

## *L'esperienza italiana di Manuel Puig: dal cinema alla letteratura*

Camilla Cattarulla\*

### ABSTRACT

La narrativa dello scrittore argentino Manuel Puig (1932-1990) si caratterizza per il suo stretto rapporto con il cinema a livello tematico e formale. Arrivato a Roma nel 1956 per frequentare i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo un anno abbandona le proprie velleità professionali di diventare regista o sceneggiatore e, come lui stesso affermerà poi in diverse circostanze, grazie all'esperienza romana passa dal cinema alla letteratura quando, durante un secondo soggiorno romano nel 1961-62, accingendosi a scrivere una sceneggiatura, si ritrova con quello che sarà un capitolo del suo primo romanzo (*La traición de Rita Hayworth*, 1968). La sua produzione comprende otto romanzi, ma anche sceneggiature cinematografiche, testi teatrali, saggi critici e racconti. Fra quest'ultimi spicca la raccolta *Gli occhi di Greta Garbo* (1991), i cui testi, pubblicati direttamente in italiano, erano inizialmente usciti sulla rivista milanese *Chorus*. Poco frequentati dalla critica, tali racconti, tutti, tranne l'ultimo, dedicati al cinema italiano, permettono a Puig da un lato di ricongiungersi con le proprie radici famigliari (la madre, María Elena Delledonne, era figlia di emigranti originari di Zibello, nella provincia di Parma) e, dall'altro, di incontrarsi di nuovo con lo studente di cinema che era stato negli anni '50 e che, nelle sue lettere alla famiglia, commentava incontri e film visti. Il saggio ripercorre l'esperienza italiana di Puig per poi concentrarsi sulla raccolta *Gli occhi di Greta Garbo*.

The narrative production of the Argentinian authour Manuel Puig (1932-1990) is not able for its close links to cinema both on a thematic and a formal level. He first came to Rome in 1956 in order to follow the courses of the Centro Sperimentale di Cinematografia, but after just one year he abandoned his ambition to become a director or screenwriter and, as he himself later frequently recalled, thanks to his Roman experience moved from cinema to literature: during his second stay in Rome (1961-62) he started working on a screenplay but ended up with what later became a chapter of his first novel (*La traición de Rita Hayworth*, 1968). His output comprises eight novels, but also screenplays, plays, critical essays and short stories. Among the latter, the collection entitled *Gli*

---

\* Università Roma Tre.

*occhi di Greta Garbo* (1991) is of particular interest: the texts were published directly in Italian, and appeared first in the Milanese journal *Chorus*. These pieces have received little critical attention; all, except the last, revolve around Italian cinema, and enable Puig on the one hand to connect with his family roots (his mother, María Elena Delledonne, was the daughter of Italian immigrants originating from Zibello, near Parma), on the other hand to bring back to life the cinema student that he had been in the 50s, writing in his letters home about his personal experiences in the world of cinema and the films he had watched. This essay traces Puig's Italian experience and then focuses on the collection of short stories *Gli occhi di Greta Garbo*.

È impossibile dedicare un qualsiasi studio allo scrittore argentino Manuel Puig (General Villegas, 1932 - Cuernavaca, 1990) senza parlare di cinema. Forse nessuno più di lui, in ambito latinoamericano, ha saputo trasformare in letteratura una passione e un obiettivo professionale (quello, poi abbandonato, di diventare regista o sceneggiatore). Analizzare la sua opera significa misurarsi con l'influenza del cinema hollywoodiano classico nella scrittura creativa, con l'inserimento della cultura popolare in una narrativa che di questa cultura fa un uso estetico, e, soprattutto, con la trasformazione del cinema in una fonte di ispirazione formale. Quest'ultimo aspetto comporta come primo risultato la cancellazione della figura del narratore, soppiantato da dialoghi, monologhi e materiali di carattere vario (lettere, notizie, rapporti giudiziari e medici, schede scientifiche), oppure attinti dalla cultura di massa preferibilmente femminile, come il romanzo d'appendice, il radioteatro, il musical o il melodramma hollywoodiano, o ancora dalla musica, come il tango e il bolero. Se ne deduce che Puig si appropria artisticamente della lingua orale e di testi non letterari senza rendere evidente la mediazione stilistica dell'autore. Come ricorda Graciela Speranza: «esas lenguas “bajas” se “elevan” al status de lengua literaria por la sola ausencia del narrador convencional»<sup>1</sup>. Sulle modalità tematiche e formali della narrativa di Puig la bibliografia è sterminata. Non è quindi facile trovare un argomento o una linea di analisi che non siano stati già affrontati dalla critica. Eppure c'è un'opera di Puig, uscita inizialmente in italiano e solo in un secondo tempo in spagnolo, rimasta più in ombra e che, invece, mette in luce il rapporto dell'autore con il cinema italiano, in particolare, ma non solo, quello degli anni '50 del Novecento. Mi riferisco alla raccolta di racconti *Gli occhi di Greta Garbo* (1991)<sup>2</sup>, che raccoglie i testi che Puig aveva inizialmente pubblicato sulla rivista milanese *Chorus*, diretta da Giordano Bruno Guerri<sup>3</sup>.

Ma qual è l'origine del rapporto di Puig con l'Italia e con la sua cinematografia? Innanzitutto vanno ricordate le ascendenze italiane dell'au-

<sup>1</sup> G. SPERANZA, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2000, p. 94.

<sup>2</sup> M. PUIG, *Gli occhi di Greta Garbo*. Introduzione di Giordano Bruno Guerri, Milano, Leonardo Editore, 1991. L'edizione in spagnolo è *Los ojos de Greta Garbo*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, 1993 e comprende due scritti postumi: *Una actriz y sus directores* (dedicato all'attrice messicana Dolores del Río) e *El fin de la literatura* (versione rivista del prologo a *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana* del 1985).

<sup>3</sup> La rivista, un mensile illustrato d'attualità, nei suoi due anni di vita (1989-1991) si valse di collaboratori di prestigio in ambito letterario e fotografico. Fra questi: Giorgio Manganelli, Aldo Busi, Pier Vittorio Tondelli, Sergio Saviane, Franco Cardini, Helmut Newton, Elisabetta Catalano.

tore. La madre, María Elena Delledonne, è figlia di emigranti provenienti da Zibello, un paesino della provincia di Parma, e fin da piccolo Puig ha respirato una certa familiarità con la lingua italiana, sia pure filtrata dal dialetto parmense<sup>4</sup>. A General Villegas, la cittadina nella pampa dove era nato e viveva, il giovane Manuel si reca al cinema con la madre, che gli trasmette il suo amore per la cinematografia hollywoodiana degli anni '40 e per le sue dive: un'esperienza che il Puig scrittore trasporterà nella sua narrativa fin dal primo romanzo, *La traición de Rita Hayworth* (1968).

Nel 1946 Puig si trasferisce a Buenos Aires per iscriversi alla scuola superiore e in seguito all'università. Frequenterà inizialmente la Facoltà di Architettura per poi passare a Filosofia, ma senza arrivare alla laurea. Invece, nel 1956, risulta il migliore fra coloro che frequentano i corsi di Lingua e cultura italiana presso la Società Dante Alighieri. In virtù di ciò, gli viene assegnata una borsa di studio per le spese d'iscrizione ai corsi di regia e sceneggiatura del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Parte quindi per l'Italia e già dalla nave comincia a spedire lettere alla famiglia manifestando grande entusiasmo per il prossimo soggiorno europeo. Arriva a Genova il 18 agosto e il 24 a Roma, dove trova una stanza in affitto. Il primo incontro con il centro di Roma lo lascia stupefatto: «es lo más divino que se pueda imaginar, nunca creí que existiera algo semejante, el cine no da ni la cuarta parte de lo que es esto. Lo que más se acerca es lo que se veía en *Tres monedas*, pero es mejor todavía»<sup>5</sup>. Oltre a frequentare i corsi al Centro, Puig si disimpegna anche come traduttore e insegnante privato di spagnolo e di italiano. A Cinecittà riesce ogni tanto ad essere presente sui set dei film che si stanno girando in quel momento. E poi, naturalmente, quasi ogni giorno va al cinema approfittando di tutto quanto è in cartellone a Roma, con una preferenza per i film in lingua originale. Di queste frequentazioni dà ovviamente conto nella corrispondenza con la famiglia (in realtà con la madre che oltre a fungere da intermediaria con il padre e il fratello, come si deduce dalle lettere, è anche colei che meglio può capire le osservazioni cinema-

---

<sup>4</sup> Tracce dell'italiano (a volte con parole ispanizzate) e del dialetto parmense si ritrovano nella corrispondenza di Puig con la famiglia e sono analizzate da S. CATTONI in «La cultura italiana en la literatura argentina: los casos de Manuel Puig y Roberto Raschella», in *Zibaldone. Estudios Italianos*, III, 1, enero 2015, pp. 243-259. Per la corrispondenza cfr. PUIG, *Querida familia*. T. 1: *Cartas europeas (1956-1962)*, Buenos Aires, Entropia, 2005; T. 2: *Cartas americanas (New York 1963-1967, Río de Janeiro 1980-1983)*, Buenos Aires, Entropia, 2006. Entrambe le edizioni sono curate da Graciela Goldchluk.

<sup>5</sup> PUIG, *Cartas europeas*, T. 1, cit., p. 30. *Tres monedas en la fuente* è il titolo latinoamericano del film statunitense, ambientato a Roma, *Three Coins in the Fountain* (1954, regia di Jean Negulesco).

tografiche che pullulano nelle lettere). I suoi giudizi sui film e sul cast, positivi o negativi che siano, sono sempre netti e non lasciano adito ad equivoci. Ecco alcuni esempi:

En estos últimos días vi dos hermosas películas italianas que me vinieron muy bien pues estaba notando muy bajo el nivel de calidad. Una fue *Le amiche*, verdaderamente hermosa, [...]. Es de Antonioni, en Buenos Aires no se ha visto nada de él. Tiene una clase y un encanto único. [...] La otra que vi fue el *Bidone* (*El cuento del tío*) de Fellini, [...] es muy cruda pero interesante, original, sin convencionalismos ni americanadas. La Masina tiene un papel corto pero está regia y los actores de reparto son medio increíbles de tan genios. [...] De la sección bodrios vi *Il matrimonio* con la Pampanini y De Sica, *Mam'zelle Nitouche* con la boba numero uno de Pier Angeli y Fernandel cargoso, la primera vez que lo veo mal. [...] También vi *La princesa de las Canarias*, bodrio inconfundible marca Pampanini<sup>6</sup>.

Al Centro Sperimentale ottiene il voto più alto nell'esame d'ammissione, ma, essendo straniero, non può ottenere un'ulteriore borsa di studio. All'inizio sembra essere abbastanza soddisfatto dei professori e dei compagni di corso (quattro italiani e cinque stranieri). Fra i docenti vi sono Luigi Comencini, Alessandro Blasetti e Giorgio Prosperi e le materie riguardano regia, trucco ed effetti speciali, scenografia, sceneggiatura, montaggio, recitazione. Per quest'ultima, Comencini assegna da subito un compito consistente nello studiare un personaggio reale per poi ripetere alcuni dei suoi gesti caratteristici. Questo perché «quiere que tengamos una cierta desenvoltura para que podamos indicarle luego al intérprete lo que queremos, haciéndolo nosotros, claro está dentro de los límites de quien no ha nacido por eso»<sup>7</sup>. Puig sceglie un'anziana vicina di casa e il suo risulta essere l'esercizio più apprezzato da Comencini. Buoni risultati ottiene anche nella sceneggiatura: Prosperi

nos hizo presentarle conflictos de películas conocidas de tres modos: conflictos entre dos personas, conflictos entre dos ideas y conflictos dentro de una sola persona. Rechazó muchos pero los tres míos los aceptó, le di para el primero la de box con Bogart, para el segundo, *Mrs. Miniver* (la familia y la guerra) y *Manón* para el último<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 53.

Nelle successive esercitazioni Puig continua a riscuotere l'apprezzamento degli insegnanti tanto che Prospero promette di reperirgli la pellicola per filmare una scena di cinque minuti, anche se non sarà facile – e di fatto non avrà questa possibilità – dal momento che gli studenti stranieri non godono delle stesse opportunità concesse agli italiani (per esempio nel campo della regia). In più il cinema italiano non sta vivendo la sua migliore stagione quanto a finanziamenti statali e successo nelle sale<sup>9</sup>. A Cinecittà, come anche Puig ricorda, sono pochi i set attivi e alcuni cinema romani sono costretti a chiudere per mancanza di pubblico. Si tratta di un fenomeno derivato da diverse contingenze, non ultima l'avvento della televisione<sup>10</sup>, ma anche dalla presenza in Italia di governi moderati, dall'impellenza della ricostruzione post-bellica, dall'intervento della censura e dalla progressiva crisi del Neorealismo a favore di film più di svago per lo spettatore.

L'entusiasmo di Puig per i corsi del Centro va presto scemando. Nel marzo del 1957 scrive alla famiglia: «En el Centro todo paralizado porque sacaron al director, gran lío, el nuevo parece un títere en manos de un grupito muy católico de la comisión directiva, que según dicen son unos chorros, esperemos que no»<sup>11</sup>. Nonostante tutto, continua a sperare di poter entrare a far parte, probabilmente come interprete (inglese-italiano), della produzione del film *Anna di Brooklyn*, diretto da Vittorio De Sica con Gina Lollobrigida, Rock Hudson o Richard Burton e lo stesso De Sica<sup>12</sup>. Ma anche questa possibilità non si concretizza e Puig solo può assistere alle riprese (peraltro apprezzando molto il metodo di lavoro di

---

<sup>9</sup> Scrive Puig in una lettera del 5 marzo 1957: «La gente no quiere saber nada con el cine italiano, cada estreno es un fracaso seguro, gran yo de varela entre el público italiano. Esta temporada en realidad está resultando muy floja, pero lo mismo no es para tanto. El último gran fracaso ha sido *Uomini e lupi* con la Mangano y Montand dirigida por De Santis (*Arroz amargo*), muy floja pero con cierto encanto, estuvo menos de una semana pese al Cinemascope, etc.» (*ibid.*, p. 74). E ancora Puig sottolinea l'aspetto economico della crisi del Centro perché esso dipende da «un ministerio que recibe fondos de la industria del cine, la quiebra andante» (*ibid.*, p. 79).

<sup>10</sup> La televisione italiana aveva inaugurato le sue trasmissioni nel 1955. Negli anni del soggiorno romano di Puig, il successo della trasmissione a quiz *Lascia o raddoppia?*, in onda il giovedì, aveva in qualche modo determinato la chiusura dei cinema in quel giorno della settimana.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 74. Il nuovo direttore, che sostituisce Giuseppe Sala, è Leonardo Fioravanti, funzionario della Presidenza del Consiglio, già segretario di Giulio Andreotti e, in quel momento, segretario del sindaco di Roma Umberto Tupini.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 91. Carlo Lastricati firmerà poi la regia con De Sica. Né Rock Hudson né Richard Burton parteciperanno al film.

De Sica)<sup>13</sup>. Via via Puig matura la decisione definitiva di lasciare il Centro dopo il primo anno di corso<sup>14</sup>. Così la motiva in una lettera da Parigi del 26 agosto 1957:

si las condiciones del segundo año siguen iguales no vale la pena. La parte teórica ya acabó y la práctica (muy poca) es la misma del año pasado, ayudantías y macanitas por el estilo. En segundo los que aprovechan bien son los cuatro alumnos italianos porque dedican el año a la filmación de un corto de 20 minutos. Todo el año es la discusión y filmación de esos *shorts*, en los cuales los extranjeros sólo participan como ayudantes, es decir haciendo lo mismo que en primero. Además sólo dan a fin de año un certificado de asistencia como oyente, mientras que a los italianos les dan una copia del corto que han dirigido y que viene a ser como una carta de presentación para los productores<sup>15</sup>.

Si è detto che Puig avrebbe abbandonato il Centro perché in disaccordo con Cesare Zavattini, che ne sarebbe stato il Direttore nonché insegnante. Non risulta che Zavattini abbia esercitato i due incarichi<sup>16</sup>, ma certamente il suo ruolo di padre dei dettami del Neorealismo italiano influenzava gli insegnamenti tenuti nel Centro tanto che anni dopo Puig, in una delle cronache pubblicate sulla rivista *Siete días ilustrados*, torna a criticare la posizione zavattiniana:

Decretos principales del César: el cine de autor, que revelase una visión individual, quedaba abolido. La única fuente de inspiración posible era el pedinamiento della realtà (el recorrido de la realidad). A su entender, todos los significados más sublimes brotaban con sólo fotografiar la realidad. No advertía, cesareando impío, que la realidad presenta formas exteriores (a veces engañadoras) e interiores (ocultas pero más

<sup>13</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 121-122.

<sup>14</sup> Anche Gabriel García Márquez, studente del Centro nel 1955, abbandonerà i corsi dopo qualche mese. Invece, il futuro regista argentino Fernando Birri si diplomerà nel 1952. Fra i compagni di studio di Puig va poi ricordato il cubano Néstor Almendros, che diventerà uno dei più famosi direttori della fotografia; lavorerà con registi del calibro di François Truffaut, Martin Scorsese, Robert Benton ed Éric Rohmer. Nel 1978 riceverà un Oscar per *Days of Heaven*. Con Puig manterrà una solida e lunga amicizia.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 106, corsivo nel testo.

<sup>16</sup> Solo per citare un esempio di un errore che si ripete nella critica e nella pubblicistica su Puig, cfr. G.C. RODAS, «Las crónicas de Manuel Puig en *Siete días ilustrados*: desde el lugar de los textos a la imposición de un cuerpo», in *Káñina*, XLII, 3, ottobre-diciembre de 2018, p. 189.

significativas), y condenaba todo intento de recrear la realidad mediante una síntesis poética<sup>17</sup>.

In ogni caso, l'esperienza romana a Cinecittà trasporterà Puig dal cinema alla letteratura. Lo scrittore ha più volte raccontato questa sua metamorfosi professionale. Di nuovo a Roma, nel 1961-62, su consiglio dell'amico Mario Fenelli inizia a scrivere una sceneggiatura e decide di cominciare con la descrizione dei personaggi. Ma, senza quasi rendersene conto, si ritrova con un testo di trenta pagine scritte sull'onda del ricordo della voce narrante di una zia. Nascerà così il suo primo romanzo, *La traición de Rita Hayworth*, terminato nel 1965 ma pubblicato solo nel 1968, a causa di vicissitudini legate alla censura. Ecco come Puig racconta l'importanza del soggiorno italiano per la sua successiva attività di scrittore:

Creo que mi experiencia en Italia tuvo mucho que ver con el tipo de cosas que hice después. Lo que sucedió es muy interesante: yo llegaba a Italia nel 1956 con una beca y una especie de idolatría hacia las grandes figuras como Lubistch, Hitchcock y Fritz Lang en una época en la que todavía no estaba acuñado el término "cine de autor" y hay que ver que las palabras ayudan. [...] A partir de las primeras películas de De Sica y Rossellini que habían sido totalmente personales, los italianos dedujeron toda una teoría. Sólo contaba el conocimiento de la realidad. El cine debía ser sólo un medio de exponer la realidad y denunciar lo que la sociedad hacía con los individuos. Se tenía que usar una cámara detrás de la cual el autor debía desaparecer. Entonces se condenaba a todo el cine de Hollywood por escapista. Y al cine francés, que había sido más realista, se lo condenaba por demasiado personalizado. Molestaba la presencia de los autores, se la veía como un obstáculo, como demasiado autocomplaciente. [...] Ellos identificaban narración con cine reaccionario. Hollywood había sabido narrar. Imaginate cómo sabe narrar Hitchcock y las cosas que los norteamericanos han hecho en este sentido. Pero como todo eso formaba parte de un cine sin inquietud política y social, se producía un horrible malentendido<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> *Siete días ilustrados*, n. 148, 1970, p. 80.

<sup>18</sup> M. PUIG, *Prólogo*, in ID., *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 8, 10. In un'altra circostanza Puig ha affermato: «Mi estancia en Italia me sirvió por cuanto que pude adoptar una posición intermedia entre los rigores de Zavattini y las nuevas corrientes cinematográficas, lo cual me ha servido mucho a la hora de escribir mis obras». Cit. in V. MARTINETTO, *Lettere alla famiglia di Manuel Puig*, in G. Cerruti e G. Bosco (a cura di), *L'Almanacco 2003: il romanzo dell'Io*, Portofranco, L'Aquila, Portofranco 2004, p. 265.



Inoltre, la borsa di studio che lo ha fatto arrivare a Roma permette a Puig viaggi e soggiorni in diversi paesi europei dalla Francia, alla Grecia, alla Spagna, al Portogallo, all'Inghilterra, alla Svizzera, alla Svezia e, naturalmente di visitare le città italiane da nord a sud della penisola. Ma più importante a livello personale è la conoscenza dei parenti italiani di Zibello con cui instaura un rapporto di affetto e amicizia che lo porta più volte nel paese d'origine della madre. Fin dal primo incontro riconosce i tratti e il carattere dell'impronta materna; al contempo i famigliari sono stupiti e divertiti dalla sua conoscenza del dialetto parmense:

No hacía más que mirar las caras para estudiar los rasgos, el tipo Pepe Delledonne abunda. [...] [Luigi, uno zio] Es bajito, flaco muy del tipo del abuelo y parecidísimo en el modo de ser, de lo más cariñoso. [...] La señora de Luigi me hizo acordar muchísimo a la abuela, fue una impresión muy fuerte, un tesoro la mujer, no solamente el carácter parecido sino también el aspecto, delgada, prolijita. Se ve que es un tipo de mujer italiana, la emiliana, muy misurada y sensata. [...] Luigi al ver la fotografía del abuelo dijo que si lo hubiera encontrado cree que lo hubiese reconocido. [...] se tiraban al suelo de la risa con las palabras en parmesano, no podían creer que se hubieran mantenido en las dos generaciones siguientes<sup>19</sup>.

Come noto, la vita di Manuel Puig è stata caratterizzata da un nomadismo che, per diverse ragioni, non ultime quelle politiche, l'ha portato poi a lasciare Buenos Aires e a vivere negli Stati Uniti, in Brasile e in Messico. La sua produzione comprende otto romanzi, ma anche sceneggiature cinematografiche, testi teatrali, saggi critici e racconti<sup>20</sup>. Un *corpus* tutto elaborato fuori dalla letteratura canonica e fuori dal proprio paese, aspetto, questo, che pure si ripercuote nelle sue opere. Come ha scritto Angelo Morino, che di Puig è stato il principale traduttore italiano, le ambientazioni dei suoi romanzi

<sup>19</sup> PUIG, *Querida familia*, cit., pp. 62 e 63. Nella stessa lettera chiede al padre di fornirgli dati sui parenti spagnoli: «Papá: quiero que me averigues sin falta si hay posibilidad de ver a alguien en España porque es hermoso ver a gente con un poco de la misma sangre y reencontrarse con tantas costumbres, rasgos de carácter y mil cosas» (*ibid.*, p. 64).

<sup>20</sup> Cfr. G. GOLDCHLUK, *Cronología de la producción escrita de Manuel Puig*, in S. Lorenzano (coord.), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997, pp. 139-167.

racconteranno allusivamente *anche* la traiettoria di uno scrittore costretto al cosmopolitismo, indotto a cercare altrove la provvisorietà del suo mondo... Quasi che, all'ultima pagina di ogni successivo romanzo, un'altra storia [...] prendesse l'avvio e raccontasse come un autore espropriato della sua realtà abbia dovuto vivere ed esorcizzare lo sradicamento<sup>21</sup>.

Se, come lo stesso Puig scrive, il soggiorno romano gli è stato fondamentale, non deve stupire che anche nei suoi ultimi racconti (poi riuniti in *Gli occhi di Greta Garbo*) torni all'Italia e ad aspetti che per le origini familiari conosce bene, come il fenomeno migratorio italiano in Argentina; o, ancora, come le correnti cinematografiche a lui note grazie alla passata assidua frequentazione dei cinema romani. La sede editoriale italiana dei racconti, insomma, non basta a spiegarne l'ambientazione e i personaggi. È molto probabile che Puig abbia voluto da un lato ritornare alle proprie radici, e dall'altro rivedere (o ribadire) alcuni suoi giudizi su film, attrici e registi italiani. È evidente, invece, che il titolo della raccolta, così come la copertina (un'immagine dell'attrice nei panni della regina Cristina di Svezia, uno dei suoi film più noti) risponde a fini commerciali, dal momento che nessuno dei racconti ha questo titolo e solo nell'ultimo, *Mia carissima sfinge*, compare il personaggio di Greta Garbo che visita in ospedale il regista Max Ophüls. Tutti gli altri sono dedicati al cinema italiano, quasi fossero brevi recensioni tardive o ritratti di attrici ormai scomparse, tutti nascosti sotto l'ala della finzione narrativa. Ecco, quindi, nel primo racconto (*Sono indeciso, ma scelgo Rossellini*) scorrere una serie di titoli di film italiani che, con tutta probabilità, appartengono alla memoria personale e familiare di Puig<sup>22</sup>: *Paisà*, *Roma città aperta*, *Germania anno zero*, *Umberto D*, *Bellissima*, *Vivere in pace*, *Le notti di Cabiria*, *Divorzio all'italiana*, *I soliti ignoti*, *Mamma Roma*, *Sotto il sole di Roma*, *Ladri di biciclette*. Come si può notare, si tratta di classici della filmografia italiana usciti tra gli anni '40 e '60 del Novecento. Accanto a commedie appaiono i titoli di pietre miliari del Neorealismo, quella stessa corrente con cui Puig si era scontrato durante il soggiorno romano ma di cui adesso non può non riconoscere la diffusione che essa ha avuto oltreoceano. Infatti, nel primo racconto (che con il secondo costituisce un *unicum*), lo spunto narrativo

<sup>21</sup> A. MORINO, Cfr. *Mina*, «Dedicato a mio padre» PDU, PLD. A. 5001, in M. PUIG, *Agonia di un decennio*, New York '78, Palermo, Sellerio, 1984, p. 67, corsivo nel testo.

<sup>22</sup> Va ricordato che Puig possedeva un'enorme videoteca e che era sua abitudine, la sera, rivedere film italiani in compagnia della madre, che in Messico viveva nell'appartamento a fianco al suo.

per citare e commentare film e registi è dato da una corrispondenza tra un emigrato italiano in Argentina e un amico che sta viaggiando in Italia. Per suo tramite, l'emigrato vorrebbe ricevere in regalo alcune videocassette di film italiani; comincia col citarne uno, piano piano i film diventano dieci per poi essere ridotti a tre. Ma la sua richiesta arriva tardi e nel successivo racconto (sempre sotto forma di lettera) ringrazia il nipote per avergli fatto avere la videocassetta di *Pane, amore e fantasia*, film che, pur non facendo parte del suo elenco, gli dà allegria:

Questo film mi ha portato tanti bei ricordi, è vero che io avevo suggerito a Peppino quei grossi film del dopoguerra, tragici, terribili, come le mie esperienze di allora. Ma devo essere meno egoista e capire che con quella nave maledetta che mi ha portato qui nel '48 forse mi sono portato appresso la scalogna tutta per me e così la mia Italia ha potuto cominciare a ricostruirsi. Tu mi hai mandato in regalo una commedia, non un dramma, e del '53, ma per fortuna è una commedia che la sento ancora mia, mentre tutto quello che l'Italia produce adesso come attori, cantanti e altro, non mi riguarda<sup>23</sup>.

In effetti, le richieste di Salvatore (l'emigrante) riguardavano film che erano lo specchio dell'Italia che aveva lasciato:

Se potessi farmi la videoteca non mi mancherebbero i migliori di Roberto Rossellini, quelli di Vittorio De Sica, anche Luchino Visconti, e tutti i "grossi" registi, fino all'ultimo che ancora parla dell'Italia che io ho conosciuto, quella della miseria umana e della gente vinta, e sarebbe il povero Pier Paolo Pasolini<sup>24</sup>.

I film che avrebbe voluto ricevere rappresentano perlopiù una realtà italiana, quella del secondo dopoguerra, ormai sparita e nella quale si identifica. Sono film che ha potuto vedere in Argentina perché in Italia «la gente era diventata frivola assai, voleva dimenticare, e quei film sulla realtà italiana nessuno li voleva vedere. [...] nessuno mi voleva accompagnare a vederli»<sup>25</sup>. La sua scelta di emigrare in Argentina l'ha portato prima al successo personale e professionale – è diventato ingegnere – per poi gettarlo in grossi problemi economici con una misera pensione

---

<sup>23</sup> PUIG, *Pane, amore e nostalgia*, in ID., *Gli occhi di Greta Garbo*, cit., p. 25.

<sup>24</sup> PUIG, *Sono indeciso ma scelgo Rossellini*, in *ibid.*, p. 18.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 17.

a causa della situazione di iperinflazione in cui versa il paese latinoamericano. Per tali ragioni non si riconosce più nell'Italia attuale: «non posso sentirmi fratello di quegli italiani di adesso con la macchina per ogni membro della famiglia. Non è cattiveria, né invidia, per me è diventato un altro paese e basta»<sup>26</sup>. Pur non sentendosi più legato al proprio paese, Salvatore non può non ricordare come l'immagine dell'Italia e dell'emigrante italiano in Argentina sia cambiata nel giro di pochi anni proprio grazie al cinema:

Quando io sono arrivato in Argentina eravamo visti come i poveracci che eravamo, senza nessun orgoglio. [...] Comunque eravamo ben accetti, e quei compatrioti che erano qui da molto tempo ci raccontavano che durante la guerra avevano provato certe vergogne. Lo zio Rosario [...] mi raccontava che c'era gente che negava di essere italiana, al tempo delle diserzioni in Grecia e Albania [...] Mi raccontava il vecchio Rosario che un suo nipote a scuola si firmava Di Luc, anziché Di Lucca, e diceva di essere discendente di francesi. Perché si rideva di noi, si diceva che eravamo dei gran fifoni. [...] Ma poco tempo dopo abbiamo cominciato a far sentire la nostra grinta [...]. E lì per lì il grosso colpo, incominciavano ad arrivare le ragazzotte, non so quale sia stata ad aprire il fuoco, la Mangano o la Sanson, belle fresche, ma un po' peccaminose. E un po' dopo... il finimondo, l'Italia aveva prodotto la ragazza più bella del mondo [...]. Arrivava sull'asinello, scalza con uno stracchetto addosso, e tutte le ragazze del mondo volevano copiarla, e tutti gli uomini volevano portarla in quei cespugli del paese. [...] Poi c'è stato, suppergiù nello stesso periodo, un film americano [...] dove accadeva tutto lì a Roma davanti alla Fontana di Trevi. E tutta l'Argentina voleva prendere la nave per visitare i nostri monumenti storici. E mi ricordo che allora ci mettevamo a parlare in italiano al centro di Buenos Aires, e la gente guardava interessata come dicendo "questi forse sono parenti della Lollobrigida" cioè dei nobili, perché lei era diventata la regina del cinema, o di più, la regina delle femmine. [...] E chi si chiamava Di Lucca lo gridava, se poteva<sup>27</sup>.

Salvatore vive in una condizione che lo mantiene in bilico tra più identità. Così, da un lato ricevere le videocassette di capolavori italiani che descrivono una realtà italiana a lui nota significa incontrarsi di nuovo con un mondo che ha abbandonato; dall'altro, l'aver ricevuto un film

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>27</sup> PUIG, *Pane, amore e nostalgia*, in *ibid.*, pp. 26-28.

che gli ricorda un periodo argentino corrispondente ad uno scatto d'orgoglio italiano, lo riconcilia con la propria condizione di emigrante. A legare le due condizioni, sta il cinema di cui si conferma il ruolo di spazio della memoria e dell'immaginario collettivo sia degli emigranti sia della società d'accoglienza.

Alla memoria personale di Puig appartiene, invece, il racconto *Grazie del film*, in cui un manager in crisi familiare riscopre il rapporto con moglie e figlie nella comune visione de *L'albero degli zoccoli* (film del 1978 di Ermanno Olmi). È probabile, infatti, che le storie dei contadini bergamaschi dell'Ottocento che compongono il film abbiano ricordato a Puig la situazione della sua regione pampeana durante gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, con una forte crisi del sistema di esportazione agricolo che colpiva gli emigranti di seconda e terza generazione:

È miracoloso quel film, tre ore a guardare dei contadini che patiscono le loro disgrazie e comunque rimani lì seduto come stregato. In nessun momento ti viene in mente che quella sia una finzione, un film, no, stai lì a spiare questi disgraziati come se accadesse tutto quanto lì davanti ai tuoi occhi; per un tocco di magia sei trapiantato alla fine dell'Ottocento nella campagna bergamasca e diventi il testimone di un dramma umano agghiacciante. Non succede niente di romanzesco e comunque tu segui quella vicenda come se fossero le tre ore di *Via col vento*<sup>28</sup>.

Nei restanti racconti Puig si incontra di nuovo con lo studente di cinema che era stato negli anni '50 e che, nelle sue lettere alla famiglia, commentava incontri e film visti: ecco quindi una rievocazione di Isa Miranda (*Quel volto pieno di mistero*), di Silvana Mangano (*Sì, era bella come una dea*), e dei film di Mario Camerini (*Gli insoliti ignoti*). Ovviamente i racconti non tradiscono la struttura narrativa tipica di Puig con l'uso di dialoghi, monologhi e lettere. Inoltre, l'uso dell'italiano gli permette di riannodare le fila con la lingua dei suoi ascendenti materni così come i temi trattati nei racconti sono legati alla nostalgia sia per l'epoca d'oro del cinema italiano sia per le sue giovanili aspirazioni cinematografiche.

---

<sup>28</sup> PUIG, *Grazie del film*, in *ibid*, pp. 48-49.