

Un secolo di Cuba

Storia e attualità di un'isola
difficile da afferrare

a cura di

Laura Mariateresa Durante

bordeaux

© Bordeaux 2017
www.bordeauxedizioni.it
Impaginazione/Plan.ed
www.plan-ed.it

ISBN 978-88-99641-12-2

Questo volume è stato pubblicato
grazie al contributo dell'Università degli Studi Federico II di Napoli

Indice

- 7 Un'isola difficile da afferrare
Laura Mariateresa Durante

TRADIZIONE E STORIA

- 19 Los otros: indios y negros de la colonia a la independencia
Juan Manuel Santana Pérez
- 41 Due italiani nella lotta per l'indipendenza cubana
Alessandro Senatore
- 57 Desbrozando un mito. Actuación de la derecha hispano-cubana durante la Guerra Civil Española
Katia Figueredo Cabrera
- 77 Nuovi documenti per la ricostruzione del giudizio di Eric Hobsbawm sulla rivoluzione cubana (1960-1962)
Teodoro Tagliaferri
- 90 La actualidad del pensamiento político de Ernesto Che Guevara
Renzo Llorente

SNODI E PROSPETTIVE

- 107 La morte di Che Guevara: considerazioni sul tragico aristotelico e la spettacolarizzazione dobordiana
Paola Laura Gorla

- 121 Literatura y compromiso: José Manuel Caballero Bonald
y su *Narrativa cubana de la revolución* (1968)
María José Flores Requejo
- 147 Heberto Padilla y su “Fuera del juego”: disidencias poéticas
e ideológicas en la Cuba del los años sesenta
María Teresa González de Garay Fernández
- 163 La Habana nel romanzo poliziesco
di Leonardo Padura Fuentes
Laura Mariateresa Durante
- 180 Dalle difficili alle “nuove” fragili relazioni fra Cuba
e Stati Uniti d’America
Marzia Rosti
- 196 Schede biografiche

LA MORTE DI CHE GUEVARA: CONSIDERAZIONI SUL TRAGICO
ARISTOTELICO E LA SPETTACOLARIZZAZIONE DOBORDIANA
Paola Laura Gorla

Premessa e intenzioni

In questo articolo si vuol proporre al lettore di osservare e riflettere su alcuni fenomeni correlati all'evento della morte di Che Guevara, avvenuta, come si sa, il 9 ottobre 1967 in terra boliviana. In particolare, la proposta è quella di soffermarsi sugli aspetti comunicativi della circostanza, ovvero la risonanza della notizia su giornali e televisioni di quasi tutto il mondo, le fotografie che la corredevano, e le parti salienti del discorso che Fidel Castro dedicò all'amico morto durante la veglia funebre del 18 ottobre e che lo consacrarono come eroe della patria.

In primo luogo, analizzeremo quindi le modalità specifiche attraverso le quali fu comunicata la notizia della morte di Guevara per leggerle, nel loro insieme, come prodromo o anticipazione di nuovo modello comunicativo sul quale ben presto si fonderanno, a nostro parere, i concetti di società e comunicazione globalizzata. Al riguardo, ci avvarremo delle intuizioni di Debord, ma anche di Baudrillard e Cassirer¹, per osservare come le immagini abbiano mediato la comunicazione della morte di Guevara, e si siano sovrascritte sui fatti reali, realizzando quella che, in termini debordiani, è definita *spettacolarizzazione* dell'evento².

¹ In particolare, mi riferisco a Guy Debord *La Società dello spettacolo* (1967), Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* (1925) e Jean Baudrillard, *Cultura e Simulacro* (1978).

² Va la pena di precisare che nel presente articolo ci manterremo lontani dalle implicazioni che la società spettacolarizzata ha per Debord, per soffermarci sui

Ma il mondo spettacolarizzato è compatibile con la natura tragica dell'eroe? La società debodiana dello spettacolo si regge su un unico tempo, quello della contingenza, mentre l'essenza dell'eroe tragico attinge all'universale e all'eterno. Se le fotografie della morte di Guevara rispondono, quindi, appieno alle istanze del mondo spettacolarizzato, come avremo modo di vedere, il discorso funebre pronunciato da Fidel Castro durante la veglia solenne del 18 ottobre 1967 intende superare il contingente ed avviare quel processo catartico necessario alla realizzazione dell'autenticamente tragico.

Osserveremo quindi le implicazioni e il ruolo dell'altro importantissimo fattore che si inserisce su tale contesto di comunicazione spettacolarizzata per immagini, l'intervento retorico di Castro, particolarmente efficace per creare quell'aura di sacralità che contraddistingue la figura dell'eroe della patria in ogni contesto di identità nazionale³. Vale la pena di precisare che, anche se al giorno d'oggi va molto di moda parlare di *storytelling* e di persuasione comunicativa o narrativa, quest'effimera espressione ha ben poco a che vedere con la portata ermeneutico-letteraria del concetto di retorica. S'intenda, che le riflessioni di Aristotele sulla retorica, per il loro ampio respiro e per il motore prettamente conoscitivo che le origina, definiranno, assieme a Cicerone e Quintiliano, il nostro punto di osservazione.

meccanismi comunicativi da lui individuati che sono all'origine, a nostro parere, del concetto di comunicazione globalizzata. Quindi, più che il concetto di immagine falsificata o la falsificabilità dell'immagine, quello che ci interessa è il fatto stesso che l'immagine soppianti la realtà, si sovrascriva ad essa e la ricopra, allontanandocene. Chi sia il demiurgo dell'immagine, poi, come scelga di tradurre il fatto sul piano dell'immagine e con quale finalità lo faccia, sono sicuramente questioni interessanti, ma esulano dalle finalità del presente lavoro.

³ Per quanto riguarda il concetto di identità nazionale, si rimanda agli studi di E. Gellner (1983), B. Anderson (1991), E.J. Hobsbawm (1983) e G. Hermet (1996).

La morte in fotografia

Ai fini del presente discorso critico risulta importante distinguere tre aspetti relativi alla morte di Che Guevara in Bolivia. In primo luogo, c'è la ricostruzione, ormai sufficientemente precisa, della successione degli eventi, delle circostanze concrete e dei fatti realmente accaduti in quei pochi giorni, che vanno dal lavoro di *intelligence* per individuare il suo nascondiglio, alle azioni di accerchiamento e assalto che hanno portato alla sua cattura e, infine, alla morte. Interagisce poi con tale ricostruzione lineare e acclarata dei fatti, un elemento che potremmo definire iconografico, ovvero l'insieme delle fotografie, con i comunicati governativi e stampa ufficiali, che si sono fatti carico di diffondere la notizia dell'effettiva morte di Guevara. Infine, a nove giorni di distanza, si inserisce un nuovo ed importantissimo elemento, che potremmo definire narrativo, ovvero il discorso funebre pronunciato da Fidel Castro nella Plaza de la Revolución dell'Avana di fronte al popolo cubano.

Per ricostruire a sommi capi la sequenza cronachistica degli eventi che hanno portato alla morte del *guerrillero*, ricordiamo che, in seguito a un lavoro di *intelligence*⁴, le truppe boliviane accertano la presenza di Guevara in Bolivia e vengono a conoscenza dei suoi movimenti sul territorio. Domenica 8 ottobre 1967 attaccano l'accampamento in cui si trovava presso La Higuera e, dopo averlo ferito nel combattimento, lo riconoscono e lo arrestano. Il giorno seguente, lunedì 9 ottobre, Che Guevara muore, giustiziato, con un colpo mortale al cuore. Il suo corpo esanime, viene poi legato ai pattini di un elicottero e portato in volo fino a Villagrande dove, all'interno degli spazi di una scuola, viene fotografato per comunicare ai media del mondo la sua morte. Il 15 ottobre Fidel Castro riconosce pubblicamente

⁴ Il 31 agosto del 1967, in uno scontro a fuoco con l'esercito boliviano, morì la *guerrillera* Tania, al secolo Haydée Tamara Bunke Bider, fedele compagna di battaglie di Guevara. Aveva con sé un diario e alcune fotografie di Guevara e degli altri membri del gruppo, che aiutarono l'*intelligence* boliviana a ricostruire nomi e spostamenti del gruppo di resistenza cubano.

l'avvenuta morte e, dopo tre giorni di lutto nazionale a Cuba, il 18 ottobre pronuncia il suo famoso discorso funebre. Il corpo di Guevara rimarrà occultato fino al 28 giugno del 1997, quando il governo boliviano lo riesumerà e lo restituirà a Cuba, sua patria di adozione. Da quell'anno, quindi, si trova nel noto Mausoleo di Santa Clara.

Risulta evidente che la geografia che ha ospitato gli eventi degli ultimi giorni della vita di Guevara è particolarmente circoscritta, va da La Higuera a Vallegrande e poi al luogo, quasi certamente prossimo, in cui lo seppellirono. Il corpo non fu mai portato nella capitale, e questo ci permette di indurre che non furono poi molti i testimoni oculari degli eventi in questione.

Pur tuttavia, se fu esiguo il numero di coloro che vissero l'evento in prima persona, la sua notizia rimbalzò invece da subito sui media di quasi tutto il mondo grazie alle fotografie ufficiali scattate con la finalità di dare prova della veridicità di tale morte. C'è da precisare che la figura di Guevara era seguita dai media internazionali già dai tempi della rivoluzione cubana, e quindi, come avremo modo di analizzare, la scelta di giustiziarlo e non incarcerarlo, o ancor più quella di farne scomparire il corpo, va intesa non come un fatto con ripercussioni locali, ma all'interno di un contesto di attenzione, se non di pressioni, internazionali. Gli occhi dei giornali di buona parte del mondo erano puntanti sulla presenza di Guevara in Bolivia; molti intellettuali vivevano, attraverso le gesta di Guevara, il sogno di un marxismo dei popoli da realizzare attraverso rivoluzioni e nuove autodeterminazioni; molti giovani, preparavano il loro '68 in interminabili dibattiti in cui la figura e le scelte di Guevara erano centrali. In questo contesto, le fotografie ufficiali svolsero quindi un ruolo importante perché tradussero sul piano dell'immagine l'evento, spettacolarizzandolo, in termini debordanti.

Per meglio intendere l'importanza di questo spazio di discontinuità tra fatto reale e immagine (fotografia), ci avvaliamo dalle parole che il filosofo spagnolo Ortega y Gasset dedica, nel

suo saggio *La deshumanización del arte* del 1925, alla fenomenologia. Ortega ci porta a riflettere su un caso esemplare:

Un uomo illustre è in agonia. La moglie è presso il suo letto. Un medico ausculta le pulsazioni del moribondo. Nel fondo della stanza ci sono altre due persone: un giornalista, che assiste alla scena del decesso per motivi di lavoro, ed un pittore condotto lì dal caso. Sposa, medico, giornalista e pittore presenziano ad un medesimo evento. Tuttavia questo stesso evento – l’agonia di un uomo – si mostra a ciascuno di loro in forma diversa. [...] Ciò significa che una medesima realtà, dal momento in cui viene osservata da punti di vista diversi, si frantuma in molte realtà differenti⁵.

La morte del personaggio illustre è quindi una questione di punti di vista e, ancor più, di maggior o minor prossimità all’evento. Tale agonia, se da un lato trova corrispondenza nella realtà del rapporto tra l’uomo e la morte vissuto in prima persona dallo stesso moribondo, è al contempo il senso di dolore e perdita provato dalla moglie al suo capezzale. Ma non meno vissuto è, probabilmente, il sentimento del dottore, che potrebbe essere il medico di famiglia coinvolto affettivamente e professionalmente nell’agonia del suo paziente. Altri due personaggi però si muovono sullo scenario creato da Ortega: un giornalista presente per motivi di lavoro, e un pittore, che assiste per puro caso all’evento. Il loro sguardo, diverso e distante dal pathos dell’agonia vissuto dal moribondo, dalla moglie e dal medico di famiglia, permette a Ortega di distinguere tra una realtà “vissuta” e una realtà “contemplata”: «...perché un fatto si trasformi in oggetto da contemplare, è necessario separarlo da noi e che non costituisca più parte viva del nostro essere»⁶.

Se torniamo quindi ad osservare alla luce di tale distinzione gli eventi correlati alla morte di Guevara, risulta chiara la distanza tra il ruolo dello sparuto gruppo di testimoni presenti, coloro che hanno “vissuto” la realtà della morte di Guevara,

⁵ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell’arte*, a cura di Luis De Llera, edizioni Settimo Sigillo, Roma 1998, p. 67.

⁶ ibidem.

e la “realtà” di cui il mondo ha fatto invece esperienza solo attraverso la sua “contemplazione”, ovvero attraverso le fotografie ufficiali. A tal proposito, il rimando al concetto di spettacolarizzazione in Guy Debord appare diretto. Nella visione di Debord, lo spettacolo traduce la relazione intersoggettiva in immagini, e trasforma così il soggetto in spettatore, all’interno di un universo che è di tipo speculativo. Quel che resta all’antico soggetto dell’esperienza e della conoscenza, al soggetto della realtà “vissuta” di Ortega, è ora l’immagine che si sostituisce alla realtà e lo converte in mero spettatore. Immagine autoreferenziale, e quindi anche potenzialmente falsificata e falsificabile nella sua essenza, come possiamo immaginare⁷. Ma è un’immagine che è in grado di soppiantare la realtà, fino a diventare essa stessa realtà. Precisa Debord: «là dove il mondo si cambia in semplici immagini, le semplici immagini divengono degli esseri reali»⁸.

In tal senso, quindi, si è ritenuto importante distinguere la realtà della morte di Guevara, vissuta dai testimoni ad essa presenti, dalla contemplazione delle immagini della sua morte grazie alle poche fotografie ufficiali diffuse a livello internazionale. A livello mondiale, la conoscenza dell’evento fu possibile solo attraverso le immagini, attraverso la spettacolarizzazione dell’evento stesso.

Se assumiamo, allora, come vero quanto dichiarato ufficialmente dalle truppe e dal governo boliviano, ovvero che il giorno precedente fu catturato ferito ma vivo, e che fu in seguito giustiziato, possiamo notare dall’insieme delle fotografie diffuse un primo dato interessante: Che Guevara non è stato giustiziato da un plotone d’esecuzione, come era uso, ma da un solo colpo sparato con una traiettoria controllata, al fine di non alterare i tratti del suo volto. Possiamo quindi supporre che, quando fu

⁷ Si pensi anche solo alle polemiche e dietrologie, ancora diffuse, sulla avvenuto o mai avvenuto allunaggio nordamericano. Non è questo il caso della morte di Guevara, evidentemente.

⁸ G. Debord, *La società dello spettacolo*, a cura di C. Freccero, Baldini & Castoldi, Milano 2002, p. 58 § 18.

presa la decisione di ucciderlo, venne altresì decisa la strategia di comunicazione della sua morte attraverso le fotografie e, probabilmente, anche quella dell'occultamento del cadavere. Per questo motivo era di fondamentale importanza che il suo volto fosse riconoscibile.

Se osserviamo allora l'insieme delle fotografie del cadavere, se ne distinguono alcune che ritraggono solo il volto in primissimo piano. Gli occhi sbarrati e lo sguardo vitreo sono gli elementi centrali in questi scatti, scelti per dimostrare che non si trattava di una persona viva e in stato di incoscienza, ma di un cadavere. Un'altra serie di fotografie ritrae il corpo steso su una barella, circondato da alcune persone e, in una in particolare, un generale tocca il cadavere con un dito, probabilmente per attestare che era inerme e privo di vita in mano loro. Segue, una fotografia delle mani di Guevara recise dal corpo e appoggiate su un giornale. La scelta della mani mozzate ha valore evidentemente simbolico; il giornale, come si sa, è utilizzato nelle fotografie-prova per fissare e dimostrare la data dell'avvenuta morte. Infine, ancora una serie di fotografie del corpo disteso in prospettiva, sia da poco più di mezzo busto, che a corpo intero scattate dai piedi, a 30 centimetri circa d'altezza.

Mentre l'insieme delle fotografie ha la sola e unica funzione di comunicare che il corpo morto sia effettivamente quello di Guevara (il volto), e sia effettivamente morto (occhi aperti e sguardo vitreo, corpo 'maneggiato'), c'è una fotografia in particolare, del corpo disteso visto dai piedi, su cui vale la pena soffermarsi. A molti studiosi e attenti osservatori non è sfuggito che l'inquadratura e la prospettiva sul corpo è molto simile a quanto riprodotto nel noto quadro del *Cristo morto* di Mantegna, di fine secolo XV. Evidentemente non ci fu volontarietà in tal senso nello scatto del fotografo boliviano, ma la cosa interessante è che molti importanti quadri, o inquadrature nel nostro caso, portano in sé non solo l'oggetto della propria rappresentazione, ma anche un concetto e una visione del mondo ad esso vincolate. Nel caso del quadro di Mantegna, si tratta di una innovativa visione umanistica della morte di Cristo, che

rompe con le fino ad allora abituali rappresentazioni del Cristo glorioso e risorto, e sceglie di porre l'accento sulla sua natura anche umana e, quindi, sulla passione e il dolore del corpo. Mantegna sceglie di ritrarre ed eternizzare il momento immediatamente precedente a quello della gloria e della resurrezione e, per ricordare che Cristo si è fatto uomo, ne ritrae il corpo inerme da una prospettiva dai piedi e da una altezza superiore non di molto a quella del corpo stesso. Cristo uomo appunto. Il quadro, di piccole dimensioni, è carico di un valore simbolico ed evocativo inaudito fino ad allora; lo scorcio prospettico è invasivo, la fuga delle linee convergenti forza lo sguardo dello spettatore fino al centro del dramma. Involontariamente, dicevamo, alcune fotografie del corpo inerme di Guevara riproducono i medesimi elementi simbolici di Mantegna, conferendo loro una carica e un impatto emotivo eccezionale.

L'insieme di queste foto permette che la notizia della morte di Guevara si diffonda grazie ai mass media, quindi attraverso la contemplazione delle immagini di tale morte, ovvero attraverso la spettacolarizzazione di una realtà che vissero solo in pochi. La decisione, poi, di occultarne il corpo non permise a nessun altro di entrare in contatto con l'evento della morte in termini diretti e vissuti, ma solo attraverso la mediazione delle immagini.

Non si deve dimenticare, infine, che l'editore milanese Giangiacomo Feltrinelli, che simpatizzava con la rivoluzione cubana, pubblicò sia sotto forma di manifesto nel 1967, che come copertina per l'edizione italiana degli ultimi scritti di Guevara, *Diario in Bolivia*, nel 1968, una particolare fotografia del *guerrillero* che avrà un successo insperato e che forse è l'immagine più diffusa e riconosciuta a livello planetario di Guevara. Mi riferisco ad uno scatto del fotografo Korda, fatto il 5 marzo 1960, che lo ritrae intento ad ascoltare il discorso che Fidel Castro stava pronunciando in omaggio alle vittime dell'attentato alla nave la *Coubre* nel porto dell'Avana, e nota con il titolo: *Guerrillero heroico*. Korda regalò questo scatto a Feltrinelli, che scelse di pubblicarlo e diffonderlo proprio in occasione della sua morte.

Muore un uomo, nasce un eroe

Il mondo, quindi, ha contemplato l'evento della morte di Guevara da mero spettatore, alienato dal "vissuto" proprio di tale morte, ne ha potuto osservare solo la sua rappresentazione. Ma in un mondo in cui l'immagine ha soppiantato la vita concreta, in cui il simulacro prevale sul reale⁹, l'uomo smette di essere soggetto di conoscenza e riflessione critica, si aliena a beneficio dell'oggetto contemplato, tanto che «più contempla, meno vive»¹⁰, diceva Debord, o, meglio: più contempla immagini, meno riflette.

All'interno di un simile contesto, allora, è possibile che nasca un eroe nel senso classico del termine? «Nel mondo spettacolare» ci dice Giuseppe D'Anna «non c'è posto per un autentico pensiero del tragico. I caratteri specifici della tragedia, infatti, richiedono l'azione dell'eroe, la catarsi dello spettatore e la trascendenza della coscienza tragica»¹¹. Ovvero, la natura del tragico prevede l'agire dell'eroe, che si fa esemplare quando supera il piano individuale, dissolvendo l'eroe stesso, e si traduce in «esempio educativo che attraverso la sua rappresentazione insegna»¹². Ma se nel mondo spettacolare il soggetto critico si trasforma in spettatore ipnotizzato, secondo Debord, come potrebbe nascere un eroe se è negato il momento della catarsi e della trascendenza? Lo spettacolo è monologante, si offre allo spettatore negandogli il ruolo di soggetto agente, impendendo ogni relazione critica tra soggetto ed oggetto, ogni riflessione, catarsi o trascendenza.

A partire dalle riflessioni di D'Anna sull'inconciliabilità tra autenticamente tragico e mondo spettacolare, si può forse intuire la causa della strana duplice sorte che ha avuto nel tempo la

⁹ C. Freccero, introduzione a G. Debord, *La società...* op. cit., p. 16.

¹⁰ G. Debord, *ivi*, p. 30 § 63.

¹¹ G. D'Anna, *Il "tragico apparente" dello spettacolo. A partire da Spinoza, Jaspers e Debord*, in *Filosofia e pratiche dei saperi*, a cura di F. Gregorio, G. D'Anna, A. A. Sanna, Mimesis, Milano 2015, p. 114.

¹² *Ivi*, p. 116.

figura di Guevara che, se da un lato è eroe della patria a Cuba, dall'altro si è trasformato in una silhouette su magliette di moda tra gli adolescenti. Se il senso della sua morte rispondesse totalmente e solamente ai canoni della spettacolarizzazione, in linea con Debord, allora si potrebbe comprendere il fenomeno della diffusione della silhouette del suo volto presa dal ritratto di Korda, svuotata ora di ogni contenuto catartico o trascendentale che contraddistingue un eroe. «Dietro la potenza dell'immagine nessuna narrazione; nessun dialogo, nessuna ricostruzione storico-causale»¹³ ci dice D'Anna, per cui l'immagine vive da sé, indipendente, monologante, si offre in un eterno presente riproducendo di continuo se stessa e il proprio essere immagine.

Tuttavia, come già abbiamo anticipato, parallelamente alla diffusione delle immagini della morte di Guevara "da contemplare", Fidel Castro si è fatto carico di inserire un elemento narrativo, di accompagnarle con parole che hanno reso nuovamente dialogante l'immagine spettacolarizzata. Mi riferisco al già citato discorso funebre del 18 ottobre 1967 pronunciato a L'Avana in plaza de la Revolución. La struttura del discorso, di più di 5 ore, rispetta tutti i canoni della più alta retorica classica. Nella prima parte, Castro realizza il dispositivo della *praesentia*, definito così da Cicerone sull'esempio di quando, alla morte di Giulio Cesare, Antonio ne blandì la tunica insanguinata davanti all'uditorio per commuovere e rendere 'presente' l'avvenuto omicidio, ovvero per riportarlo in prima piano nelle coscienze di chi si prestava ad ascoltarlo. La *praesentia* commuove la sensibilità dell'uditorio e permette di evocare realtà lontane nello spazio e nel tempo. Castro inizia quindi il suo discorso funebre omettendo ogni riferimento alla morte di Guevara ed evocandone la figura attraverso il ricordo, individuale e collettivo. Ricostruisce narrativamente la figura del Guevara-uomo, attraverso una sequenza di aneddoti-ricordi distribuiti in un *in crescendo* che, dall'evocazione dell'uomo, portano all'eccezionalità della sua personalità e delle sue azioni.

¹³ Ivi, p. 122.

Che era una de esas personas a quien todos le tomaban afecto inmediatamente, por su sencillez, por su carácter, por su naturaleza, por su compañerismo, por su personalidad, por su originalidad, aun cuando todavía no se le conocían las demás singulares virtudes que lo caracterizaron.

En aquellos primeros momentos era el médico de nuestra tropa. Y así fueron surgiendo los lazos y así fueron surgiendo los sentimientos. [...]

Sobrevino el primer combate victorioso y Che fue soldado ya de nuestra tropa y, a la vez, era todavía el médico [...]

Y en aquella ocasión no solo fue combatiente distinguido, sino que además fue también médico distinguido, prestando asistencia a los compañeros heridos, asistiendo a la vez a los soldados enemigos heridos [...]

Ya a partir de aquel instante descollaba como un jefe capaz y valiente, de ese tipo de hombres que cuando hay que cumplir una misión difícil no espera que le pidan que lleve a cabo la misión. [...]

Fue así como se ganó los grados de Comandante y de jefe de la segunda columna que se organizara en la Sierra Maestra; fue así como comenzó a crecer su prestigio, como comenzó a adquirir su fama de magnífico combatiente que hubo de llevar a los grados más altos en el transcurso de la guerra¹⁴.

Questa prima lunga sequenza oratoria permette non solo di rendere “presente” Che Guevara, ma anche di ricompone la figura nella sua eccezionalità umana. Questa progressione di aneddoti-ricordi è infine interrotta da un entimema, una figura logico-retorica classica che permette all’oratore di chiudere il primo momento narrativo del suo discorso e di elevare la figura di Guevara-uomo, Guevara-uomo eccezionale, portandola sul piano dell’esemplarità e del mito. «Si como guerrillero tenía un talón de Aquiles, ese talón de Aquiles era su excesiva agresividad, era su absoluto desprecio al peligro»¹⁵, dice Castro, e ripeterà questa medesima figura per ben cinque volte nel suo discorso.

Proprio il riferimento ad Achille, nella sua doppia natura umana e divina, il semi dio invulnerabile ad esclusione del tallo-

¹⁴ Fidel Castro Ruz, discorso *Velada Solemne en memoria del Comandante Ernesto Che Guevara*, L’Avana, 18 ottobre 1967, Archivio GRANMA in www.granma.cu.

¹⁵ *Ibidem*.

ne, permette a Castro di tradurre l'eccezionalità umana di Guevara in esemplarità. Vale la pena ricordare, a questo proposito, quanto si era detto riguardo alla carica simbolica del quadro di Mantegna: l'esemplarità della figura del Cristo, ovvero il suo esempio educativo, è rivolto alla condotta degli uomini. Per questo motivo dio si è fatto uomo: è l'eccezionalità della condotta del dio-uomo che insegna agli uomini, mostrandosi nella sua esemplarità. Leggendo la figura di Achille secondo questa stessa interpretazione, egli fu un guerriero eccezionalmente abile ma, pur segnato dal favore degli dei attraverso la sua invulnerabilità, continuava ad essere umano grazie al suo tallone. Ed è la sua parte umana che lo rende esemplare.

A partire quindi dall'entimema, ha inizio una lunga sequenza retorica mediante la quale Fidel Castro porta l'esempio di Guevara a trascendere il piano individuale, a dissolverlo per riaffermarne l'esempio sul piano universale. Le parole di Castro forgiavano l'eroe, ridanno vita a quello spazio critico e di pensiero tra soggetto e oggetto, restituiscono la dignità di soggetto d'azione o di conoscenza allo spettatore debordano. Crea l'eroe-esempio, che incarna la *virtus* romana, poiché è l'uomo (*vir*), dotato della forza del guerriero (*vis*), ma sempre onesto e retto (*virtus*); diventa così modello rivoluzionario che trascende la geografia di Cuba per arrivare a «cualquier pueblo de America Latina», e assurgere a «¡ese ejemplo, por encima de cualquier otro ejemplo!»¹⁶.

Le parole di Castro fissano l'azione dell'eroe e, superando il piano individuale, ne forgiavano l'esemplarità universale. Ma la definitiva consacrazione dell'eroe autenticamente tragico si realizza attraverso la catarsi o il sacrificio. E Castro conclude il suo discorso funebre offrendo al popolo cubano che lo ascolta un'ultima immagine sacrificale del sangue versato, *la sangre derramada*, che contiene evidenti valenze religiose:

¹⁶ Per un'analisi più approfondita sulla retorica dell'eroe, si rimanda a P. L. Gorla, *Patria o Muerte ¡venceremos! La retórica de Fidel Castro*, editorial UH, L'Avana 2014, p. 73 e ss.

!y su sangre generosa estaba dispuesto a verterla por la suerte de cualquier pueblo, por la causa de cualquier pueblo, y dispuesto a verterla espontáneamente, y dispuesto a verterla instantáneamente!

Y así, sangre suya fue vertida en esta tierra cuando lo hirieron en diversos combates; sangre suya por la redención de los explotados y los oprimidos, de los humildes y los pobres, se derramó en Bolivia. ¡Esa sangre se derramó por todos los explotados, por todos los oprimidos; esa sangre se derramó por todos los pueblos de América y se derramó por Vietnam, porque él allá, combatiendo contra las oligarquías, combatiendo contra el imperialismo, sabía que brindaba a Vietnam la más alta expresión de su solidaridad!¹⁷

È la catarsi, il sacrificio ultimo dell'eroe che si trasforma ora in un novello Cristo, la cui morte è atto di salvezza per i popoli. Quindi Bolivia, la geografia che circonda il suo sacrificio, perde ogni connotazione empirica e congiunturale e si trasforma in uno spazio eterno, in uno spazio universale dell'intera umanità: «cualquier pueblo [...], los explotados y los oprimidos, los humildes y los pobres...»¹⁸, dice Castro.

A mo' di conclusione

La morte di Guevara nel 1967 in Bolivia ha lasciato una evidente traccia nella società contemporanea, che va dall'utilizzazione diffusa tra gli adolescenti delle magliette con la sua silhouette e gadget vari, al suo ruolo di eroe nazionale in terra cubana e simbolo della lotta per l'autodeterminazione dei popoli in molti paesi del mondo. Il presente lavoro si è proposto di osservare i diversi fattori che sono entrati in gioco al momento della morte del *guerrillero* per provare a comprenderne la portata e l'eredità. Infatti, sarà dall'interazione di tre elementi, quello iconografico (le fotografie), quello dei fatti realmente accaduti (ad esempio, l'occultamento del cadavere) e quello narrativo (il discorso funebre di Fidel Castro) che prenderà forma, da

¹⁷ F. Castro, *Velada solemne... cit.*

¹⁸ *Ibidem.*

un lato, la figura sacra dell'eroe della patria all'interno di un immaginario nazionale, dall'altro, la fissazione di una immagine spettacolarizzata, spesso priva del contenuto esemplare che l'aveva originata.

Nel momento della sua morte si realizzano infatti pienamente i processi di spettacolarizzazione individuati da Guy Debord nella società contemporanea grazie alla diffusione di alcune fotografie, causa, come abbiamo provato a dimostrare, dell'imperversare incondizionato della sua immagine silhouette. La società dello spettacolo, e l'eterno presente in cui vive, richiede assenza di coscienza critica, ovvero assenza di parole e di dialogo che mettano in relazione soggetto e oggetto. In questo modo la sua immagine, infinitamente riprodotta e riproducibile, si è imposta con una forza dirompente, ma vuota di un senso, come è svuotata dalle ombre e dai colori la sua silhouette.

Su un secondo versante, si sono inserite le parole del discorso funebre di Castro, che realizzano l'autenticamente tragico, attraverso la fissazione retorica dell'azione dell'eroe, la catarsi e la trascendenza. Che Guevara è anche eroe tragico.

Bibliografia essenziale

- G. D'Anna, *Il "tragico apparente" dello spettacolo. A partire da Spinoza, Jaspers e Debord*, in *Filosofia e pratiche dei saperi*, a cura di F. Gregorio, G. D'Anna, A. A. Sanna, Mimesis, Milano 2015.
- G. Debord, *La società dello spettacolo*, a cura di C. Freccero, Baldini & Castoldi, Milano 2002.
- P. L. Gorla, *Patria o Muerte ¡venceremos! La retórica de Fidel Castro*, editorial UH, L'Avana 2014.
- J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, a cura di Luis De Llera, edizioni Settimo Sigillo, Roma 1998.