordenflycht et. al. (a cura di), Valparaíso, Puerto de Escape, 2009, pp. 87-95.
- Polleter, Franziska e Sarkez-Knudsen, Josefine, “Urban planning in the context of migration. Interview with Ralf Pasel-Krautheim”, in *Urban appropriation strategies. Exploring*

## Bibliografía

- Space-making Practices in Contemporary European Citiscapes*, Flavia Mameli, et. al. (a cura di), Bielefeld, Transcript, 2018, pp. 107-111.
- Pratt, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, tr. sp. di Ofelia Castillo, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Prina, Federico, “Claudio Magris, *Croce del sud. Tre vite vere e improbabili*”, in *Altre Modernità*, n. 25, 2021, pp. 408-412.
- Proietti, Paolo, *Specchi del letterario: l’imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008.
- Rodríguez Magda, Rosa María, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Rojas, Manuel, *Figlio di ladro*, (1951), tr. it. di Ugo Cuesta, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1980.
- Rajo, Grínor. “Pedalear, rockear, crecer y recordar: *Ruido de Álvaro Bisama*”. *Taller de letras*, n. 57, 2015, pp. 175-194.
- Ríos Baeza, Felipe, “Ideología, modelo de mundo y sabotaje en tres cuentos de Álvaro Bisama”, in *Literatura y Lingüística*, n. 37, 2017, pp. 13-41.
- Ripoll, Fabrice e Veschambre, Vincent, “Introduction. L’appropriation de l’espace comme problématique”, in *Noroi*, n. 2, 2005, pp. 7-15.
- Sansot, Pierre, *La poétique de la ville*, Parigi, Seuil, 1973.
- , “Notes sur le concept de l’appropriation”, in *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference*, Perla Korosec-Serfaty (a cura di), Strasburgo-Lovaine La Neuve, 1976, pp. 67-75.
- Scarabelli, Laura, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018.
- Schiavo, Flavia, *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto*, Palermo, Sellerio, 2004.
- Sepúlveda, Magda (a cura di), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y en el cine*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013.
- Szmulewics, Ignacio (a cura di), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, Santiago del Cile, Metales Pesados, 2015.
- Tally, Robert, “Translator’s Preface”, in *Geocriticism. Real and fictional spaces* di Westphal Bertrand, tr. inglese di Robert Tally, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. X-XIII.

- Tuan, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Turco, Angelo, *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli, 1988.
- Urry, John e Larsen, Jonas, *The tourist gaze 3.0*, Los Angeles, Sage, 2011.
- Virilio, Paul, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988.
- Westphal, Bertrand, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, tr. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, Armando Editore, 2009.
- Zamorano Muñoz, Rodrigo. “Mito-manía: mito, medios e historia en *Ruido* de Álvaro Bisama”. *Estética, medios masivos y subjetividades*. Pablo Corro y Constanza Robles (eds.). Instituto de Estética: Santiago, 2016, pp. 325-337.
- Zanon, Niccolò, *Il concetto di interazione nell'opera di Daniele Del Giudice*, Tesi di Master in Filologia e Letteratura Italiana, Università Ca' Foscari, 2014/2015.

## Sitografia

- “Quanto reddito per una casa”, in *Tortuga*, 13/09/2022. Disponibile all'indirizzo [<https://www.tortuga-econ.it/2022/09/13/quanto-reddito-per-una-casa/>](https://www.tortuga-econ.it/2022/09/13/quanto-reddito-per-una-casa/)
- Bogolasky, Galia, “A mí me gustan las novelas que remueven”, intervista a Felipe González in *Culturizarte*, 24/11/2020. Disponibile all'indirizzo [<https://culturizarte.cl/entrevista-al-autor-de-el-faro-felipe-gonzalez-a-mi-me-gustan-las-novelas-que-remueven/>](https://culturizarte.cl/entrevista-al-autor-de-el-faro-felipe-gonzalez-a-mi-me-gustan-las-novelas-que-remueven/)
- “Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos”, in *Lo que leímos*, 18/11/2020. Disponibile all'indirizzo [<http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-literal-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/>](http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-literal-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/)
- Guerrero Valenzuela, Claudio, “Abrazar espectros”, in *Revista Elipsis*, 14/09/2020. Disponibile all'indirizzo: [<https://revistaelipsis.org/2020/09/14/el-faro-una-critica-de-claudio-guerrero-valenzuela/>](https://revistaelipsis.org/2020/09/14/el-faro-una-critica-de-claudio-guerrero-valenzuela/)
- Magris, Claudio, “Tra Patagonia e Araucanía, nulla di inventato. Com'è nato *Croce del sud*”, *Note di Pastorale Giovanile*, p. 64, disponibile in: <https://www.notedipastoralegiovanile.it/images/ZIBALDONE/Magris.pdf>

## Bibliografía

Pérez, Rodrigo e Sandoval, Diego, “La geografía de la desigualdad y el poder”, in *Ciper*, 26/02/2020. Disponible all’indirizzo: <<https://www.ciperchile.cl/2020/02/26/la-geografia-de-la-desigualdad-y-del-poder/>>