

L'uomo che inventava le città

Nessuno è più sottovalutato dell'artista che produce con le proprie mani. Da giovane Rafael Zarlanga lavorò in un calzaturificio. Poi, una volta vide una taglierina, di quelle usate per tagliare il cuoio, amputare il braccio di una collega, e rinunciò al lavoro. Gli era sempre piaciuto dipingere e decise di viaggiare per l'Argentina esercitandosi a riprodurre paesaggi e località. Un bel giorno capitò nella provincia di Corrientes, gli piacque il lago dell'Iberá, divenne amico della gente della zona, si sposò con una donna del posto, ebbe figli. La sua bottega era all'aperto, all'ombra degli alberi, a metà di un sentiero di terra rossa, oscura. Dipingeva senza titubanze, con una pennellata sciolta, quasi spontanea, cercando di riprodurre sulla tela i ritmi della natura, il trascorrere delle stagioni, gli animali domestici e selvatici, le orme e i solchi, l'incanto di monti boscosi, fiumi e lagune.

In quell'ambiente tropicale, solo quando il sole iniziava a ritirarsi le forme riposavano e tornavano

nitide, e Zarlanga capì che per riprodurre i cambiamenti e le dissolvenze del paesaggio doveva copiare il modo di fare della natura: separare le pennellate, usare per ciascuna colori differenti ed eliminare il bianco e il nero, o meglio sostituirli. Se voleva schiarire, sceglieva il giallo. Se cercava l'oscurità, un viola denso si incaricava di evocare l'astrattezza delle ombre. Con queste scelte, i colori assumevano una forza tale che le figure cominciavano a perdere i contorni: si dissolvevano nell'esplosione di una gamma di toni che scioglieva l'identità degli oggetti e gli permetteva di evocarli come un effetto della memoria. Insomma: per le opere di quel periodo si può parlare di una specie di realismo psichico. Nel frattempo, per pagarsi le spese, vendeva ai turisti ceramiche che riproducevano l'immaginario cattolico del barocco americano, con santi di colore e dalle sembianze indigene. Naturalmente, nella solitudine di quei luoghi, senza maestri e senza mostre, senza poter accedere ai cataloghi dei colleghi e neppure alle biblioteche dove avrebbe potuto consultare libri d'arte, Zarlanga finì per pensare che il suo talento fosse una forza potente che lo conduceva a scoprire punti di vista e tecniche di un mondo nuovo.

Su insistenza di un possibile mecenate, un vescovo della Provincia di Corrientes che gli aveva comprato alcuni quadri nella speranza che col tempo l'investimento diventasse redditizio, Zarlanga fece un viaggio a New York, la città che, dopo decenni di predominio parigino, era diventata la capitale internazionale dell'arte contemporanea. Una volta lì, riuscì a farsi ricevere dal proprietario di una delle più importanti gallerie d'arte di quel periodo. Zarlanga gli mostrò alcune di quelle che considerava le sue migliori opere, e quello gli disse: «Ah, un impressionista. Venga di qua». Tirò una tenda, scesero una scala a chiocciola, e al terzo piano del sotterraneo si ritrovarono in un enorme deposito attraversato da larghi scaffali di metallo pieni di quadri impressionisti. «Questi me li fanno in Giappone, al ritmo di un quadro al giorno per pittore, e me ne arriva già qualcuno anche da Taiwan. Ogni pezzo lo pago cinque dollari e lo rivendo a cinquanta. Adesso mi segua.» Scesero un altro piano. «Questo è il deposito cubista. Me li fanno gli stessi dell'altro deposito, ma siccome il cubismo è un po' più difficile da affrontare, pago sette dollari per quadro.» Poi lo portò nel deposito del surrealismo, dell'espressionismo... I quadri surrealisti arrivavano fino a

venti dollari ciascuno perché, secondo il proprietario della galleria, per dipingerli bisognava pensare di più, ricordare un sogno, immaginare cose strane, riuscire a combinare frammenti di pittura classica e trasformare gli oggetti in altri senza perdere l'impronta della loro forma originale. L'impressionismo, invece, era sottovalutato perché la scomposizione di un paesaggio era un effetto anche troppo semplice, una cosa che non catturava più il gusto americano. Man mano che attraversava quel cumulo di prodotti di topi d'arte l'animo di Zarlanga diventava più cupo. Soprattutto, trovava deprimente constatare che uno qualunque di quegli artisti di bassa soglia avrebbe potuto raggiungere gli stessi risultati ai quali lui era approdato con grandi sforzi. Per di più, quel rapido esame di opere ammucciate gli aveva fatto capire che i pittori – degradati dall'avidità commerciale e indifferenti alle esigenze dell'arte – avevano più lavoro di lui ed erano tecnicamente migliori, ma nessuno dei loro quadri era *buono*, o meglio non così buono come i suoi. Al termine della visita, il padrone della galleria disse: «Lei viene dal Sud America: non ha qualcosa di più folklorico, indigeno, selvaggio?».

«No» disse Zarlanga «però lo posso fare».

«Se sa fare qualcosa di veramente tipico, mi porti venti quadri la settimana prossima.»

«Ma non posso fare venti quadri in una settimana!»

In media, gli ci voleva un mese per fare un quadro.

«Se non sa adattarsi al sistema di produzione degli Stati Uniti, se ne vada e non mi faccia perdere altro tempo.»

Anche se gli ripugnava adattarsi al modo di lavorare che andava per la maggiore, Zarlanga fece un grande sforzo. Dopo qualche tempo riuscì a forgiare una specie di stile incaico cosmico, dove giare e *huacos** erotici si muovevano in uno spazio stellato, e alcuni di questi lavori li espose in varie gallerie del circuito alternativo.

In quel periodo, la nostalgia delle sue radici perdu-

* L'*huaco* è una ceramica prodotta da certe culture peruviane delle Ande centrali o della costa del Perù. Da quando ebbe inizio la presenza ispanica, questo tipo di reperti è stato trovato in alcuni siti precolombiani, in templi, tombe e sepolture, nonché in altri tipi di rovine. Questi siti, specialmente se assumono un significato sacro, hanno il nome generico di *huaca*, da cui gli *huacos* hanno preso il nome.

te lo spinse a rinnovare la sua fede politica: con alcuni amici della resistenza peronista si mise al servizio della patria e a completa disposizione del movimento politico. I risultati di questa adesione avrebbero segnato il resto della sua vita. Trattandosi dell'unico artista di quel genere residente in città, su ordine del *Comando Tactico* gli fu affidata una missione speciale, progettata personalmente da Juan Domingo Perón in esilio: nel quadro della lotta politica contro la dittatura militare che governava l'Argentina, ogni militante, dal suo posto di combattimento, doveva collaborare al recupero dei simboli nazionali e popolari. Nell'elenco figuravano la spada di José de Martín e gli speroni di Juan Manuel de Rosas, e persino gli scritti perduti di Domingo Savio e le formule segrete per la fusione atomica di Ronald Richter, sepolte nelle rovine della pila voltaica dell'isola di Huemul.*

Perón voleva ottenere un effetto di sintesi: radunare *tutti* i simboli della nazione in una specie di

* Si tratta del progetto di un sedicente scienziato austriaco, finanziato dall'Argentina di Perón negli anni fra il 1949 e il 1952 e miseramente fallito.

pantheon o museo (che poteva essere proprio la sua residenza madrilèna di Puerta de Hierro). Lì ciascun simbolo avrebbe occupato il suo posto in una graduale scala discendente che iniziava dall'icona centrale: il cadavere, tuttora latitante, di Eva Perón, Evita. L'effetto sarebbe stato prodotto dalla totalità dell'insieme. In termini allegorici, con quei simboli dell'«argentinità», Perón voleva appropriarsi della sostanza della Nazione, o meglio indossarla come un poncho e farla diventare un'espansione fisica del suo corpo. Quella operazione magico-politica avrebbe dovuto provocare la caduta del governo, che alla fine non avrebbe potuto far altro che consentirgli il ritorno al Paese, restituirgli il suo grado di tenente generale e consegnargli il potere.

In quel contesto, proiettato nello spazio e nel tempo, nessuno era più adatto di Rafael Zarlanga per recuperare uno degli elementi basilari della mitologia argentina e specificamente bonaerense, un emblema della nostra musica cittadina perduto all'inizio degli anni cinquanta nei labirinti di New York: il bandoneón di Anibal Troilo, «El Gordo Pichuco».

A quanto pare, durante uno dei suoi tour nordamericani, Troilo aveva lavorato con Chet Baker su

una specie di fusione del tango col jazz. Le prove durarono alcuni giorni. La musica fluiva come un effetto dell'armonia tra i due grandi. Tra un tema e l'altro, Baker, un drogato perso, consumò tutte le sostanze illegali possibili e immaginabili, mentre Troilo, con estrema discrezione, faceva finta di guardare altrove. A un certo punto, dopo ore e ore di maratona musicale, Pichuco non ce la fece più e si addormentò sul suo strumento. Quando riaprì gli occhi, Baker e la sua tromba erano spariti mentre lui era circondato da spacciatori di sostanze psicotrope i quali, pistola alla mano, pretendevano di essere pagati. Con quel che guadagnava, Troilo non riuscì a saldare i debiti di Baker e dovette impegnare il bandoneón. Era un doppio A, un vero Alfred Arnold, numero 20351 della serie fabbricata a Stoccarda. Fin da quando l'aveva avuto tra le mani, El Gordo l'aveva tenuto come un gioiello, lo conservava in custodie di cuoio, puliva i tasti con la flanella, sfregava con un panno umido ogni piega del mantice, e dava la cera alla cassa di legno... Pianse lacrime di sangue quando dovette separarsi dallo strumento: era come un figlio, un figlio che non si recupererà mai più. Ma non poteva fare diversamente.

Fatto sta che impegnò il bandoneón e non tornò mai più a New York. Naturalmente continuò a suonare: bandoneón di riserva ne aveva parecchi. Ma gli intenditori e i fanatici della prima ora si accorsero subito che non suonava più i suoi temi come prima. La digitazione poteva essere la stessa, lo stesso modo di inclinarsi con la pancia sul mantice, lo stesso ritmo di respirazione per la macchina e l'uomo; tecnicamente El Gordo non aveva né migliorato né peggiorato: non era un musicista del calibro di gente come Tahúr Rubinstein, Minotto o Roberto de Filippo; la sua cifra era sempre stata l'espressività: condensava il sentimento in quelle due o tre note e le faceva risuonare come se nessuno le avesse mai suonate prima. Era un rivelatore dei valori semplici dell'emozione del tango. E ora, al ritorno dal suo viaggio, ciò che era stato non esisteva più. O al massimo sopravviveva smorzato come un sospiro. Dopo aver impegnato il bandoneón, il proprietario sembrava aver perduto l'anima...

Ovviamente, se il fatto fosse accaduto in Argentina, legioni di ammiratori del musicista si sarebbero precipitati al banco di pegno pronti a riscattare lo strumento, ma a New York il divino Aníbal Troilo non era nessuno, e lo strumento restò in cauzione