



INCIDENZA E IMPORTANZA DELLA FIGURA DEL *FLÂNEUR* NELL'OPERA DI ROBERTO ARLT E DI LEOPOLDO MARECHAL

Mirko Olivati
(Università di Trento)

Riassunto. Con questo lavoro si propone un'analisi della presenza della figura del *flâneur* nell'opera di due importanti scrittori argentini: Roberto Arlt e Leopoldo Marechal. Questo tipo di personaggio ottenne fama a livello europeo grazie alle liriche di Baudelaire e ai poemetti in prosa dello *Spleen di Parigi*, e venne poi studiato nel dettaglio dal filosofo tedesco W. Benjamin, che lo pose in relazione con la situazione creatasi a seguito della nascita del capitalismo; l'analisi benjaminiana mette in risalto vari aspetti del *flâneur*, accostando la figura a quella del giornalista, dell'investigatore, dell'archeologo e sottolineandone la statura eroica. Nell'opera di Arlt e di Marechal si possono individuare le caratteristiche del *flâneur* proposte da Benjamin; un accostamento tra le riflessioni benjaminiane e le opere dei due scrittori può ampliare la comprensione di queste ultime mettendo in luce nuove prospettive interpretative.

Abstract. This paper proposes an analysis of the presence of the figure of the *flâneur* in the work of two important Argentine writers: Roberto Arlt and Leopoldo Marechal. This type of character gained fame in Europe thanks to the lyrics of Baudelaire and the proses of *Spleen of Paris*, and was later studied in detail by the German philosopher Walter Benjamin, who put him in connection with the situation created by the birth of capitalism; Benjamin's analysis highlights various aspects of the *flâneur*, compares the figure to that of the journalist, the investigator, the archaeologist and emphasizing its heroic stature. In the work of Arlt and Marechal it's possible to identify the characteristics of the *flâneur* proposed by Benjamin; a juxtaposition of benjaminian reflections and the works of the two writers can expand the understanding of the latter, highlighting new perspectives of interpretation.

Parole chiave. Charles Baudelaire, Walter Benjamin, *flâneur*, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, *Aguafuertes porteñas*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *Adán Buenosayres*

Keywords. Charles Baudelaire, Walter Benjamin, *flâneur*, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, *Aguafuertes porteñas*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *Adán Buenosayres*

1.

Alcuni tipi di personaggi letterari devono i loro natali a situazioni storiche particolari, in cui il contesto sociale ed economico determina l'esigenza di procurare nuovi strumenti artistici in grado di affrontare la realtà. È, questo, il caso del *flâneur*, una figura letteraria nata in un preciso momento storico con l'intento di descrivere una realtà sociale nuova, si configura poi come strumento conoscitivo all'interno dell'arte letteraria.

L'azione della *flanerie*, ossia del passeggiare spostandosi da un punto all'altro dello spazio senza precisa meta, osservando e riflettendo sul circostante, ha una lunga tradizione che si può far risalire, per esempio, alle passeggiate di Socrate nei dintorni di Atene, motore e causa prima dei dialoghi dispiegati con gli oziosi passeggiatori ch'egli incontrava.

Dalla seconda metà del 1700 tale attività si fa propriamente letteraria e, a ridosso del romanticismo, diventa una sorta di ossessione che coinvolge autori come Jean-Jaques Rousseau con le sue *Rêveries du promeneur solitaire*, le cui dieci passeggiate sono pretesto per una serie di riflessioni sull'uomo e sulla natura del suo spirito, e Friederich Schiller, che nell'elegia *Der Spaziergang (La Passeggiata)* dispiega la sua estetica del paesaggio e la sua filosofia della storia in versi gonfi di simbolismo classicista, o come il meno conosciuto Karl Gottlob Schelle, che propone un prontuario sulla passeggiata, *Der Spatziergaenge (L'arte di andare a passeggio)* in cui presenta una sorta di vademecum per il corretto svolgimento di quest'attività, il passeggiare, durante la quale «lo spirito entra in diretta comunicazione con la natura e gli altri esseri umani, cosa che tocca le corde più sensibili del proprio essere» (Schelle, G. 1993: 46).

Il XIX secolo porta con sé una serie di rivolgimenti, in particolare economici e sociali, quali il sorgere delle dinamiche del capitalismo e del consumo di massa, con la conseguente trasformazione del tessuto sociale e del paesaggio umano ed urbano. È in questo periodo e in particolare a Parigi, all'epoca metropoli per antonomasia, che il passeggiatore acquista, lentamente ma inesorabilmente, nuove caratteristiche, è attratto da nuovi fenomeni e la sua fisionomia cambia con il paesaggio. In questo contesto il termine *flanerie*, già in uso nei secoli XVI e XVII con il significato spregiativo di «andare a passeggio, perdere tempo», inizia a ottenere una propria identità acquisendo nuove caratteristiche, grazie soprattutto all'uso del termine operato da diversi scrittori tra i quali Honoré de Balzac (il quale descrisse la *flânerie* come «gastronomia per gli occhi») e Saint-Beuve. Del resto, i mutamenti del vivere cittadino si erano fatti evidenti e agli occhi di un osservatore si presentavano oggetti inediti su cui riflettere: i magazzini di merci, le fabbriche e le ferrovie, le nuove architetture in

ferro e vetro, e, soprattutto, le grande masse di uomini: la folla. Molti sono in effetti i contributi letterari volti a descrivere questo nuovo fenomeno del tutto moderno, e analisi letterarie della folla sono presenti in E. A. Poe, in F. Engels, in V. Hugo tra gli altri. Ma il poeta della folla e della metropoli per eccellenza è Charles Baudelaire, che nei *Fleurs du mal* e nello *Spleen de Paris* pare ossessionato dall'immagine della grande città moderna: è con i suoi scritti che la figura del *flâneur* irrompe definitivamente sulla scena letteraria europea, e precisamente durante la seconda metà del secolo, nel pieno del processo di riorganizzazione urbana di Parigi voluto da Napoleone III e operato da Hausmann. Proprio Baudelaire ci fornisce una dettagliata descrizione di questo nuovo personaggio che in quegli anni entra prepotentemente nell'immaginario letterario europeo:

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait *flâneur*, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infinite. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince qui jouit partout de son incognito*. L'amateur de la vie fait du monde sa famille comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie (Baudelaire, C. 1968: 552)

È quindi Baudelaire a fare di un atteggiamento nuovo, di un modo di porsi inedito davanti all'ugualmente inedita trasformazione sociale e urbanistica in atto nel XIX secolo, un personaggio letterario con una funzione ben precisa: osservare con sguardo moderno il mondo moderno. I *Fleurs du mal*, in particolare i *Tableaux parisiens*, e successivamente tutti i poemetti in prosa dello *Spleen de Paris*, attribuiscono al poeta-passeggiatore, al *flâneur*, la capacità unica

di capire il significato profondo della città e dei suoi accadimenti, nonché della folla che in essa si agita, animandola.

Questo tipo di personaggio con le sue caratteristiche, lungi dal rimanere dominio della poesia lirica e dei poemetti in prosa baudelairiani, è diventato fondamentale nello sviluppo del romanzo e della narrativa dalla seconda metà del XIX secolo in poi, assurgendo a strumento conoscitivo nel contesto dell'ambiente sociale urbano e metropolitano. Personaggi con caratteristiche di *flâneur* sono per esempio il Frédéric Moreau dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert, il Leopold Bloom dell'*Ulysses* di Joyce e il protagonista del breve racconto *Der Spatziergang* (*La passeggiata*) dello svizzero Robert Walser: personaggi che investono la loro sensibilità nell'osservazione dell'ambiente circostante e delle sue specificità, raccogliendo e riproducendo «la grazia intermittente di tutti i frammenti della vita» (Walser, R. 1987: 42)

2.

Furono soprattutto gli studi di Walter Benjamin ad attrarre l'interesse di filosofi, artisti e letterati verso la figura emblematica del *flâneur*, che non rimane quindi legata indissolubilmente alla Parigi del XIX secolo, ma ricompare con nuove caratteristiche in nuovi contesti, fornendo uno strumento utile a penetrare i misteri della vita moderna e delle sue progressive mutazioni. Le folgoranti intuizioni e le conseguenti analisi sulla figura del *flâneur* da parte di Benjamin si trovano in particolare nei saggi su Baudelaire e sulla Parigi del XIX secolo e nell'opera magmatica e incompleta *I «Passages» di Parigi*, tentativo di proporre una storia del XIX secolo attraverso un'immagine frammentaria di Parigi, ma si possono ricavare osservazioni sul tema anche in altri lavori come quello su Eduard Fuchs, collezionista-archeologo.

Il progetto che Benjamin voleva dispiegare con i suoi «*Passages*» di Parigi consisteva in primo luogo in una ricerca dei segni, delle metafore e delle illusioni della modernità. Poiché «il capitalismo fu un fenomeno naturale col quale un nuovo sonno affollato di sogni invase l'Europa dando vita a una riattivazione delle forze mitiche» (Benjamin, W. 2000: 436), l'incombenza di cui il *flâneur*, in quanto personaggio peculiare del mondo moderno, è investito sarà quella di accompagnare l'umanità attraverso il risveglio e la comprensione della modernità per mezzo delle sue tracce, dei suoi segni. Infatti l'intento di Benjamin non fu quello di offrire una narrazione della storia definitiva e lineare, ma piuttosto di evidenziare le «tracce» della storia, e della modernità, come frammenti in grado di essere tra loro relazionati in vari modi, per mezzo dei

quali si possa poi intravedere e illuminare la strada verso storie alternative o dimenticate: in questo senso il *flâneur* assumeva, per il filosofo, il ruolo dell'archeologo che porta alla luce i reperti, ossia, in questo caso, i miti e i sogni collettivi, della modernità.

D'altra parte il rapporto del *flâneur* con la folla mette in luce altre caratteristiche del personaggio, rivelandone altre funzioni: egli non è spaventato dalla folla, non la ripudia, anzi si fa attrarre da essa, la vive come una fantasmagoria, e da essa vuole ricavare ispirazione. Il *flâneur*, nonostante l'apparente distrazione che emana dai suoi gesti e che lo differenzia dall'ansia dell'uomo della folla descritto nel racconto di Poe, fa dell'osservazione la sua occupazione, nelle parole di Benjamin: «la fantasmagoria del *flâneur*: leggere dai volti il mestiere, l'origine e il carattere» (Benjamin, W. 2000: 480) A questa attenta attività contemplativa il filosofo accostava da una parte la figura dell'investigatore che insegue con lo sguardo i movimenti degli ignari malfattori, e dall'altra quella del giornalista che sembra sciupare il suo tempo mentre invece lo investe nell'osservazione della brulicante vita della strada.

3.

Ho posto l'accento su queste funzioni del *flâneur* individuate da Benjamin perché mi preme considerare l'incidenza e l'importanza di questo tipo di personaggio con le sue peculiarità nell'opera di due grandi romanzieri della Buenos Aires del primo '900: Roberto Arlt e Leopoldo Marechal.

Vale la pena sottolineare come durante le prime decadi del XX secolo, l'interesse per la città raggiungesse livelli quasi maniacali per molti scrittori argentini: ai tentativi di Borges di imitare nella sua lirica i tradizionali discorsi topologici sulle principali città europee e di proporre una discendenza ed una storia mitica di Buenos Aires nelle sue prime raccolte poetiche (*Fervor de Buenos Aires* 1923, *Luna de enfrente* 1925 e *Cuaderno San Martín* 1929) fanno riscontro le liriche di Oliverio Girondo che scrive, tra il 1925 e il 1932, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* e *Espantapajaros*, dove raccoglie testi ambientati e dedicati alla città e quelle di Alfonsina Storni, che aveva sempre considerato Buenos Aires come uno dei referenti della sua poesia e che dedica una sezione completa di *Mundo de siete pozos* (1935) alla città. Negli stessi anni l'aumento demografico dovuto all'immigrazione, con il conseguente aumento delle fasce di povertà portò vari scrittori di sinistra del gruppo di Boedo tra cui Castelnuovo, Yunque e Barletta, a interessarsi nelle loro opere agli spazi più

marginali, affollati e poveri della città concentrandosi sui suoi problemi sociali con il loro stile realista-naturalista e nell'ottica del realismo sociale.

Tutti questi scrittori si trovano ad osservare una città in fermento, che si sta velocemente sviluppando in metropoli, in cui cambia il paesaggio e con esso il comportamento umano; per questa ragione essi ne sono attratti e ne propongono, in modi e con intenzioni diverse, una lettura personale.

In questo contesto si muovono i due autori in analisi: Roberto Arlt all'inizio degli anni '30 ha già pubblicato i suoi romanzi più importanti (*El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*) e una raccolta di racconti (*El Jorobadito*), collabora con il quotidiano *El Mundo*, per il quale scrive articoli di costume raccolti poi sotto il nome di *Aguafuertes porteñas*; Leopoldo Marechal, legato fino alla prima metà degli anni '30 al gruppo avanguardista *Martín Fierro*, in questa stessa decade concepisce e inizia a scrivere il suo romanzo capolavoro, *Adán Buenosayres*, la cui stesura occupò, secondo quanto dichiarato dallo stesso scrittore, ben 18 anni (nel *Prólogo Indispensable* dell'*Adán Buenosayres* si legge: «Las primeras páginas de este obra fueron escritas en París, en el invierno de 1930» [Marechal, L. 1997: 8], la prima edizione del romanzo è datata 1948). Nell'analisi della loro opera, della loro ricerca artistica e del loro atteggiamento di fronte alla città si può scorgere la declinazione del *flâneur* nelle caratteristiche suggerite da Benjamin.

4.

Per intendere appieno l'opera di Arlt sono imprescindibili alcuni dati biografici che si rivelano determinanti per gli interessi e per il metodo dello scrittore. Anzitutto la sua era una famiglia di immigrati, prussiano il padre e triestina la madre, in casa si parlava il tedesco, così Roberto apprese il castigliano al di fuori delle mura domestiche. Il suo carattere turbolento lo fece escludere da scuola quando aveva otto anni, da quel momento studierà da autodidatta, fornendosi di una cultura tanto vasta quanto disordinata. Leggeva di tutto: dai classici in traduzioni economiche ai manuali tecnico-scientifici ai libelli politici; tutto materiale che, assieme ad episodi autobiografici trasfigurati, verrà utilizzato per le sue creazioni narrative. Inoltre a causa dei rapporti col padre, che andavano sempre più deteriorandosi, fuggì di casa all'età di sedici anni e iniziò a vivere vagabondando per le vie di Buenos Aires, e a mantenersi impegnandosi nei più disparati lavori. Proprio in questo periodo riesce a farsi pubblicare un racconto, *Jehová*, e poco dopo inizia a scrivere il romanzo con cui esordirà nel 1926: *El juguete rabioso*.

Nel 1927 Arlt entra a far parte della redazione di *Critica* con l'incarico di occuparsi della cronaca nera; da qui in avanti tra il lavoro giornalistico e l'opera artistica si instaurerà un rapporto di osmosi, per mezzo del quale le letture e i disordinati studi dello scrittore, i suoi interessi scientifici e le sue osservazioni durante i vagabondaggi per le strade di Buenos Aires riusciranno a trovare espressione sia nella sua narrativa che nelle colonne di costume che dal 1928 iniziò a redigere per il quotidiano *El Mundo*, le *Aguafuertes*. Proprio una di queste composizioni ci fornisce la fisionomia del vagabondo metropolitano secondo l'idea di Arlt:

Comienzo por declarar que creo que para vagabundear se necesitan excepcionales condiciones de soñador. Ya lo dijo el ilustre Macedonio Fernández: 'No toda es vigilia la de los ojos abiertos'. Digo esto porque hay vagos, y vagos. Entendámonos. Entre el 'crosta' de botines destartalados, pelambre mugrientosa y envidia con más grasa que un carro de matarife, y el vagabundo bien vestido, soñador y escéptico, hay más distancia que entre la Luna y la Tierra. Salvo que ese vagabundo se llame Máximo Gorki, o Jack London, o Richepin. Ante todo, para vagar hay que estar por completo despojado de prejuicios y luego ser un poquitín escéptico, escéptico como esos perros que tienen la mirada de hambre y que cuando los llaman menean la cola, pero en vez de acercarse, se alejan, poniendo entre su cuerpo y la humanidad, una respetable distancia. Claro está que nuestra ciudad no es de las más apropiadas para el atorrantismo sentimental, pero ¡qué se le va a hacer! Para un ciego, de esos ciegos que tienen las orejas y los ojos bien abiertos inútilmente, nada hay para ver en Buenos Aires, pero, en cambio, ¡qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano. Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. Tontos que son un poema de imbecilidad. Granujas que merecerían una estatua por buscavidas. Asaltantes que meditan sus trapacerías detrás del cristal turbio, siempre turbio, de una lechería. El profeta, ante este espectáculo, se indigna. El sociólogo construye indigestas teorías. El papanatas no ve nada y el vagabundo se regocija. Entendámonos. Se regocija ante la diversidad de tipos humanos. Sobre cada uno se puede construir un

mundo. Los que llevan escritos en la frente lo que piensan, como aquellos que son más cerrados que adoquines, muestran su pequeño secreto... el secreto que los mueve a través de la vida como fantoches. A veces lo inesperado es un hombre que piensa matarse y que lo más gentilmente posible ofrece su suicidio como un espectáculo admirable y en el cual el precio de la entrada es el terror y el compromiso en la comisaría seccional. Otras veces lo inesperado es una señora dándose de cachetadas con su vecina, mientras un coro de mocosos se prende de las polleras de las furias y el zapatero de la mitad de cuadra asoma la cabeza a la puerta de su covacha para no perder el plato. Los extraordinarios encuentros de la calle. Las cosas que se ven. Las palabras que se escuchan. Las tragedias que se llegan a conocer. Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal. Porque, en realidad, ¿qué fue Goya, sino un pintor de las calles de España? Goya, como pintor de tres aristócratas zampatortas, no interesa. Pero Goya, como animador de la canalla de Moncloa, de las brujas de Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos, es un genio. Y un genio que da miedo. Y todo eso lo vio vagabundeando por las calles. La ciudad desaparece. Parece mentira, pero la ciudad desaparece para convertirse en un emporio infernal. Las tiendas, los letreros luminosos, las casas quintas, todas esas apariencias bonitas y regaladoras de los sentidos, se desvanecen para dejar flotando en el aire agriado las nervaduras del dolor universal. Y del espectador se ahuyenta el afán de viajar. Más aún: he llegado a la conclusión de que aquél que no encuentra todo el universo encerrado en las calles de su ciudad, no encontrará una calle original en ninguna de las ciudades del mundo. Y no las encontrará, porque el ciego en Buenos Aires es ciego en Madrid o Calcuta... Recuerdo perfectamente que los manuales escolares pintan a los señores o caballeros que callejean como futuros perdularios, pero yo he aprendido que la escuela más útil para el entendimiento es la escuela de la calle, escuela agria, que deja en el paladar un placer agridulce y que enseña todo aquello que los libros no dicen jamás. Porque, desgraciadamente, los libros los escriben los poetas o los tontos. Sin embargo, aún pasará mucho tiempo antes de que la gente se dé cuenta de la utilidad de

darse unos baños de multitud y de callejeo. Pero el día que lo aprendan serán más sabios, y más perfectos y más indulgentes, sobre todo. Sí, indulgentes. Porque más de una vez he pensado que la magnífica indulgencia que ha hecho eterno a Jesús, derivaba de su continua vida en la calle. Y de su comunión con los hombres buenos y malos, y con las mujeres honestas y también con las que no lo eran (Arlt, R. 1999: 92-94)

Poiché il vagabondaggio disinteressato e l'osservazione diretta delle figure che animano le strade di Buenos Aires, i loro drammi e i loro vizi, sono alla base del congegno di un grande numero di *aguafuertes* ed è probabile che le stesse osservazioni siano servite alla creazione dei protagonisti dei romanzi di Arlt, mi è sembrato opportuno citare per intero questo brano che rivela la postura di Arlt davanti al fenomeno urbano e permette inoltre un netto e preciso raffronto tra il tipo di vagabondo qui descritto ed il *flâneur* incarnato nella poesia baudelairiana. La stessa attrazione per la strada, e la stessa importanza affidata al vagabondaggio nella città si percepisce infatti nelle liriche dei *Fleurs du mal*, soprattutto nei *Tableaux parisiens*; e non si può non riconoscere nel brano dello scrittore argentino l'influenza diretta di alcuni passi dello *Spleen*: «Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la feule est un art [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion» (Baudelaire, C. 1968 : 155).

Inoltre lo stile della prosa utilizzato da Arlt, piano, chiaro e semplice, e il linguaggio popolare e di registro basso da lui scelto e che gli valse a più riprese l'accusa di «escribir mal», denota in realtà l'intenzione di poter essere letto e compreso da tutti, un'intenzione che doveva essere molto consapevole per lo scrittore, visto che egli stesso, nel prologo a *Los lanzallamas*, afferma: «se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia» (Arlt, R. 1972: 5). Questo particolare avvicina ulteriormente Arlt a Baudelaire: entrambi decisero consapevolmente di dirigersi a un pubblico di loro simili, rivolgendosi ad essi da pari a pari, intenzione che prorompe nei *Fleurs du mal* dalla prima lirica, in cui Baudelaire apostrofa l'«Hipocrite lecteur, – mon semblable –, mon frère!» e che traspare con evidenza dall'uso del linguaggio di Arlt nelle *aguafuertes*, come anche nella narrativa, come sottolinea Rita Gnuzmann: «El autor no se coloca por encima de su público, sino que quiere la comunicación, la discusión con éste» (Gnutzmann, R. 1984: 35).

Del resto, come notò Benjamin, Baudelaire fu tra i primi artisti a riconoscere l'opera d'arte come merce in un contesto capitalista, e portò quest'intuizione alle sue estreme conseguenze:

Non gli fece difetto [a Baudelaire] una chiara presa d'atto della reale situazione in cui si trovava il letterato; egli era solito confrontarlo – senza escludere se stesso – con la prostituta. [...] Baudelaire sapeva qual era la reale situazione del letterato: si reca sul mercato nei panni del *flâneur*; a sua detta per guardarsi intorno, in realtà già per trovare un acquirente (Benjamin, W. 2006: 120)

Praticando il mestiere di giornalista parallelamente alla sua attività letteraria, Roberto Arlt deve aver vissuto questa stessa situazione in modo piuttosto intenso. Egli stesso ricorda, nel prologo a *Los Lanzallamas*, come gli capitò di scrivere sempre «en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana» (Arlt, R. 1972: 5), anche se, come risulterà ormai chiaro dopo la lettura del brano *El placer de vagabundear*, quello della scrittura era solo la punta dell'iceberg di un lavoro che aveva nell'osservazione della vita della metropoli la sua parte centrale e più importante. A tal proposito la definizione della *flanerie* associata al giornalismo proposta da Benjamin è illuminante:

La base sociale della *flanerie* è il giornalismo. Il letterato si reca sul mercato nei panni del *flâneur*, per venderli. Questo è vero; l'aspetto sociale della *flanerie*, tuttavia, non si esaurisce affatto con questo. [...] Il giornalista si comporta da *flâneur* come se anch'egli lo sapesse. Il tempo di lavoro socialmente necessario alla produzione della sua specifica forza-lavoro, in effetti, è relativamente elevato; egli, però, avendo cura di far apparire il tempo libero trascorso sul boulevard come una parte di esso, lo moltiplica, moltiplicando così il valore del proprio lavoro. Ai suoi occhi, e spesso anche a quelli del suo committente, questo valore acquista qualcosa di fantastico (Benjamin, W. 2000: 498-499)

Si può dire che nell'incontro tra il mestiere di giornalista e la sua pratica letteraria Arlt in persona vestì i panni di *flâneur*, e che le *aguafuertes* sono il prodotto più diretto, giornalistico per così dire, della sua *flanerie*.

5.

Nei temi svolti e nel linguaggio usato nelle sue colonne abbiamo la possibilità di scorgere quali erano gli interessi e le curiosità di Arlt durante i suoi vagabondaggi metropolitani.

Il *flâneur*-giornalista si interessa ad un enorme varietà di temi: scrive dei costumi dei *porteños* di quegli anni, prende appunti sopra una gran quantità di tipi umani, propone riflessioni linguistico-etimologiche, descrive e critica situazioni politiche e sociali. Certamente gli ambienti che attirano maggiormente lo sguardo di Arlt sono quelli marginali: le sue riflessioni si concentrano spesso su piccoli eventi quotidiani che hanno per protagonista la povera gente, più o meno onesta, che cerca di tirare avanti nel difficile ambiente cittadino.

Il mondo della piccola malavita suscitava in Arlt un interesse particolare: *Mala junta* e *El crimen en el barrio* sono solo due dei titoli di *aguafuertes* dedicati all'ambiente dei malfattori; in generale Arlt «Se enfrenta con la gente del malvivir sin ningún prejuicio moral y sin ningún codicioso sensacionalismo» (Gnutzmann, R. 1984: 27). Nella sua *flanerie* lo scrittore si mette sulle tracce dei piccoli malviventi, ne tratteggia i profili tipologici, indaga l'angustia della loro vita, si reca nei loro luoghi di ritrovo per ascoltare le loro storie, come afferma nell'incipit di *Conversaciones de ladrones*: «A veces, cuando estoy aburrido, y me acuerdo de que en un café que conozco se reúnen algunos señores que trabajan de ladrones, me encamino hacia allí para escuchar historias interesantes» (Arlt, R. 1999: 114).

Insomma, Arlt quando si immerge nella folla di Buenos Aires predilige osservare i ceffi dei criminali, si dirige direttamente dove sa di poterli trovare, li ascolta parlare. Per poi trattare le informazioni recepite come indizi su cui riflettere, in quest'ottica si potrebbero intendere per esempio le *aguafuertes* dedicate all'etimologia e al significato di voci gergali, come *El origen de algunas palabras de nuestro lexico popular*, *Divertido origen de la palabra «squenun»* e molte altre: Arlt sembra andare a caccia di indizi, proprio come farebbe un investigatore, e anche una parola sentita tra i tavoli di un bar può diventare motivo di indagine, traccia da analizzare, capire e seguire. Ancora una volta le parole di Benjamin possono illuminare l'atteggiamento di Arlt: secondo il filosofo infatti

...nella figura del *flâneur* si preannuncia quella dell'investigatore. Al *flâneur* doveva stare a cuore una legittimazione sociale del suo *habitus*. Gli faceva comodo vedere che la sua indolenza era considerata come un'apparenza, dietro la quale, in realtà, si nasconde l'intensa attenzione

di un osservatore che non stacca gli occhi dagli ignari malfattori
(Benjamin W. 2000: 493)

È l'ambiente metropolitano a spingere il *flâneur* a vestire i panni dell'investigatore, e l'investigatore arltiano, immerso nella sua Buenos Aires, fa della sua attività la base per la sua creazione artistica, giustificandosi implicitamente di fronte alla società per il suo comportamento apparentemente improduttivo:

Il *flâneur* diviene così investigatore suo malgrado: il senso sociale tuttavia ci guadagna perché risulta legittimato il suo oziare. La sua indolenza è solo apparente. Dietro a essa si cela un vigile osservatore che non perde d'occhio il malvivente. Così l'investigatore vede schiudersi ampi spazi alla propria consapevolezza di sé. Sviluppa forme di reazione conformi al ritmo della metropoli. Coglie le cose al volo; in questo modo può sognare di essere affine all'artista (Benjamin, W. 2006: 126)

Quest'attitudine di investigatore la si può percepire chiaramente anche nei romanzi di Arlt, in particolare in *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, che sono di fatto una ricostruzione da detective degli eventi che legano via via Erdosain, il protagonista, alla Società segreta con scopi rivoluzionari creata dall'Astrologo. Anche in questi romanzi, come in molti dei racconti, è palese il vivo interesse dell'autore per la fisionomia della città, soprattutto per le zone più degradate di essa: locali malfamati, postriboli, pensioni ripugnanti sono scenari ricorrenti nella narrativa arltiana. È il tono ad essere profondamente diverso rispetto alle *aguafuertes*, come nota giustamente Gnutzmann:

Lo que distingue radicalmente las aguafuertes de la obra literaria es el tono. En ésta prevalecen los tintes oscuros de angustia, aburrimiento y fracaso. Exceptuando hasta cierto punto *El juguete rabioso*, en la narrativa han dejado de existir los vínculos humanos; cada uno de los personajes es un ente aislado de los demás. En las *Aguafuertes porteñas* en cambio, los mismos temas son tratados con humor y calor humano (Gnutzmann, R. 1984: 36)

Una conseguenza dell'angustia di cui soffrono i personaggi dei romanzi, soprattutto Erdosain nelle due opere a lui dedicate, è la visione del paesaggio urbano che viene distorto dalla psiche del personaggio il quale addirittura ha la

sensazione di camminare sopra l'angustia come fosse un tappeto o che esista una «zona de la angustia a dos metros de altura» (Arlt R. 1995: 19); come il baudelairiano *spleen*, l'angustia di Erdosain influisce sulla percezione dello spazio urbano in modo determinante:

En *Los siete locos y Los lanzallamas* existen descripciones que se aproximan a lo que pueden considerarse objetivas (por ejemplo, la estación de Remedios de Escalada); sin embargo, incluso estas son hiperbolizadas mediante adjetivos como «siniestro, monstruoso, raquítrico, intoxicado». La mayoría de las veces se puede hablar de verdaderos «paisajes psíquicos» [...] Incluso un espacio ubicable en el mapa urbano como Ramos Mejía, donde habitan los Espila, se convierte en algo fantasmagórico cuando Erdosain lo cruza lleno de pensamientos criminales, tal como en el mencionado cuento londinese de Poe; naturalmente el tiempo se fija en una hora nocturna y una nieblina densa cubre las calles fangosas (Gnutzmann, R. 2015: 30)

Insomma, il *flâneur* arltiano, tra giornalismo ed investigazione, vaga nella città e si perde nella folla lasciando che questa lo avvolga come un velo, ma la sua capacità di osservazione, di comprensione e di indulgenza nei confronti dell'umanità pare consentirgli un'empatia profonda, soprattutto nei confronti della gente angustata dalla miseria che anima i suoi racconti così come le strade di una Buenos Aires in piena crescita e trasformazione.

6.

L'interesse di Marechal per la città, e per Buenos Aires in particolare, luogo in cui visse e verso il quale rivolse sempre uno sguardo orgoglioso e critico ad un tempo, aveva già trovato espressione nel 1937 con la pubblicazione di *Historia de la Calle Corrientes*, un saggio illustrato da foto d'epoca in cui viene mostrata l'evoluzione della strada più porteña di Buenos Aires: «las descripciones de contornos babélicos que el escritor efectúa de la calle Corrientes prefiguran el ambiente urbano de *Adán Buenosayres*, casi como un anticipo» (San Pedro, J.-Pérsico, M. M. 2015: 270).

Nell'*Adán Buenosayres* l'immagine della città effettivamente è centrale: la riflessione sulla metropoli, sulle origini di Buenos Aires, sulla vita dei suoi abitanti è una costante durante tutto lo svolgimento del romanzo. Questi si apre con la visione della metropoli dall'alto, ci viene presentata una Buenos Aires in

febbrile movimento, popolata da un'enorme varietà umana, in cui uomini e prodotti di ogni tipo arrivano da ogni direzione e partono per ogni direzione:

Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios, el color y sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares; al mismo tiempo, atorados con la fauna, la flora y la gea de nuestro territorio, buques altos y solemnes partían hacia las ocho direcciones del agua entre un áspero adiós de sirenas navales (Marechal, L. 1997: 7)

Mentre il libro conclusivo del romanzo, il *Viaje a la obscura ciudad de Cacodelphia*, è tutto ambientato in un ambiente infernale, una radiografia della Buenos Aires osservata nel resto del relato, una Buenos Aires intellegibile in cui i difetti del popolo *porteño* e dei personaggi già incontrati precedentemente, vengono criticati con graziosa irriverenza dal protagonista.

Adán, protagonista del romanzo, ha evidenti caratteristiche di *flâneur*: nel corso dei primi cinque libri passeggia per i *barrios* di Buenos Aires osservando i movimenti della gente, il paesaggio urbano con i suoi negozi e locali, le chiese e le statue, gli abitanti nei loro gesti abituali e in situazioni particolari, come nella magistrale descrizione della lite tra due donne a Villa Crespo, alla quale partecipa una gran folla che Adán osserva attentamente dalla sua posizione defilata:

Lo primero que hizo Adán Buenosayres fue subirse al umbral de la falsa puerta que se abría junto a la del peluquero andaluz; esa maniobra le permitió eludir el turbión de los primeros combatentes que volaban a la lucha, y estudiar, a la vez, el aspecto de lo que sería muy en breve un tumultuoso campo de batalla (Marechal, L. 1997: 84)

Marechal stava scrivendo l' *Adán Buenosayres* quando Benjamin raccoglieva i materiali per il suo lavoro sui *Passages* di Parigi, certamente il poeta argentino non conosceva le riflessioni del filosofo intorno al *flâneur*, Baudelaire e la città moderna; ciò rende particolarmente significativo il fatto che il romanzo e il suo protagonista, vero e proprio *flâneur porteño*, presentino tratti che si accordano perfettamente con l'immagine che ce ne lascia Benjamin, e non solo: anche alcune scelte strutturali di Marechal si avvicinano al metodo di Benjamin nei «*Passages*» di Parigi. Questo a partire da una certa frammentarietà del romanzo e dall'intertestualità su cui riposa il relato marechaliano in cui si

affiancano citazioni testuali dai libri sacri cristiani, o di classici greci e latini, a frammenti poetici contemporanei, talvolta dello stesso Marechal. Salta poi agli occhi il ruolo di archeologo che assume Adán, già dal momento del suo «risveglio metafisico» (Libro 1), quando svegliandosi inizia a catalogare gli oggetti che si presentano al suo sguardo: «Cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio, y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro» (Marechal, L. 1997: 9).

Tutto l'episodio del risveglio di Adán è da confrontare con le speculazioni benjaminiane su sogno e risveglio:

Il risveglio come processo graduale che si fa strada nella vita del singolo come in quella delle generazioni. Il sonno come loro stadio primario. L'esperienza giovanile di una generazione ha molto in comune con l'esperienza del sogno. Il suo aspetto storico è un aspetto di sogno. [...] ciò che s'intende operare nelle pagine che seguono è una esperimento di tecnica del risveglio: il tentativo di prendere atto della svolta copernicana e dialettica della rammemorazione (Benjamin, W. 2000: 432)

È proprio questo il tipo di risveglio che interessa Adán: da qui inizia la svolta copernicana che lo porterà all'azione archeologica della *flanerie*.

Nel romanzo del cattolico Marechal questo passeggiare apparentemente ozioso arriva a identificarsi col cammino penitenziale del pellegrino, e il destino di Adán sarà quello di ascendere dalla terrena molteplicità delle cose e delle creature al principio unificante, cioè a Dio; ma durante tutto il suo percorso Adán si perde tra le moltitudini della capitale argentina, attraversa la folla col piglio del *flâneur*, osserva i suoi concittadini dalla soglia, li analizza profondamente e criticamente durante il viaggio alla città di Cacodephia. In effetti l'azione principale che compie il protagonista del romanzo marechaliano nelle sue traversie per Buenos Aires si può riassumere con le parole di Benjamin:

Ricostruire topograficamente la città, dieci, cento volte, attraverso i passages e le porte, i cimiteri e i bordelli e... proprio come un tempo si caratterizzava attraverso le chiese e i mercati. E le figure più segrete della città, quelle situate nelle sue parti più recondite: delitti e sommosse, i nodi cruenti nella rete stradale, le alcove dell'amore e gli incendi (Benjamin, W. 2000: 88)

La ricostruzione topografica di Buenos Aires avviene durante i vagabondaggi di Adán, da solo e poi con l'affiatato gruppo di amici, dal tabaccaio e dal barbiere di Villa Crespo, alla casa signorile di Saavedra, all'osteria di Ciro, al postribolo di doña Lujuria, fino alla chiesa del Cristo dalla Mano Rotta: ne esce un'immagine vivida di Buenos Aires che denota uno sguardo profondo e particolare come quello appunto di un *flâneur*.

7.

Il momento in cui il ruolo di *flâneur* viene a confondersi con quello di archeologo nella figura di Adán nella maniera più chiara si può individuare durante l'escursione coi suoi compagni di scorribande nei dintorni di Saavedra: qui il gruppo di amici ricostruisce passo passo una storia ipotetica di Buenos Aires per mezzo della comparsa di una serie di figure fantasmagoriche, prima fra esse un mammifero preistorico estinto nel Pleistocene: il Gliptodonte. Questo animale, dopo aver raccontato una storia alternativa sull'origine della pampa, che sarebbe nata geograficamente dall'ammassarsi di materiali eterogenei portati dal vento, si concentra sulla descrizione del futuro antropologico di Buenos Aires:

Acabó por insinuar que la formación etnográfica de la llanura correspondería en mucho a su formación geológica, ya que los contingentes humanos a que Samuel acababa de aludir se formarían también con elementos de destrucción, acarreados desde los ocho rumbos del Globo hasta nuestras llanura por el terrible y nunca dormido viento de la Historia (Marechal, L. 1997: 150)

Questo discorso enigmatico, che prende in forte considerazione la situazione della Buenos Aires del tempo, in cui i flussi migratori stavano sconvolgendo la fisionomia cittadina, ma soprattutto affronta il problema dello sviluppo della città da un'angolatura piuttosto originale, ci offre una lettura aperta sulle possibilità future di una città che va costituendo la sua storia sui frammenti di storie precedenti e lontane; l'ambiguità semantica di tutto il discorso del Gliptodonte:

Implica un matiz fuertemente despectivo e caótico (asociado, por qué no, con la idea de «barbarie») en cuanto a la aglomeración de relictos,

fragmentos, desechos, arrancados bruscamente de sus lugares propios, pero también supone la reinserción de estos elementos fracturados para construir una nueva e inmensa tierra fértil (Lojo, M. R. 200: 118)

Questo aspetto avvicina ulteriormente l'*Adán Buenosayres* alla particolare idea di metodo che Benjamin propose per la stesura dei *Passages di Parigi*, dove il filosofo arriva a scrivere:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli (Benjamin, W. 2000: 514)

Ciò che interessa in modo particolare Benjamin è la figura dell'archeologo, colui che approccia la storia scoprendone le tracce, raccogliendole e catalogandole come frammenti non appartenenti a una totalità, frammenti dai quali possono però scaturire storie inedite o dimenticate o ignorate perché considerate minori. Benjamin esemplificò questo tipo di figura parlando dell'archeologo-collezionista Eduard Fuchs; un grande saggista italiano, Gianni Celati, nel suo *Finzioni Occidentali*, analizzando lo scritto benjaminiano a lui dedicato, Eduardo Fuchs, *il collezionista e lo storico*, scrisse questo interessante commento:

Fuchs è un pioniere perché con le sue ricerche marginali fa saltare un'idea di continuità della storia, perché propone una scienza del passato non più basata sulla rappresentazione e l'apprezzamento, ma sull'inventario di segni minimi, di dati laterali, i quali poi, accostati, rimettono in questione la coscienza che il presente ha del passato. Ossia il collezionista afferma la specificità, l'unicità di ogni passato, e quindi contesta l'immagine eterna, continua e unitaria, del passato propria della storicismo (Celati, G. 2004: 200)

Questo atteggiamento inedito del *flâneur*-collezionista è particolarmente affine a quello dell'*Adán* di Marechal. *Adán* infatti è aperto, durante la sua immersione nella moltitudine bonaerense, a tutta una serie di incontri, e grazie all'umorismo angelico da egli stesso postulato riesce ad accogliere in maniera divertita e caritatevole le storie, le immagini altrui. Con la differenza che, per il personaggio marechaliano, penetrare la moltitudine, lasciarsi visitare dalle

immagini altrui, significa raggiungere la superazione della moltitudine stessa: per questa ragione la *flanerie* di Adán diventa mistico pellegrinaggio man mano che egli si avvicina al principio unificante simboleggiato dalla Solveig celeste; dopo l'immersione nella molteplicità delle creature, dopo la loro osservazione compassionevole e dopo il pellegrinaggio penitenziale attraverso la folla di una Buenos Aires infernale, Adán può ritrovare se stesso in una unità spirituale, che è per lui ricongiungimento con l'Uno divino, con Dio.

8.

Per concludere vorrei soffermarmi un istante su una caratteristica del *flâneur* sottolineata da Benjamin e che rappresenta un fattore di affinità tra l'opera di Roberto Arlt e quella di Leopoldo Marechal: la sua statura eroica.

Nel romanzo di Marechal il protagonista si configura come l'eroe dell'epopea classica, che deve affrontare un viaggio iniziatico per arrivare alla comprensione del mondo, nel suo caso all'immersione nell'unità divina; egli è però calato in un contesto moderno, in cui le avventure sono parodia di quelle omeriche e gli avvenimenti importanti sono piccoli episodi della quotidianità.

Gli eroi dei romanzi arltiani sono invece tali in quanto tentano di fuggire alla loro angustia con gesti disperati, arrivando alla delazione nel *Juguete Rabioso*, o al crimine in *Los siete locos* e *Los lanzallamas*, il loro carattere moderno è dato proprio dall'anti-eroicità che li costituisce e che li porta al fallimento. Ma per Arlt il vero eroe rimane il vagabondo delle *aguafuertes*, il *flâneur* che, come abbiamo visto in *El placer de vagabundear*, può essere accostato alla figura di Gesù Cristo.

È curioso notare che il V libro dell'*Adán Buenosayres*, in cui si risolve la crisi del protagonista, si chiuda con l'apparizione di un *linyera*, un vagabondo appunto, che Adán invita con gesto compassionevole ad entrare nella sua stanza per la notte: lo stesso vagabondo appare poco dopo in sogno ad Adán nelle vesti di un uomo che porta una croce, rappresentazione di Gesù Cristo. Sembra che entrambi gli scrittori abbiano intravisto l'eroicità della figura del vagabondo.

Benjamin scrisse a più riprese riguardo la figura dell'eroe e la statura eroica della poesia di Baudelaire; propongo quindi questo brano che, ancora una volta, ci può aiutare a considerare le scelte artistiche di Arlt e Marechal da una diversa prospettiva, ampliandone la comprensione:

I poeti trovano sulla loro strada i rifiuti della società e appunto in essi il loro tema eroico. Così al loro tipo nobile sembra in un certo senso

sovrapporsi un tipo ordinario, in cui confluiscono i tratti di quel cenciaiolo che ha costantemente interessato Baudelaire. Un anno prima del *Vin des Chiffonniers* venne pubblicata una descrizione in prosa del personaggio: «ecco un uomo incaricato di raccattare i rifiuti di una giornata della capitale. Tutto ciò che la grande città ha rigettato, tutto ciò che ha perduto, tutto ciò che ha disdegnato, tutto ciò che ha fatto a pezzi, lui lo cataloga, lui lo colleziona. Compulsa gli archivi del vizio, il cafarao degli scarti. Fa una cernita, una scelta intelligente; raccatta, come un avaro un tesoro, le immondizie che, rimasticate dalla divinità dell'Industria, diventeranno oggetti unici o piacevoli». Questa descrizione è un'unica, estesa metafora per il modo di procedere del poeta secondo Baudelaire. Cenciaiolo o poeta – i rifiuti riguardano entrambi; entrambi esercitano il loro mestiere in solitudine, nelle ore che i borghesi dedicano al sonno; persino *l'habitus* è identico. (Benjamin, W. 2006: 159-160)

Nella figura del *flâneur* si compendiano insomma vari ruoli e varie funzioni, ma sia esso giornalista e investigatore, o archeologo, o eroe vagabondo, rimane uno strumento che due grandi scrittori come Arlt e Marechal hanno saputo sfruttare per comprendere e raccontare la modernità ed in particolare la vita nella metropoli moderna.

BIBLIOGRAFÍA

Arlt Roberto, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1999.

Arlt Roberto, *Los Lanzallamas*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora S. A., 1972.

Arlt Roberto, *Los siete locos*, Montesinos, Barcelona, 1995.

Baudelaire Charles, *Le peintre de la vie moderne*, in *Œvre complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Baudelaire Charles, *Spleen de Paris*, in *Œvre complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Benjamin Walter, *Appunti e materiali*, in Benjamin W., *Opere Complete*, Vol. XI – I «passages» di Parigi, Torino, Einaudi, 2000.

Benjamin Walter, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in Benjamin W., *Opere Complete*, Vol. VII – Scritti 1938-1940, Torino, Einaudi, 2006.

- Benjamin Walter, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in Benjamin W., *Opere Complete*, Vol. VI – Scritti 1934-1937, Torino, Einaudi, 2004.
- Celati Gianni, *Finzioni Occidentali, Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001.
- Gnutzmann Rita, *Roberto Arlt, o el arte del caleidoscopio*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1984.
- Gnutzmann Rita, *La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt*, in AA. VV., *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, a cura di R. Kailowitz, V. Jaekel, A. Di Tullio, Madrid, Ediciones de Iberoamerica, 2015.
- Larra Raul, *Roberto Arlt el torturado*, Buenos Aires, Edición Futuro, 1950.
- Lojo de Beuter Maria Rosa, *El «origen» y el «aborigen» en la narrativa de Leopoldo Marechal*, in AA. VV., *Cincuentenario de Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Edición Fundación Marechal, 2000.
- Marechal Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Madrid, Colección Archivos, Madrid, 1997.
- Marechal Leopoldo, *Cuaderno de Navegación*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Prieto Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Madrid, Editorial Aguilar, 2006.
- San Pedro Jorgelina, Martínez Pérsico Marisa, *Historia de la calle Corrientes de Leopoldo Marechal*, in «Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada», n. 3, primer semestre 2015.
- Schelle Karl Gottlob, *L'arte di andare a passeggio*, Palermo, Sellerio editore, 1993.
- Walser Robert, *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 1987.