



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

*Ultimo confine del mondo.  
La Patagonia nell'immaginario degli  
scrittori di viaggio contemporanei*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureando  
Francesco Castiglioni  
n. 2010962

Anno Accademico 2022 / 2023



## Indice

Introduzione.....	5
Capitolo I. Per una storia letteraria della Patagonia .....	9
L'invenzione della Patagonia.....	9
Gli antipodi e le utopie patagoniche.....	17
Charles Darwin: un naturalista in Patagonia.....	22
Capitolo II. Incontri di frontiera .....	31
Le "acqueforti" di Roberto Arlt .....	31
Lucas E. Bridges e l'"ultimo confine del mondo" .....	40
Capitolo III. La Patagonia e la postmodernità.....	49
Bruce Chatwin, la Patagonia e l'alternativa nomade .....	49
Luis Sepúlveda: amicizie d'esilio .....	59
L'"orizzonte mobile" di Daniele Del Giudice .....	64
Bibliografia.....	73



## Introduzione

Ultimo confine del mondo, la Patagonia ha attratto numerosi viaggiatori. Nei secoli il deserto australe si è costituito come una remota frontiera tra il civilizzato mondo europeo e la barbarie indigena. Un *continuum* vuoto sul quale si è proiettata una geografia immaginaria e favoleggiante, che ha costruito lo spazio patagonico come smisurata terra degli antipodi. Ribaltamento e sguardo straniante hanno trasfigurato questa *terra incognita* in uno spazio perfetto per una continua invenzione e idealizzazione. La Patagonia è divenuta nei secoli oltre che uno spazio geografico, anche uno spazio mentale e letterario.

Questa tesi prende in esame le opere di alcuni scrittori di viaggio attratti da questo spazio mitopoietico: *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* (1524) di Antonio Pigafetta; *Journal of Researches into Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World* (1839) di Charles Darwin; *En el país del viento. Viaje a la Patagonia* (1934) di Roberto Arlt; *Uttermost Part of the Earth* (1948) di Lucas E. Bridges; *In Patagonia* (1977) di Bruce Chatwin; *Al andar se hace el camino, el camino se hace al andar* (1995) di Luis Sepúlveda; e *Orizzonte mobile* (2009) di Daniele Del Giudice.

La tesi analizza come il capitale mimetico connesso alla Patagonia si ripeta e cambi nel tempo e come sia in grado di adattarsi alla necessità delle epoche: la Patagonia è stata un *Gigantum Regio*, agli antipodi del mondo, durante la stagione delle scoperte geografiche iniziate con Ferdinando Magellano; si è dimostrata essere una regione ricca di iperboliche e utopiche ricchezze che hanno scatenato disastrose imprese di conquista; la desolazione patagonica si è configurata, tra Sette e Ottocento, come uno spazio liminare, una frontiera assoluta, tra *wilderness* e *civilization*. Numerose spedizioni scientifiche, tra le tante spicca quella di Charles Darwin e Robert FitzRoy, hanno esplorato, catalogato e descritto scientificamente la Patagonia come un deserto freddo, costantemente battuto dal vento, ma hanno trovato in essa anche la pace di Dio e la

possibilità di scoprire romanticamente il proprio io. A cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, la Patagonia è stata mira di conquiste nazionalistiche da parte dello stato argentino, che ha tentato in tutti i modi di impadronirsi e colonizzare questa esotica frontiera: il risultato è stato un sanguinoso genocidio perpetrato contro le popolazioni indigene che abitavano quei luoghi da millenni. Dagli anni Settanta in poi del Novecento l'accumularsi di miti, leggende e reminiscenze letterarie ha avvolto la Patagonia di un fascino ineffabile. Infine, il viaggio di Chatwin ha connotato la fine del mondo come una *waste land* di immigrati, esuli e profughi; uno spazio di fuga e nomadismo dove l'unica avventura possibile è la scoperta della propria identità.

La suddetta tesi si articola in tre capitoli che, in ordine cronologico, ripercorrono il costituirsi e il modificarsi del corpus di motivi topici e simbolici legati alla Patagonia: il primo capitolo prende in esame i primi viaggi e le prime esplorazioni; il secondo capitolo affronta due esperienze individuali, quella di Roberto Arlt e di Lucas Bridges; il terzo capitolo, infine, analizza la rappresentazione letteraria di tre viaggi avvenuti in Patagonia, accomunati dalla rielaborazione del duttile capitale mimetico patagonico, e dalla significazione dell'esperienza di viaggio come tentativo di risposta alla domanda «Chi sono io?».

Il primo capitolo ricostruisce una breve storia delle prime opere di letteratura di viaggio legate alla regione australe: Antonio Pigafetta descrive e racconta il periplo svolto assieme a Ferdinando Magellano; l'autore vicentino è stato il primo uomo a trasporre in scrittura il suo sguardo su questi luoghi ignoti, caratterizzati come assoluta alterità. *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* restituisce un'immagine della Patagonia filtrata dalle conoscenze letterarie dell'autore: l'immaginario topico dell'esotico e del meraviglioso prestano le parole per spiegare il rapporto con l'ignoto e il diverso. Figure retoriche quali l'analogia e l'*amplificatio* sono lo strumento privilegiato per interpretare e assimilare la novità: la Patagonia viene declinata come uno spazio immensurabile dove è concessa l'iperbole del gigantismo dei suoi abitanti. Il secondo paragrafo delinea la storia del mito della Città dei Cesari: le nuove scoperte geografiche evidenziano la minutezza dell'uomo europeo nei confronti del nuovo mondo. La Patagonia si configura allora come un *horror vacui* da riempire, intrisa di un *surplus* di ignoto, nel cui deserto fioriscono chimeriche utopie quali l'esistenza della Ciudad Encantada de la Patagonia: una città immaginaria dove tutto è d'oro, persino gli oggetti quotidiani, e, come in una

novella età dell'oro, dolore, fame e morte non esistono. L'El Dorado patagonico è oggetto di attrazione fatale fino alla fine del Settecento, quando inizieranno le prime spedizioni scientifiche. Il terzo paragrafo si concentra sulla figura di Charles Darwin e sul suo *Journal*: su modello del *travel account*, l'autore osserva la Patagonia con un approccio analitico, ma alternando registro scientifico e soggettivo connota il deserto australe come una desolazione assoluta. Il viaggio in Patagonia si struttura come un intreccio di narrazione autobiografica e digressione scientifica: lo spazio patagonico si eleva a ineffabile esperienza di sublime.

Il secondo capitolo evidenzia come viene declinato il paradigma mitico patagonico da due autori tra Otto e Novecento: Arlt e Bridges narrano esperienze estremamente diverse, ma trovano nel carattere ibrido della narrazione la modalità più adatta per raccontare vite e incontri di confine. Roberto Arlt, in *Aguafuertes patagónicas*, miscelando reportage giornalistico e narrazione letteraria ricrea una personale esperienza di viaggio verso la frontiera. Il giornalista-viaggiatore attraverso questo viaggio ricategorizza l'idea di limite e di confine, cercando di includere all'interno della nazione Argentina terre dipinte come esotico altrove quali la provincia del Neuquén. Lucas E. Bridges, invece, racconta e trascrive le informazioni e le vicissitudini vissute presso le missioni nelle Terre del Fuoco. *Uttermost Part of the Earth*, oltre a raccogliere numerosi dati storici ed etnografici, racchiude in sé le avventurose storie di vita e integrazione con gli indigeni fuegini. Le popolazioni autoctone vengono rappresentate come individualità umane dotate di una propria storia e di una propria cultura: l'autore sovverte l'immaginario topico patagonico che trattava gli indigeni come selvaggi. Il rispetto e la volontà di integrazione permettono di ristrutturare gli sguardi su questi luoghi.

Il terzo capitolo mette in rilievo le diverse modalità con le quali i tre autori di viaggio, Chatwin, Sepúlveda e Del Giudice, si relazionano con lo spazio patagonico. La Patagonia perde parte della sua valenza immaginaria perché le leggende e i miti che l'avevano resa così famosa ed attrattiva sono già stati ampiamente raccontati. A cominciare da *In Patagonia* di Chatwin questi luoghi vengono risemantizzati da nuovi sguardi stranianti che riattivano la forza mitopoietica del capitale mimetico patagonico. Ibridando fiction, non-fiction ed autofiction i tre autori sono in grado di rappresentare la Patagonia come un innovativo confine del mondo, un paesaggio verbale, luogo di immagini e immagine di altri luoghi. L'idea del viaggio, ormai fortemente depotenziato

dall'avvento della modernità e del turismo, si assolutizza in un viaggio non solo esteriore, ma soprattutto interiore: ricercare le coordinate della propria identità e rispondere ai quesiti esistenziali diventa la nuova avventura. Il paesaggio patagonico, fastidiosamente uguale e monotono, perde la possibilità di significare l'alterità, ma permette di scoprire la propria soggettività.

La seguente tesi mostra che il racconto di viaggio verso la Patagonia è intrinsecamente ibrido e il polimorfo canone letterario è incessantemente condizionato da costanti rimandi intertestuali. La narrazione patagonica si costituisce come un'architettura cubista, sostenuta da una commistione di autobiografismo e dato scientifico, storico, etnografico. Il capitale mimetico della Patagonia rappresenta una forza mitopoietica che sembra inesauribile, ancora oggi la regione viene considerata come l'ultimo confine del mondo, come un orizzonte mobile. La rappresentazione letteraria di questi spazi nel tempo si è canonizzata come una labirintica e intricata selva di narrazioni. Questi luoghi, a distanza di secoli, sono ancora osservati e considerati tramite il filtro dell'*amplificatio*, sebbene sia meno esaltato il senso della dismisura e dell'eccesso, sul deserto patagonico si sono moltiplicate le prospettive e sono aumentate esponenzialmente le narrazioni.



## Capitolo I

### Per una storia letteraria della Patagonia

#### L'invenzione della Patagonia

L'inizio del XVI secolo è segnato dalle scoperte per mare che avevano preso avvio sul limitare del secolo precedente: le due potenze iberiche, Spagna e Portogallo, aspiravano a spartirsi il mondo in due sfere di influenza dando vita a un duopolio esclusivo. Il trattato di Tordesillas del 1494, ad opera del papa Alessandro VI, sancisce che tutto lo spazio a est della *raya*, il meridiano 270 leghe a ovest delle isole di Capo Verde, debba rientrare nelle mire imperialistiche portoghesi, mentre ciò che era situato a ovest di essa sia area di influenza della corona spagnola: all'impero del Portogallo sarebbero andate così la terra del Verzin, attuale Brasile, e l'Oriente; alla Spagna sarebbero spettate le Americhe e, sogno ancor più estremo, il raggiungimento delle agognate isole delle spezie: le Molucche.

La divisione, così disposta dal trattato, firmato in Spagna, poneva un problema: chi tra le due potenze avesse diritto a concentrare le sue mire politico-economiche sulle ricche isole delle Molucche; per accaparrarsele la Spagna doveva trovare il passaggio che portasse oltre il continente, che in quegli anni prende il nome di America. È la spedizione del portoghese Ferdinando Magellano, prestatò però a servizio della corona di Spagna, che ha come primario obiettivo la ricerca e la mappatura dell'ancora sconosciuto passaggio a sud-ovest. Scoprire la rotta più veloce per le Molucche, cela però un fine più grande: la prima circumnavigazione del globo e la dimostrazione empirica della sfericità del mondo. Le premesse di questo viaggio, che durerà tre anni, dal 1519 al 1522, e che avrà un costo di vite disastroso, hanno già tutte le caratteristiche dell'inizio di un'epopea.

«Gli uomini hanno scoperto la totalità di cui fanno parte mentre fino a quel momento erano una parte senza il tutto»<sup>1</sup>, così ha scritto Cvetan Todorov, ne *La conquista dell'America*. Nel giro di poche generazioni il Mondo diventa improvvisamente piccolo, assume la forma di un orizzonte immaginabile: uno spazio da scoprire, conoscere e conquistare. È attraverso queste scoperte che gli immensurabili spazi americani prendono vita nell'immaginario europeo, iniziano ad essere uno spazio bianco sulle carte geografiche, insopportabile *horror vacui* da riempire: l'essere umano, inteso in maniera eurocentrica, scopre il senso dello spaesamento, sospeso nel fragile equilibrio tra conoscibile e sconosciuto, non possiede più confini precisi, ma è libero di navigare per il globo terrestre e affogare nell'ignoto.

«Nell'immenso e inesplorato vertice australe dell'America i navigatori spagnoli hanno facoltà di descubrir, conquistar e poblar»<sup>2</sup>, afferma Flavio Fiorani, le prime spedizioni raggiungeranno a fatica solo il primo obiettivo, la Spagna deterrà un possesso quasi esclusivamente simbolico ed effimero su queste terre per circa tre secoli, perché i tentativi di conquista e poi di popolamento si concluderanno con risultati disastrosi, che renderanno la desertica Patagonia terreno fertile per illusionistiche utopie.

È in questo contesto che si inserisce la *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* (1524) di Antonio Pigafetta, incaricato di trascrivere, nei suoi diari, l'esperienza di navigazione con Magellano: a tutti gli effetti un'opera di letteratura di viaggio e di scoperta.<sup>3</sup> L'autore rispetterà con impegno e costanza il suo ruolo e ciò che gli è era stato comandato: trasporre a parole, descrivere, dunque, narrare la scoperta. Questo concetto si basa su uno sguardo e corrisponde contemporaneamente anche ad un'azione, cioè quella del «vedere e nominare». L'oggetto della narrazione, i nuovi territori che per primo ha visto, saranno sempre osservati a partire dal mare, da un punto di vista essenzialmente esterno; la spedizione non si addentrò mai nell'entroterra, che rimase per molti secoli, fino al Settecento, una *imago mundi*, uno spazio di speculazione mentale, un'esperienza anacronistica fuori dal tempo e dallo spazio.

Nella letteratura di viaggio, in particolare in quella di scoperta, è centrale il rapporto tra narrazione e finzione; problematico e affascinante al tempo stesso è il narrare

---

<sup>1</sup> C. Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1984, p.8.

<sup>2</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, Roma, Donzelli, 2009, p. 25.

<sup>3</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*, 1524.

qualcosa che nessuno prima ha visto: Pigafetta porta dentro sé oltre al ruolo del narratore quello del testimone, credibile, della *Terra Australis* che a lui si va dipanando sotto gli occhi e se il narrare è secondario all'azione dell'osservare, allora fondamentale sarà il suo punto di vista, quello di un *criado* a servizio di Magellano, che, «descrive il viaggio intorno al mondo e come uno scudiere fedele può raccontare le imprese del suo cavaliere, ritagliandosi comunque in questo spazio narrativo un'autonomia di giudizio»<sup>4</sup>, scoprirà un mondo totalmente nuovo e mai prima raccontato; la sua è una scrittura segnata dal filtro del meraviglioso e del cavalleresco.

Già nelle prime parole della *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* l'autore si preoccupa di restituire credibilità alla meraviglia che è scritta nella sua opera; Pigafetta, infatti, dimostra, già in fase proemiale e in seguito molte altre volte, una grande consapevolezza sul valore e la precarietà della scrittura. Il viaggiatore si rende conto della necessità di mostrarsi credibile:

Perché sono molto curiosi, illustrissimo ed eccellentissimo signor, che non solamente se contentano de sapere e intendere li grandi e admirabili cose che Dio me ha concesso de veder e patire ne la infrascripta mia longa e pericolosa navigatione, ma ancora vogliono sapere li mezi e modi e vie che ho tenuto ad andarvi, non prestando quella integra fede a l'exitio se prima non hanno bona certezza de l'initio.<sup>5</sup>

L'«illustrissimo ed eccellentissimo signor», è il Gran Maestro di Rodi il quale, rispettato socialmente, rappresenta la «garanzia su cui poggiare la veridicità di una impresa che non ha eguali nella storia»<sup>6</sup>.

La *Relazione* è un'opera ibrida, è una testimonianza non sempre trascritta con un linguaggio sistematico e diaristico, tanto che spesso durante la narrazione divampa il gusto letterario, la volontà poetica del raccontare; Pigafetta è diviso tra due ruoli, al medesimo tempo osservatore-navigatore e letterato, da cui consegue uno sguardo sospeso tra vero e verosimile. Quella di Pigafetta è un'opera giocata su una dicotomia: una narrazione che oscilla tra scientifico e mitico, «allo sguardo che cataloga, traduce,

---

<sup>4</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, 1524; trad. it. *Il primo viaggio intorno al mondo*, introduzione a cura di N. Bottiglieri, traduzione a cura di M. Amendola, Roma, Edizioni Associate, 1989, p. 30.

<sup>5</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, testo critico e commento a cura di A. Canova, Padova, Editrice Antenore, 1999, p. 159.

<sup>6</sup> N. Bottiglieri, introduzione ad A. Pigafetta, *Il primo viaggio intorno al mondo*, cit., p. 33.

denomina»<sup>7</sup>, si alterna un occhio pronto a organizzare il visibile attraverso l'esotico e il meraviglioso.

La *Relazione* senz'altro, sotto alcuni aspetti, rappresenta un incunabolo di letteratura scientifica, ma non la si può certamente considerare puramente razionale perché contemporaneamente subisce uno sguardo, in parte anche deformante, che si sforza di assegnare un significato e catalogare un'alterità che non potrà mai essere compresa del tutto e men che meno rappresentata a parole.

Andrea Canova nell'introduzione del 1999 alla *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, parla del rapporto tra esperienza e letteratura come «preponderante e attendibilissimo», secoli di indagini geografiche, etnografiche e linguistiche hanno dimostrato la veridicità di molte descrizioni del *criado* di Magellano<sup>8</sup>, come nel caso in cui, per la prima volta, incontra un animale che mai nessun europeo al di fuori di lui e dei partecipanti alla spedizione aveva visto prima, il guanaco: «el qualle animalle ha el capo e orecchie grande come una mula, il colo e il corpo como un camello, le gambe di cervo e la coda de cavalo e nitrisse como lui»<sup>9</sup>. La descrizione è tutta basata su un ripetersi di analogie, tanto che Pigafetta deve far riferimento a ben quattro animali diversi, che risultano necessari per far entrare una totale novità come questa nell'orizzonte d'attesa del lettore; la descrizione risulta accurata, ma resta il fatto che, come ha osservato Nicola Bottiglieri, la scrittura stessa si dimostra essere «una risorsa debole, non adeguata ma necessaria, per raccontare ciò che nessuno aveva mai visto»<sup>10</sup>.

La *Relazione*, inoltre, risulta intarsiata da molteplici rimandi letterari, ed è parte di un gioco di specchi nel quale non sempre è possibile stabilire il rapporto diretto con una fonte: se certo è che Pigafetta conosceva bene non solo i suoi modelli precedenti, quali Amerigo Vespucci e Cristoforo Colombo, ma anche opere di viaggio canoniche come il *Milione* di Marco Polo, è allo stesso tempo vero che tra le sue righe affiorano costantemente echi e rimandi letterari di matrice epica che popolano e arricchiscono molti dei fatti narrati. Il viaggiatore subisce il fascino di quei modelli anche per il costante richiamo all'esotico che è presente in essi anche perché da sempre: «il pubblico crede più

---

<sup>7</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 55.

<sup>8</sup> Cfr. Introduzione di A. Canova ad A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., p. 96.

<sup>9</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., p.178.

<sup>10</sup> N. Bottiglieri, introduzione ad A. Pigafetta, *Il primo viaggio intorno al mondo*, cit., p. 34.

volentieri a ciò che già conosce e il noto è in grado di sollecitare la legittimazione da parte del lettore»<sup>11</sup>:

Avendo io avuto gran notisia per molti libri letti e per diverse persone che praticavano con sua signoria de la grande e stupende cose del Mare Oceano, deliberai con bonna gratia de la magestà cezaria e del prefacto signor mio far experientia di me e andare a vedere quelle cose che potessoro dare alguna satisfatione a me medesimo e potessero parturimi qualche nome appresso la posteriorità.<sup>12</sup>

Pigafetta stesso si autodefinisce lettore di molti libri, e non dichiara solo di voler vedere e fare esperienza di ciò di cui ha sentito parlare. La volontà è quella di guadagnare un nome presso la posterità. In definitiva il suo scopo è quello di inserirsi in uno spazio letterario, quello della letteratura di scoperta, che aveva già ampiamente fatto uso del filtro dell'esotico e del cavalleresco; mentre racconta l'immensità esperita, non ci sorprende dunque intravedere rimandi e riflessi topici.

Tra questi *topoi*, il più significativo e simbolicamente pregnante è quello dello Stretto, ripreso dall'immaginario della letteratura di viaggio epica, in particolare da quei viaggi per mare che narrano, non solo di un'andata, ma anche e soprattutto di un ritorno: l'*Odissea* e le *Argonautiche*. La *Relazione* in fondo non è altro che una lunga epopea di un ritorno a casa<sup>13</sup>:

Chiamassemo a questo streto el Streto Patagonico, in lo qual se trova ogni meza lega securissimi porti, acque exlentissime, legna si non di cedro, pesce, sardine [...] Credo che non sia al mondo più bello e migliore streto como è questo.<sup>14</sup>

Lo stretto è un giardino dell'Eden ai confini del mondo, un paradiso terrestre, una soglia premonitrice e bene augurante che invita a continuare verso un altro paradiso: l'esotico Oriente ricco di profumate spezie.

L'utilizzo di *topoi* letterari è funzionale sia a rappresentare un nuovo spazio geografico, lo Stretto di Magellano, sia a comunicare con il pubblico, tramite un'immagine simbolica e preta di significato, la carica emotiva, in gran parte ineffabile, che sta provando.

---

<sup>11</sup> A. Canova, introduzione ad A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., p. 64.

<sup>12</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., p.178.

<sup>13</sup> Il *topos* dello Stretto, nella letteratura epica di viaggio, si configura seguendo degli elementi sempre presenti e ben definiti. Per approfondire l'analisi su questo topos cfr. introduzione di N. Bottiglieri, cit., pp. 51-63.

<sup>14</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., pp. 192-193.

Lo Stretto di Magellano separa e congiunge il vuoto del Mare del Sud alla *Terra Australis*. Le riprese topiche trasfigurano uno spazio reale in uno anche letterario: quello che prenderà poi il nome di *Gigantum Regio*, connotato dalla «lente deformante dell'iperbole spaziale»<sup>15</sup>; il passaggio dello stretto mette in comune un mondo conosciuto, già descritto dalle carte geografiche, da quello ancora sconosciuto; è uno spazio bifronte, una terra di confine, intriso di un impossibile desiderio di superamento:<sup>16</sup>

L'arrivo degli europei rende l'ignoto e smisurato spazio patagonico oggetto di un'operazione mentale che plasma la nuova realtà geografica all'ultimo confine del mondo conosciuto con i consueti elementi dell'immaginazione cosmografica: l'"invenzione" della Patagonia è scoperta e costruzione dell'altrove e dell'altro dove spesso è difficile distinguere il reale dal soprannaturale.<sup>17</sup>

La Patagonia si configura, dunque, come lo spazio della dismisura, con confini assenti perché si dilatano all'infinito, frontiera assoluta: *descubrir* e tracciare dei limiti geografici è sempre di più un processo utopico. Il possesso di questo spazio può essere inteso solo come un mero nominare: un atto simbolico e quasi disperato.<sup>18</sup>

L'approssimazione con cui vengono definiti i confini dà vita a una *terra incognita*, uno spazio polimorfo, di passaggio, dove l'ignoto e l'altro si mescolano in maniera quasi profana: possono solo specchiarsi e deformarsi nel noto, rientrando così in un orizzonte di realtà, il transito alla dimensione del mito sembra quasi obbligata. Pigafetta e Magellano ricoprono entrambi il ruolo del viaggiatore-testimone, danno il nome agli spazi dove navigano per rivendicarne la paternità e il dominio, sebbene fosse una pratica usuale, non rappresenta una vera conquista, «per appropriarsi di questa frontiera assoluta bisogna inventarla»<sup>19</sup>:

Qui, in cima del più alto monte, drizzassemo una croce in signo de questa terra che erra del re di Spagna e chiamassemo questo monte *Monte de Cristo* [...] Poi, andando al cinquanta dui gradi al medesimo polo, trovassemo nel giorno delle Undicimillia Vergine uno streto, el capo del qualle chiamamo *Capo de le Unidicimillia Vergine*, per grandissimo miracolo.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 42.

<sup>16</sup> Cfr. Introduzione a cura di N. Bottiglieri, *Il primo viaggio intorno al mondo*, pp. 52-53.

<sup>17</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p.42.

<sup>18</sup> Molteplici sono i casi di luoghi che cambiano toponimi in base agli avvenimenti che accadono presso di essi, non a caso sono molto frequenti nomi come Cabo Deseado o Puerto Hambre, quest'ultimo nel tempo ha cambiato nome.

<sup>19</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 65.

<sup>20</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., p. 187.

Il processo di appropriazione culturale che si crea durante il viaggio, permette di inventare un toponimo intriso di reminiscenze ed echi letterari, Patagonia:

Quivi stesemo dui mesi senza vedere persona alguna. Un dì a l'improvviso vedesemo uno omo de statura de gigante che stava nudo ne la riva del porto, balando, cantando e butandose polvere sovra la testa.<sup>21</sup>

«Il capitano generale nominò questi populi Patagoni»<sup>22</sup>. A questo toponimo nel tempo sono state assegnate moltissime spiegazioni diverse. In principio si pensava che fosse scaturito dal fatto che questi giganti possedevano dei piedi giganti, dovuti dalle calzature in pelle di guanaco, e per questo si associava al loro nome la parola spagnola *pata*, che significa piede. Quasi sicuramente invece la scelta di questo nome è stata ispirata al protagonista del *Libro segundo de Palmerin que trata de los grandes fechos de Primaleón* (1512): Patagon.<sup>23</sup>

Il protagonista è un gigante, rappresenta l'iconografia del deforme e del brutale, creatura bizzarra assimilabile al mondo animalesco, coacervo di elementi tratti dai bestiari medievali: testa di cane, gambe da cervo, che si tranquillizza solo in presenza delle donne: «Certamente questi giganti coreno più veloci che cavali e sonno gelosissimi de loro moglie»<sup>24</sup>. Nella *Relazione* riaffiorano le caratteristiche allegoriche del gigante Patagon:

Questo erra tanto grande che li davamo a la cintura e ben disposto; aveva la faza grande e depinta intorno de rosso e intorno li ochi de iallo con dui cori depinti inmezo de le galte; li pochi capili che aveva erano tinti de bianco; era vestito de pelle de animale coside sottilmente insieme.<sup>25</sup>

La scoperta del continente americano e la successiva rielaborazione dell'esperienza tramite la scrittura cedono alla rappresentazione attraverso motivi tipici classici portatori di indiscutibile *auctoritas*, il mero osservare direttamente del viaggiatore-testimone non è sufficiente: il *topos* del gigantismo patagonico diventa

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 178.

<sup>22</sup> Ivi, p.184.

<sup>23</sup> Per approfondire le ragioni del toponimo Patagonia Cfr. F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., pp. 54-61 e L. S. M. Deodat, *Alrededor del tóponimo Patagonia*, Buenos Aires, Talleres Gráficos «Continental», 1955.

<sup>24</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., p.183.

<sup>25</sup> Ivi, p. 179.

emblematico e funge da cerniera tra il noto e l'ignoto, codifica il nuovo modo di vedere il Mondo. La Patagonia assume, dunque, il valore dell'eccesso e della lontananza per antonomasia.

Il canone della letteratura odepórica che tratta la scoperta dell'America, composta da opere di eminenti esploratori, tra i più illustri Vespucci e Colombo, è estremamente evocativa sul fronte del meraviglioso e basata sul gusto dell'*amplificatio*: «la moltiplicazione di ogni dimensione verso tutte le direzioni possibili e oltre ogni probabile paragone»<sup>26</sup>. Quello che viene descritto è un mondo agli antipodi, dove tutto è rovesciato e ormai si sono distrutti gli ordini naturali di grandezza: il deforme gigante patagonico è il risultato di uno sguardo straniante su una terra alla fine del mondo, rappresenta un orizzonte mobile nei confronti di un'alterità che è portatrice di spaesamento e di una non ancora conosciuta novità. L'America viene rappresentata come un mondo alla rovescia, capovolto, dove regna indiscusso l'eccesso.

Il cronista di Magellano, per rendere immaginabile e comprensibile il nuovo, deve inventare la Patagonia attraverso un'iperbole spaziale che da ora in avanti è «il gigante», il quale «innesca la narrazione sulla Patagonia»<sup>27</sup>.

Il *Gigantum Regio* è un'esperienza in grandissima parte mentale. Pigafetta descrive i comportamenti dei fuegini mentre interagiscono con l'altro, l'europeo, così da rappresentarli restituendo un effetto di realtà:

De li a 6 iorni fu visto uno gigante depinto e vestito de la medesima sorta de alcuni che facevano legna. Aveva in mano un arco e freze; acostandose a li nostri, prima se tocava el capo, el volto ed el corpo e il simile faceva a li nostri e dapoï levava li mani al cielo. [...] Costui era più grande e meglio disposti de li altri e tanto trattabile e gratioso. Saltando balava e, quando balava, ogni volta cazava li piedi sotto terra un palmo. Stete molti giorni con nui, tanto che 'l batisassemo Ioanni. Cos<i> chiaro prenuntiava *Iesù, Pater Noster, Ave Maria* e *Iovani* como nui, se non con voce grocissima.<sup>28</sup>

La *Relazione* «costruisce una “misura” che assimila la distanza spaziale allo scarto temporale».<sup>29</sup> La Patagonia viene intesa non solo come territorio geografico, ma come motivo letterario che si erge a paradigma di un'esperienza odepórica ibrida che intreccia il potere dello sguardo con l'intrinseco e primordiale desiderio umano di raccontare.

---

<sup>26</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 89.

<sup>27</sup> Ivi, p. 87.

<sup>28</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., pp.180-181.

<sup>29</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 109.



La Patagonia trasfigura nel mito, diventando allegoria, configura e restituisce significato all'istintivo bisogno di viaggiare: non si limita a rappresentare una simbologia di estrema alterità, ma con il passare dei secoli accoglie dentro sé peripezie e avventure sempre nuove, ma eternamente destinate a ritornare al mito, un continuo riallacciarsi a un seno materno che nutre la letteratura di un capitale mimetico che proprio come i suoi confini si dilata verso orizzonti nuovi; è nella *Relazione* scritta per mano di Pigafetta che nasce la Patagonia.

D'ora in avanti saranno molteplici le rappresentazioni dei suoi emblematici motivi; molte rappresentazioni letterarie del deserto australe alimenteranno il canone letterario della letteratura di viaggio: dai manoscritti della *Gerusalemme Liberata* (1581) di Tasso fino a *The Tempest* (1611) di William Shakespeare, in cui Calibano, mostro dalla faccia da cane, alzerà il dito al cielo e chiamerà il dio Setebos proprio come i giganti patagoni, «sbufavano come tori, chiamando fortemente Setebos che li aiutasse»<sup>30</sup>.

«Qui risiede la valenza polisemica del motivo degli antipodi che condensa una pluralità di riferimenti geografici e cosmografici, di stereotipi fantastici e letterari».<sup>31</sup> La Patagonia diventa figura polisemica, accogliendo dentro al suo toponimo un capitale mimetico vastissimo, detonatore di un'immensa forza mitopoietica che avrà riverberi in tutta la letteratura di viaggio.

## Gli antipodi e le utopie patagoniche

La Patagonia è rimasta fino al XVIII secolo quasi del tutto inesplorata, soprattutto nei suoi territori interni, consolidandosi nell'immaginario europeo come uno spazio metaforico destinato a essere riempito da sogni utopici e miti chimerici totalmente immaginari.

Le sterminate pampas inospitali e desertiche, che si estendono dall'Atlantico alle Ande fino quasi a raggiungere il Polo Sud, battute da incessanti venti freddi, attraversate solo da guanachi e aborigeni poco ospitali, rappresentano per secoli l'oggetto di una

---

<sup>30</sup> A. Pigafetta, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, cit., p. 182.

<sup>31</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 102.

geografia puramente immaginaria. La Patagonia non è altro che *horror vacui* da riempire di fantasie, utili a supplire le lacune del sapere cinquecentesco, che diedero origine al mito della provvida ricchezza americana.

Così, infatti, scrive Gil: «Dopo l'arrivo di Magellano il suo Stretto non solo venne popolato da giganti, ma, seguendo la nota regola secondo cui i miti si assommano, si proiettarono su di esso atavici desideri e antiche chimere»<sup>32</sup>. Se la Patagonia è figura dell'inversione, è capovolgimento e distorsione delle dimensioni, se dunque è un mondo agli antipodi, questa riflessione non si espande solo rispetto a un riferimento di tipo meramente spaziale, ma anche di tipo temporale: Patagonia è un deserto dove il tempo perde i suoi riferimenti, smette di scorrere in senso lineare e si fa «rimando di rimandi, riflesso di intenzioni incrociate»<sup>33</sup>, in Patagonia può nascere la città incantata dove tutto è fatto d'oro e pietre preziose e i suoi abitanti non possono che morire al massimo di vecchiaia.

La Ciudad Encantada de la Patagonia, «Hermoso cuento para niños!»<sup>34</sup>, assume nel tempo diversissimi nomi e si particolarizza in moltissime varianti, tutte sostenute da convincenti testimonianze oculari e inoppugnabili fonti storiche: Payití, Trapalanda, Sal, Elelin, Jungulo e infine, la più famosa, la Città dei Cesari, «Todos sabían de ella. Nadie la podía hallar».<sup>35</sup>

È Francisco Cesar, capitano di Caboto, a prestare il suo nome a questa utopia già a partire dal 1528, quando lui e i suoi uomini partirono in cerca di ricchezze e tornarono invece affamati, raccontando meraviglie. Le mitiche imprese del capitano, compreso il ritorno al forte carico di pepite d'oro, si realizzarono solo nelle storie scritte per mano del romanziere Ruy Díaz de Guzmán. «Los hechos históricos se presentan, no pocas veces, para que sobre ellos la imaginación levante leyendas y mitos, los cuales, por estar asentados, precisamente, sobre un hecho acaecido, adquieren forma de verosimilitud»<sup>36</sup>.

Il sogno di raggiungere la chimerica città incantata della Patagonia diede vita a numerose imprese che si ripeterono nel corso dei secoli fino al XVIII secolo, ma anche

---

<sup>32</sup> J. Gil, *Mitos y utopias del Descubrimiento 2. El Pacífico*, Alianza editorial, Madrid, 1989; trad. it. *Miti e utopie della scoperta. Oceano Pacifico: l'epopea dei navigatori*, Garzanti, Milano, 1992, p.272.

<sup>33</sup> F. La Cecla, P. Zanini, *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 2.

<sup>34</sup> E. Morales, *La ciudad encantada de la Patagonia*, Buenos Aires, Emecé, 1944, p. 19.

<sup>35</sup> Ivi, p. 9.

<sup>36</sup> Ivi, p. 15.

oltre, e tutte diedero lo stesso risultato: un clamoroso disastro e un immenso spreco di vite umane. Il primo, dopo Caboto, a tentare l'impresa fu Simón de Alcazaba, incaricato da parte della corona di Castiglia, di occupare le duecento leghe a sud del territorio di Mendoza fino allo stretto di Magellano, oggi territori corrispondenti alla Patagonia. Alcazaba fiducioso e, non avendo nemmeno un'idea approssimativa dei territori, si mise in viaggio dirigendosi verso terre per lui assimilabili ai tropici, convinto di guadagnare fama e ricchezze facili, trovò invece pianure disabitate, fame, sete e freddo. Gli insuccessi continuarono con la spedizione finanziata dal Vescovo di Plasencia e guidata da Francisco de Camargo, che dopo lunghe peripezie si concluse con un naufragio: «La fantasía quiere que los tristes y miserables náufragos que dejamos en la playa inhóspita, se transformen por arte de magia en los opulentos señores de Trapalanda».<sup>37</sup>

Queste due spedizioni lasciano impresse nell'immaginario collettivo la leggenda di una città incantata, ricca e magnificente, un'utopia fertile destinata a moltiplicarsi e a germinare nel deserto patagonico, diventando una selva di illusioni e fantasie utili solo a eroi rigonfi di fama e ricchezza.

Ultima spedizione per mare e di portata molto maggiore è quella condotta da Sarmiento de Gamboa nel 1584, non ideata solo per cercare un altrove esotico e felice, ma per uno scopo ben più alto: colonizzare e controllare lo stretto di Magellano impedendo il passaggio delle navi inglesi troppo spesso avvezze alla pirateria. L'impresa di fondare una città sullo stretto, col nome di Rey Don Felipe, fu l'ennesimo insuccesso a costare numerose vite umane, tranne quella dello stesso Gamboa, che riuscì a tornare in Spagna.

Rispetto alle precedenti infauste gesta per mare, di questa possediamo una testimonianza storica; infatti, nel 1587 l'inglese Thomas Cavendish raggiunse Rey Don Felipe, nei pressi dell'attuale Punta Arenas, e recuperò uno dei diciotto sopravvissuti: un certo Tomé Hernandez, le cui dichiarazioni permisero di ricostruire tutti gli avvenimenti precedenti avvenuti sotto gli ordini di Sarmiento de Gamboa.

Cavendish trovò una tale desolazione e denutrizione in quei sopravvissuti che cambiò il nome di quel luogo: Rey Don Felipe ora è rimasta a noi come Puerto Hambre. Nonostante le dichiarazioni di Hernandez i restanti diciassette non morirono, ma si unirono come i loro sventurati predecessori ai Cesari: «La leggenda sugli spagnoli

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 35.

sopravvissuti e introvabili si adatta perfettamente al *topos* dell'Eldorado americano come propulsore di avventure ed esplorazioni».<sup>38</sup>

Ogni informazione sui territorio interni della Patagonia diventa traccia per raggiungere Trapalanda, in quei territori incommensurabili non c'è spazio per la logica e tutto può essere interpretato tramite il filtro del fantastico, così parte della *Declaración* di Tomé Hernandez può essere utilizzata come prova dell'esistenza di questa leggenda:

Preguntando qué lengua hablaban los indios, y cómo los entendían los españoles, dijo que solo les oían decir: “Jesús Santa Maria”, mirando al cielo y daban a entender que la tierra adentro había otros hombres, diciendo así: “ otros hombres con barbas, con botas; otros muchachos”, y enseñándoles a los españoles los muchachos que llevaban consigo, dixieron “que eran como aquellos”, y señalaban con la mano el tamaño de ellos, hacia la tierra adentro, por donde entendieron que había gente poblada en la parte donde señalaban, que es la del Norte.<sup>39</sup>

I confini poco definiti del racconto di questa esperienza, vissuta da un uomo abbandonato in terre ai confini del mondo e in condizioni di vita pessime, avvicinano la leggenda alla sfera del verosimile e per coloro che ricercano ardentemente la città sono tracce indelebili dell'esistenza di questo luogo.

La Ciudad Encantada diventa uno stereotipo nello smisurato spazio polimorfico patagonico, dando vita a una narrazione molto spesso ripetitiva, contraddistinta solo da piccole variazioni che alimentano il verosimile, immagine mentale di una città giusta e felice, una civiltà agli antipodi rispetto alla complessità a cui si sta affacciando la nuova Europa. Tutte simili e allo stesso tempo uniche sono le descrizioni della Città dei Cesari: cupole d'oro, chiese avvolte in pietre preziose che esposte al sole non si può sostenere il loro sguardo da quanto riluccicano; un paradiso terrestre dove bianchi e biondi spagnoli convivono con indios operosi nel far crescere ricche e rigogliose piantagioni di vite e ulivo, in un'eterna pace che avvolge le vite di abitanti oziosi e immortali così ricchi da possedere persino mobili in oro. Una Città protetta e introvabile che cambia sempre la sua collocazione quasi fosse essa stessa in un immutabile movimento. Le narrazioni di esperienze soggettive transitano nella leggenda trasfigurando spazi inospitali in edeniche utopie che a loro volta si alimentano di nuove narrazioni che trasformano l'ignoto in un

---

<sup>38</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 176.

<sup>39</sup> E. Morales, *La ciudad encantada de la Patagonia*, cit., p. 58.

*surplus* polisemico: «La Ciudad Encantada no existía, y seguía existiendo, sin embargo, para los que la buscaban»<sup>40</sup>.

Molti furono gli eroi dell'immaginazione che diedero corpo a questo mito con informazioni mai vere, come per esempio Silvestre Antonio de Roxas che così affermava: «Nadie debe creer exageración lo que se refiere, por ser la pura verdad, como lo que anduve y toque con mis manos»<sup>41</sup>.

L'Eldorado americano irrompe nella letteratura odepórica che intende raccontare un'alterità assoluta, un viaggio che non conduce in posti conosciuti e non passa per sentieri battuti, ma che si assesta in un tempo e in uno spazio immaginario dove il tempo è quello della memoria, sospeso, né passato né presente né futuro. Allo stesso modo, lo spazio è vuoto e assume le forme delle visioni chimeriche più agognate: un gioco di specchi e di rimandi, un rimbombo di echi sempre nuovi, il viaggio in questione non è ricerca di un oggetto ben preciso, ma tende più a un percorso interiore dove si sogna la speranza di poter scorgere un sé in pace:

Il viaggio come impresa di scoperta lascia il posto alla fantasia del ritorno a una terra separata dal resto del mondo, a un luogo paradisiaco arcano, al sogno pagano del ritorno a un'età aurea all'Eldorado patagonico.<sup>42</sup>

L'assidua ricerca di luoghi mitici dà vita a viaggi che trapassano essi stessi nel mito, come le imprese del gesuita italiano Mascardi o del padre Francisco Menéndez. Il primo, mosso dal desiderio di trovare questa città che pensava prima essere a ridosso delle Ande poi sempre più vicino all'oceano Atlantico, incontra popoli sconosciuti, imperterrito insegue il suo obiettivo e, pur non trovando niente che assomigliasse alla Città dei Cesari, a lui vengono attribuite importanti opere di evangelizzazione e di conoscenza della cultura autoctona. Nell'immaginario popolare la figura del gesuita si impone come emblema dell'esplorazione ed eroe della fede, pronto a tutto per raggiungere il suo scopo e trasmettere il suo messaggio: gli si attribuiscono opere di modernizzazione delle condizioni dei locali, anche se non con certezza compiute da lui,

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 86.

<sup>41</sup> *Derroteros y viajes a la Ciudad Encantada o de los Cesares que se creia, existiese en la Cordillera, al Sud de Valdivia*. Recopiados por Pedro de Angelis, Buenos Aires, 1836. (Qui cit. da E. Morales, *La ciudad encantada de la Patagonia*, cit., p. 54).

<sup>42</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 167.

come quella di importare e insegnare la coltivazione della mela, che avrebbe rappresentato da allora un'attività redditizia.

Padre Francisco Mendoza, invece, viene definito «El último explorador»<sup>43</sup>. L'appellativo non è casuale, infatti, il suo peregrinare per gli spazi patagonici alla fine del Settecento è contraddistinto da un preciso spirito di osservazione che lo portò a mappare quei territori trasformando limiti inauditi in spazi misurabili. Fu l'ultimo cercatore della Città incantata, ma fu anche il primo a rendere possibile la civilizzazione della Patagonia, trovò anche una città fuori dalle mappe, con chiese, strade, nella quale vivevano degli spagnoli, ma altro non era che Carmen de Patagones una città talmente mal amministrata che viveva isolata da tutti.

Tutti questi viaggi in definitiva non portarono a scoprire la chimera americana, ma permisero di descrivere con precisione sempre più scientifica la *terra incognita* che erano gli spazi interni della regione patagonica, ormai non più luoghi della dismisura dove vivevano giganti e spagnoli scomparsi oziavano tra edifici dorati, ma una regione del continente americano ricondotta a una misura umana. Riassorbita la sua forza mitopoietica, la Patagonia rimane allegoria e spazio dell'altrove, non più nella realtà, ma solo nell'immaginario della letteratura di viaggio.

### Charles Darwin: un naturalista in Patagonia

*Journal of Researches into Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World (1839)* di Charles Darwin nasconde dentro di sé il farsi di uno sguardo e il maturarsi del ragionamento di uno dei naturalisti e pensatori di scienza più importanti per l'alba dell'età contemporanea. Al momento della partenza, sul brigantino Beagle, sotto il comando del ventiseienne Robert FitzRoy, l'autore possiede appena ventidue anni. Darwin non è solo il saggio canuto con la lunga barba che si è topicamente immobilizzato nel nostro immaginario, nel *Journal*, è un ragazzo che ama la vita, e che sogna con gioia di scoprire il mondo durante un viaggio che durò cinque anni: doppiò Capo Horn, passò due volte per il Brasile, esplorò le meravigliose Galapagos, tutti sanno quanto fondamentali furono per la sua teoria, ma

---

<sup>43</sup> E. Morales, *La ciudad encantada de la Patagonia*, cit., p. 81.

dovette anche passare cinque anni in mare, lui che lo soffriva e mai imparò a conviverci, condividendo lo spazio di una piccola cabina con un capitano altrettanto giovane:

Se qualcuno chiedesse il mio parere prima di intraprendere un lungo viaggio, la mia risposta dipenderebbe dal fatto se egli possieda o meno un gusto deciso per qualche ramo del sapere, che in tale maniera potrebbe progredire.<sup>44</sup>

Questa affermazione e presa di posizione, quasi testamentaria, coniuga il rapporto dicotomico tra viaggio e conoscenza, rispettando, nei limiti delle unicità di quest'opera, l'orizzonte d'attesa dei lettori suoi contemporanei pronti a inserire il *Journal* all'interno del genere letterario del *travel account*.

Numerose e varie sono le esperienze di letteratura di viaggio verso la Patagonia che precedono di poco l'opera darwiniana, tutte accomunate da un nuovo sguardo sulla realtà, investigativo e demistificante, che spogliarono la connotazione mitico-legendaria di quei luoghi, prima pensati come smisurata alterità. Allo stesso tempo impressero nuovi motivi topici nell'immaginario letterario e collettivo; centrale d'ora in avanti sarebbe stato il topos della desolazione patagonica, un deserto che è fuga dal tempo, dolce naufragare in un silenzio di inquietudine affascinante interrotto solo da versi di animali:

Vi era qualcosa di molto solenne, mentre vegliavo e osservavo il paesaggio circostante. In nessun altro momento si comprende con maggiore chiarezza il fatto di trovarsi in un remoto angolo del mondo. Tutto tende a produrre questo effetto; il silenzio della notte è interrotto soltanto dal grido di un uccello notturno. Talora il latrato di un cane, udito in lontananza, ci ricorda che siamo nella terra dei selvaggi.<sup>45</sup>

A partire dall'esperienza di Georg Foster, proseguita da Tomás Falkner prima e Alcide D. Orbigny poi, la Patagonia passa da essere immaginata come *terra incognita* e *res nullius* a diventare oggetto di un processo onnivoro di conoscenza e investigazione, che rende ogni elemento del deserto australe classificabile e ordinabile, scompaiono le possibilità di illusioni utopiche: la metà del viaggio non è più la visita dei giganti o la ricerca della Città dei Cesari, ma scovare quello che ancora è ignoto affinché possa essere scoperto, decifrato e rappresentato su una carta geografica, dunque è ricondurre l'indicibile al dicibile, l'immensurabile a misura.

---

<sup>44</sup> C. Darwin, *Journal of Researches into Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World*, London, 1839; trad. it. *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Roma, Newton Compton, 2008, p. 489.

<sup>45</sup> C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 234.

L'indagine scientifica, operata sotto lo sguardo scrupoloso dello scienziato scrittore, impone le sue regole di verificabilità e chiarezza sulla letteratura che vincolata tende ad assumere la forma maggiormente espositiva della *travel investigation*:

In Patagonia comincia la nuova era dei viaggi compiuti all'insegna dell'etnografia e della geografia comparate: allo sguardo dello scienziato-viaggiatore il compito di unire *travel* e *investigation* e di osservare l'universo attraverso l'inedita sintesi tra le scienze della natura e quelle dell'uomo.<sup>46</sup>

Il *travel account* è un racconto di viaggio sia attraverso l'ambiente fisico sia attraverso le idee. Darwin non sottrasse mai ai suoi ragionamenti comparativi parte della dimensione soggettiva, la cui gioia scaturisce dalla scoperta e dalla descrizione della novità. La scrittura, a tratti, sembra quasi cedere al potere delle illusioni, tanta è la *curiositas* dell'autore nei confronti del paesaggio che scorre sotto i suoi occhi, e lo stupore nei confronti dell'ignoto. Il visivo non è mai rappresentato con banali descrizioni, anzi le convenzioni letterarie affiorano frequentemente e sempre però vengono ricondotte alla sfera dell'immaginazione:

Vi sono parecchie altre fonti di piacere in un lungo viaggio, che sono di natura più ragionata. La carta del mondo cessa di essere ignota; diviene un quadro pieno delle più svariate e animate figure. Ogni parte assume proprie dimensioni; i continenti non considerano con lo stesso occhio delle isole, e le isole non si guardano come piccoli punti, poiché in verità sono più grandi di molti regni d'Europa.<sup>47</sup>

L'investigazione parte dall'universale per giungere ad osservare ogni microelemento al quale segue un movimento assimilabile allo zoom: dal macrocosmo, ancora pieno di spazi bianchi da riempire, fino al microcosmo formato dai più piccoli insetti. L'osservazione diretta della realtà e la raccolta di informazioni indirette, le conoscenze acquisite nei secoli dagli indigeni, trasformano la Patagonia da utopico altrove a oggetto di indagine scientifica, predisposto a una «visualizzazione e modellizzazione simbolica che fa dell'ambiente fisico uno spazio quantificato e qualificato dai suoi accidenti geografici»<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 217.

<sup>47</sup> C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 493.

<sup>48</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 223.



Il *Journal* di Darwin è entrato nel canone letterario come classico del suo tempo, assimilando l'orizzonte d'attesa del lettore, sovvertendolo e superandolo. L'esperienza del viaggio di Darwin attesta un nuovo paradigma di pensiero e a partire dalla tradizione, nata da Pigafetta, narra un nuovo modo di porsi nei confronti dello spazio patagonico. È lui stesso a spiegare, in maniera semplice e chiara, il suo modo di pensare e comprendere il mondo, «al fine di rendere il libro più adatto al lettore non specialista»<sup>49</sup>.

Quello di Darwin è un *modus operandi*, fallibile ma funzionale, dal quale si può solo imparare, è un ragionamento comparativo che dall'empirismo si trasforma in ipotesi che trasporta la conoscenza dell'uomo dal singolare verso l'universale in «un viaggio intellettuale»<sup>50</sup>:

L'eccitazione per la novità degli oggetti e la probabilità di successo in ciò che ha intrapreso lo stimolano a una crescente attività. Inoltre, siccome un numero di fatti isolati perde in breve il suo interesse, l'abitudine alla comparazione porta a formulare generalizzazioni. D'altra parte, poiché il viaggiatore rimane solo per un breve periodo in ogni luogo, le sue descrizioni devono essere in generale semplici abbozzi, invece che osservazioni particolareggiate. quindi ne deriva, come ho sperimentato a mie spese, una costante tendenza a riempire i larghi vuoti del sapere con ipotesi imprecise e superficiali.<sup>51</sup>

Il 6 dicembre 1833 il brigantino Beagle salpa da Río de la Plata, per non farvi più ritorno, e dopo poco più di due settimane di navigazione, il 23 dicembre, raggiunge Port Desire sulla costa patagonica: inizia da qui il viaggio che porta l'autore a visitare l'entroterra semidesertico, attraversare lo Stretto di Magellano, esplorare le Terre del Fuoco e le isole Falkland. Sotto lo sguardo di Darwin quello che apparentemente sembrerebbe solo un paesaggio desertico, connotato solo dall'assenza: senza alberi, senza monti, senza acqua, fa emerge invece «un “geroglifico naturale” che costituisce un linguaggio vivo, decifrabile e necessario a spiegare la storia della natura»<sup>52</sup>.

Lo spazio e il tempo sono l'oggetto principale su cui si concentra l'investigazione scientifica, non più elementi illusori e mitici, ma continua sfida per il viaggiatore-scienziato, sempre impegnato a ricondurli a una logica scientifica: «Quale storia di

---

<sup>49</sup> C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 25.

<sup>50</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 244.

<sup>51</sup> C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., pp. 493-494.

<sup>52</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 246.

mutamenti geologici svela la costa della Patagonia, pur con la sua semplice composizione!»<sup>53</sup>.

La Patagonia viene analizzata da uno sguardo fondatore che ricerca l'origine di quei luoghi, partendo dalla storia geologica, diviene una ricerca che si spinge verso l'assoluto e permette di ritrovare empaticamente nel proprio io il senso del tempo:

Quando consideriamo che tutti questi ciottoli, innumerevoli come granelli di sabbia del deserto, hanno avuto origine dalla lenta caduta dei massi di roccia sulle antiche coste marine e sulle sponde dei fiumi; e che questi frammenti sono stati frammentati in pezzi più piccoli, ognuno dei quali è lentamente rotolato, si è arrotondato ed è stato trasportato così lontano, la mente rimane stupita pensando al lungo numero di anni assolutamente necessario per ottenere tutto questo.<sup>54</sup>

Spogliata dei propri miti, sfatate le sue leggende, la Patagonia rimane ugualmente spazio dell'inversione e rovesciamento, estrema distanza spaziale e culturale rispetto all'Europa sempre più moderna e sempre più civilizzata. L'*amplificatio* dei giganti patagonici viene sostituita dagli antichissimi ritrovamenti di ossa di mastodontici e primordiali mammiferi:

è impossibile pensare al mutamento subito dal continente americano senza provare la più profonda meraviglia. Anticamente esso deve aver brulicato di enormi mostri, mentre ora non troviamo che pigmei, se si paragonano alle razze affini antecedenti.<sup>55</sup>

Gli interminabili, inaccessibili e silenziosi altopiani patagonici diventano la nuova edenica città incantata dove regna la pace e il tempo non scorre, dove nulla nasce e nulla muore; i *rodados patagónicos* simboleggiano una fuga dal tempo, esperienza mentale di ricerca di una memoria della Terra; l'esotismo di questi luoghi e gli antipodi rovesciati si riversano ora sugli animaleschi diabolici indigeni così estremamente distanti dalla civilizzazione, alterità immutabile perché mai in tre secoli hanno evoluto le loro abitudini, privi di un capo e di una gerarchia statale, sfuggono all'inesorabile scorrere del tempo ed alla corruzione dei costumi portata della modernità.

Nel suo viaggio Darwin sembra farsi partecipe dei viaggi e delle esplorazioni precedenti a lui: «Come i navigatori del passato quando si avvicinano a una terra ignota,

---

<sup>53</sup> C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 186.

<sup>54</sup> Ivi, p. 185.

<sup>55</sup> Ivi, p. 187.

così noi esaminavamo e osservavamo il minimo segno di mutamento»<sup>56</sup>. Il suo percorso si snoda presso gli stessi luoghi, visitati dai primi esploratori, ancora avvolti nel fascino cinquecentesco dei confini del mondo. Il suo è un viaggio nei viaggi, è l'esplorazione tra le esplorazioni, alcune le cita direttamente, come quelle di Gamboa o Drake, altre le lascia solo emergere dal suo linguaggio come quando descrive il passaggio per lo Stretto e non riesce a sottrarsi al fascino del suo *topos*, cesura tra il noto e l'ignoto, frontiera assoluta, confine del mondo; o quando per esprimere le sue emozioni, come Pigafetta, ha impellente bisogno di ricorrere alla letteratura, per far transitare la sua esperienza del sublime in un immaginario classico: Shelley che descrive il Monte Bianco.

Tramite il filtro letterario, Darwin rivive empaticamente le stesse non ben distinte emozioni che trasmettono quei luoghi, condividendole con i suoi predecessori, ma grazie al suo nuovo modo di vedere il mondo, allo stesso tempo, gode della carica simbolica dello straniante senza però mai credere il verosimile vero:

Se, come supponevano gli antichi, la terra fosse piatta e circondata da una invalicabile distesa d'acqua, o da deserti scaldati all'eccesso, chi non guarderebbe a questi estremi confini della conoscenza umana con profonde ma non ben distinte sensazioni?<sup>57</sup>

Quando incontra per la prima volta i «famosi “giganti patagoni”»<sup>58</sup>, Darwin immediatamente analizza il perché dovevano venir considerati dei giganti, probabilmente il loro modo di vestire con mantelli in pelle di guanaco accentuava le loro dimensioni che si possono definire grandi visto che molti superano la statura di 1,80 metri, ma certamente non sono dei giganti. Nel *Journal*, la letteratura è strumento per spiegare, è filtro per rappresentare le proprie emozioni, è gioco ironico per esaltare e smentire le false credenze: la parola per Darwin è polisemica.

Il contatto con «le creature più misere e sventurate che avessi mai visto»<sup>59</sup>, gli indigeni fuegini, le loro descrizioni, e le riflessioni su questi popoli rappresentano un passaggio di svolta essenziale nella narrazione. I racconti sulle popolazioni autoctone illustrano come si orienta lo sguardo darwiniano nei confronti di un popolo in tutto diverso da quello inglese: «orridi volti imbrattati di pitture bianche, la pelle sudicia, i capelli

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 192.

<sup>57</sup> Ivi, p. 491.

<sup>58</sup> Ivi, p. 240.

<sup>59</sup> Ivi, p. 223.

arruffati, la voce dissonante e i gesti violenti»<sup>60</sup>. Barbari, tutti nudi o mal vestiti, dormono raggomitolati come animali, madri incapaci di accudire i propri figli li lasciano nudi sotto le intemperie, persino con la neve che si scioglie sui loro corpi gracili: «non si poteva quasi credere che fossero nostri simili ed abitanti dello stesso mondo»<sup>61</sup>.

La carica simbolica raccolta sotto il prisma straniante dell'esotico si scaglia contro i nativi, immagine altra di un'umanità primitiva, fuori dal tempo, distanza incolmabile e assoluta: privi di un capo, di una gerarchia statale, del concetto di proprietà privata, «Non conoscono la sensazione di avere una casa ed ancora meno quella degli affetti domestici, perché il marito è per la moglie il padrone brutale di una laboriosa schiava»<sup>62</sup>.

I fuegini di Darwin sono in grado al massimo di un lato senso della mimesi: «le loro capacità possono essere sotto alcuni aspetti paragonate agli istinti degli animali, perché non vengono migliorate dall'esperienza»<sup>63</sup>; emarginati geograficamente, sono la «personificazione della distanza abissale che la separa dalla civiltà, quest'umanità allo stadio infantile dovrà soccombere all'arrivo dell'uomo europeo»<sup>64</sup>.

La vicenda principale, attorno alla quale si concentra l'autore, è il ritorno a casa dei tre fuegini, Jemmy Button, Fuegia Basket e York Minster, prelevati nel viaggio precedente di FitzRoy. Si tratta di un racconto nel racconto, visto però solo dallo sguardo da naturalista e non da quello del viandante, dato che non c'è empatia emotiva nei confronti degli indigeni, anzi si instaura un ragionamento che attesta le non ricomponibili differenze e le assolute distanze. La loro storia, viaggio nel viaggio, ritorno all'imbarbarimento, è utilizzata strumentalmente per confermare la veridicità del pensiero darwiniano e inglese: «Così come quegli animali che sono spinti dall'istinto a vivere in una società e a obbedire ad un capo sono più soggetti a miglioramenti, lo stesso avviene nelle razze umane»<sup>65</sup>. In altre parole, l'Inghilterra in quanto cultura e civiltà più sviluppata ha il diritto di dominare, tramite un impero coloniale, gli animaleschi selvaggi:

Nella Terra del Fuoco, finché non arriverà un capo che abbia sufficiente forza per mantenere un qualsiasi vantaggio acquisito, come per esempio il possesso di animali

---

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

<sup>61</sup> Ivi, p. 223.

<sup>62</sup> Ivi, p. 226.

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

<sup>64</sup> F. Fiorani, *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p.254.

<sup>65</sup> C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 239.

domestici, non sembra quasi possibile che le condizioni politiche del possano migliorare.<sup>66</sup>

Jemmy Button viene prelevato dalla sua terra di origine, condotto in Inghilterra ed educato secondo la cultura inglese per poi far ritorno all'Isola di Navarino, sua terra natale, solo per dimostrare così il concetto di adattamento, verificando le teorie in voga dell'epoca. Così scrive Pino Cacucci su Darwin e il suo incredibile viaggio:

Tenere conto dell'epoca in cui Darwin viveva questa lunga avventura e la narrava, è invero un motivo di interesse in più [...], perché ci permette di conoscere quali convinzioni lo animassero e quale atteggiamento governasse l'approccio con le realtà sconosciute, senza cadere nella tentazione di giudicare "con il senno di poi", visto che noi, tutt'oggi, di senno ne mostriamo ben poco, riguardo alla natura.<sup>67</sup>

Non abbiamo diritto di giudicare quest'opera «con il senno di poi». Il libro di Darwin ha l'indicibile capacità di prendere per mano «il lettore comune» e condurlo in un viaggio affascinante attraverso la conoscenza: è in grado di illuminare l'infinità del mondo, alternando uno sguardo da naturalista entomologo pronto a catalogare il minimo insetto, e uno da viandante in grado di tramandare l'istintivo «piacere di vivere all'aria aperta, col cielo per tetto ed il terreno per mensa»<sup>68</sup>.

I diversi sguardi di Darwin quello originario, che sempre ricerca il primigenio, e quello indagatore, unicamente comparativo e generalizzatore, fanno parte dello stesso sentimento intrasmissibile: disporre della sensibilità per esperire il sublime, avere il coraggio di alzare lo sguardo verso confini prima inimmaginati. Di fronte alle sconfinite e desolate pianure patagoniche o alle primigenie foreste brasiliane «nessuno può restare immobile in quelle solitudini, e non sentire che nell'uomo vi è qualcosa di più che non il mero respirare del suo corpo»<sup>69</sup>.

Darwin attraverso l'abbozzo di una teoria scientifica e il suo soggettivismo quasi lirico è in grado di imprimere in noi il valore e il piacere del viaggio:

Da un punto di vista morale, l'effetto sarà quello di apprendere una bonaria sopportazione, di liberarsi dall'egoismo, di acquisire l'abitudine di agire autonomamente e fare il meglio in ogni circostanza. In breve, dovrà fare sue le qualità caratteristiche della maggior parte dei marinai. Viaggiare gli insegnerà la diffidenza; ma nello stesso tempo gli dimostrerà quante persone veramente di cuore

---

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

<sup>67</sup> P. Cacucci, *Al di là dell'orizzonte*, in C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 14.

<sup>68</sup> C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 493.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 490.

ci sono, con le quali non ha avuto mai, o non avrà mai più contatti, e che tuttavia sono pronte a offrirgli il più disinteressato aiuto.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 494.

## Capitolo II

### Incontri di frontiera

#### Le “acqueforti” di Roberto Arlt

Fino agli inizi del XX secolo gli spazi patagonici sono sempre stati considerati un *continuum* vuoto, un deserto, ai margini meridionali dell'Argentina; luoghi di frontiera non ancora assimilati da un'idea di nazionalizzazione, remoti e irraggiungibili, come diceva Charles Darwin, connotati solo dall'assenza: ancora senza vie di comunicazioni rapide, senza la ferrovia, emblema del progresso. All'inizio del Novecento il deserto australe continua ad essere impermeabile alla modernità.

Il Neuquén, la provincia più a nord della Patagonia, «è stata considerata per secoli il luogo in cui finiva l'Argentina e cominciava il “deserto”»<sup>71</sup>, come la definisce Flavio Fiorani, ne *Il palinsesto patagonico*. Lo studioso, con il termine «deserto», esalta il concetto di vuoto, di assenza di definizioni precise: uno spazio dai confini labili, i quali, nel tempo, sotto la pressione di racconti ed esperienze di viaggio, si sono allargati e dilatati, accogliendo dentro di essi un vastissimo repertorio simbolico eterogeneo.

Tomás Falkner, autore di *Description of Patagonia* (1774), è stato il primo esploratore in grado di osservare e catalogare il deserto australe come un paesaggio geograficamente definibile, e non come uno spazio immaginario e fantasioso. Sebbene abbia restituito un'istantanea della regione non del tutto veritiera, perché si è basato su informazioni indirette e non verificate, per la prima volta il Sud del mondo viene descritto come un luogo caratterizzato dalla presenza indigena, non più abitato da giganti. Il missionario inglese, attraverso la sua opera, connota lo spazio patagonico non come

---

<sup>71</sup> F. Fiorani, *Il palinsesto patagonico*, in «Rassegna iberistica», n. 81, 2005, p. 59.

mentale *res nullius*, ma rende la Patagonia una regione geografica delimitata da confini prestabiliti, non un altrove esotico; d'ora in avanti, la Patagonia può essere pensata come uno spazio di conquista nazionale. Successivamente Darwin, alternando, nel *Journal*, registro scientifico e soggettivo, canonizza e carica di un fascino ineffabile la Patagonia, trasformandola in un passaggio nel quale, se si cede alla sua seduzione, si può, oltre che viaggiare, anche scoprire romanticamente il proprio io primordiale.

Vanni Blengino, ne *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*<sup>72</sup>, spiega il processo di incorporazione della frontiera patagonica, avvenuto nell'Ottocento, attraverso l'opera «civilizzatrice» di militari, sacerdoti, studiosi e scrittori, che, tramite le loro attività e scoperte, si sono opposti all'indeterminatezza della «barbarie» indigena. La distruzione e la scomparsa delle popolazioni autoctone ha permesso a Buenos Aires di argentinizzare l'estremo e selvaggio sud.

Roberto Arlt, nato nel 1900 e morto nel 1942 a Buenos Aires, è stato uno scrittore, un giornalista e un drammaturgo argentino. È stato autore di pochi romanzi estremamente significativi per la letteratura argentina, tanto che Ricardo Piglia lo ha definito l'unico scrittore veramente moderno della letteratura argentina; Juan Carlos Onetti lo considerava un genio. I personaggi protagonisti dei suoi tre romanzi, *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) e *Los lanzallamas* (1931), nel finale della narrazione esprimono un autodistruttivo desiderio evasione, ambiscono a un esilio verso il «palinsesto patagonico»<sup>73</sup>: il deserto pampeano-patagonico mantiene quel sapore di natura selvaggia che lo rende un ecosistema scisso dalla storicità dell'uomo.

La Patagonia, per l'autore, rappresenta una diserzione dalla modernità, è una fuga verso una natura primigenia ed anacronistica. Il desiderio di Erdosain, protagonista de *Los siete Locos*, è di correre senza fiato, verso una terra di nessuno, dove è concesso essere liberi, perché lì, ai confini del mondo, realtà e finzione si confondono, e la differenza tra angoscia e pazzia non ha più significato; perché nel deserto patagonico non si appartiene più a qualcosa o a qualcuno:

---

<sup>72</sup> V. Blengino, *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, prefazione di Ruggiero Romano, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

<sup>73</sup> F. Fiorani, *Il palinsesto patagonico*, in «Rassegna iberistica», n. 81, 2005.



Arlt's characters see modern as an aggregate of mechanical inventions and bourgeois society which uses them; both are uncontrollable in their constraint and pression of the individual. Arlt's protagonists – Silvio, Erdosain and Balder – find that the one possible escape from this situation is to nature, that is, to a noninvented reality: [...], to the Andes (Silvio), or to Ushuaia, in the extreme south of Argentina (Erdosain) – “allá se salvan las almas que enfermó la civilización”.<sup>74</sup>

Roberto Arlt, tra l'11 gennaio e il 19 febbraio del 1934, invia, al giornale *El Mundo*, 23 *Aguafuertes patagónicas* (1934). Nel preludeo dell'opera, l'autore dichiara di voler «girovagare per il Neuquén, la cordigliera delle Ande, la zona dei laghi e chissà che non scopra un nuovo continente»;<sup>75</sup> autoironico ritratto di un mitico esploratore: munito solo di un paio di stivali, gli stivali delle sette leghe, un giaccone per svernare al polo, una Kodak e un revolver che ancora non sa se funziona, inizia il suo demistificante viaggio esotico, nel quale, con un'ironia caustica, desidera dissacrare le frottole della letteratura di viaggio al modo di Walter Raleigh, aristocratico esploratore europeo che aveva favoleggiato della presenza dei giganti in Venezuela.

Già autore delle *Aguafuertes porteñas*, Arlt scrive e parla a un pubblico tramite un genere già magistralmente da lui sperimentato. Le *aguafuertes* sono un genere al limite tra giornalismo e letteratura, tra finzione e realtà; l'autore è un giornalista-viaggiatore, un sardonico *flâneur* che osserva e racconta la Patagonia, che, nonostante il passaggio dei secoli, mai può perdere il suo bagaglio di valenze mitiche e leggendarie.

La letteratura che ha narrato la Patagonia è sempre stata una letteratura ibrida, in equilibrio dinamico tra autobiografismo e uno sguardo, che, tramite il filtro letterario, tenta di sistematizzare il reale; è la letteratura che si fa essa stessa esperienza del limite. La parola scritta diventa spazio di confine, un interstizio, in cui emerge una realtà intima, un riflesso dell'anima. Inoltre, come ha osservato Ernesto Livon-Grosman, il dato più interessante in tutta la letteratura di viaggio patagonica è l'instaurarsi di una continua e rituale intertestualità, l'incessante costruirsi e farsi di un corpus di valenze simboliche che invadono la Patagonia, «riferimenti a narrative precedenti instaurano relazioni di

---

<sup>74</sup> A.W. Hayes, *Reality and the Novel – The Case of Roberto Arlt*, in «Romance Notes», n.21, n. 1 (1980), p.53.

<sup>75</sup> R. Arlt, *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1997; trad. it. *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, Ascoli Piceno, Sigismundus, 2014, p.8.

complementarietà»<sup>76</sup>. Ogni viaggio, ogni esploratore porta con sé le esperienze dei suoi predecessori con cui è costretto a confrontarsi criticamente<sup>77</sup>.

Le *Aguafuertes patagónicas* esprimono appieno questa consapevolezza, ibridando realtà e letteratura, resoconto giornalistico e racconto. In questo modo, si oppongono a rappresentare meccanicamente le vetuste mitologie, e tentano, invece, di incorporare gli spazi di frontiera dentro la nazione Argentina, trasportando l'esotico dentro le riflessioni di un'opinione pubblica. Quest'opera è una personale esperienza del limite, che getta un nuovo sguardo su una realtà che cambia, e a tappe forzate è costretta a fare i conti con il progresso e la modernità. In continuo dialogo con il passato, da Pigafetta fino a Darwin, Arlt è in grado di risemantizzare l'immaginario patagonico e costituire la pietra di paragone per la Patagonia dei più importanti scrittori, tra i quali Bruce Chatwin, Sepúlveda e Del Giudice.

«Scrivo questa lettera a 915 chilometri dalla capitale federale»<sup>78</sup>: inizia già distante da Buenos Aires il resoconto del reporter, in uno spazio che mentalmente dovrebbe appartenere all'esotico. La comodità del viaggio in treno e della grande stanza d'albergo, tuttavia, depotenziano fortemente l'esperienza estrema. Questo viaggio è un'avventura personale, estranea alle precedenti, così, infatti, afferma l'autore: «non aspiro alla statua né all'immortalità né ad essere membro dell'Accademia Geografica. Mi basterà... tornare in contatto speciale con i miei lettori de *El Mundo*»<sup>79</sup>. Non è né il soggettivismo romantico né il pensiero scientifico, degno dell'Accademia Geografica, a essere il protagonista, ma lo sono invece i lettori de *El Mundo*, detenendo loro una personale complicità con l'autore. Arlt, tramite l'uso di un registro «ironico-parodico»<sup>80</sup>, può ludicamente canzonare la retorica ufficiale della nazione:

Non potendo impiegare dieci definizioni per designare il borgo di Patagones, ne azzarderò qualcuna. Il lettore potrà tenersi quelle che gli piaceranno di più. Ecco qui:  
Patagones è un borgo dove si può morire di morte romantica.  
Patagones è una brava bimba. Anela.  
Patagones potrebbe essere una città costiera del Brasile. [...]  
Patagones è bello come il bacio della fidanzata. (In un giorno di pioggia).

---

<sup>76</sup> F. Fiorani, *Il palinsesto patagonico*, cit., p.60.

<sup>77</sup> Cfr. Ernesto Livon-Grosman, *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

<sup>78</sup> R. Arlt, *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, cit., p. 7.

<sup>79</sup> Ivi, p. 9.

<sup>80</sup> F. Fiorani, *Roberto Arlt viaggia in Patagonia*, in «Il lettore di provincia», LI, 154, 1, 2020, p. 55.

A Patagones si può scrivere un romanzo sentimentale così sentimentale che, dopo averlo letto, gli innamorati si trovano a dover scegliere tra il suicidio e la felicità. Patagones è aristocratico, rustico e severo e, al tempo stesso, dolce come un bimbetto.<sup>81</sup>

L'autore dà voce a una periferia: la sua partenza inizia dalle estremità della civilizzazione, dagli ultimi avamposti dell'urbanizzazione, per dirigersi verso un'altra condizione marginale: il *limes* dello stato-nazione. Il lettore è reso partecipe alla scrittura autoriale e può scegliere ludicamente come immaginarsi questi spazi dimenticati, che necessitano di una «ricategorizzazione della stessa idea di limite»<sup>82</sup>. Il reporter illumina le cittadine di Viedma e Carmen de Patagones con sguardi artificiali in cui anche il più omologante di tutti, quello turistico, fallisce. L'argentinità stessa si perde e si dissolve: gli indicatori che dovrebbero identificare e nazionalizzare una città come i nomi delle pizze e delle statue vengono confuse, perdono il loro senso, assomigliano più a Victor Hugo che ai personaggi della storia argentina. Arlt è un anti-esploratore, un irridente *flâneur* che fugge dalla percezione canonizzata dell'estetica patagonica di Hudson e Darwin, anzi la dissimula, restituendo voce a cittadine dimenticate, a umanità invisibili, dove nell'assenza dello stato argentino è possibile solo la disciplina della contemplazione, un «dolce far niente, di graduale pigrizia e ben dosata indolenza».<sup>83</sup>

Jennifer M. Valko, in *Tourist Gaze and Germanic Immigrants in Roberto Arlt's Aguafuertes patagónicas*<sup>84</sup>, pone l'attenzione sullo sguardo da turista che l'autore utilizza nei confronti del paesaggio, come interagisce con la semiologia della nazione. Arlt diventa un turista-semiologo fallito, che si rifiuta di interagire e interpretare i segni della nazionalizzazione. Valko, inoltre, afferma che l'idea di nazione si diffonde con i mezzi di comunicazione e di trasporto, come la stampa e la ferrovia. Dove finisce la ferrovia finisce anche l'Argentina e cominciano le romanzesche Ande:

Qui giunge e qui termina una delle espressioni della civiltà: il treno. Più oltre, in direzione Sud, fino allo Stretto di Magellano, l'uomo è affidato ai propri mezzi di locomozione; vale a dire, quelli che è in grado di procurarsi da sé.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> R. Arlt, *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, cit., p. 11.

<sup>82</sup> E. Fornari, *Linee di confine. Filosofia e postcolonialismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 32.

<sup>83</sup> Arlt, *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, cit., p. 17.

<sup>84</sup> J. M. Valko, *Tourist Gaze and Germanic Immigrants in Roberto Arlt's Aguafuertes patagónicas*, in «Revista Hispánica Moderna», n. 1, 2009.

<sup>85</sup> Ivi, p. 25.

L'autore fa un uso consapevole della stampa: non la utilizza come mero strumento di appropriazione culturale, ma cerca di includere la frontiera patagonica nella nazione, senza appiattire culturalmente gli spazi australi, ma problematizzando le sue dinamiche interne: l'immigrazione europea, la «cilenizzazione», la denutrizione e la mancanza di un servizio scolastico e sanitario degno di un luogo che vuole essere considerato stato.

Arlt, verso la fine del mondo, si dirige in treno: «io, con i miei indumenti metà inglesi e metà vagabondi, rappresento il turismo; un turismo che sto assaporando con rassegnazione, per soddisfare la curiosità dei miei lettori portegni»<sup>86</sup>. Attraversa un paesaggio che gli dà rabbia: «Gli alberi sono spariti quasi all'improvviso, [...] È la Terra della Desolazione. Ora dopo ora, il treno marcia a un ritmo monotono che ricalca lo zampettare della locomotiva»;<sup>87</sup> è quando tutto è uguale, desertico, eternamente immutabile che all'improvviso, come in un romanzo di Dostoevskij,<sup>88</sup> il paesaggio inizia a trasfigurare e artificialmente si colora:

La terra, in alcune zone, trasuda di salnitro; cerchi bianchi luccicano al sole nella distanza ed è inevitabile che, dopo aver attraversato un campo di salnitro, il treno incroci regioni di dune, cui il summenzionato arbusto, ostinato, contorto, goffo e artigliato, si arpiona come un feroce parassita, succhiando il proprio sangue dai seni giganteschi di una sabbia terrosa e dalle zuppierie di sale.<sup>89</sup>

Poi però torna a essere «insopportabilmente molesto, e dice sempre la stessa cosa»,<sup>90</sup> e tra la noia dei passeggeri arrivano le insormontabili Ande: variabile imprevedibile, tra il deserto e l'immensa Cordigliera. L'io, nel mare di montagne, si smarrisce, perde i suoi riferimenti, smette di esistere in un tempo e in uno spazio definito, prova uno spaesamento, una sospensione del tempo lineare, viene sradicato dalla carta geografica del mondo, per fare ingresso nella terra di nessuno, in «un meraviglioso paese d'incanto».<sup>91</sup> «La dislocazione del soggetto viaggiatore fa dello spaesamento la figura della ricerca e dell'erranza»,<sup>92</sup> afferma Fiorani; il viaggio in Patagonia, come esperienza

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 22.

<sup>87</sup> Ivi, p. 22.

<sup>88</sup> Per approfondire il rapporto tra Arlt e Dostoevskij si veda la postfazione di L. Marfè, *Roberto Arlt, o l'arte di inventare*, in R. Arlt, *Un viaggio terribile*, Radio Londra Edizioni, 2015, pp. 85-92.

<sup>89</sup> R. Arlt, *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, cit., pp. 22-23.

<sup>90</sup> Ivi, p. 23.

<sup>91</sup> Ivi, p. 33.

<sup>92</sup> F. Fiorani, *Roberto Arlt viaggia in Patagonia*, cit., p.55.

anacronistica, non viene accettata dall'autore nei suoi tratti canonici, ma aleggia tra le sue parole, permea la narrazione attraverso un gioco di illusioni e allusioni:

D'improvviso, avviene un fenomeno inatteso. Come se un meraviglioso trucco scenografico avesse alzato il telone di questo scenario prodigioso, la valle si apre e precipita in una immensa pianura di cobalto.<sup>93</sup>

Su un cammello a quattroruote e sei cilindri, mulo di queste latitudini, insieme a «quest'uomo, che parla come un gaucho creolo, ha il viso di un gringo»<sup>94</sup> di nome Samuel Wagner, ci si può addentrare nel Neuquén, verso il lago Nahuel Haupí e ancora oltre, si può attraversare la Valle Encantada di Traful, che non è solo un deserto, ma un luogo dove si può immaginare, e si può andare alla ricerca di un «primordiale “palazzo d'oro”». <sup>95</sup> Tutto comincia all'improvviso «perché “improvviso” è l'istante in cui le cose escono dal mondo delle possibilità per diventare reali, al di là di ogni progetto e di ogni intenzione, se non quello del loro rigoglioso, imperscrutabile disordine». <sup>96</sup>

Intriso di scenografie teatrali, il Neuquén potrebbe chiamarsi paese del vento, ma allo stesso tempo è un invito a un'esistenza pigra e indolente, un incanto nordico e misterioso. Pittoreschi paesaggi sono il luogo ideale per sognare, scoprire una primordiale natura che trasfigura in una artificiale: segnata dal verde del solfato di rame, da streghe di carta pesta, dal bitume, da un mago nero o un Re signore dei Draghi. «Qualunque cosa lì si fa sostanza, diventa possibile. Si comprende la magia, e l'origine delle leggende e delle mitologie»<sup>97</sup>:

Nella Valle Encantada potete sognare ciò che vi pare. Guardandovi intorno, scoprirete che la vostra immaginazione è poca cosa rispetto alle storie magiche che il tempo ha cristallizzato nella roccia.<sup>98</sup>

Nella Valle Encantata è concessa la rappresentazione iperbolica e cinematografica: artefatto e reale si confondono, «ogni trecento metri il paesaggio varia fin quasi geologicamente»<sup>99</sup>, la Ciudad Encantada e il *Gigantum Regio* sono allucinazioni,

---

<sup>93</sup> R. Arlt, *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, cit., p. 27.

<sup>94</sup> Ivi, p. 26.

<sup>95</sup> Ivi, p. 32.

<sup>96</sup> L. Marfè, *Roberto Arlt, o l'arte di inventare*, cit., p. 90.

<sup>97</sup> R. Arlt, *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, cit., p. 34.

<sup>98</sup> Ivi, p. 35.

<sup>99</sup> Ivi, p. 24.

metafore oniriche, illusioni per giovani esploratori, perché in realtà «Tutto qui è sottomesso al dominio del vento che soffiava, urla, geme e ruggisce, e anche in piena estate dà la sensazione dell'approssimarsi dell'inverno»<sup>100</sup>.

Arlt reinventa il mito della polisemia patagonica, ricategorizza mitologie nazionali e culturali, in uno spazio in cui la presenza umana sembra quasi secondaria, in una terra di nessuno: il Neuquén «non sembra né cileno né argentino: assomiglia piuttosto a un paese separato, un piccolo stato come il Lussemburgo, un principato da operetta, ma più violento e più vero, una frontiera nel senso più ampio della parola».<sup>101</sup>

La Patagonia concede al massimo faticose esistenze, instancabili eroi errano per questi spazi, ogni giorno lottano per strappare alla natura uno spazio di civiltà. L'autore si serve dello stereotipo del gigantismo per includere un'umanità al margine, una società che è assoluta alterità: gli immigrati germanici di Bariloche, i quali diventano artificialmente giganti, vengono incorporati dal racconto tramite il filtro metaforico letterario. Con ironia e con un effetto paradossale sono esaltati come erculei eroi che giganteggiano in una terra d'esiliati. A Bariloche, là dove c'era la palude ora c'è una strada.

«Il gigantesco don Bernardo cammina davanti al bancone. Don Bernardo Boock ha sessantotto anni e venticinque figli. [...] Bernardo Boock è nato a Düsseldorf, in Germania»<sup>102</sup>, fascino pioniere, attore principale del palcoscenico che sono le acqueforti patagoniche, come un titano preesisteva a Bariloche, quando questa cittadina non era nemmeno un nome, ma solo bosco e pantano. L'*aguafuerte* fissa, come in una lucida istantanea, non il canonico scontro dialettico tra *wilderness* e *civilization* presente in Patagonia, ma lo risemantizza. Questa dicotomia, viva nella tradizione letteraria che tratta di questi luoghi, è filtro e strumento per Arlt, che non si limita a catalogare il reale, ma amplia lo sguardo verso l'orizzonte, non nascondendo la sofferenza e l'abbandono degli abitanti di questi luoghi.

*Wilderness* non identifica solo il desolato paesaggio patagonico, ma anche l'assenza dello stato in tutte le sue forme: le persone non possono vivere civilmente perché mancano i servizi essenziali, ogni breve distanza è un ostacolo da superare, e alimenti considerati essenziali a Buenos Aires, come il mate e lo zucchero, a queste latitudini sono

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 31.

<sup>101</sup> Ivi, p. 50.

<sup>102</sup> Ivi, p. 56.

vizi. I cittadini argentini vivono ai limiti dell'indigenza, come selvaggi, stretti tra gli stenti, delle loro capacità provano a farne un'arte: con un'accetta e una pelle di vacca, miracolosamente si può costruire un carro.

*Civilization*, per Arlt, non sono le conquiste militari contro i selvaggi, lo sono al contrario i coloni europei, che rappresentano uno spiraglio di luce e umanità in queste problematiche esistenze; questi nuovi pionieri si arrabattano tra fame e analfabetismo: dove dovrebbe esistere la nazione argentina costruiscono cittadine con stile nordico, nelle quali si parla inglese e tedesco, e la pasticceria del villaggio vende torte al ribes.

Questo viaggio nel paese del vento non è solo racconto e illusione, ma nel solco del più tradizionale genere costumbrista<sup>103</sup>, Arlt usa l'ironia, dei grandi Quevedo e Larra, per screditare i vizi e le sbagliate abitudini, esaltando le virtù: se a Bariloche si vive bene e gli abitanti, uomini e donne forti, sono paragonati a dei giganti, a El Bolson, invece, i bambini denutriti devono percorrere chilometri e chilometri senza scarpe ai piedi, al freddo e al gelo, per poter andare a scuola, non certo per imparare, ma sperando di poter mangiare almeno un piatto di zuppa.

«No hay nada en la Patagonia. No es el Sahara pero es lo más cercano que se puede encontrar en la Argentina»<sup>104</sup>, afferma perentoriamente Borges a Theroux. Per Borges la Patagonia non è altro che un nome, a cui non corrisponde uno spazio geografico; è un luogo svuotato, solo la letteratura è stata in grado di riempire il deserto di un significato. Secondo Borges, in Patagonia, c'è solo spazio per la narrazione, ma questo per Arlt non è vero: la Patagonia è «il paese del vento» dove il racconto di ogni sguardo, di ogni esplorazione, di ogni impresa vaga sospinta dai venti australi sperando di essere fissata in un *aguafuerte*, l'acida ironia imprime la luce di questi soggetti in istantanee, non riproducibili e consumistiche cartoline, ma fotografie che scatenano un *punctum*<sup>105</sup>, feriscono, ghermiscono il lettore che leggendole può fruire dello Shock della modernità. *Aguafuertes patagónicas* sono uno specchio deformante che restituisce un riflesso che permette di percepire l'inconscio ottico di quei luoghi, l'aura della Patagonia.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Per approfondire il costumbrismo in Arlt si veda R. M. Scan, *El arte del ensayo costumbrista en Roberto Arlt*, in «Revista Chilena de Literatura», n. 14, 1979, pp. 75-84.

<sup>104</sup> P. Theroux, *The Old Patagonian Express*, London, Penguin, 1979; trad. it. *L'ultimo treno della Patagonia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005, p. 400.

<sup>105</sup> R. Barthes, *La chambre calire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>106</sup> Per approfondimenti sulla teoria dei media in Walter Benjamin, vedi *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012.

## Lucas E. Bridges e l'“ultimo confine del mondo”

*Uttermost Part of the Earth* (1948), di Lucas Bridges, si profila ancora prima della sua uscita a stampa come un classico, una vera e propria epopea: «Questa sì che è una storia: un documento autentico, privo di manipolazioni, su un gruppo di tribù indiane che oggi ahimè è di fatto scomparso»<sup>107</sup>, così afferma A. F. Tschiffely nell'introduzione alla prima edizione. Quest'opera narra, a cavallo tra due secoli, l'Otto e il Novecento, non solo la storia di una famiglia, ma quella di una missione, un'esperienza irripetibile di convivenza e integrazione tra uomo bianco e indigeni, prima dell'avvento di un efferato genocidio perpetrato dagli europei. In questo libro, «oltre ai dati etnografici e di vario genere, vi è in essa infatti più vera avventura che in cento romanzi»<sup>108</sup>.

Incoraggiato da Tschiffely, Lucas Bridges racconta, in cinquanta capitoli, la nascita della missione di Ushuaia. Ritrae con affetto e ammirazione le imprese del padre Thomas, forse il vero protagonista dell'opera. L'unicità di questo libro sta nel grande merito di aver sottratto all'oblio un'infinità di informazioni su popolazioni autoctone ormai scomparse.

«Al pari della sua terra d'origine, era attraversata da ripide scarpate e inframmezzate da fitte boscaglie e terreni paludosi»<sup>109</sup>: è così che l'autore stesso descrive il suo testo. Racconto e conoscenza sono così profondamente intrecciati che riflettono la forma del paesaggio, intrinsecamente ibrido: «a metà strada tra il saggio storico-antropologico, il trattatello di geografia e la biografia»<sup>110</sup>. La difficoltà e il fascino di *Uttermost Part of the Earth* sta nel raccontare e condurre il lettore all'interno di questa selva densa di sapere, la volontà è quella di «gettare qualche ponte tra le scarpate e di tracciare nel fitto delle boscaglie una pista ben segnalata, percorribile anche da un forestiero».<sup>111</sup> Ogni capitolo del mastodontico *Uttermost Part of the Earth* può essere letto e considerato a sé, vista la quantità di dati interessanti sugli Ona e Yaghan che

---

<sup>107</sup> A. F. Tschiffely, introduzione a E. L. Bridges, *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, Torino, Einaudi, 2009, p. XIV.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> E. L. Bridges, *Uttermost Part of the Earth*, London, Hodder & Stoughton, 1948; trad it., *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, Torino, Einaudi, 2009, p. XVI.

<sup>110</sup> C. Borri, *E. Lucas Bridges, Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, in «Altre Modernità», vol. 6, 2011, p. 295.

<sup>111</sup> E. L. Bridges, *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, cit., p. XVI.



raccoglie, ma è solo il lettore che percorrerà la lunga pista fino in fondo che potrà cogliere il piacere che hanno potuto vivere alla fine del mondo:

Nessuno scrittore compresi Darwin, il capitano FitzRoy e diversi altri, per tacere dei nostri moderni “esploratori”, ha davvero conosciuto gli indiani fuegini e ancora meno ha vissuto con loro per molti anni fino a comprenderne i complessi idiomi con la stessa padronanza dell’autore di questo libro.<sup>112</sup>

Lucas Bridges ha avuto l’onore e l’onere di salvaguardare quella che è stata definita da Charles Singer la *vanished culture* degli Ona, una popolazione che, sebbene troppo spesso sia stata accostata alla barbarie, seppur definita come una civiltà dell’età della pietra, conservava riti raffinati e secolari. Le popolazioni indigene mantenevano uno stile di vita in perfetto equilibrio con l’ambiente circostante: vivevano con poco, spesso stavano nudi o appena coperti da cappe in pelle di guanaco, gli uomini cacciavano e le donne si dedicavano alla pesca. Lo studioso così afferma a proposito di quest’opera letteraria: «It displays the infinite variety of human character to be found no less among primitive peoples than among ourselves»<sup>113</sup>. Senza mai nascondere le difficoltà vissute durante la missione, lo sguardo non è direzionato a giudicare l’altro, nemmeno a vederlo come una mimesi deformata, ma è nella comunione tra le diversità che si può dare forma a parti del proprio io:

Ho cercato di reprimere con onestà tutte le “idee romantiche” che mi riguardavano, ma ho seri dubbi di essere riuscito nell’intento. In ogni altro aspetto, tuttavia, questo è un racconto veridico, e senza orpelli, della mia vita nella Terra del Fuoco.<sup>114</sup>

Con queste parole l’autore spiega perché ha dovuto impiegare così tanto tempo per scrivere questo libro. «Ho sempre preferito abbandonare l’argomento piuttosto che rifugiarmi nell’immaginazione o in ricordi incerti»<sup>115</sup>, Bridges preferisce rinunciare al fascino del racconto di memorie e ricordi pur di attenersi il più possibile alla realtà; l’autore rifiuta l’immaginazione, lui che aveva partecipato e donato tutta la sua vita, come suo padre prima di lui, all’impresa di stabilirsi in quelle terre estreme, laddove, nei secoli,

---

<sup>112</sup> A. F. Tschiffely, introduzione a E. L. Bridges, *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, Torino, Einaudi, 2009, p. XIV.

<sup>113</sup> C. Singer, *A Vanished Culture*, in «The British Medical Journal», Vol. 1, No. 4823 (Jun. 13, 1953), p. 1330.

<sup>114</sup> E. L. Bridges, *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, cit., p. XV.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

moltissimi navigatori ed esploratori erano solo transitati senza mai fermarsi, tenta, seppur con difficoltà, di essere veritiero e confutare le errate tesi sugli indigeni fuegini per restituire l'immagine, non romantica, ma vera, di un'umanità ai confini del mondo.

L'autore non desidera esprimere un gusto che sia «voyeur dell'altro»<sup>116</sup>, tanto meno vuole dipingere un quadro dove regna la perfezione e l'armonia: dove umanità e ambiente si fondono idillicamente; al contrario ambisce a rompere con i modelli del passato, con la letteratura di viaggio tutta leggende e avventura; intende soprattutto distaccarsi dal modello del *travel account*, dal quale, ne assimila le caratteristiche, ma ne prende distanza. Inglese come Darwin, la Terra del Fuoco, per Bridges, non è il luogo fuori dal tempo nel quale anacronisticamente si scontrano *wilderness* e *civilization*, non è nemmeno uno spazio mentale di scoperta del proprio io romantico; è esperienza di vita vera, vissuta tra gli autoctoni, raccontata senza orpelli. *Uttermost Part of the Earth* racconta come i fuegini imparino a coltivare la terra di giorno e si ripongano la cappa di guanaco la sera, e come i missionari si vestano elegantemente, ma si pitturino ugualmente il volto con il tradizionale stile Ona; se si passano alcune ore a studiare altrettante sono dedicate alle tradizionali battute di caccia.

*Uttermost part of the Earth* comincia sulle soglie della Patagonia narrata in *Journal of Researches into Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World* (1839); pur ponendosi in continuità con quest'ultima, ne segna una cesura, fin da subito, l'atteggiamento è quasi demistificante, si attestano solo i dati storici e verificabili: Jemmy Button personaggio presente in entrambe le opere sembra, nel racconto di Bridges, essere strappato dalla narrazione darwiniana, non più avvolto da un'aura di mitico esperimento, ma tratto come personaggio storico, del quale si attestano solo le azioni degne di nota. La Patagonia di Darwin e la Patagonia di Bridges sono soglie comunicanti, le cui propaggini sembrano sfiorarsi, l'opera del missionario inglese si specchia sulle parole del naturalista, ma ne trae un'immagine nuova e personale.

Non mancano nelle parole dell'autore critiche esplicite a Darwin e FitzRoy e alle conseguenze delle loro affrettate teorie: «dopo che Darwin e FitzRoy ebbero adottato la teoria dei fuegini cannibali, non mancò chi addusse prove a confronto»<sup>117</sup> e ancora «è

---

<sup>116</sup> F. Fiorani, *In Patagonia: invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, cit., p. 264.

<sup>117</sup> E. L. Bridges, *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, cit., p. 16.

interessante notare come i malintesi siano anche all'origine di molti nomi sbagliati, rimasti poi in vigore in quanto ormai fissati sulle mappe ufficiali della Marina britannica»<sup>118</sup>.

L'opera di Bridges è una storia che raccoglie dentro di sé altre storie, è un collettore di vite. Forse proprio perché ogni capitolo è un'avventura nell'avventura diventa un modello frequentatissimo per la letteratura postmoderna, da Chatwin a Del Giudice; mentre si percorre la storia della missione di Ushuaia, non solo si ascolta contemporaneamente quella di una famiglia, ma si legge anche il rapporto e il passaggio generazionale tra un padre e un figlio. Tutto il libro è unito insieme da un sottile filo che collega ogni piccolo dettaglio, ogni minimo avvenimento: questa «cifra nel tappeto» è la fede. Ogni azione di questi gentiluomini inglesi è pervasa da un forte senso religioso: «e mi sarete testimoni a Gerusalemme [...] e fino agli ultimi confini del mondo» (Atti, I, 8); così, infatti, comincia il libro.

La vicenda narrata comincia a partire dal 1851, quando, la spedizione capitanata da Allen Gardiner, ha esito fallimentare. Segue poi, nel 1858, l'esperienza missionaria del reverendo George P. Despard, padre adottivo di Thomas Bridges. Nel 1861 il reverendo, dopo la morte di numerosi coloni e religiosi, uccisi da indigeni fuegini, istigati proprio da Jemmy Button, decide di ritornare verso la madrepatria, l'Inghilterra:

Tra coloro che andarono a salutare la partenza della goletta c'era mio padre, Thomas Bridges. Despard l'aveva lasciato libero di scegliere se tornare in patria o fermarsi a Keppel, e lui aveva deciso di restare. A una vita agiata e sicura con i genitori adottivi aveva preferito il sentiero brullo e solitario che conduceva non alla natia Inghilterra, ma alla Terra del Fuoco<sup>119</sup>

Lucas così racconta la scelta presa dal padre: dedicare la propria vita alla missione e all'educazioni degli indigeni. Le spedizioni missionarie partivano e facevano base presso la missione di Keppel, sulle isole Falkland, e si dirigevano poi verso le Terra del Fuoco. È nel 1871 che Thomas sbarca, con la moglie e la primogenita, sull'Isola Grande della Terra del Fuoco: presso Ushuaia fonda la missione che durerà a lungo, fino al 1884 quando si intrometterà lo stato argentino.

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 17.

<sup>119</sup> E. L. Bridges, *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, cit., p. 29.

Le vicende presso la missione di Ushuaia occupano tutta la prima parte dell'opera, il giovane Thomas conosce e impara a convivere con la popolazione degli Yamaná, è in questa missione che nasceranno i suoi sei figli, tra cui il terzogenito Lucas.

Mio padre, grazie ai vantaggi della gioventù e a un ottimo orecchio, divenne in breve tempo il miglior conoscitore di quell'idioma ed era spesso chiamato da entrambi le parti a fare da interprete.<sup>120</sup>

Le informazioni che fornisce l'autore su Thomas Bridges molto spesso sono tratte dai diari del padre, il quale mette a disposizioni le sue capacità non per imporre strettamente un modello di vita, quello inglese, ma al contrario si sforza di comprendere e di farsi interprete di questo popolo dimenticato e bistrattato. L'impegno di tutta una vita darà alla luce un dizionario manoscritto yamaná-inglese, che sarà trafugato dall'«esploratore» Frederick A. Cook, uomo più esperto nell'appropriarsi di meriti altrui che nella sua mansione di esploratore; il cosiddetto «manoscritto errante»<sup>121</sup> vivrà un'odissea che attraverserà le due guerre mondiali, passerà di mano in mano numerose volte, e sparirà altrettante, prima di essere ritrovato nella credenza di una cucina in Germania, per poi essere finalmente nel 1946 consegnato e donato al British Museum di Londra, dove è ancora oggi conservato.

Le infinite peripezie del manoscritto, degne dei più grandi romanzi di avventura, saranno per lungo tempo uno stimolo narrativo per molti autori di letteratura odepórica postmoderna che avranno come orizzonte i più distanti confini del mondo. Il vocabolario è il frutto di una vita di ricerche: è uno strumento utilissimo che restituisce il senso di un linguaggio vasto e complesso, con più di 40000 vocaboli, simbolo di un'attenzione verso un'alterità vittima di ingiustizie, memoria che cerca di sottrarre all'incessante scorrere del tempo non solo un idioma, ma anche una maniera unica di confrontarsi ed esprimere il rapporto con spazi naturali che all'epoca erano ancora primitivi e incontaminati.

A partire dal maggio del 1882 le novità aumentano presso Ushuaia, ormai non più irraggiungibile e impermeabile al progresso forzato. Infatti, sono sempre più frequenti le spedizioni scientifiche, in particolare, ricca di ricordi avventurosi per il giovane Lucas, è quella italiana capitanata da Giacomo Bove: «Il capo della spedizione, il tenente di

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 24.

<sup>121</sup> Ivi, p. 559.

vascello Giacomo Bove, ufficiale della Marina Italiana, era un uomo imponente e di considerevole statura, come si addiceva al suo ruolo»<sup>122</sup>. La spedizione italiana per raccogliere i dati necessari si appoggia alle conoscenze di Thomas Bridges. Quest'ultimo si impegna a mediare e a prevenire inconvenienti: «non si fidava dei bianchi armati: se si fossero imbattuti in un gruppo numeroso di yaghan, avrebbero potuto spaventarsi e mettersi a sparare»<sup>123</sup>. Gli europei che raggiungono queste lande estreme spesso vengono connotati come violenti, più propensi al conflitto che alla pace; dai loro gesti emerge una quasi totale inesperienza, in confronto a quella del reverendo e una mancanza di autocontrollo.

Tra le numerose informazioni di carattere etnografico e storico che l'opera ci rivela, contrasta lo sguardo fanciullesco e amante dell'avventura del giovane Lucas, anche se «sorge il dubbio che possa essermi sbagliato nell'immaginarlo come qualcosa di più serio e emozionante»,<sup>124</sup> i soli fatti che racconta non possono che affascinare e invitare alla lettura. Sono i piccoli gesti, come poter arrostitire degli avanzi di carne su una vecchia stufa della minuscola cucina di una baleniera, o il ritratto del piccolo cuoco Spanish Joe che segnano «la strada che portava al mio cuore»<sup>125</sup>, non solo quello di Lucas, ma anche al desiderio di avventura di ogni lettore.

Là dove arriva la scienza, non tarda a piombare lo stato, e se le navi che attraversavano il Beagle Channel prima erano poche, «una domenica pomeriggio del settembre 1884»<sup>126</sup> ne giungono quattro. L'obiettivo nazionalista del governo di Buenos Aires era dare «inizio all'effettivo governo argentino sulla regione più meridionale del territorio della Repubblica»<sup>127</sup>, ciò che portarono non fu altro che una bandiera da issare e un'epidemia: «gli indigeni caddero uno dopo l'altro vittime della febbre. In pochi giorni il ritmo dei decessi fu tale che non si faceva in tempo a scavare le fosse»<sup>128</sup>.

Con confini sempre più precisi si staglia l'ombra di un genocidio, l'esercizio del potere statale segna la fine irreversibile di un'era: la famiglia Bridges cambia luoghi di

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 93.

<sup>123</sup> Ivi, p. 96.

<sup>124</sup> Ivi, p. 95.

<sup>125</sup> Ivi, p. 99.

<sup>126</sup> Ivi, p. 113.

<sup>127</sup> Ivi, p. 114.

<sup>128</sup> Ivi, p. 117.

interesse e si insedia prima a Haberton e poi Viamonte dove l'autore crescerà e diventerà l'*Indio blanco* di cui Tschiffely parla nell'introduzione.

Ciò che fa di quest'opera un classico è l'accostamento di generi così diversi. Ogni informazione serve a illuminare un'altra parte dell'opera, non una banale commistione di aneddoti e dati o una raccolta cronologicamente ordinata di fatti storici, ma un'opera letteraria nel suo senso più ampio e dilatato; ogni fatto raccontato si incatena con gli altri strutturando un mondo alla fine del mondo e, tra la descrizione della tradizionale caccia alla lontra con i cani yaghan e, una passeggiata a braccetto al tramonto di due indigeni fuegini scorre il calore intimo di un'esistenza unica, all'ultimo confine del mondo. È proprio l'elevato tasso autobiografico che si fa eco tra le parole, significando e semantizzando l'opera.

*Uttermost Part of the Earth* non racconta solo la storia di un bambino e nemmeno solo quella di un uomo, ma la ricostruisce quel fenomeno così unico che è la crescita di un essere umano, un inafferrabile processo nel quale convivono desideri, sogni, fantasie, dolore, tormenti, imprese e riflessioni. È l'autore stesso che concede la vista su ogni celato e profondo riflesso della sua anima:

La mia fantasia era infiammata dal desiderio struggente di unirmi a loro. Quando ero ancora molto piccolo, le storie dei bambini che venivano adottati dai lupi mi facevano sognare; e una volta, dopo aver intravisto una volpe che dal margine del bosco si era fermata un attimo a fissarmi per poi sparire silenziosa nella macchia, avevo provato il desiderio intensissimo di seguirla.<sup>129</sup>

È il Lucas ormai anziano e prossimo alla morte che scrive queste ultime riflessioni espresse da lui bambino. Il desiderio di una vita vissuta tra gli indigeni nel tempo matura, la volontà di scoprire l'altro è una forza che non si spegne mai.

Nonostante sia un giovane adulto, e si sia arruolato nell'esercito inglese, abbia combattuto la Prima guerra mondiale per la sua natia Inghilterra, sebbene abbia conosciuto e trovato la moglie che lo accompagnerà per il resto della sua vita, non può che non pensare alla Terra del Fuoco:

avevamo un ettaro e mezzo di terra e un'automobile. La vita però era troppo facile. Quel mille volte maledetto - o mille volte benedetto - desiderio di vagabondare mi angustiava, e non riuscivo a restarmene in un posto così pacifico. L'unico lavoro per

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 100.

cui mi sentivo tagliato era aprire nuove strade, bonificare terreni inutilizzati; e il pensiero delle migliaia di acri di terre lasciate disabitate e improduttive nei remoti recessi del mondo continuava a tormentarmi.<sup>130</sup>

Tra boschi tinti di colori sgargianti, avvolti da una luce al tramonto, un uomo è seduto attorno al fuoco con le sue due mogli, poi uno sparo nel buio: questi sono i principali elementi che instaurano la fine di questo libro, è la nostalgia della luce di un tramonto che lambisce per l'ultima volta le parole non solo di un'opera, ma di un intero mondo, perfino nell'ultimo confine di questa grande avventura tutto è intriso «di umana *pietas* per l'altro»<sup>131</sup>, la consapevolezza è quella di aver raccontato una terra estrema in tutto e per tutto ultima, la certezza è quella di aver vissuto e condiviso una vita con gli ultimi della Terra, gli indigeni, ma il dato ancora più sconcertante è la nostalgia di aver scritto le ultime parole possibili su un mondo ormai scomparso, in una notte placida, uno sparo nel buio, poi la fine.

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 538.

<sup>131</sup> C. Borri, *E. Lucas Bridges, Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, in «Altre Modernità», vol. 6, 2011, p. 297.





## Capitolo III

### La Patagonia e la postmodernità

#### Bruce Chatwin, la Patagonia e l'alternativa nomade

Bruce Chatwin non era solamente uno scrittore; è impossibile ridurre a una banale sommatoria di attributi una personalità così complessa: scrittore, viaggiatore, giornalista, finissimo ascoltatore, per alcuni un nomade, data la quantità e la qualità degli spostamenti, per altri troppo statico nel suo vagabondare, una personalità teatrante e teatrale, versatile e mimetico a tutte le occasioni. Tra le molte definizioni che sono state scritte su di lui un fatto è certo: è stata una personalità eccentrica.

I suoi scritti vari e vastissimi, dallo statuto incerto, sempre in bilico tra più generi, mai solo appunti, nemmeno meri romanzi di avventura, così come le sue fotografie, che spesso lo ritraggono pronto a partire, rappresentano una fonte che sembra inesauribile. Sono numerosissime, infatti, le biografie scritte da altrettanti numerosi autori, che cercano inesorabilmente, pur raggiungendo risultati elevatissimi, di inscrivere non solo una personalità, ma un intero cosmo nel numero finito delle pagine di un libro.

«Il giramondo sapeva trasformarsi, a seconda dei casi, in esperto d'arte, archeologo, giornalista; era capace di fare follie per un oggetto, salvo sbarazzarsene subito dopo»<sup>132</sup>, così lo descrive Susannah Clapp in *With Chatwin* (1998), anche Luigi Marfè, in *Anatomia del "bruce"*<sup>133</sup>, si sofferma sulla complessità di quello che definisce «il "caso" Chatwin», spiegando la fenomenologia alla base de «l'«invenzione» dell'io in Chatwin»<sup>134</sup>. Lo studioso afferma che l'io non è una prevedibile affermazione esistenzialistica e tanto meno l'esito di un processo conoscitivo, anzi è il fuggevole

---

<sup>132</sup> S. Clapp, *With Chatwin: Portrait of a Writer*, London, Cape, 1997; trad. it. *Con Chatwin*, Milano, Adelphi, 1998, p. 12.

<sup>133</sup> L. Marfè, *Anatomia del «bruce». Verità e finzione in In Patagonia di Bruce Chatwin*, in «Between», vol. IX, n.18, (2019).

<sup>134</sup> Ivi, p. 6.

processo stesso, con tutte le incertezze. Nel suo inarrestabile fluire prende forma una soggettività dai confini labili, ma sempre in movimento, aperto all'alterità e «all'incontro con il caso»<sup>135</sup>; come scrive Clapp: «Non si fermava mai a lungo nello stesso posto, nella stessa stanza, nella stessa città, nello stesso paese ed è impossibile non pensarlo in movimento».<sup>136</sup>

Chatwin non può non scontrarsi con l'eccitante enigma che è il mondo, disordinato geroglifico di irrequiete umanità: «la ricerca di un equilibrio impossibile tra collezionismo e nomadismo»<sup>137</sup> trasmette un'inquietudine vitalizzante; infonde l'ardire di un'apertura incondizionata alla novità. In *In Patagonia* l'incontro con un eccentrico ornitologo, che studia le migrazioni dei pinguini, è occasione per incidere impressionisticamente un ragionamento esistenziale: «Discutemmo fino a tardi sulla possibilità di avere anche noi un itinerario di viaggi tracciato sul nostro sistema nervoso centrale: sarebbe l'unica spiegazione della nostra folle irrequietezza»<sup>138</sup>. È lo stesso Chatwin che in un altro momento della sua vita fa ricorso a un'etimologia, molto probabilmente inventata, del suo cognome, per trovare una spiegazione, al suo destino; per cercare una ragione, anche se fittizia, al suo errare labirintico: «lo sai mia cara che in inglese antico "Chatwin" significa "spirale ascendente"»<sup>139</sup>.

Tra tutte le informazioni incerte che corroborano la vita dell'autore un dato è garantito: nel 1977 è stata pubblicata la sua prima opera, *In Patagonia*, la quale ha tracciato un discrimine irremovibile, un solco netto, tra la polimorfica Patagonia che era stata nei secoli precedenti, e la Patagonia che da quel momento in poi è diventata. Chatwin è stato in grado di restituire compattezza a un capitale mimetico di immaginari mitici e simbologie multiformi, che si erano fissati topicamente nella letteratura odepórica. *In Patagonia* crea un'immagine dei desertici spazi sudamericani che è asciutta e solida, ma non chiusa e finita. Quest'opera si è imposta come un modello da attraversare per chiunque dopo di lui ha voluto vagabondare nella desolazione australe.

Susannah Clapp, in *With Chatwin*, racconta il processo di editing fatto assieme all'autore: i due trasformarono un manoscritto dalla mole sconsiderata nel celebre *In*

---

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., p. 19.

<sup>137</sup> L. Marfè, *Anatomia del «bruce»*. *Verità e finzione in In Patagonia di Bruce Chatwin*, cit., p. 7.

<sup>138</sup> B. Chatwin, *In Patagonia*, London, Cape, 1977; trad. it. *In Patagonia*, Milano, Adelphi, 1982, p. 116.

<sup>139</sup> Esistono varie versioni di questa frase detta da Chatwin, cfr. N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, 1999; trad. it. *Bruce Chatwin*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999, p. 36.

*Patagonia*, «un libro destinato a cambiare in parte l'idea stessa del racconto di viaggio»<sup>140</sup>. Il dattiloscritto, dal quale i due diedero alla luce la celebre opera, si intitolava *At the End: A Journey in Patagonia*; il titolo dell'antigrafo utilizza due parole emblematiche, richiamo netto al capitale mimetico, entrambe colonne portanti del «palinsesto patagonico»<sup>141</sup> ossia: fine e viaggio. Non è un caso che il titolo finale sarà connotato dall'assenza di *verba* così carichi di motivi topici e di netti richiami intertestuali; quella di Chatwin è una Patagonia assolutizzata, un paesaggio atemporale adatto al nomadismo.

L'editing procede per scarti, che intervengono sul manoscritto tagliando e irrobustendo la scrittura; togliere rappresenta un passaggio necessario e nemmeno troppo doloroso a detta di Susannah Clapp. Se la prima vestigia tendeva più a quella di un diario di viaggio composto da brevi scene inquadrare da un titolo esplicativo; è con l'eliminazione dei titoletti e l'introduzione di alcune frasi neutre come: «Lasciasti la provincia di Río Negro e continuasti verso sud»<sup>142</sup> o «Anselmo mi propose di andare a trovare il poeta»<sup>143</sup> che «quello che all'inizio era un libro debordante con uno stile asciutto alla fine diventò un libro asciutto tout court: asciutte le frasi, asciutti i paragrafi, asciutti i capitoli»<sup>144</sup>.

*In Patagonia* è composto da 97 blocchi numerati, «troppo brevi per essere considerati capitoli»<sup>145</sup>, che seguono un andamento tendenzialmente cronologico, dove l'autore in singoli frammenti «racconta a suo modo le storie che vedeva e ascoltava»<sup>146</sup>; «ovunque tu arrivassi c'era sicuramente qualcuno che aveva una storia fantastica da raccontarti [...]. Non si trattava di dare la caccia alla storia, era la storia che veniva da te»<sup>147</sup>, dalle parole dell'autore sembra quasi che ogni incontro inatteso, ai limiti del contraddittorio, sia destinato ad errare per il paese del vento, finché la sorte non gli conceda di essere fissato in una *aguafuerte* chatwiniana. L'autore con grande cura monta ogni istantanea, lasciando delle impercettibili tracce di un io narrante, tutto da cercare e da scoprire, e nel luogo perfetto dove rifugiarsi da una guerra nucleare si possono

---

<sup>140</sup> S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., p. 40.

<sup>141</sup> Cfr. F. Fiorani, *Il palinsesto patagonico*, cit.

<sup>142</sup> B. Chatwin, *In Patagonia*, cit., p. 35.

<sup>143</sup> Ivi, p. 40.

<sup>144</sup> S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., p. 47.

<sup>145</sup> Ivi, p. 45.

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

<sup>147</sup> N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 429.

incontrare delle «schegge autobiografiche»<sup>148</sup> il cui giudizio non può che essere sospeso tra verità e finzione.

Flavio Fiorani, in *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, definisce l'opera prima di Chatwin come un «racconto senza centro»<sup>149</sup>, «scandito da storie collettive e individuali, da *exempla* di vita patagonica che il lettore scopre come in una successione di scatole cinesi».<sup>150</sup> In questo scacchiere di incontri dai confini indefiniti, si è trasportati da correnti centrifughe e condotti in traiettorie non lineari, il cui effetto voluto è quello di disperdersi nella desolazione, per poi, improvvisamente, colti da una variabile inaspettata, trovarsi incagliati in un incontro travolgente. I flutti della narrazione seguono un andamento ondivago, nelle cui parole «si riflettono anche la complessità e le caratteristiche del paesaggio da lui descritto»<sup>151</sup>:

L'assunto stesso del libro, del resto, era paradossale: gli abitanti della Patagonia risultavano infatti essere non un popolo ma un coacervo multietnico di espatriati ed esuli, la maggior parte dei quali si sentiva a casa solo lontano da casa. Un sentimento che Chatwin non poteva non condividere: [...], la prima opera di Bruce era una dichiarazione di fede.<sup>152</sup>

Susannah Clapp esalta il «gusto per il paradosso»<sup>153</sup> di Chatwin; l'amore per la digressione e uno stile aspro si scontrano dando una percezione di sublime. L'autore intende dare «un'immagine "cubista"»<sup>154</sup> della Patagonia, uno spazio dove non solo convivono passato e presente, eterno e istante, ma dove è possibile trovare la pace di Dio dentro di sé e la molteplicità del tutto al di fuori di sé. Il deserto australe postmoderno non brilla di luce propria, al contrario, riflette una luce rifratta del canone letterario precedente: l'autore coglie le giuste sfumature, quelle più dissonanti, e crea, parafrasando Eraclito, un'armonia degli opposti nella quale, non regna indiscussa l'avventura, ma è l'ellissi che si inerpica negli anfratti, dando vita a un paesaggio non per forza reale, ma dove si può affermare a gran voce: «A me l'onestà non interessa».<sup>155</sup>

---

<sup>148</sup> S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., p. 45.

<sup>149</sup> F. Fiorani, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, cit., p. 306.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., p. 45.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 57.

Ha dell'assurdo che quella descritta da Darwin come la totalizzante desolazione patagonica, possa essere per Chatwin contrasto dei colori più sgargianti: dal blu cobalto all'arancio, dallo scarlatto allo zaffiro, passando per il verde fango fino all'azzurro acciaio. La scrittura di *In Patagonia* è intrinsecamente ibrida, come tutto il canone letterario che alimenta e rinnova; l'opera di Chatwin al medesimo tempo è intrinsecamente contraddittoria, così piena di mancanze e di vuoti: parafrasando Hemingway, l'autore afferma che «Quando TOGLI qualcosa si vede sempre»<sup>156</sup>. *In Patagonia* è disseminata di roboanti vuoti, e il lettore, nell'esplorare queste mancanze, può scoprire lo sguardo straniante su quella che era stato per secoli vuoto *res nullius*; in quei vuoti ellittici ogni lettore può scrutare il «paesaggio verbale»<sup>157</sup>, che l'autore sta impressionisticamente dipingendo; è in quelle bugie né troppo vere né troppo false, semplicemente plausibili, che il lettore può immergersi nella Patagonia di Chatwin: «*In Patagonia* concentra in uno spazio ristretto molte vite molto diverse tra loro, [...] dandogli una forma, un'angolazione o una svolta imprevista».<sup>158</sup>

Dal processo di editing emerge chiaramente che per *In Patagonia* non è possibile accettare la definizione di *travel writing* e tanto meno quella di *travel account*, il patto di non-fiction, tra autore e lettore, sul quale si dovrebbe basare la letteratura odepica, è lungi dall'essere rispettato; anzi, la novità sta proprio nel violare questo patto e trasformare questo viaggio in un personale esercizio di fiction e autofiction.

Il complicato e inafferrabile rapporto, tra realtà e finzione, nelle opere di Chatwin, viene descritto e problematizzato dal concetto espresso dal editor della Cape con il termine «Chatwinesque»:

I suoi racconti avevano sempre un certo tasso di verosimiglianza. Naturalmente c'era chi li prendeva per oro colato e chi non credeva a una sola parola, ma nella maggior parte dei casi l'impressione era la stessa provocata dalla lettura dei suoi libri, e cioè che fosse quasi impossibile stabilire dove finissero i fatti e dove cominciasse l'invenzione.<sup>159</sup>

Secondo Marfè la poetica del «Chatwinesque» è diventata «un modello paradigmatico del non-fiction narrative»<sup>160</sup>. *In Patagonia* si muove sul confine labile tra

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 58.

<sup>157</sup> F. Fiorani, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, cit., p. 307.

<sup>158</sup> S. Clapp, *Con Chatwin*, cit., p. 59.

<sup>159</sup> Ivi, p. 21.

<sup>160</sup> L. Marfè, *Anatomia del «bruce»*. *Verità e finzione in In Patagonia di Bruce Chatwin*, cit., p. 3.

verità e finzione, in cui fatti e letteratura si mescolano in una miscela viscosa: «nei racconti degli incontri del viaggiatore in Patagonia, il tratto distintivo è quasi sempre il filtro del "controllo" autoriale»<sup>161</sup>. L'autore, attraverso piccole omissioni o la decisione di far risaltare un particolare rispetto un altro, agisce sottotraccia, creando un labirinto di connessioni, trasforma «la Patagonia reale in un oggetto letterario»,<sup>162</sup> in cui il destino di ogni personaggio si incrocia con quello degli altri e l'io si inabissa tra fittizio e realtà.

Il «Chatwinesque», inteso come giustapposizione di informazioni irreali all'interno di fatti ancor meno plausibili, assume lo statuto di paradigma attraverso l'azione di «controllo» autoriale, il quale si muove in una triplice direzione: *inventio*, *elocutio*, *dispositio*.

Chatwin assimila perfettamente il canone dei viaggiatori-esploratori che avevano attraversato quelle terre prima di lui. Come una postmoderna Sherazade, riprende quello che era stato il capitale mimetico dei navigatori, Pigafetta, Sarmiento, Fitz Roy, Darwin, Bridges, Arlt, e selezionando i racconti più eccentrici, ordisce un arazzo, accostando e ibridando generi e forme nuove. È sfruttando al massimo non solo la *dispositio*, ma anche l'*elocutio*, connotata da un'aggettivazione aspra e tagliente, che *In Patagonia* riesce a codificare un nuovo modello di viaggio; la Patagonia si assolutizza in una condizione di completa extraterritorialità: diventa metafora di un'esistenza atemporale, dove gli ultimi della terra, immigrati, indios, nomadi, errano *At the end*.

Per Hans Magnus Enzensberger la scrittura di Chatwin è caratterizzata dalla *Beziehungswahn*: la «mania di stabilire connessioni»<sup>163</sup> le quali non si limitano al solo piano dei personaggi e degli incontri. La maestria dell'autore sta nell'intercettare la meraviglia dell'antico e di saperla associare al presente, ma non solo, Chatwin, guardando al passato, riesce a problematizzare l'esistenza dell'io nel presente. La Patagonia, infatti, rappresenta uno spazio prima di tutto umano dove avventura e viaggio si possono risemantizzare: «l'avventura si arricchisce di una dimensione introspettiva, diventa avventuroso ricercare sé stessi»<sup>164</sup>; viaggiare invece «significa ricercare i legami con i più

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 6.

<sup>162</sup> Ivi, p. 8.

<sup>163</sup> H. M. Enzensberger, *Much Left Unsaid*, in «Times Literary Supplement», 16/6/1989, p. 657.

<sup>164</sup> F. Morace, *Il valore del nomadismo interiore attraverso l'opera di Bruce Chatwin*, in A. Grassi e N. Torrigiani, *Bruce Chatwin Searching for the Miraculous*, Roma, Koinè, 1995, p. 35.

profondi codici di comportamento interiore, con valori e etiche che resistano all'attualità e alla logica del presente, gettando ponti più lunghi e più solidi tra passato e futuro».<sup>165</sup>

La Patagonia, prima di essere uno spazio geografico, è un geroglifico che incarna l'adagio shakespeariano: ci sarebbe più in cielo e in terra che nei sogni di qualunque fantasia. Lo spazio patagonico precede il testo scritto, è l'antigrafo di ogni opera letteraria di viaggio: più che trovare riposte in essa, è a partire da essa che si possono abitare le proprie domande più intime e viscerali.

L'occasione per il viaggio in Patagonia di Chatwin è la necessità di un periodo di allontanamento per qualche mese dalla redazione del *Sunday Times*, nonostante sia questa la ragione più pratica e contingente, viene taciuta dall'autore. *In Patagonia* si apre con un bambino curiosissimo che già dall'età di tre anni vedeva la Patagonia come una terra delle meraviglie. È un piccolo pezzo di pelliccia di Brontosauo, in realtà di un milodonte, in una teca a casa della nonna, che spinge il piccolo Bruce a desiderare ardentemente il viaggio e l'esplorazione. Partire per mettersi sulle tracce dal marinaio, suo antenato, Charley Milward, e raggiungere Last Hope Sound, la grotta dove era stato trovato l'eccentrico reperto, non è altro che un espediente narrativo. Questo libro contiene già i fragili germogli di tutto ciò che tratteranno le successive opere di Chatwin. Quella che si instaura come la più topica e leggendaria ricerca di un animale mitico, finirà ironicamente con una palla di sterco che assomiglia di più agli escrementi di un cavallo e che verrà buttata via qualche giorno dopo il suo ritorno a causa del fetore.

In *Patagonia Revisited* (1985), la trascrizione di una conferenza di Chatwin e Theroux, tenuta presso la *Royal Geographical Society*, così afferma l'autore:

Il mio pezzo di sterco non era esattamente il Vello d'oro, ma mi suggerì la forma di un libro di viaggio, poiché il genere più antico del racconto di viaggio è quello in cui il narratore lascia la sua casa per andare in un paese lontano alla ricerca di un animale leggendario.<sup>166</sup>

*In Patagonia* non è solo il viaggio di un moderno Giasone: il percorso che seguirà il *flâneur* inglese non è assimilabile a una linea retta verso la metà, sempre che una meta esista; il suo è un vagabondare, inseguire instancabilmente il fascino della curiosità. La

---

<sup>165</sup> Ivi, p. 36.

<sup>166</sup> B. Chatwin e P. Theroux, *Patagonia Revisited*, Boston, Houghton Mifflin, 1985; trad. it. *Ritorno in Patagonia*, Milano, Adelphi, 1991, p. 22.

Patagonia diviene il contesto perfetto per la *flânerie*; l'aspirante nomade si aggira per una *waste land* extraterritoriale, tanto che questi luoghi da sempre «metafora dell'Estremo Limite»,<sup>167</sup> assurgono a metafora di un'esistenza nomade. Sempre in *Patagonia Revisited*, l'autore confida la sua attrazione magnetica per gli esuli:

Siamo entrambi affascinati dagli esuli. Se domani il resto del mondo saltasse in aria, in Patagonia sopravviverebbe un sorprendente campionario di nazionalità, tutte andate alla deriva verso questi “capi estremi dell'esilio” per nessun'altra ragione apparente se non il fatto che queste terre esistevano.<sup>168</sup>

La Patagonia di Chatwin è labirintica e, tra molteplici testimonianze di incontri, si ritrovano altrettante digressioni. La narrazione diventa possibilità esponenziale di continui racconti, come in una matrioska, ci si inabissa nello spartito patagonico. L'autore ricombina il concetto di sapere ibridando le informazioni, dei più svariati caratteri: etnografici, storici, artistici, letterari; decostruisce le convinzioni della vita quotidiana per aprirsi all'alterità.

È *In Patagonia* che Butch Cassidy trova il nuovo far west; Orélie-Antoine de Tounens fonda il regno dell'Araucania e della Patagonia, per poi vivere come principe in esilio a Parigi; è in Patagonia che è stato avvistato un nuovo mostro di Lochness, e dove vive una comunità di immigrati gallesi, i primi a professare la loro indipendenza. Dove il vento spira tra storie con la S maiuscola, c'è spazio anche per storie con la s minuscola: il poeta Anselmo scrive in versi alessandrini la storia della Patagonia, e «padre Manuel Palacios, il genio eclettico del sud»<sup>169</sup> sostiene che in Patagonia si possano disseppellire le ossa di un unicorno.

Tra i tanti incontri dissimulati da nomi fittizi, quello con Bill Philips è tra i più eloquenti: «Nel libro Bruce chiama Bridges Bill Philips. “Gli chiesi di camuffarmi, anche se dannazione non mi ha camuffato abbastanza. A nessuno piace sentirsi scoperto. A nessuno piace vedere il proprio ritratto, ma mi è sembrato accurato”»<sup>170</sup>. Queste sono le parole dell'ultimo figlio in vita di Lucas Bridges. L'incontro avviene appena prima di «Bahia Blanca - che - è l'ultimo posto importante prima del deserto della Patagonia»<sup>171</sup>;

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 9.

<sup>168</sup> Ivi, p. 10.

<sup>169</sup> B. Chatwin, *In Patagonia*, cit., p. 98.

<sup>170</sup> N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 430.

<sup>171</sup> B. Chatwin, *In Patagonia*, cit., p. 25.



è un incontro di confine, si configura come un passaggio di testimone tra quello che è stato un mito letterario per il giovane Chatwin, *Uttermost Part of the Earth*, e quello che la Patagonia diventerà per l'io autoriale da questo momento in avanti.

Il gringo Philips è avvolto da un'aura di rigoroso rispetto, sembra quasi connotato come un caronte moderno che traghetta Chatwin sulle soglie della Patagonia; la frontiera che attraversa permette di riconnettere quello che fino a prima era stato solo un mito letterario a quello che è un paesaggio reale. I luoghi di cui Chatwin possedeva solo una conoscenza letteraria, dunque mentale e mitica, possono essere ricondotti a una appartenenza umana ed essere risemantizzati dall'esistenza dell'io. Bill rappresenta l'ultimo uomo in vita in grado di dare voce alla memoria di suo padre, l'ultimo che probabilmente possiede una conoscenza viva della cultura Yaghan e Ona, a cui Chatwin è così attratto:

“Siete qui per via di Darwin, o per vedere noi?” chiese Bill.

“Per vedere voi. Ma Darwin?”

È stato qui. Potete vedere la Sierra Ventana, che spunta ora, lontano a sinistra. Darwin è stato lassù, durante il viaggio a Buenos Aires. Io no. Troppo lavoro in una fattoria nuova”.<sup>172</sup>

Le parole di Bridges-Bill trasudano di storia e consapevolezza, non solo conosce la Patagonia sia come spazio geografico che come paesaggio letterario, ma lo vive e lo abita, sa che molti si sono imbattuti in questi spazi ponendo un passo dopo l'altro sulle tracce di grandi ideali e grandi esploratori, Chatwin, come Bridges prima di lui, desidera dragare il ventre del mistero con le sue forze, col suo ingegno, vuole trovare un'altra strada, la sua strada.

L'ingresso in Patagonia è intriso di reminiscenze letterarie, viene sottolineata la cesura tra prima e dopo, ma in realtà è un continuum senza interruzioni: «si sa di essere in Patagonia quando si vedono i *rodados patagónicos*, ciottoli di basalto lisciati dai ghiacciai, e la *jarilla*, un tipo di vegetazione costituito da cespugli bassi che è la flora dominante»<sup>173</sup>. L'autore gioca con le precedenti esperienze letterarie, con un'ironia disarmante, rielabora l'immaginario canonico: gli indios che un tempo erano stati scelti per impersonare il Nobile Selvaggio di Voltaire e avevano ispirato *La Araucana* (1569)

---

<sup>172</sup> Ivi, p. 20.

<sup>173</sup> N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p.426.

di Alonso di Ercilla, ora sono poveri emigrati che lavorano. Il viaggio di Chatwin in Patagonia non inizia con l'ingresso nel deserto, ma era già cominciato a partire dalla letteratura: «Paul e io siamo andati in Patagonia per motivi diversissimi. Ma se mai siamo dei viaggiatori, siamo dei viaggiatori letterari. Un'associazione o un riferimento letterario possono entusiasmarci quanto una pianta o un animale raro»<sup>174</sup>.

La sola vista del deserto riporta Chatwin subito al *Journal* di Darwin e a *Idle Days in Patagonia* (1838) di Hudson, contemplare la «distesa di bassi rovi dalle foglie grigie»<sup>175</sup> insinua in lui una domanda, quella a cui Darwin non era stato in grado di rispondere: «tentò, senza riuscirvi, di spiegare perché, più di tutte le meraviglie da lui viste, questo “arido deserto” aveva tanto colpito la sua mente»<sup>176</sup>, «Hudson dedica un intero capitolo di Giorni oziosi in Patagonia a rispondere alla domanda di Darwin e conclude affermando che chi percorre il deserto scopre in se stesso una calma primitiva [...] che forse è la stessa cosa della pace di Dio»<sup>177</sup>.

Chatwin fa della Patagonia un caleidoscopio di narrazioni, costruisce artificialmente un paesaggio labirintico, costituito da intricati vicoli e cunicoli in cui si perde ogni senso di orientamento e l'io si inabissa in questo spaesamento. Il canone della letteratura di viaggio, a partire dal Cinquecento, era sempre stato in divenire, costantemente alimentato da una significazione letterale e metaforica, che aveva permesso a esperienze uniche e individualistiche, di espandere, in forme sempre nuove, una tradizione tentacolare. La letteratura di viaggio era lo strumento culturale privilegiato per assoggettare il diverso e legittimare ideali imperialistici eurocentrici.

L'esperienza del viaggio, in età moderna, si declina poeticamente come una sottrazione di significato: l'omologazione e l'instaurarsi in maniera sempre più preponderante di una cristallizzata monocultura escludono la possibilità di significare la conoscenza, di dare un nome alle nuove scoperte; tutto si trasforma in una noia replicabile. Il viaggio diventa allora un *metaviaggio*<sup>178</sup>: la pulsione della partenza è sì diretta verso un'esteriorità, che però è vaporosa, ci si aggira in una realtà a cui non si è in grado di dare

---

<sup>174</sup> B. Chatwin e P. Theroux, *Ritorno in Patagonia*, cit., pp. 9-10.

<sup>175</sup> B. Chatwin, *In Patagonia*, cit. p. 27.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>178</sup> Per approfondire il rapporto tra viaggio e metaviaggio si veda F. Marengo, *Fine dei viaggi?*, in A. Gargano e M. Squillante, *Viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 193-205.

nome. Il paesaggio diventa un ripetersi incessante di forme sempre identiche nelle quali si è sempre molestati dalla presenza dell'io, disturbati da un'interiorità che non cambia e che sempre ci accompagna: «Se l'impresa è quella di raggiungere la nostra immagine, oasi d'orrore nel deserto di noia che attraversiamo, protagonista di questa impresa è il linguaggio, la voce capace di “affrontare le tenebre”, di affacciarsi oltre l'abisso per “dire” l'orrore»<sup>179</sup>.

### Luis Sepúlveda: amicizie d'esilio

*Al andar se hace el camino, el camino se hace al andar* (1995)<sup>180</sup> di Luis Sepúlveda sono una raccolta di «apuntes» scritti su un particolare diario di viaggio: una «moleskine». Aspettando di salire sul *Colono*, «un traghetto verniciato di rosso e di bianco, che dopo vari decenni passati a navigare sul Mar Baltico, Mediterraneo e Adriatico, è venuto a galleggiare sulle fredde, profonde e imprevedibili acque australi»<sup>181</sup>, Sepúlveda intesse una narrazione del Sud del mondo canonizzata e tradizionalmente ibrida: su di un palinsesto autobiografico aggiunge continui riferimenti intertestuali mediati costantemente dal filtro letterario.

Sospeso in un'attesa che potrebbe durare minuti come ore, diretto verso una terra che non si azzarda più a chiamare patria, la mente ritorna velocemente a un incontro determinante: nel caffè Zurich di Barcellona si ritrovano «Un inglese e un cileno. E come se non bastasse, due tipi con scarso affetto per la parola “patria”. L'inglese nomade perché non poteva essere altro, e il cileno esiliato per identiche ragioni»<sup>182</sup>. I due sono proprio Chatwin e l'autore che all'epoca si erano incontrati per conoscersi e perché desideravano scrivere a quattro mani un romanzo sugli ultimi giorni di «due vecchi gringo»<sup>183</sup>: Butch Cassidy e Sundance Kid.

---

<sup>179</sup> P. Fasano, *L'Atlante del Gran Kan. La scena del racconto di viaggio*, in A. Gargano e M. Squillante, *Viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, Napoli, Liguori, 2005, p.177.

<sup>180</sup> L. Sepúlveda, *Al andar se hace el camino, el camino se hace al andar*, Barcelona, Tusquets, 1995; trad. it. *Patagonia Express. Appunti dal Sud del mondo*, Milano, Feltrinelli, 1995.

<sup>181</sup> Ivi, p. 11.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

Come afferma Sepúlveda stesso: «questo è un viaggio che è iniziato molti anni fa, non importa quanti. Cominciò quel freddo giorno di febbraio, a Barcellona, seduto con Bruce a un tavolo del caffè Zurich»<sup>184</sup>; la pulsione per il partire, il desiderio di mettersi in movimento, comincia nell'istante esatto in cui incontra per la prima volta Bruce Chatwin, infatti, l'opera instaura costantemente una fortissima tensione intertestuale nei confronti dell'autore di *In Patagonia*. Sebbene possieda le sue unicità, *Patagonia Express* è una delle tante immagini riflesse nel labirintico specchio che è l'intellettuale Patagonia dell'autore inglese. Lo spirito di Chatwin incombe su tutto il libro: il supporto stesso su cui Sepúlveda scrive i suoi appunti, cioè la «moleskine», è un regalo di Bruce, e rappresenta simbolicamente lo strumento nel quale Chatwin traspone in letteratura il suo eccentrico modo di osservazione il mondo. È su numerose «moleskine» che Chatwin ha descritto e trasformato i suoi incontri e appunti di viaggio in quel cifrato arazzo di verità e finzione che è *In Patagonia*: «nel suo viaggio di ritorno dalla Patagonia con lo zaino pieno zeppo di “moleskine”, nelle quali aveva fissato la materia prima di quello che poi sarebbe divenuto *In Patagonia*, uno dei migliori libri di viaggio di tutti i tempi»<sup>185</sup>.

La «moleskine» è un oggetto estremamente rappresentativo: rilegato a mano fin dal Seicento, e curato nei minimi dettagli, è destinato però a scomparire; il quadernino francese simboleggia, per i due amici, un passaggio di epoche e di culture. Il gesto di scrivere le proprie riflessioni su di un diario serve per alleviare l'avvento di una modernità selvaggia, che spinge unidirezionalmente verso un'omologazione aberrante: «Sono le regole del gioco imposte da una pseudo modernità che giorno dopo giorno elimina riti, abitudini e dettagli di qualcosa che ben presto ricorderemo con nostalgia, e chiameremo vecchia cultura europea»<sup>186</sup>.

L'omaggio a Chatwin è interno ed esterno all'opera: se molti degli incontri e dei racconti di Sepúlveda nel deserto australe richiamano intertestualmente *In Patagonia*, già in *Mundo del fin del mundo* (1991) l'esiliato cileno acclama l'autorevolezza letteraria di Chatwin:

No llevaba demasiadas cosas en [el bolso de mano]: una cámara fotográfica, una libreta de apuntes y un libro de Bruce Chatwin, En la Patagonia. Siempre he aborrecido a los que hacen rayas o anotaciones en los libros, pero aquel estaba lleno

---

<sup>184</sup> Ivi, p. 18.

<sup>185</sup> Ivi, p. 17.

<sup>186</sup> Ivi, p. 15.

de subrayados y signos de exclamación que fueron en aumento luego de tres lecturas. Y pensaba leerlo por cuarta vez durante el vuelo hasta Santiago de Chile.<sup>187</sup>

Il rapporto con Chatwin è un pre-testo, nel senso letterale del termine, precede la scrittura degli «apuntes»: lo sguardo di Sepúlveda è orientato da quello del autore inglese, ma dato il vissuto differente, l'autore cileno interpreta il viaggio come un'esperienza personale, connotata sotto il segno dell'amicizia intima. *Patagonia Express* è il racconto personale di una storia di vita: il paesaggio patagonico è una tela bianca che viene dipinta dai colori scaturiti da ogni incontro.

Sepúlveda salpa verso la Patagonia Cilena sul *Colono*, un traghetto dipinto di rosso e bianco che nel suo scafo porta i segni e i segreti di molte avventure e altrettante storie. Il *Colono* è il simbolo dell'esilio: rappresenta uno scarto; dopo essere stato impiegato per i mari di tutta Europa, da est a ovest, è finito nelle burrascose acque australi. L'autore, esiliato dal Cile ormai da decenni per motivi politici, si fa traghettare verso la desolazione patagonica da un mezzo di trasporto che incarna i motivi dell'erranza e dell'esilio. Quella di Sepúlveda comincia come un'esperienza di extraterritorialità ai limiti del paradosso: un apolide viene trasportato verso la sua presunta patria da un mezzo che non è altro se non un rifiuto.

*Patagonia Express* attraverso i suoi racconti dimostrerà che, nonostante il dolore e la lontananza, si può ancora «dire a voce alta che vivere è un magnifico esercizio»<sup>188</sup>. Sia Chatwin sia Sepúlveda ritrovano, nel paesaggio senza centro della desertica patagonica, la possibilità di declinare e significare il concetto personale di esilio:

The bleak Patagonian landscape provides an ideal backdrop for such ontological explorations and has in turn passed into travel mythology as a blank canvas into which the writer might project and explore selfhood, especially the "unknown" of the self.<sup>189</sup>

I rimandi tra *In Patagonia* e *Patagonia Express* sono pervasivi, e se ne ritrovano svariati esempi: come la narrazione della Città dei Cesari o la passione per i due vecchi gringo. Lo sguardo di Chatwin rispetto a quello di Sepúlveda è estremamente più

---

<sup>187</sup> L. Sepúlveda, *Mundo del fin del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 147.

<sup>188</sup> L. Sepúlveda, *Patagonia Express. Appunti dal Sud del mondo*, cit., p. 127.

<sup>189</sup> C. Lindsay, *Luis Sepúlveda, Bruce Chatwin and the Global Travel Writing Circuit*, in «Comparative Literature Studies», vol. 43, n. 1/2 (2006), p. 62.

intellettuale, basti pensare allo spazio che dedica alle «bugie» su Jemmy Button o alla passione che esprime per gli oggetti desueti e di pessimo gusto, e a tutti manufatti della cultura Yamaná e Ona. Sepúlveda, invece, consacra, nelle pagine di quest'opera, l'amore per l'amicizia: «Passai lunghe ore seduto su una panchina davanti all'Alster, finché non ricordai che gli impegni presi con gli amici sono sacri, e decisi che sarei partito per la fine del mondo nei giorni successivi»<sup>190</sup>.

La traduzione in inglese di *Patagonia Express* porta un titolo eloquente: *Full Circle: A South American Journey*; l'autore traccia in quest'opera un cerchio completo: ogni incontro, ogni amicizia gli permettono di risignificare la declinazione personale del concetto di esilio. Questo viaggio gli permette di rielaborare il significato più profondo dell'essere esule e di riconciliarsi con il suo passato. Il viaggio, infatti, comincia in Europa e finisce in Europa: «Io potevo tornare in Cile, ma rimanevo in Europa. Loro potevano tornare a Buenos Aires, ma restavano in Patagonia. La chiacchierata con gli amici mi confermò ancora una volta che uno è del posto in cui si sente meglio»<sup>191</sup>; Sepúlveda è in grado di ricreare un'armonia nello sradicamento extraterritoriale in cui era stato relegato. Traccia la sua strada per restituire il senso a un'esistenza di lotta e di scontro:

In *Patagonia Express*, however, Sepúlveda does at least assert a firm sense of not belonging: while the general concept of home might well be presented with some fluidity, the conclusion for the author himself is an unequivocal disavowal of Chile and Chilean.<sup>192</sup>

Il libro, infatti, è dedicato a tutti coloro che vengono citati lungo il cammino: «Indimenticabili compagne e compagni: Gli unici veri avventurieri che abbia mai conosciuto»<sup>193</sup>; l'autore prende a prestito le parole del poeta Antonio Machado per affermare che è camminando che si fa il cammino e «la Patagonia ti insegna a conoscere la gente dal suo modo di guardare»<sup>194</sup>.

«Sepúlveda underlines his very proximity to the subjects of his Patagonian landscape, all of whom turn out to be friends, either of old or as of the moment of their encounter»<sup>195</sup>; un evento eloquente, del modo di considerare la Patagonia per l'autore, è

---

<sup>190</sup> L. Sepúlveda, *Patagonia Express. Appunti dal Sud del mondo*, cit., p. 20.

<sup>191</sup> Ivi, p. 118.

<sup>192</sup> C. Lindsay, *Luis Sepúlveda, Bruce Chatwin and the Global Travel Writing Circuit*, cit., p. 65.

<sup>193</sup> L. Sepúlveda, *Patagonia Express. Appunti dal Sud del mondo*, cit., p. 7.

<sup>194</sup> Ivi, p. 118.

<sup>195</sup> C. Lindsay, *Luis Sepúlveda, Bruce Chatwin and the Global Travel Writing Circuit*, cit., p. 63.

l'incontro al Bar Austral: è sufficiente uno sguardo per instaurare, tra l'autore e i gestori del locale, una relazione di amicizia duratura, che potrà essere rapidamente considerata di vecchia data. Questa amicizia scaturisce anche dalla condivisione non solo di un sentimento, ma di una vera e propria modalità di approcciarsi alla realtà: «Qui l'unica cosa che avanza è il tempo abbiate pazienza»<sup>196</sup>. Per Sepúlveda, attraverso l'esercizio della pazienza, e condividendo il tempo con gli amici possono realizzarsi le storie più intime e individuali; è solo con la pazienza che si può raggiungere l'El Dorado patagonica, non perché esista realmente il cammino su una carta geografica, ma perché nell'assoluta atemporalità patagonica il tempo scorre al ritmo dei racconti mitici e leggendari: «“come si arriva a Trapalanda?” insisto ora con uno dei bevitori di mate. “Con pazienza, amico. Con molta pazienza”, ribatte, e mi osservava con espressione complice. Si questo è senza dubbio un patagone».<sup>197</sup>

Le persone che Sepúlveda incontra lungo il suo viaggio e che decide di ritrarre nel suo diario sono connotate come compagne e compagni, come gli unici veri avventurieri: questo perché li accomuna uno spirito di lotta ideologica, che li ha relegati a essere esuli, alla fine del mondo, ma non per questo sono stati fermati: Baldo Araya «l'irriducibile professore del liceo di Coyhaique e storico della Patagonia, che durante i grigi anni della dittatura militare cilena si rifiutò di cantare le strofe che i gorilla avevano aggiunto all'inno nazionale»;<sup>198</sup> Carlos E Basta, «il mio più vecchio amico, e allo stesso tempo il migliore»,<sup>199</sup> l'aviatore che si era iscritto nelle forze aeree per imparare a volare e poi una volta finito di apprendere come si pilota un velivolo non aveva esitato a disertare e vivere in Patagonia; Klaus Kucimavic, che si faceva chiamare Carlitos il falegname, e «nel suo originale spagnolo assicurò di essere sempre stato argentino»,<sup>200</sup> era un ustascia croato che era scappato dalle violenze dei partigiani di Tito e si era nascosto a Río Mayo, in Patagonia, e li aveva intessuto la sua vita con quella degli altri cittadini dando vita a una dolce armonia di intenti:

Poi navigheremo nella notte australe verso la fine del mondo e, quando alla luce della Croce del sud brinderò all'eterna salute del dannato inglese che se l'è svignata per primo, forse il vento mi porterà l'eco dei cavalli, montati da due vecchi gringo, che

---

<sup>196</sup> L. Sepúlveda, *Patagonia Express. Appunti dal Sud del mondo*, cit., p. 54.

<sup>197</sup> Ivi, p. 26.

<sup>198</sup> Ivi, p. 38.

<sup>199</sup> Ivi, p. 65.

<sup>200</sup> Ivi, p. 117.

galoppo sul profilo incerto del litorale, in una regione così vasta e colma di avventure che non può essere toccata dalla meschina frontiera che separa la vita dalla morte.<sup>201</sup>

La Patagonia è un vento che porta con sé i rumori di mille avventure; è un dolce eco da udire fievolemente: «quel suono interminabile di pietre che si sgretolano a causa del violento sbalzo di temperatura è la migliore dimostrazione che anche il silenzio si può ascoltare»<sup>202</sup>. È un paesaggio in cui il viaggiatore può impastare i suoi ricordi con altrettante narrazioni, anche se sono fittizie, perché a nessuno interessa ricordarselo. Se la Patagonia è un desolato stato di esilio, allora la Patagonia non è solo il Sud del mondo, ma in ogni luogo dove si trovi un esule, un emarginato, un rifiutato. Sepúlveda non compie semplicemente un percorso ad anello, perché non torna nel punto esatto in cui è partito, traccia invece un nuovo cammino che tende più a una spirale che ad un cerchio: cerca di solcare lui la rotta verso il centro che altro non è se non il proprio io.

Non sarei stato solo mai più. Coloane mi aveva passato i suoi fantasmi e i suoi personaggi, gli indio e gli emigranti di tutte le latitudini che abitano la Patagonia e la Terra del Fuoco, i suoi marinai e i suoi vagabondi del mare. Adesso sono tutti con me e mi permettono di dire a voce alta che vivere è un magnifico esercizio.<sup>203</sup>

## L'“orizzonte mobile” di Daniele Del Giudice

La tradizione odepica, da Rimbaud fino a Chatwin, ha cercato, in maniera sempre nuova, di abitare le domande: «chi sono io?», «chi è l'altro?». Per lo scrittore inglese una risposta definitiva non è possibile: l'io infatti non è la meta di un processo conoscitivo e neppure un'affermazione esistenzialistica; l'unica via praticabile sembra quella di dare significato al quesito: «che ci faccio qui?». *What Am I Doing Here* (1998) è il titolo dell'ultima raccolta di Chatwin, e proprio dall'assenza del punto interrogativo, l'autore sembra proporre, più che una risposta univoca, la possibilità di dare un significato e una causalità al vissuto dell'io: l'identità si configura come un concetto plurale, sempre cangiante e sfuggente. La letteratura di viaggio, dunque, può avanzare solo a passi incerti

---

<sup>201</sup> Ivi, p. 21.

<sup>202</sup> Ivi, p. 83.

<sup>203</sup> Ivi, p. 127.



verso la modernità, su un margine paludoso, costretta a interrogandosi costantemente sulla perdita di senso del viaggio e la decostruzione della soggettività che la esprime:

La declinazione poetica moderna del tema è proprio la sottrazione di senso che subisce il viaggio, la perdita della sua capacità di significare la conoscenza, di nominare la scoperta. La pulsione della partenza si esprime ora come puro desiderio verso voluttà vaporose, cangianti, prive di forma, a cui lo spirito umano “non sa dare nome”.<sup>204</sup>

«Ogni uomo porta in se stesso una camera»<sup>205</sup> scrive Daniele Del Giudice in *Orizzonte mobile* (2009). Il racconto di viaggio è la sola via percorribile per «l'unica “avventura” possibile per l'uomo moderno»<sup>206</sup>: ricercare nuove coordinate atte a scoprire l'io. La narrativa di viaggio per Del Giudice, come era già stato per Chatwin, non è intesa come autentico e infrangibile patto, tra autore e lettore, di non-fiction; anzi è nella contraddittoria miscela di fittizio e reale che la letteratura può tornare ad assumere un ruolo centrale nella capacità di significare l'identità del soggetto. «La distrazione è la sola che scampa al dolore»<sup>207</sup>, il viaggio e la scrittura avvicinano l'autore-personaggio a quello stato di leopardiana indifferenza e, la Patagonia, mitica terra di viaggi e scritture, diventa patria prediletta per chi si sente a casa solo lontano da casa: la sua desolazione è stato detto essere la cosa in Terra più vicino alla pace di Dio; in Patagonia si affoga in un silenzio imperturbabile, tutto da ascoltare, interrotto solo dal soffio del vento.

*Orizzonte mobile* è un ricamo ordinato intessuto da un intricato dedalo di viaggi: all'itinerario dell'autore si aggiungono la riscrittura delle relazioni di due esplorazioni scientifiche, quella di Bove e di De Gerlache, ordite insieme a un ulteriore viaggio fittizio dell'autore verso l'Antartide, in realtà mai accaduto. L'«iperspedizione»<sup>208</sup> di Del Giudice si struttura modellando perfettamente il duttile capitale mimetico patagonico e riscrivendo i brani più «sintomatici»<sup>209</sup> e giocando «sulla diversità delle prospettive e delle voci ma anche sulle convergenze delle esperienze e dei sentimenti»<sup>210</sup>.

---

<sup>204</sup> P. Fasano, *L'Atlante del Gran Kan. La scena del racconto di viaggio*, in A. Gargano e M. Squillante, *Viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, cit., p. 177.

<sup>205</sup> D. Del Giudice, *Orizzonte mobile*, Torino, Einaudi, 2009, p. 3.

<sup>206</sup> P. Fasano, *L'Atlante del Gran Kan. La scena del racconto di viaggio*, in A. Gargano e M. Squillante, *Viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, cit., p. 177.

<sup>207</sup> D. Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 3.

<sup>208</sup> Ivi, p. 141.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

Rielaborando il concetto di «iper-romanzo»<sup>211</sup> teorizzato da Calvino nella *Norton Lecture* sulla «Molteplicità»<sup>212</sup>, l'«iperspedizione» ricostruisce un montaggio di «livelli di realtà»<sup>213</sup> che si strutturano in una architettura tridimensionale nella quale, «in continuità e in una sorta di simultaneità»<sup>214</sup>, si sovrappongono gli sguardi di famosi esploratori su uno spazio liminare velato da una nebulosa di reminiscenze letterarie e stereotipi.

Gli sguardi moltiplicati degli esploratori agiscono su di una cornice: il paesaggio della Terra del Fuoco e l'Antartide, che li determina e allo stesso tempo ne è determinata. I territori alla fine del mondo interagiscono con la scrittura in maniera bidirezionale: il capitale mimetico patagonico, costante filtro letterario, predetermina uno sguardo codificato sulla realtà australe; d'altra parte l'alterità che viene narrata è costantemente attenuata e determinata dall'analogia e dai motivi topici tradizionali<sup>215</sup>; tuttavia i nuovi sguardi delle spedizioni scientifiche, in questo romanzo rielaborati dal potente mezzo della riscrittura, permettono di riattivare l'interazione con gli spazi australi che vengono per questo nuovamente determinati:

Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, novissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo...

Ma se la letteratura non basta ad assicurarmi che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta...

Ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime: come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i *quarks*, i neutrini.<sup>216</sup>

La scrittura di Del Giudice dimostra di aver assimilato perfettamente le teorie postulate da Calvino nelle *Norton Lectures*, in particolare quelle sulla «Leggerezza»<sup>217</sup> e

---

<sup>211</sup> «Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzo, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata. Lo stesso principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile [...] vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurativi dai molti significati», I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 118.

<sup>212</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, cit.

<sup>213</sup> Cfr. I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura* in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980 (1978), pp. 310-323.

<sup>214</sup> D. Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 141.

<sup>215</sup> Per approfondire le modalità attraverso le quali viene attenuato lo choc tra diversità culturale si veda F. Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>216</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 12.

<sup>217</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 7-32.

sulla «Molteplicità». Orizzonte mobile è un'opera dal forte carattere ibrido: alternando viaggio reale e viaggio immaginario, visivo e visuale si ricombinano in un labirintico mosaico intertestuale. La figura del personaggio e dell'autore combaciano, non senza alimentare delle contraddizioni, l'io autore-personaggio si moltiplica in diverse istanze: all'io che visita i luoghi, si sovrappone quello che trascrive l'esperienza, infine il testo scritto viene rielaborato dalla soggettività autoriale che rivede il diario.

La polifonia di voci e di prospettive che possiamo leggere nel romanzo di Del Giudice è contraddistinta da uno spiccato gusto per l'equivoco: fiction, autofiction e non-fiction dilatano i loro confini fino a rimescolarsi dando luogo a uno sguardo straniante sulla realtà. Cruciale è la descrizione della fotografia scattata dall'autore veneziano che imprime l'apertura della grotta di *Última Esperanza*, nella quale è stato trovato il milodonte da Hermann Eberhard. L'animale preistorico è l'espedito narrativo utilizzato da Chatwin per iniziare la sua *recherche*: «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>218</sup>, la grotta era già stata fotografata dall'autore inglese, ma l'effetto straniante di questa descrizione è tale da riattivare e ricategorizzare il significato del luogo e le esperienze narrative legate ad esso. L'immagine del sorriso è perturbante, la grotta sembra quasi essere qualcosa di *alieno*, piomba come un meteorite nel nostro modo di significare la realtà costringendoci a esplorare vie nuove.

Il prologo metanarrativo si concentra sul significato della memoria e se esista la possibilità di dare un ordine ad essa, se si possa tracciare una storia della camera che il proprio io porta dentro di sé: «ma se è vero che ogni uomo ha in se stesso una camera, la tua è tutta in disordine, e tu penseresti “È impossibile ricordare tutto”»<sup>219</sup>. Per poter narrare la propria storia bisognerebbe stabilire un inizio: «cominciare significa decidere un prima e un dopo, dare un ordine, isolare dal flusso»<sup>220</sup>. Poter pensare di utilizzare il mezzo della scrittura per ritracciare il solco del proprio destino è velleitario e paradossale: vorrebbe dire «fare come se esistesse una frase alla volta, un'immagine alla volta, un pensiero o un ricordo o un racconto alla volta»<sup>221</sup>. «Per sua natura, la Storia non è che

---

<sup>218</sup> D. Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 40-41.

<sup>219</sup> Ivi, p. 3.

<sup>220</sup> Ivi, p. 4.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

scrittura in forma diversa»<sup>222</sup>, e se per rimanere connessi alla realtà è necessario sforzarsi «di restare in questo disordine, di aderire ad esso, ma non è facile e non è sempre possibile»<sup>223</sup>, non vuol dire che si debba rinunciare al raccontare se quest'ultimo è successivo all'esperienza reale, anche perché ogni racconto è determinato e determina l'oggetto della narrazione.

Del Giudice, in *Orizzonte mobile*, dipana, tra le descrizioni dei paesaggi, un filo di Arianna, che, se riavvolto, racchiude in sé una poetica dello spazio: il muoversi peregrinamente nel «Sud più profondo, il più profondo e radicale dei Sud, un gelido Meridione»<sup>224</sup>, implica uno spostamento non solo nello spazio ma anche nel tempo. L'autore alterna il racconto del suo itinerario di viaggio, agli sguardi, riscritti finzionalmente, di Bove e De Gerlache:

Mi sono lasciato prendere da una strana ebbrezza del paesaggio che correva, come un nastro che si srotola veloce e porta immagini, un paesaggio-passaggio, e il viaggio andava avanti, interrotto solo dalle soste per fotografare, e qualche volta, appoggiando l'apparecchio sul tetto della macchina e usando l'autoscatto, mi sono messo anch'io nella fotografia.<sup>225</sup>

Per esplorare i confini del mondo e dirigersi verso la notte polare dell'uomo e del mondo l'autore sceglie l'automobile, come mezzo di trasporto prediletto. L'avventura sta nel percorrere la *Carretera Austral*, non mera via di comunicazione, ma un vero e proprio cronotopo: «Ho trovato la macchina e sono partito in direzione nord. Il mio programma era di arrivare fin dove potevo arrivare con una ragionevole probabilità di tornare indietro non troppo tardi nella notte»<sup>226</sup>.

Sempre munito di macchina fotografica, scatta in ogni occasione i suoi appunti di viaggio; il gesto di fotografare si ripete in maniera quasi maniacale: «mi sono fermato spesso per fotografare, erano come degli appunti visivi, quella pampa, quella estancia, quel colore della terra, quelle montagne sullo sfondo»<sup>227</sup>. La fotografia funge da filtro potentissimo per riattivare la risemantizzazione del reale, seppur consapevole che la foto non potrà restituire l'intreccio di *hic et nunc* che appartiene solo a quel paesaggio, l'autore riproduce, quasi in maniera maniacale, il gesto meccanico dello scatto fotografico. La

---

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> Ivi, p. 3.

<sup>225</sup> Ivi, p. 40.

<sup>226</sup> Ivi, p.22.

<sup>227</sup> Ivi, p. 37.

fotografia è uno strumento contraddittorio che fa emergere l'incongruo della narrazione: può servire come copia veridica della realtà per registrare un istante e un dato reale, come quando afferma di aver trovato il relitto fotografato da Chatwin in un luogo diverso; oppure ci si può servire di essa come una lente distorcente, perfetta per accentuare l'ignoto e l'avventura: «scattando le fotografie ho cercato di escludere 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 viaggio un carattere di esplorazione»<sup>228</sup>. L'immagine spinta ai suoi limiti più estremi manda in corto circuito la parola, il visivo e visuale sopraffanno la scrittura: «Il viaggio è stato bellissimo, quasi un'ipnosi del paesaggio. L'averlo fotografato mi impigrisce, e mi trattiene dal descriverlo».<sup>229</sup>

Ho ripreso il viaggio e ad un certo momento, guardando dal finestrino, mi sono accorto che il cielo non era nuvoloso, come credevo, ma limpido. Ho fermato la macchina in un punto che mi sembrava sicuro, ho spento il motore e le luci, sono sceso e mi sono messo a guardare le stelle. C'era un silenzio totale a parte il consueto rumore del vento. Mi sembrava che ci fossero molte più stelle, e non riuscivo a ricomporle nelle costellazioni a me conosciute, e mi sembrava che la terra conservasse lo spirito di chi l'aveva abitata e attraversata prima di me e che quello spirito, nel silenzio di ogni rumore umano e nel buio, a parte una sottilissima lingua più chiara all'orizzonte, potesse essere ascoltato.<sup>230</sup>

La deviazione assume più importanza della direzione, lo zigzagare dell'autore gli permette di immergersi e di aderire al paesaggio, essere ipnotizzato da esso, si sente quasi di appartenere a questi spazi: errare ed errore permettono a questi luoghi, già ampiamente esplorati e descritti, di farsi avvolgere da un *surplus* di avventura; la novità e l'ignoto si dischiudono non attraverso itinerari prestabiliti, ma attraverso sguardi nuovi, rovesciati, come gli antipodi, che fanno perno sullo straniante, per squarciare il velo di omologazione turistica:

Sarebbe sufficiente cambiare l'indicazione dell'anno e le nostre osservazioni si potrebbero sostituire con quella dell'Adventure e queste con le nostre. Ciò prova che la natura è governata dall'imperscrutabile legge del cerchio, e probabilmente questo cerchio è meno ampio di quanto si crede.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Ivi, pp. 55-56.

<sup>229</sup> Ivi, p. 39.

<sup>230</sup> Ivi, p. 44.

<sup>231</sup> Ivi, pp. 45-46.

La legge del cerchio non si limita però a evidenziare la ripetitività dei dati e la somiglianza delle esplorazioni, tutta l'opera di Del Giudice è architettonicamente costruita seguendo questo assioma: proprio perché il cerchio è meno ampio di quanto si crede, l'orizzonte di questi paesaggi è mobile. Gli sguardi diretti verso questi spazi mentali e immaginari si moltiplicano e si sovrappongono: esploratori, scienziati, missionari, esuli hanno modellato questa desolazione patagonica con racconti e narrazioni. Il capitale mimetico di questi luoghi non è una semplice sommatoria di leggende, ma è un orizzonte vivo e fluido in grado di riadattarsi alle epoche: Pigafetta, FitzRoy, Darwin, Falkner, Hudson, Bridges, Arlt, Bove, De Gerlache, Chatwin e moltissimi altri ancora si sono immersi in questo universo letterario e attraverso il viaggio hanno saputo significare problematiche e sfide del proprio tempo. L'io e l'altro si sono sempre incrociati in Patagonia, spesso seguendo schemi prestabiliti, ma chi è stato in grado di romperli o rinnovarli ha alimentato l'inesauribile forza mitopoietica australe:

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.<sup>232</sup>

Del Giudice va in cerca di nuove impronte di queste leggendarie esplorazioni, il suo sguardo si sforza di rintracciare piccoli segni rimasti ancora nascosti: ciò che racconta fa parte di un immaginario già ampiamente rappresentato e, da Chatwin in poi, ormai molto famoso, ma, si sforza, attraverso l'uso di una descrizione estremamente dettagliata, di rifrangere in nuove sfumature la luce dei prismatici motivi topici patagonici. Lo scrittore si serve degli sguardi di Bove e De Gerlache per confrontarsi con la storia fueguina, entrambe le spedizioni avevano chiesto aiuto al missionario Thomas Bridges. Del Giudice non si limita a una poetica degli oggetti musealizzati e stereotipati che aveva incontrato nell'archivio salesiano:

Al viaggiatore la Terra del Fuoco non offre monumenti ma natura e storie, e le storie hanno una particolare follia e crudeltà. Nacquero dall'accostamento di elementi eterogenei come in certe concrezioni geologiche stupefacenti, come l'immagine che ho di fronte: in un solo colpo d'occhio acque grigie, campi di colore morbido a contatto con ghiacciai perenni e foreste umide di faggio antartico. E il cippo. A

---

<sup>232</sup> Ivi, p. 21.

crystallizzarlo qui fu la velocità con cui tutto accade nell'arco di un secolo, e ciò che accadde fu un piccolo "cuore di tenebra" alle porte dei ghiacci.<sup>233</sup>

Lo sguardo dell'autore sull'orizzonte è ibrido perché cerca di esaltare nuove rappresentazioni che non si esauriscono nella simultaneità ma desiderano «uscire dalla compresenza»<sup>234</sup>. L'orizzonte mobile è quello che racchiude i molteplici sentimenti del tempo: «Ogni orologio un fuso, ogni fuso un filo, lungo i fusi le storie colano giù, colano giù fino a te che nel frattempo sei arrivato laggiù a guardarle dal di sotto»<sup>235</sup>. La desolazione patagonica si propone come uno spazio dove la vita fluisce non seguendo un ritmo prestabilito, ma quello dell'intimità.

---

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>234</sup> *Ivi*, p.4.

<sup>235</sup> *Ibidem*.





## Bibliografia

Arlt, Roberto. 1997. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Buenos Aires, Ediciones Simurg; trad. it. *Patagonia. Viaggio nella terra del vento*, Ascoli Piceno, Sigismundus, 2014.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre calire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

Benjamin, Walter. 2012. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti Andrea e Somaini Antonio, Torino, Einaudi.

Blengino, Vanni. 2003. *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, prefazione di Ruggiero Romano, Reggio Emilia, Diabasis.

Borri, Claudia. 2011. *E. Lucas Bridges, Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, in «Altre Modernità», vol. 6, pp. 294-297.

Bridges, E. Lucas. 1948. *Uttermost Part of the Earth*, London, Hodder & Stoughton; trad. it., *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, Torino, Einaudi, 2009.

Cacucci, Pino. 2008. *Al di là dell'orizzonte*, in C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Roma, Newton Compton.

Calvino, Italo. 1980 (1978). *I livelli della realtà in letteratura* in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, pp. 310-323.

Calvino, Italo. 1988. *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.

Chatwin, Bruce. 1977. *In Patagonia*, London, Cape; trad. it. *In Patagonia*, Milano, Adelphi, 1982.

Chatwin, Bruce e Theroux, Paul. 1985. *Patagonia Revisited*, Boston, Houghton Mifflin; trad. it. *Ritorno in Patagonia*, Milano, Adelphi, 1991.

Clapp, Susannah. 1977. *With Chatwin: Portrait of a Writer*, London, Cape; trad. it. *Con Chatwin*, Milano, Adelphi, 1998.

Darwin, Charles. 1839. *Journal of Researches into Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World*, London; trad. it. *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Roma, Newton Compton, 2008.

Del Giudice, Daniele. 2009. *Orizzonte mobile*, Torino, Einaudi.

- Deodat Leoncio S. M. 1955. *Alrededor del tóponimo Patagonia*, Buenos Aires, Talleres Gráficos «Continental».
- Enzensberger, Hans Magnus. 16/6/1989. *Much Left Unsaid*, in «Times Literary Supplement», p. 657.
- Fasano, Pino. 2005. *L'Atlante del Gran Kan. La scena del racconto di viaggio*, in A. Gargano e M. Squillante, *Viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, Napoli, Liguori, pp. 165-182.
- Fiorani, Flavio. 2005. *Il palinsesto patagonico*, in «Rassegna iberistica», n. 81, pp. 59-64.
- Fiorani, Flavio. 2009. *In Patagonia. Invenzione e conquista di una terra ai confini del mondo*, Roma, Donzelli.
- Fiorani, Flavio. 2020. *Roberto Arlt viaggia in Patagonia*, in «Il lettore di provincia», LI, 154, 1, pp. 53-64.
- Fornari, Emanuela. 2011. *Linee di confine. Filosofia e postcolonialismo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gargano, Antonio e Squillante, Marisa. 2005. *Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, Napoli, Liguori.
- Gil, Juan. 1989. *Mitos y utopias del Descubrimiento 2. El Pacífico*, Alianza editorial, Madrid; trad. it. *Miti e utopie della scoperta. Oceano Pacifico: l'epopea dei navigatori*, Garzanti, Milano, 1992.
- Grassi, Alberto e Torrigiani, Neri. 1995. *Bruce Chatwin Searching for the Miraculous*, Roma, Koinè.
- Hartog, François. 1980. *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard.
- Hayes, Aden W. 1980. *Reality and the novel – the case of Roberto Arlt*, in «Romance Notes», vol. 21, n. 1, pp. 48-53.
- La Cecla, Franco. Zanini, Piero. 2004. *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*, Milano, Bruno Mondadori.
- Lindsay, Claire. 2006. *Luis Sepúlveda, Bruce Chatwin and the Global Travel Writing Circuit*, in «Comparative Literature Studies», vol. 43, n. 1/2, pp. 57-78.
- Livon-Grosman, Ernesto. 2003. *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Marfè, Luigi. 2019. *Anatomia del «bruce».* *Verità e finzione in In Patagonia di Bruce Chatwin*, in «Between», vol. IX, n.18, pp. 1-21.
- Marenco, Franco. 2005. *Fine dei viaggi?*, in A. Gargano e M. Squillante, *Viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, Napoli, Liguori, pp. 193-205.

- Marfè, Luigi. 2015. *Roberto Arlt, o l'arte di inventare*, in R. Arlt, *Un viaggio terribile*, Radio Londra Edizioni, pp. 85-92.
- Morace, Francesco. 1995. *Il valore del nomadismo interiore attraverso l'opera di Bruce Chatwin*, in A. Grassi e N. Torrigiani, *Bruce Chatwin Searching for the Miraculous*, Roma, Koinè, pp. 35-36.
- Morales, Ernesto. 1944. *La ciudad encantada de la Patagonia*, Buenos Aires.
- Pigafetta, Antonio. 1524. *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*.
- Pigafetta, Antonio. 1999. *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*, testo critico e commento a cura di A. Canova, Padova, Editrice Antenore.
- Pigafetta, Antonio. 1524. *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*; trad. it. *Il primo viaggio intorno al mondo*, introduzione a cura di N. Bottiglieri, traduzione a cura di M. Amendola, Roma, Edizioni Associate, 1989.
- Scan, Robert M. 1979. *El arte del ensayo costumbrista en Roberto Arlt*, in «Revista Chilena de Literatura», n. 14, pp. 75-84.
- Sepúlveda, Luis. 1989. *Mundo del fin del mundo*, Barcelona, Tusquets.
- Sepúlveda, Luis. 1995. *Al andar se hace el camino, el camino se hace al andar*, Barcelona, Tusquets; trad. it. *Patagonia Express. Appunti dal Sud del mondo*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Shakespeare, Nicholas. 1999. *Bruce Chatwin*; trad. it. *Bruce Chatwin*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999.
- Singer, Charles. (Jun. 13, 1953). *A Vanished Culture*, in «The British Medical Journal», Vol. 1, No. 4823, p. 1330.
- Theroux, Paul. 1979. *The Old Patagonian Express*, London, Penguin; trad. it. *L'ultimo treno della Patagonia*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.
- Todorov, Cvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil; trad. it. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1984.
- Tschiffely, Aimé F. 2009. Introduzione a E. L. Bridges, *Ultimo confine del mondo. Viaggio nella Terra del Fuoco*, Torino, Einaudi.