

Dalla città-labirinto alla città-rizoma: Buenos Aires ne *El cantor de tango* di Tomás Eloy Martínez

Andrea MASOTTI
Università degli Studi di Verona

Abstract

The article analyzes the theme of the city in Tomás Eloy Martínez's novel *El cantor de tango*. It develops the idea of a coexistence of two different perspectives on the same city, Buenos Aires, corresponding to the main two characters of the story: the protagonist, the American scholar Bruno Cadogan, whose temporary presence in the capital builds a city founded on loss and walking; a rhizomatic city, divided between reality and fiction. The singer Julio Martel, on the other hand, with his singing creates a labyrinthine and stratified city, divided between present and past. The whole narrative moves along these two lines, as a game of deconstruction and reconstruction of the city itself, in which the reader participates too.

Riassunto

Nell'articolo si analizza il modo in cui viene articolato il tema la città nel romanzo *El cantor de tango* di Tomás Eloy Martínez. In particolare viene proposta l'idea di una compresenza di due diverse prospettive sulla stessa città, Buenos Aires, corrispondenti ai due personaggi principali della storia: il protagonista, lo studioso statunitense Bruno Cadogan, che con la sua provvisoria presenza nella capitale costruisce una città fondata sullo smarrimento e sull'andare a piedi, rizomatica e divisa tra realtà e finzione; e il suo "antagonista *in absentia*", il *cantor* Julio Martel, che con il suo canto crea una città labirintica e stratificata, divisa tra presente e passato.

Ts'ui Pên avrà detto qualche volta: "Mi ritiro a scrivere un libro."

E qualche altra volta: "Mi ritiro a costruire un labirinto."

Tutti pensarono a due opere; nessuno pensò che labirinto e libro fossero una cosa sola.

J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*

La Buenos Aires che compare ne *El cantor de tango* di Tomás Eloy Martínez, penultimo libro dello scrittore argentino scomparso nel 2010, oltre ad essere il principale scenario per le vicende narrate (ad eccezione della cornice introduttiva e finale, ambientate negli Stati Uniti), nel corso della storia si configura come una

componente attiva della narrazione stessa, agendo sui destini dei personaggi con una presenza in un certo senso “viva”, perfino invadente, e mai univoca.

Il romanzo racconta le disavventure di Bruno Cadogan, studioso nordamericano di letteratura, il quale intraprende un viaggio nella capitale argentina alla ricerca di un cantante di tango quasi leggendario, di cui la maggior parte della gente ha sentito parlare ma che pare impossibile da rintracciare, tanto da spingere chi ne parla a mettere in dubbio, a momenti, la sua reale esistenza. Il tentativo di assistere ad almeno una delle esibizioni misteriose di Julio Martel –questo il nome del *cantor*– nelle quali questi è solito cantare i tanghi argentini più antichi (dal linguaggio ormai incomprensibile), è il motore che spinge il protagonista all’interno di una Buenos Aires sconosciuta, altrettanto mitica poiché per lui è mediata da un immaginario quasi solamente letterario o cinematografico.

Questa ricerca è solo una delle linee narrative che si intrecciano nel romanzo. Parallela ad essa si sviluppa soprattutto un’altra peregrinazione, sulle controverse tracce questa volta di un “oggetto” fantastico, nei presupposti compiutamente inserito nella dimensione fisionale, ma del quale si arriva a sospettare la reale esistenza –determinando perciò un movimento concettuale inverso rispetto a quello che informa l’inseguimento del *cantor*– mano a mano che il racconto e lo smarrimento del protagonista nella città procedono. Si tratta dell’aleph, una delle più illustri invenzioni letterarie di Borges, la sfera della visione totale, il punto che racchiude tutti i punti (Borges, 1998). Anche questa indagine condanna Bruno Cadogan ad un disorientamento assoluto, che arriva a coinvolgere perfino la sua identità, e in ultima istanza la sua stessa esistenza¹.

Intendo qua approfondire un aspetto della prima linea dell’intreccio, quella che sorregge l’impalcatura dell’intero romanzo e raccoglie tutte le altre, e che in particolar modo è la più significativa per capire *com’è fatta* la Buenos Aires di cui si narra. In effetti il libro di Eloy Martínez può venire inteso (anche) come una lunga e criptica narrazione sulla forma: la forma della città, la forma dei rapporti reticolari che legano i diversi personaggi, e infine la forma del libro stesso.

Ne *El cantor de tango* vengono rappresentate e coesistono, sovrapposte l’una sull’altra e spesso confuse, due Buenos Aires. Almeno due, distinte. La strutturazione di queste due città fa capo ai due principali personaggi: il protagonista, su cui si focalizza tutta la storia, e il suo “antagonista *in absentia*”, verso cui la storia tende senza risolversi mai. Il movimento che ne risulta è determinato da questa strutturazione bipolare, ed è questa stessa tensione a dare alla città una duplice valenza, che incastra nel mezzo tutti i personaggi che la abitano e la attraversano.

La più evidente differenza tra Bruno Cadogan e Julio Martel, in relazione alla città argentina, è la modalità che l’uno e l’altro hanno di viverla, che com’è comprensibile è direttamente legata al ruolo che in essa e in funzione di essa sono

¹ Approfondisco questo aspetto del romanzo, ovvero la questione identitaria dei personaggi in relazione soprattutto al gioco di intercambio tra realtà e finzione, nel mio saggio di prossima pubblicazione, Masotti (2012).

portati a rivestire: il cantante di tango è autoctono (ancorché figlio di immigrati), un abitante profondamente radicato nella geografia e nella storia della metropoli, ed esattamente nella grande conoscenza delle sue strade, dei suoi edifici, e del passato cui ogni posto rimanda, egli trova il significato della sua esistenza e delle sue azioni, secondo dei codici criptici, incomprensibili, la cui graduale decifrazione da parte dello studioso statunitense occupa l'intera curva narrativa del romanzo. Quest'ultimo, invece, rispetto alla città che lo accoglie è appunto uno straniero: visitatore quasi accidentale di Buenos Aires, di sicuro provvisorio, la cifra del suo muoversi nella città è lo smarrimento, e il suo sguardo è quello di chi vede per la prima volta le cose, traendone una diseguale dose di libertà (e una conseguente "purezza" della visione, apparentemente non contaminata dalle concrezioni che ogni conoscenza previa comporta), e di inabilità a comprendere fino in fondo il linguaggio oracolare con cui la città stessa gli parla, pagandone il prezzo sulla sua pelle.

La collisione, nell'economia del romanzo, di queste due figure (o meglio l'attesa di essa, sempre dilazionata), ingaggia in altre parole una critica partita con il *genius loci* della realtà bonaerense, giocando con il tessuto urbano e i suoi significati. Il compito che in filigrana assolvono i due personaggi è quindi di rivelare questa natura polivalente della città, disegnando su di essa, con il loro transitare, delle prospettive che allo stesso tempo contribuiscono alla sua costruzione fattiva, e la rendono concreta ed esistente all'interno del libro.

JULIO MARTEL: LA BUENOS AIRES LABIRINTO

Il personaggio del *cantor* si configura come una presenza fin da subito doppia: assente, sempre solo allusa da una parte, dall'altra imperiosamente presente, pervasiva, nei discorsi di tutti e in ogni pagina –tra le righe di ogni pagina– del romanzo.

Buenos Aires è la sua città, in più di un senso, sua più che di qualunque altro personaggio: per buona parte del romanzo essa rappresenta (agli occhi del lettore) soprattutto un'inestricabile copertura che divide il *cantor* da chi si cimenta nel tentativo di recuperarne un indizio, una testimonianza, una traccia, e di ritrovarlo, da chi solo ne sente parlare, infine dai molti che non si ricordano più di lui e dei suoi tanghi fugacemente ascoltati e perlopiù non compresi, poiché retaggio di un'arte musicale ormai passata:

Era difícil entender las letras de sus tangos, que reproducían un lenguaje rancio y ya sin sentido. El tenor pronunciaba con delicadeza, pero las palabras no se dejaban atrapar: *Te renquéas a la minorá / del esunfio en el ficardo*. Así era todo, o casi todo. A veces, entre los seis o siete tangos que cantaba por noche, aparecían algunos que los oyentes más viejos identificaban no sin esfuerzo, como *Me ensucié con levadura* o *Me empaché de tu pesebre*, de los que no existían registros ni partituras. (Martínez, 2004: 38)

Ma per lui, come si capisce solo con il procedere della storia e il lento accumularsi di elementi che alla sua figura riconducono, la città è un'altra cosa: è un

palcoscenico, il luogo preposto ad accogliere il suo canto, l'unico luogo in cui la sua voce può liberarsi. Le "esibizioni nascoste" narrate nel romanzo, di cui Bruno Cadogan viene informato sempre solo da testimonianze terze, e sempre troppo tardi per potervi assistere, si verificano secondo uno schema che instaura un dialogo non casuale con gli spazi cittadini, con le loro concrete strutture. La scelta stessa di Julio Martel dei posti in cui cantare tali tanghi diventa quindi l'oggetto dell'attività decrittatoria del ricercatore statunitense: esiste una precisa ragione per cui il *cantor* seleziona determinati edifici, vie, piazze, e ne esclude altri. Una ragione direttamente legata al suo personale rapporto con la città: solo arrivando a capire di quale ragione si tratti il protagonista può accedere alla comprensione del cantante stesso, della città, e di se stesso nella città, con ciò trovando una chiave per provare ad uscire dallo smarrimento, e una speranza in più di raggiungere il suo sfuggente obiettivo.

Il *cantor* canta nei posti in cui sono avvenuti crimini che la storia ha coperto, e che con il tempo sono stati dimenticati: storie irrisolte, a cui non è stata concessa una conclusione, rimanenze di un passato cittadino sepolto ma ancora pulsante, che ancora chiede un riscatto. Nel romanzo si viene a conoscenza di tre di tali appuntamenti con questo lato oscuro della città: il primo è la storia dell'assassinio di Felicitas Alcántara e dell'occultamento del suo cadavere avvenuti nel 1899, storia che Julio Martel recupera nel luogo dove solo tre anni dopo l'uccisione il corpo della ragazza era stato ritrovato, il *Palacio de Aguas*. Il posto, che nel presente del romanzo è adibito a museo, ai tempi delle vicende narrate era un acquedotto maestoso e complicato, costruito da Olaf Boye, un architetto amico di Ibsen (il quale nel frattempo stava portando a termine la sua opera *El constructor Solness*²).

Eloy Martínez torna a scrivere di questo luogo e di questi fatti dopo averli già toccati altrove: l'edificio è lo stesso dove il colonnello Moori Koenig, nel 1955, intendeva nascondere la mummia di Evita Perón (le vicissitudini della salma di Evita sono oggetto del libro probabilmente più conosciuto dello scrittore argentino, *Santa Evita*, del 1995); al medesimo caso di Felicitas Alcántara, poi, aveva già dedicato un articolo nel 1996, in cui anticipava alcune riflessioni sull'arbitrarietà spesso presente nella storiografia argentina che ritornano ne *El cantor de tango* (Martínez, 1996). Con queste parole, che qualcosa rivelano anche sul senso di tale ricordo di particolari eventi del passato, viene introdotta nel romanzo la sua prima esibizione:

Una tarde, a eso de las dos, Martel se internó en las entrañas del Palacio de Aguas [...]. Supe que allí había cantado otro tango de sonidos oscuros y que se había retirado en silla de ruedas. No le importaba, entonces, repetir los dibujos de la historia, porque la historia no se mueve, no habla, todo lo que hay en ella ya está dicho. Quería, más bien, recuperar una ciudad del pasado que sólo él conocía e ir transfigurándola en el presente de la ciudad que se llevaría consigo cuando muriera. (Martínez, 2004: 43-44)

La seconda storia che il canto di Julio Martel ripescia è ambientata in un

² *El constructor Solness* (*Bygmester Solness*) è un dramma di Ibsen del 1892, il cui protagonista è un architetto schiacciato dalla sua stessa ambizione di costruttore, il quale alla fine di una controversa vicenda trova la morte cadendo dalla torre della sua ultima opera.

caseggiato in rovina in Avenida de Los Corrales: qui, durante la dittatura del 1976-83, si consuma la complessa disavventura di due donne, Violeta Miller e Margarita Langman, i cui destini si incrociano per confluire verso un esito tragico. La prima è un'ex prostituta polacca, la quale riesce a sfuggire alla sua condizione e a rifarsi una vita, recuperando le sue radici ebraiche e stabilendosi a Catamarca, nel nord dell'Argentina. Quando decide di tornare a Buenos Aires, in vecchiaia, Margherita Langman diventa la sua badante. Ma anche questa seconda donna ha un passato caratterizzato dalla fuga e dal mistero, nel segno dell'amore e della militanza politica (aveva scelto la clandestinità per seguire un militante della resistenza peronista). La digressione termina appunto tragicamente, con l'anziana che sceglie la via della delazione nei confronti della giovane donna, condannandola in questo modo alla morte, e conseguentemente rovinando anche la propria esistenza pacifica e ritirata. Julio Martel omaggia questa triste storia solo con un canto improvvisato in un taxi, andando verso l'edificio: una volta arrivato –imperscrutabile decisione– sceglie di lasciare solo un ramo di camelia, e di rimanere in silenzio. Questa volta è il tango stesso a fornire una chiave plausibile per intendere il suo rapporto con il tempo passato:

rompió a cantar en el auto, con voz de barítono, una estrofa de Volver que reflejaba, o al menos así me parecía, su conflicto con el tiempo: *Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida.* (Martínez, 2004: 109)

L'ultima storia evocata dal tango del *cantor* è anche quella più legata alla sua biografia, e il luogo dove avviene tale evocazione si rivela cruciale per lo sviluppo della narrazione e per interpretare tutti gli avvenimenti del libro: Julio Martel canta all'angolo tra Calle Bucarelli e Ballivian, al confine del quartiere più labirintico di tutta Buenos Aires, lo strano dedalo di strade che è Parque Chas. L'inaspettato popolarsi di spettatori, quando si accinge a cantare, dà modo al *cantor* di esplicitare il suo disinteresse per un pubblico vero e proprio, cui in effetti non sono destinati i suoi tanghi:

Las calles que parecían desiertas empezaron a poblarse de gente inesperada [...]: jugadores de bochas, vendedores de lotería, matronas con los ruleros mal puestos, ciclistas, contadores con mangas de lustrina y las jóvenes coreanas que estaban en la galletitería. Los que llevaban sillas plegadizas las colocaron en semicírculo ante la casa ocre. [...] Desde una de las ventanas cayó un aplauso y la mayoría hizo coro. Una mujer pidió que cantara *Cambalache* y otra insistió en *Yira, yira*, pero Martel alzó los brazos y les dijo: "Disculpen. En mi repertorio omito los tangos de Discépolo. He venido a cantar otras letras, para evocar a un amigo". (Martínez, 2004: 175-176)

Qui viene dissepolta la storia del rapimento e dell'uccisione di Aramburu³ da parte di un gruppo di guerriglieri peronisti, e del successivo ulteriore rapimento, a scopo di rappresaglia politica, del cadavere dello stesso generale ucciso. Tra questi

³ Pedro Eugenio Aramburu Clivet (1905-1970) fu presidente dell'Argentina dal 13 novembre 1955 (contribuì alla deposizione di Perón in quell'anno) al 1 maggio 1958, anno in cui fu assassinato dall'organizzazione guerrigliera "Movimiento Peronista Montonero".

guerriglieri vi è anche un amico d'infanzia del *cantor*, tale Mocho Andrade, che dopo il rapimento si ritrova a girare inconcludentemente tra le vie di questo quartiere con il cadavere di Aramburu dentro un camion, accompagnato nella sua allucinata missione da un poeta che si intuisce essere (non viene mai nominato esplicitamente, ma si riportano a guisa di indizio alcuni suoi versi) Paco Urondo, poeta militante anch'egli nei Montoneros e ucciso nel 1976. Parque Chas, quartiere effettivamente esistente a Buenos Aires (come d'altronde tutte le altre vie menzionate nel romanzo), viene presentato come il luogo dello smarrimento per antonomasia: il protagonista si perde nel suo strano reticolo di strade curve, patendo la sete e il sole, come un esploratore disperso. A salvarlo, significativamente, è colei che più avanti lo metterà finalmente in contatto con Julio Martel, la giovane aiutante del *cantor* Alcira Villar. Questa zona della città pare rappresentare una trappola ineludibile non solo per chi vi arriva ignaro, ma anche per i suoi stessi abitanti. Con queste parole viene infatti descritta, la prima volta che viene nominata: "Las calles son redondas y hasta los taxis se pierden. [...] De los muchos laberintos que hay en el mundo, éste es el más grande de todos" (Martínez, 2004: 155).

Più avanti si parla di Parque Chas –a rincarare la dose– come il posto "donde parece estar situado el intersticio que divide la realidad de las ficciones de Buenos Aires" (Martínez, 2004: 162), liminalità che si rivelerà quantomai significativa soprattutto dal punto di vista di chi maggiormente nel romanzo ne subisce le conseguenze, come vedremo, lo studioso statunitense Bruno Cadogan.

Guardando al modo in cui questi luoghi vengono introdotti nella storia, e al particolare taglio che ad essi conferisce il canto di Julio Martel, si capisce come possa qui applicarsi l'apparente ossimoro di un'"esibizione nascosta", pressoché solitaria, quasi invisibile: il cantante che incontriamo nel libro non canta (più) per la gente, non si esibisce per un pubblico di spettatori vivi e presenti. Il vero destinatario della sua voce altri non è che Buenos Aires stessa. La città si staglia davanti e sullo sfondo delle sue canzoni, entra nelle sue parole, fino a reagire come un organismo vivo al suono dei suoi tanghi⁴. Ad esemplificare ciò ci viene offerta una potente immagine nella descrizione del suo canto nel *Palacio de Aguas*, dove la sua voce pare quasi risvegliare la struttura, i suoi anfratti e i suoi colori:

Martel se acercó a una de las barandas que separaban los tanques del abismo y entonó *Aaaaaaaa*. Los colores se agitaron enloquecidos, y el eco de los metales dormidos repitió infinitas veces la vocal: *aaaaaaa*. [...] La canción duró dos a tres minutos. [...] Algo sutil se había modificado en el recinto. Los inmensos tanques seguían reflejando, ya muy apagadas, las últimas ondas de la voz, y la luz de las claraboyas, al rozar los húmedos mosaicos del patio, levantaba figuras de humo que nunca se repetían. No eran esas variaciones las que llamaron la atención de Alcira, sin embargo, sino un inesperado despertar de los objetos. ¿Estaría girando la manivela de alguna

⁴ Serra (2011: 80): "i suoni, infatti, raccontano la materialità degli oggetti che li irraggiano, alludono a un fremere delle fibre costitutive della cosa dall'interno, e ne proiettano all'esterno una impronta sonora. E come il suono irraggia la presenza della cosa all'esterno, come traccia acustica, allo stesso modo la voce rimanda ora a una presenza vivente, ora alla costituzione di un oggetto che rievoca un contesto, e lo proietta tutto intorno a sé, in una ritualizzazione dello spazio, simbolico e reale."

válvula? ¿Sería posible que la rutina del agua, interrumpida desde 1915, estuviera desperzándose en las esclusas? Esas cosas jamás suceden, se dijo. (Martínez, 2004: 74-75)

La voce del *cantor de tango* attraversa la città squadrandola in due prospettive possibili: una verticale e una orizzontale. Questa doppia direttrice decide la forma della Buenos Aires in cui si muove il romanzo. Verticalmente, il tango di Julio Martel si inabissa nei pozzi del passato, recuperandolo e riattivandolo per dargli una conclusione nel tempo presente; un tempo presente che non è più pubblico, è sottratto alla *polis* intesa come collettività, diventa intimo poiché introiettato: come per il Borges della poesia “Las calles”, che recitava “Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña” (Borges, 1996: 10), la realtà è diventata per il *cantor* parte stessa di lui; ne deriva una città continuamente aperta, raddoppiata, in cui ogni suo scorcio rimanda – esplicitamente o potenzialmente – ad un antecedente remoto, un passato intriso di narrazioni e di omissioni di cui rimane un’eco sempre più debole. Una città che quindi si intuisce stratificata, fondata su una serie di sovrapposizioni temporali che può tendere, retrospettivamente, all’infinito.

In questa prima direzione il canto si propone come un *analogon* della memoria, ad essa strettamente connesso, funzionante nel romanzo con i medesimi meccanismi: come la memoria si volge indietro e restituisce lacerti di cose trascorse; come la memoria viene a sprazzi, comparando in momenti – e in posti – che non si possono mai del tutto prevedere; come la memoria, infine, il canto di Julio Martel non sempre sa con precisione che cosa farà riemergere, pur dispiegandosi in prima istanza come un’operazione precisa e intenzionale, dagli abissi del passato. Il ricordo è quindi parte costitutiva delle stesse fondamenta della città, e in questo sguardo verticale si coglie tutta la sua importanza: senza una decisa azione volta a rivivificare e concludere certe porzioni di passato, la stessa Buenos Aires del presente sarebbe in qualche modo più precaria, poggiando su gambe fragili⁵. In questa lettura si avverte con grande forza, sia segnalato per ora solo *en passant*, la presenza ispiratrice di un filosofo non a caso messo in epigrafe all’inizio del romanzo, Walter Benjamin: come il suo *Angelus Novus*, Julio Martel è spinto dal vento della storia, ma con gli occhi saldamente rivolti indietro, a ciò che è stato. Si noti a latere come nel libro l’immagine delle ali venga assegnata solo, non casualmente, prima alla Storia stessa (durante la vicenda del Mocho Andrade: “La historia grande había rozado al Mocho con sus alas y él también oía el vuelo. Era un sonido más fuerte que el de la música, más dominante y vivo que el de la ciudad”, Martínez, 2004: 197) e più avanti, appunto, al *cantor*, quando canta per l’ultima volta davanti ad una platea ormai non più in grado di comprenderlo: “el más grande cantor argentino abriría sus alas por última vez ante gente que no entendía lo que estaba pasando” (Martínez, 2004: 200).

La direttrice orizzontale invece ci riconduce più direttamente alla città intesa come concreta geografia urbana: l’itinerario dei tanghi del *cantor* disegna tra le strade

⁵ Campra (1998: 68): “La memoria o más bien el sistema de memorias y olvidos que constituye una ciudad es una componente de nuestra identidad, individual e histórica. El hecho de pensar una ciudad, de pensar su pasado, significa re-pensarnos a nosotros mismos en una búsqueda de identidad.”

della città una mappa, e la voce stessa in questo senso si configura come forza motrice e guida. È la voce a dipanare il filo che lega tra di loro le varie tappe, e a determinare il percorso come una bussola. In primo luogo si fa riferimento chiaramente alla voce che Julio Martel mette nei suoi canti, capace di evocare i ricordi dell'urbe e contemporaneamente di affermarne la presenza attuale, facendo spiccare nel tessuto geografico della città le *isole* che tocca.

L'idea di un canto che è al contempo mappa e costruzione, e che nel suo prodursi si rivela intimamente legato al camminare, attinge ad un motivo arcaico, archetipico ben descritto da Bruce Chatwin ne *Le vie dei canti*. Qui, in riferimento particolare agli aborigeni australiani ma con apertura trasversale a tutte le culture umane delle origini, si propone questa varia funzione del canto: cantare indica o decide la via da percorrere; crea, attraversandolo, il mondo che si calpesta; descrive il territorio riproducendolo nelle sue modulazioni; infine arriva ad instaurare un rapporto mimetico, quasi di identificazione, con il mondo stesso⁶. L'operazione che compie il canto di Julio Martel, il quale pure sembra attingere ad un passato lontano, quasi primordiale (sia per la connessione che si crea con episodi storici del passato, sia per la scelta di un repertorio di tanghi, come detto, antichi), è assolutamente analoga: è la riattualizzazione del Tempo e della Storia di cui parla Francesco Careri nel suo saggio sui significati del camminare, messa in atto esattamente attraverso quella che chiama "deambulazione musicale" (Careri, 2006: 26).

Ma esiste anche un'altra voce che si stende lungo il percorso cittadino, illuminandolo e costruendolo: è la voce molteplice che recupera nel suo inconcludente inseguimento Bruno Cadogan, distribuita tra tutti i diversi "io" che si alternano nel romanzo. A riportare a lui notizie di Julio Martel –e contemporaneamente a noi lettori– sono voci narranti sempre diverse, intercettate in diversi punti di Buenos Aires, ognuna con una sua prospettiva sul *cantor*, con un suo ricordo da raccontare e, implicitamente, una conseguente direzione da suggerire al ricercatore. All'inizio è Jean Franco (l'unico personaggio, insieme a Richard Foley nel finale, realmente esistente) a dargli lo spunto per partire alla volta della capitale argentina; poi è Mario Virgili, il proprietario di un locale, a fornirgli le prime indicazioni biografiche sull'oggetto della sua ricerca; quindi, a fungere da tramite principale tra i due, è la giovane aiutante di Julio Martel, Alcira Villar. A queste voci narranti se ne aggiungono diverse altre, non relazionate al tentativo di incontrare il *cantor*, e ognuna di queste reca la propria "via", disegna la propria direzione⁷.

⁶ Chatwin (2005: 25, 27, 146-147, 26, 45): "Un canto [...] faceva contemporaneamente da mappa e da antenna."; "Gli Antenati, che avevano creato il mondo cantandolo [...] erano stati poeti nel significato originario di *poiesis*, e cioè «creazione»"; "A quanto pare, è l'andamento melodico, indipendentemente dalle parole, a descrivere il tipo di terreno su cui passa il canto."; "L'Australia intera poteva [...] essere letta come uno spartito"; "il canto e la terra sono un tutt'uno".

⁷ Al di là dello stratagemma narrativo a "scatole cinesi", riguardo la città è interessante riallacciarsi a questo punto alla riflessione che Massimo Canevacci fa sulla polifonia insita nella metropoli, trasmessa dalle persone agli elementi architettonici stessi, dove "tutto [...] –edifici, piazze, insegne, pubblicità, arredi, corpi, vesti, codici in transito e così via– assume la configurazione di *soggetto*. Un soggetto che parla, che guarda, che pensa. Che *ti* guarda, *ti* pensa, *ti* parla." (Canevacci, 1998: 263).

Ma tutte queste voci sono genealogicamente imparentate alla grande voce-madre, e ad essa gerarchicamente subordinate: questa è naturalmente la voce del *cantor de tango*, che si propone come contenitore universale di tutte le altre, ubiqua, assoluta e infinita. In questo è possibile individuare un forte nesso tra i due oggetti delle esplorazioni di Bruno Cadogan, il *cantor* e l'aleph: entrambi, nel contesto in cui si propongono, sono degli spiragli dai quali filtra la totalità, concessa al senso dell'udito il primo, e al senso della vista il secondo. Con queste evocative parole si sottolinea tale proprietà "contenitiva" della voce, capace di tutte le voci, riflesso per tutti i passati:

Una voz que parecía contener miles de otras voces dolientes. Debía de ser un tango anterior al diluvio de Noé, porque lo expresaba con un lenguaje aún menos comprensible que el de sus obras de repertorio [...] Sentí que sobre aquella música caía no un solo pasado sino todos los que la ciudad había conocido desde los tiempos más remotos. (Martínez, 2004: 75)

Ciò che Julio Martel compie con il suo canto, al fondo dei suoi propositi di escursione assolutoria nel passato, è perciò una vera e propria operazione architettonica. A questo punto si arriva al nodo che ci riporta alla questione di partenza, ovvero la forma che assume la città: è infatti il *cantor de tango* il primo a costruire Buenos Aires, a crearla davvero, a renderla effettivamente esistente all'interno del romanzo. E la Buenos Aires che crea, modellandone il profilo al suono della sua voce, ha una forma precisa: il labirinto.

Eloy Martínez propone in quest'opera tutte le possibili declinazioni della forma-labirinto, elaborando una narrazione che si profila come un lungo, tortuoso –ed esplicito– omaggio allo scrittore che forse più di ogni altro nel Novecento ha esplorato le possibilità letterarie di questo *topos*, Jorge Luis Borges. E all'interno dell'opera è appunto al *cantor* che viene affidato il compito di amplificare il labirinto bonaerense, facendone una trappola senza scampo: tutti i luoghi che visita per le sue estemporanee e fugaci esibizioni, e che Bruno Cadogan ripercorre dietro di lui, vengono presentati come una ragnatela disorientante e aggrovigliata (Parque Chas in particolare, come si è visto). Ma più in generale è l'itinerario creato dall'intermittente comparire di Julio Martel in svariati punti della città che predispone il labirinto, per chiunque decida di inoltrarsi: un itinerario labirintico anche concettualmente, poiché motivato da un meccanismo di selezione che come abbiamo visto è di per sé un enigma, alla cui decifrazione partecipano il protagonista e il lettore. E un itinerario che include le discese cronologiche ad un passato in cui soprattutto chi non appartiene a Buenos Aires e alla sua storia non può che trovarsi perso, senza riferimenti, senza *radici*.

BRUNO CADOGAN: LA BUENOS AIRES RIZOMA

Come già spiegato, fin dal suo primo arrivo a Buenos Aires il soggiorno del ricercatore si profila nel segno dello smarrimento, sotto tutti i punti di vista: disorientamento linguistico, confusione geografica vera e propria, frastorno dei sensi e

della percezione, fino ad intaccare (per un processo analogo ma deteriore rispetto all'introiezione già vista per il *cantor*) la sua stessa identità.

Bruno Cadogan si muove nella città da straniero, ma il suo incedere ci fa capire che non si tratta di un turista qualsiasi: come il *cantor* svolge il suo compito nella città e per la città esattamente in funzione del suo essere un cantante di tango, così pure il suo inseguire va considerato –al di sopra di ogni altra determinazione– per il ruolo con cui viene proposto al lettore fin dall'inizio del romanzo: è un ricercatore, un accademico e un letterato. Quindi una persona di cultura, abituata a costruire il suo immaginario attingendo dai libri, dal cinema, dall'arte. In quanto tale egli vive gli spazi della città recando costantemente con sé un retroterra inesauribile di riferimenti a questi mondi, spesso richiamati a partire dalla topografia stessa, come unico possibile mezzo di orientamento a cui gli sia concesso di fare ricorso.

Ne deriva un procedimento che appare come un analogo dell'apertura verso il passato operata dal canto di Julio Martel, e che in qualche modo –ancora– sviluppa e complica il labirinto del *cantor*: il reiterato accenno a riferimenti appartenenti alla dimensione fzionale produce una Buenos Aires ancora una volta duplicata, in cui la realtà dialoga continuamente con una controparte non reale, al punto che i personaggi –protagonista in primis– finiscono col non sapere più con esattezza da che parte stare (ricongiungendosi quindi con la loro identità effettiva di personaggi, vivi solo all'interno di un libro). A questo va ad aggiungersi il secondo (disperato) itinerario dello studioso, giocato tutto sul filo tra realtà e finzione: la ricerca dell'aleph, quindi di una cosa chiaramente (anche per lui) inesistente, letteraria, ma che poco a poco si suggerisce possa veramente esistere nella Buenos Aires del romanzo, possibilità che fa traballare tutte le certezze del razionale Bruno Cadogan. Questa credulità cresce molto gradualmente, ma forse si può individuare in una frase –nel terzo capitolo– il passaggio irreversibile dalla dimensione reale a quella fzionale, passaggio marcato da un “si” dal sapore ottativo e dal peso specifico enorme (e che allude, tra le righe, ad un'interessante relazione tra l'aleph e la città):

Si en ese lugar persistía el aleph, entonces era más valioso que el edificio, más que la manzana entera, y acaso tanto como Buenos Aires, ya que abarcaba todo lo que la ciudad era y lo que sería. [...] Aun contra toda noción de realidad, yo creía que el aleph estaba debajo del último escalón del sótano y que, si me acostaba decúbito dorsal en el piso, podría verlo. (Martínez, 2004: 95-96)

Quindi alle due direttrici lungo le quali si costruisce il labirinto del *cantor*, quella diatopica e quella diacronica, Bruno Cadogan ne aggiunge una terza, per così dire obliqua: la fuga verso il fzionale. In questo intrico multidimensionale il ricercatore non fa che perdersi, continuamente e sempre più a fondo, in tutti i modi possibili. Nei trabocchetti temporali è la sua memoria a spingerlo, incontrollato moto che si rivela fondamentale negli svincoli principali della storia: all'inizio, ad esempio, quando è ancora negli Stati Uniti è un ricordo improvviso –e significativo: gli sovviene che da tempo aveva intenzione di comprare i diari di viaggio di Walter Benjamin– a guidarlo nella libreria dove incontrerà la prima testimonianza di Julio Martel, e il suggerimento

ad intraprendere la sua ricerca a Buenos Aires; poi ancora, nel momento topico del tardivo incontro con il *cantor* ormai morente, l'immediato impulso, vedendolo disteso nel lettino dell'ospedale, è di ricorrere alla memoria (“mi primera impresión fue la que ya llevaba en la memoria”); infine nuovamente negli Stati Uniti, nel finale, con una (problematica) chiusura ad anello, il protagonista ripete quasi uguale la frase che aveva pronunciato all'inizio davanti alla libreria, solo che questa volta al posto dei diari di viaggio ci sono gli *Arcades Projects*, sempre di Benjamin (Martínez, 2004: 12, 238, 250).

Questo smarrimento verticale si traduce in un intermittente vacillare della memoria, per cui nel perdersi tra le vie della città il giovane letterato perde a poco a poco anche i ricordi immediati (la formula “no me acuerdo” ritorna più volte, spesso in riferimento alle strade percorse), denunciando in ciò un'ulteriore contrapposizione al suo *competitor* impredicabile, portato invece –sia per autoimposta vocazione che per predisposizione naturale– a muoversi a suo agio nella dimensione del ricordo (per lui nel romanzo si parla di “memoria infalible”).

Al culmine di questo spaesamento mnemonico si vede come il fenomeno avvenga soprattutto nel suo entrare in relazione con la città, ovvero la città traforata dai continui “gorgghi temporali” creati dal *cantor*: sul finire del romanzo la Buenos Aires del passato arriva ad invadere i suoi sensi sempre più storditi, al punto di sovrapporsi e sostituirsi alla Buenos Aires del presente:

El insomnio me debilitó. Tuve alucinaciones en las que algunas fotos de la Buenos Aires de comienzos del siglo XX se superponían con imágenes de la realidad. [...] Las escenas irreales se sucedían durante horas, y en ese tiempo yo no sabía dónde estaba mi cuerpo, porque el pasado se instalaba en él con la fuerza del presente. (Martínez, 2004: 138)

L'altra linea lungo la quale Bruno Cadogan subisce il labirinto creato (non volontariamente, va specificato) dal *cantor de tango* è quella che il ricercatore riprende e sviluppa, elaborando con la sua personale “interpretazione”, appunto, una nuova forma della città, una nuova città: la direttrice torna ad essere quella orizzontale, estesa nello spazio.

Il territorio cittadino percorso influenza radicalmente la percezione che ne ha il protagonista, e insieme modifica la percezione che il protagonista ha di sé, mentre contemporaneamente –viceversa– il suo stesso percorrerlo contribuisce ancora una volta a crearlo, a ri-crearlo sul calco della sua immagine. La città entra nei sensi di Bruno Cadogan, ne intacca la lucida razionalità, portandolo a mettere in dubbio la sua appartenenza a questo piano della realtà, a questo tempo, e –come ho già accennato– manipolando la sua stessa identità.

Fin dalle prime pagine del libro, si rivelano chiarissimi i due elementi che forse più di qualsiasi altro caratterizzano il protagonista per tutta la narrazione: lo smarrimento, già ampiamente segnalato, e il camminare. Questi due aspetti sono la chiave per capire in che modo *prende forma* (letteralmente) la Buenos Aires di Bruno Cadogan: andare a piedi e perdersi sono due azioni assolutamente contigue, e a loro volta svolgono una funzione architettonica, costruttiva.

La prima citazione di Benjamin, proprio in apertura del romanzo, può essere

considerata in questa luce come il viatico –o il presagio– per un viaggio iniziatico: “importa poco no saber orientarse en una ciudad”. La frase, nel testo originale, prosegue: “Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare” (Benjamin, 1971: 77). Perdere la strada per Bruno Cadogan è quindi ben più di una casuale distrazione: più a fondo, in virtù del suo continuo riproporsi lungo la curva formativa che egli percorre in tutto il romanzo, lo smarrimento lo guida ad una ricostruzione degli stessi spazi che vive, e della propria identità⁸. Perdendosi in essi, si trova per forza di cose a riconfigurarli, a farne qualcosa di diverso, partendo sempre da se stesso, e a se stesso –alla fine del giro– ritornando.

Inoltre, tra il suo arrivo e la sua partenza in aereo, Bruno Cadogan si muove a Buenos Aires quasi solamente a piedi (eccettuato qualche spostamento in taxi). Possiamo provare a riflettere su questa condizione di camminatore, assumendo una prospettiva che –senza pretesa di approfondimento in questa sede– tenga conto dell'intero processo di concettualizzazione artistica che ha interessato la pratica dell'andare a piedi dagli inizi del Novecento ad oggi. Dall'esperienza Dada si è andata (ri)affermando nell'ultimo secolo l'idea, declinata in modi tra loro anche molto distanti, che il camminare possa venire inteso come un'azione di vera e propria trasformazione (fisica e simbolica) dello spazio antropico. In quest'ottica, come vedremo, le peregrinazioni del ricercatore fanno di lui un (imperfetto) interprete della *dérive* letterista-situazionista, una deriva in questo caso compiutamente connotata, in trasparenza, anche dai suoi prodromi storici: la *flânerie* baudelairiana-benjaminiana, la sua estetizzazione dadaista, e la “deambulazione” surrealista. Occorre considerare questi passaggi con ordine.

Del *flâneur* il ricercatore condivide tutte le principali caratteristiche: il suo andare è fatto di totale libertà dello sguardo, di oziosa apertura verso l'ignoto, di solitudine, anche di precarietà. Va ricordato che con Benjamin il romanzo si apre e con Baudelaire si chiude (e proprio di Benjamin e di Baudelaire, tra l'altro, sono le due epigrafi che compaiono all'inizio del libro), in ambedue i casi con delle citazioni che fanno riferimento alla città e alla modalità di movimento di chi la attraversa. La prima delle due è già stata ricordata. La seconda, nel finale, fa capire come in un certo senso la linea “formativa”, iniziatica, stia per giungere al suo termine, e la nuova consapevolezza che interviene in Bruno Cadogan (mentre se ne sta andando in aereo, di notte) chiarisce la natura molteplice del labirinto bonaerense:

Antes de desviarse hacia el norte, el avión se alzó sobre el río y rozó la ciudad por uno de sus costados. Era inmensa, plana, y no sé cuántos minutos tardamos en atravesarla. Había soñado tantas veces con el trazado que se vería desde lo alto que la realidad me desconcertó. Imaginé

⁸ Entra in gioco la “mente locale” di cui parla La Cecla: “«Perdersi» può avere un altro esito diverso dal disorientamento. Può consentire quel «fuor-di-luogo» per cui siamo costretti a ricostruire i nostri punti di riferimento, a misurarci e a ridefinirci rispetto ad un altro contesto. In questi casi il nostro riambientamento ci consente di «apprendere ad apprendere» (G. Bateson, 1972), riattiva cioè una interazione tra noi e l'ambiente che avevamo data per ovvia e che invece nel rischio di azzeramento dell'identità che ogni perdersi comporta riemerge, con le sue «ragioni», le sue logiche, il suo «sentire.»” (La Cecla, 1998: 92).

que se parecía al plano del palacio de Knossos o al mosaico rectangular de Sousse en el que está inscripta esta advertencia: *Hic inclusus vitam perdit*. El que aquí quede atrapado perderá su vida.

Era un laberinto, tal como yo había supuesto [...]. Me vino entonces a la memoria un poema de Baudelaire, “Los faros”: Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes / Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum, / sont un écho redit par milles labyrinthes. Estas maldiciones, estas blasfemias, estos lamentos, / estos éxtasis, estos gritos, estos llantos, estos tedúms, / son un eco repetido por mil laberintos. Ya no podía oír todas aquellas voces y el laberinto se había perdido en la noche. Seguí sin embargo repitiendo el poema hasta que me quedé dormido. (Martínez, 2004: 248-249)

Inoltre, come ricorda Giampaolo Nuvolati nel suo saggio sul *flâneur*, in questa peculiare figura che nel passeggiatore parigino di fine Ottocento trova il suo archetipo, il livello di contaminazione tra personalità e “bagaglio culturale” è molto alto (Nuvolati: 2006, 29): esattamente come accade a Bruno Cadogan, che come abbiamo visto è costantemente “in contatto” con il mondo dei libri, della letteratura, del cinema, dell’arte, richiamati con citazioni, ricordi, allusioni, rimandi, sempre ispirati dal passaggio negli spazi cittadini.

Non solo: come segnala ancora Nuvolati, “il viaggio del *flâneur* è un’attività analoga alla scrittura, che del viaggio costituisce talvolta il prolungamento” (Nuvolati, 2006: 18). Ebbene, tenendo conto di ciò si capisce come Bruno Cadogan porti davvero a compimento la sua “investitura” a *flâneur* solo in chiusura di tutta la storia, con un’evoluzione (nei due sensi, concettualmente: di sviluppo e di torsione acrobatica) che comporta una serie importante di implicazioni. La frase con cui si chiude il romanzo (“Esa noche no pude dormir. Cuando amanecía, me senté ante la computadora y escribí las primeras páginas de este libro”, Martínez, 2004: 251), se da una parte chiude la storia riportando tutto all’inizio, dall’altra parte determina un ribaltamento totale dei fattori: colui che prima era un personaggio, il protagonista, ora si trova ad essere uno scrittore (lo scrittore di sé stesso, della propria storia). In quanto tale, è lui stesso a produrre la narrazione in analisi proprio come emanazione *flâneuriana* di contenuti elaborati in precedenza con lo sguardo, con l’empirica assunzione di questi sul e nel proprio corpo. Come il *flâneur* infatti, Bruno Cadogan è capace di portare a compimento la sua immersione nel mondo solo nel momento in cui si dimostra “in grado di rielaborare *ex post* e razionalmente le esperienze vissute, ossia di dare loro continuità attraverso prodotti culturali di varia natura: libri, fotografie, filmati, disegni e dipinti che parlino dei luoghi visitati, delle persone incontrate, delle atmosfere respirate” (Nuvolati, 2006: 18).

Ma, come preannunciato, la maniera di muoversi negli spazi cittadini dello studioso statunitense non si limita a richiamare la figura del *flâneur*. Eloy Martínez ha creato una figura più complessa, che raccoglie in sé elementi anche tra di loro –almeno storicamente– discordanti. Ad esempio l’accettazione di un elemento di casualità – stocastico– nel momento di prendere una specifica direzione o un’altra, unito ad un costante stato tra l’allucinato e l’onorico, pare avvicinarlo all’“esplorazione ai confini tra la vita cosciente e la vita di sogno” che descrive la deambulazione surrealista teorizzata da Breton. Mentre invece –e qui si arriva al punto nodale dell’excursus– al

camminatore dei situazionisti⁹ lo avvicina la particolare maniera che il suo passaggio ha di costruire la città, assunta come terreno oggettivo: la sua costruzione è in realtà una de-costruzione, una frammentazione, un'individuazione di frammenti che corrispondono alle "isole emotivo-percettive" (psicogeografiche) che soprattutto il *cantor* (ma non solo) lo costringe a seguire.

In altre parole, nella Buenos Aires che Bruno Cadogan percorre si possono individuare delle zone solide, un arcipelago di "isole" concrete, alla deriva in un oceano di vuoto. E, paradossalmente, tali punti di "terraferma" sono proprio i luoghi creati da Julio Martel nel suo labirinto urbano, nonché tutto il percorso al confine tra realtà e finzione lungo il quale si dipana la ricerca dell'aleph. A questi posti si oppongono quindi degli spazi nomadi, marcati dalla dimenticanza, dall'indeterminazione, o più semplicemente dalla non-esistenza: si tratta dei luoghi di cui nel libro perlopiù non si parla, e che corrispondono infatti a tutti i momenti di *black-out* del ricercatore, di assenza¹⁰. È quella zona crepuscolare in cui i surrealisti hanno collocato "l'inconscio della città", prodotto dell'entropia cittadina, e che i dadaisti hanno chiamato "banali". Si torna qua all'insistita inclinazione alla dimenticanza del ricercatore, gemella dello smarrimento geografico, e ora si può capire meglio dove questa si innesti e si inneschi, nella città: esattamente nell'indefinito spazio che separa le isole, quello che infatti Careri chiama "il vuoto territorio delle amnesie urbane."¹¹

Quindi, se il *cantor* è il *dominus* del labirinto e il suo costruttore, e in quanto tale *homo faber*, Bruno Cadogan –che ritorna su questo labirinto apportandovi una deriva, incrinandone la solidità ed espandendolo– gli si oppone in guisa di *homo ludens*. Ma si tratta di un *homo ludens* (o *homo aestheticus*) incompleto, "difettoso", dal momento che sotto questo aspetto del *flâneur* gli manca la spensieratezza, appesantito com'è da una costante angoscia tormentosa, dalla sensazione di oscillare tra l'esistenza e la non-esistenza, privo –come detto– di certezze, di punti di orientamento, di radici.

Però il personaggio del ricercatore, per come è stato –sapientemente– costruito da Eloy Martínez, permette di tentare un salto ulteriore. Occorre tornare per un

⁹ I situazionisti contestavano ai surrealisti un eccessivo peso concesso all'inconscio e al caso, preferendo alla loro visione quella dadaista.

¹⁰ Anche qua torna il forte nesso con il perdersi. Ancora con La Cecla: "Quando ci si perde in una situazione ambientale che è tutta più o meno indifferenziata ed indifferente, cosa accade? Abbiamo a che fare con un *black out* dei sensi. Ci viene resa impossibile una presenza «piena» in un luogo. L'insieme dei nostri sensi si frammenta [...]. Ci è impedito quel consentire sinestetico in cui sento che la «mia presenza qui c'è tutta», «non potrei che essere qui», *l'ubi consistam* del riconoscimento per frequentazione e sedimentazione." (La Cecla, 1998: 123).

¹¹ Careri (2006: 73): "I quartieri decontestualizzati sono continenti alla deriva in uno spazio liquido, sono *terreni passionali* che vagano attraendosi e respingendosi reciprocamente per il continuo prodursi di tensioni affettive disorientanti. [...] Le frecce sono i frammenti di tutte le possibili derive, sono traiettorie nel vuoto, erranze mentali tra ricordi e assenze. Tra i quartieri fluttuanti si trova il vuoto territorio delle amnesie urbane. L'unità della città può risultare solamente dalla connessione di ricordi frammentari. La città è un paesaggio psichico costruito mediante *buchi*, intere parti vengono dimenticate o volutamente sopresse per costruire nel vuoto infinite città possibili."

attimo alla piega finale con cui la storia si conclude e si comincia, inaugurando una spirale: Bruno Cadogan si rivela all'ultima pagina de *El cantor de tango* scrittore di se stesso, di sé e dell'intera narrazione, di tutti i personaggi e gli eventi. Anche della città. Ecco che quindi, con un'imprevista sterzata, la forma di Buenos Aires –all'interno della forma più generale dell'universo-libro– si rivela ancora una volta più complessa di come la si è progressivamente descritta finora, e mostra una strutturazione ancora non osata: il rizoma.

A differenza di una struttura ramificata, una rete rizomatica è concepita in modo che ogni suo punto sia in connessione con ognuno degli altri punti che la compongono, in un insieme non statico e in cui non si ammette un dentro e un fuori¹². Bruno Cadogan-scrittore, autogenerandosi in maniera perpetua nell'atto della scrittura, chiama prepotentemente in causa, nella costruzione di quest'ultimo livello della forma, un secondo partecipante attivo: il lettore. Insieme, compiuta questa capriola concettuale, essi costruiscono (noi costruiamo) il mondo, nell'azione congiunta della lettura e della scrittura¹³. Viene così messa in atto nel suo senso etimologico una vera e propria, inedita, geo-grafia (o topo-grafia): scrittura dello spazio, dei posti, del territorio, creazione in particolare della città intesa come un apparato simultaneo, in cui ogni punto è veramente raggiungibile da ogni altro punto (si intuisce forse una parentela con l'aleph), che altro non è se non la più estrema conseguenza del labirinto, passando per la deriva.

A corroborare l'ipotesi di tale consequenzialità, in chiusura, viene in aiuto la classificazione dei labirinti che fa Umberto Eco alla fine del suo *L'antiporfirio*, nel tentativo di dare conto della complessità di un'ipotetica enciclopedia semantica che si proponga di tradurre a sé il mondo. I labirinti di Eco sono tre: quello lineare e "unicursale", con un ingresso, un centro e un'uscita; quello arborescente, con una serie di vicoli ciechi; e infine il labirinto-rete, quello che sembra più capace di ospitare tale enciclopedia, corrispondente appunto al rizoma. Così viene descritto quest'ultimo: "poiché ogni suo punto può essere connesso con qualsiasi altro punto, e il processo di connessione è anche un processo continuo di correzione delle connessioni, sarebbe sempre *illimitato*. [...] Quindi chi vi viaggia deve anche imparare a correggere di continuo l'immagine che si fa di esso" (Eco, 2002: 358-359). Contraddittorio, multidimensionale, non genealogico, sempre cangiante: come la Buenos Aires di Eloy Martínez, come la Buenos Aires di Bruno Cadogan, radice orizzontale, labirintica, infinita.

¹² Il rizoma, che in botanica indica un particolare tipo di radice a diffusione orizzontale, è l'immagine adottata dal filosofo Gilles Deleuze e dallo psicanalista Félix Guattari nel 1976 per indicare una concezione di pensiero diversa dalla classica impostazione "ad albero". Non pare azzardato, se si accetta lo scarto tra il metaforico e il reale, intuire in queste radici orizzontali un surrogato sostitutivo –saltando ad altra metafora– di radici "verticali" che Bruno Cadogan (straniero, sempre s-paesato) a Buenos Aires non ha e non potrà mai trovare.

¹³ Si realizza con questo nella maniera più compiuta la formula proposta ancora da Careri, per cui camminare (a piedi, ma a questo punto anche con gli occhi, e con la mano che tiene la penna) è "simultanea lettura e scrittura dello spazio" (Careri, 2006: 9).

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, WALTER (1971): *IMMAGINI DI CITTÀ*, TORINO: EINAUDI.
- BENJAMIN, WALTER (2000): *I "passages" di Parigi*, Torino: Einaudi.
- BARTHES, ROLAND (1984): *L'impero dei segni*, Torino: Einaudi.
- BARTHES, ROLAND (1985): *L'ovvio e l'ottuso*, Torino: Einaudi.
- BORGES, JORGE LUIS (1996): *Tutte le opere vol. I*, Milano: Mondadori.
- BORGES, JORGE LUIS (1998): *L'aleph*, Milano: Adelphi.
- CAMPRA, ROSALBA (1998): "Ciudades de la memoria: Córdoba", in Giorcelli, Cristina, Cattarulla, Camilla, Scacchi, Anna (ed.): *Città reali e immaginarie del continente americano*, Roma: Edizioni Associate, pp. 59-70.
- CANEVACCI, MASSIMO (1998): "Polifonie concrete: la metropoli tra cemento mobile e comunicazione sincretica", in Giorcelli, Cristina, Cattarulla, Camilla, Scacchi, Anna (ed.): *Città reali e immaginarie del continente americano*, Roma: Edizioni Associate, pp. 261-276.
- CARERI, FRANCESCO (2006): *Walkscapes: camminare come pratica estetica*, Torino: Einaudi.
- CARPI, DANIELA (2004): "From Past to Future: the Postmodern City in Literature and Cinema", in Del Rio-Alvaro, Costanza, García-Mainar, Luis Miguel (ed.): *Memory, Imagination and Desire in Contemporary Anglo-American Literature and Film*, Heidelberg: Winter, pp. 19-34.
- CHATWIN, BRUCE (2005): *Le vie dei canti*, Milano: Adelphi.
- DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FÉLIX (1996): *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Roma: Castelvecchi.
- ECO, UMBERTO (2002): *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani.
- GHIRARDI, SERGIO (2005): *Non abbiamo paura delle rovine. I situazionisti e il nostro tempo*, Roma: Deriveapprodi.
- LA CECLA, FRANCO (1988): *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Bari: Laterza.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY (1995): *Santa Evita*, Buenos Aires: Planeta.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY (1996): "La inexplicable muerte de Felicitas Alcántara", consultato in <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/09/u-00211.htm>.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY (2004): *El cantor de tango*, Barcelona: Planeta.
- MASOTTI, ANDREA (2012): *Il labirinto dell'identità ne El cantor de tango di Tomás Eloy Martínez*, Salerno: Arcoiris. (Titolo provvisorio)
- NUVOLATI, GIANPAOLO (2006): *Lo sguardo vagabondo: il flâneur e la città da Bandelaire ai postmoderni*, Bologna: il Mulino.
- SERRA, CARLO (2011): *La voce e lo spazio: per un'estetica della voce*, Milano: Il Saggiatore.
- SEVERI, CARLO (2004): *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Torino: Einaudi.