

## VII. LA LETTERATURA E L'EMIGRATO ITALIANO

### 1. Introduzione storico-letteraria

L'argomento relativo all'interazione tra letteratura ed immigrazione italiana è vasto e lo si può articolare in diverse maniere. Una sua presentazione dovrebbe tener conto tanto dell'influenza della lingua italiana sul castigliano scritto - e qui ci allacciamo ai discorsi già fatti sul *lunfardo*, sul *cocoliche* e sul *castigliano di Buenos Aires*<sup>56</sup> - quanto della figura dell'emigrato come agente nella letteratura. In questa sezione ci occuperemo solo di quest'ultimo aspetto.

Solo con il romanticismo nasce la vera letteratura argentina, caratterizzata dalla ferrea volontà di rendersi indipendente a qualsiasi costo da quella spagnola. Così lo stesso atteggiamento proposto dai politici viene ripreso dai letterati.

In quest'epoca i giovani scrittori guardano alla Francia con benevolenza, amano riflettere sul concetto di nazionalità e negano ogni valore alla letteratura spagnola sostenendo, addirittura, che la conquista spagnola delle Americhe aveva sospeso lo sviluppo culturale americano. Per la prima volta, ci si domanda se esista o meno una lingua propriamente argentina.

Dopo essere arrivato alla maturità letteraria con le opere di Estevan Echeverría, il romanticismo prende due strade diverse. Da una parte troviamo autori decisamente interessati al tema politico-sociale, autori dal linguaggio chiaro, corretto, che si permettono poche voci popolari ed alcuni gallicismi e anglicismi. Il futuro darà loro l'onore e la fortuna di diventare i maestri che hanno determinato uno stile proprio della lingua scritta, dal momento che sono stati i modelli di lingua studiati nella scuola argentina per molti anni. Le loro opere prendono le forme del saggio, del diario, ecc. Per citare il nome più importante basti ricordare D.F. Sarmiento, il cui capolavoro è *Facundo* (1845).

Da una parte, un indirizzo colto, dall'altra invece, c'è tutta una letteratura in lingua popolare prodotta, però, da autori che appartengono alle classi colte. Questo indirizzo prende il nome di letteratura *gau-*

*chesca*. Con l'inizio degli ultimi trent'anni del XIX secolo tale tendenza produce tre grandi opere di livello assai superiore a quelle precedenti. In ordine cronologico, il *Santos Vega* di Hilario Ascasubi (1872), il *Fausto* di Estanislao del Campo (1876) e il *Martín Fierro* di José Hernández (1872-1879).

La poesia *gauchesca*, forse la piú autentica ed originale delle creazioni letterarie argentine, nata intorno al 1800 e cantata dai *payadores* (specie di giullari locali), incoraggerà e sosterrà le guerre d'indipendenza. Se dovessimo caratterizzare questo genere con poche attribuzioni diremmo che adopera una lingua convenzionale ispirata al parlato dell'uomo di campagna, che i suoi personaggi sono i *gauchos* e che l'ambiente in cui si svolgono le narrazioni è la pampa.

Verso il 1880 raggiunge l'apogeo un gruppo di scrittori prosisti, tutti nati verso il 1850, che nella storia culturale del Paese va sotto il nome di *generazione dell' '80*. Questa generazione riesce a coesistere con altri gruppi letterari, ovvero con gli ultimi romantici, con i modernisti e con i realisti e i naturalisti. È composta soprattutto da giornalisti e scrittori per minoranze colte ed eleganti. Tra gli scrittori piú noti del gruppo troviamo L.V. Mansilla e M. Canè ed annovera tra i suoi temi ricorrenti l'autobiografia e l'infanzia.

Dal 1890 fino al 1910 e forse al 1920, si sviluppa il primo movimento letterario nato in America Latina, il *modernismo*. Leopoldo Lugones e Enrique Larreta si affermano come i migliori modernisti, mentre tra i postmodernisti bisogna nominare Enrique Banchs. L'estetica modernista poggia su alcuni elementi che rendono la sua arte un'arte per minoranze raffinate, che leggono volentieri un poeta che esprime impressioni con sfumature, musicalità e trasposizioni tra le arti e con una sintassi, una metrica e un vocabolario decisamente nuovi o meglio, ringiovaniti; tutto ciò evocando temi pittoreschi ed esotici.

Contemporaneamente al modernismo appaiono in America, per influenza principalmente francese, le prime opere realistiche e naturalistiche. Basandosi su un'osservazione del mondo umano e materiale e con una tecnica descrittiva e realistica, cercano di raggiungere scopi extra-letterari. I loro personaggi, assolutamente contemporanei e comuni, non hanno una ferrea volontà e non vengono neppure mossi dal sentimento, ma agiscono per sviluppare nella finzione una tesi che

vuole migliorare la società. I problemi trattati dal realismo argentino, spesso sotto la forma teatrale, sono la crisi economica, i problemi degli immigrati, la corruzione politica, la decadenza delle abitudini, la trasformazione di Buenos Aires in una capitale cosmopolita, ecc. Fray Mocho, Roberto J. Pairó e Florencio Sánchez sono i migliori autori dell'epoca. Il naturalismo, che imita nella pratica il francese Emile Zola, non si differenzia da un realismo esagerato, pessimista. Qui possiamo citare Eugenio Cambaceres.

Un genere teatrale molto in voga in questi anni è il *sainete criollo*, discendente dal *sainete spagnolo*. Come movimento stilistico si appoggia al realismo, ma si differenzia dalle opere degli autori precedenti per la comicità e per il fatto di non pretendere di trasmettere altri significati oltre a ciò che viene rappresentato. Alberto Vacarezza è il miglior autore di questo genere.

Un'altro movimento letterario è il *martinfierrismo*, collegato con quello che in Francia prende il nome di *creasionismo* ed in Europa centrale di *espressionismo*. Lo humor caratterizza questa corrente che propone il rinnovamento letterario con l'attacco alla solennità. Tra i giovani passati dalla redazione della rivista *Martín Fierro* (che dà nome al movimento) troviamo Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, González Lanuza, Macedonio Fernández e Leopoldo Marechal. Il manifesto con cui questa generazione cerca di unificare le forze, ispirato dal futurismo di Marinetti e anche dall'ultraismo spagnolo, è *aggressivo e spregiudicato*. Questi giovani autori vanno contro il metro e il simbolismo modernista, sostengono che ogni verso deve essere una sorpresa e il poema una tensione costante.

In seguito, negli anni '50, si comincia a parlare, sebbene la tendenza fosse già stata notata dagli addetti ai lavori qualche anno prima, di *realismo mágico* o *realismo fantástico*, una letteratura dove scompare la linea divisoria tra la realtà e la fantasia. Si tratta di una letteratura incorniciata in un ambiente americano nel quale, dietro uno schermo di obiettività assoluta, lo scrittore volutamente confonde l'irreale e il fatto quotidiano. Una letteratura dove l'ordinario e lo straordinario sono sinonimi. Ancora una volta qui citiamo J.L. Borges, che all'epoca ha cancellato, o cerca di cancellare, le tendenze ultraistiche degli inizi.

Da ultimo menzioniamo la narrativa contemporanea che ha costi-

tuito il *boom latino americano*, esaltata dalla critica fino a paragonarla al *Siglo de oro español*<sup>57</sup>. Ormai questi autori sono tutti consacrati dalla critica e dal pubblico, facciamo riferimento a Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

## 2. Alcuni autori ed alcune opere

### 2. 1. José Hernández

Come autore del *Martín Fierro*, Hernández si inserisce nel Pantheon della letteratura argentina: si tratta di un'opera di genere impreciso che con la prima parte del 1872, *La partenza*, e la seconda del 1879, *Il ritorno*, fissa la figura del *gaucho* nel momento in cui lo stesso stava scomparendo come realtà sociale.

In quell'epoca, nella società argentina, si presentano tre grandi congiunture sociali che delineano tutta l'attività del paese:

- continua lo scontro campagna-città incominciato 60 anni prima;
- comincia ad affermarsi la presenza massiccia di immigrati, soprattutto italiani;
- l'indio, che era stato adoperato come carne da cannone tanto nella guerra d'indipendenza quanto nelle guerre civili, è ancora in possesso di terre pregiate pretese dal governo argentino per ragioni di economia e sicurezza nazionale.

Il *gaucho* non si riconosce in nessuno di questi gruppi sociali e il suo disprezzo raggiunge tanto il padrone della campagna o della città quanto l'italiano o l'indio.

Il *Martín Fierro* appartiene alla letteratura *gauchesca*, poesia popolare e campestre che ha come tema il *gaucho*, la sua vita, i suoi amori, il suo ambiente rurale e l'immensa pampa. Poesia popolare che si rifà a rustiche tenzoni poetiche chiamate *payadas*, ma scritta da autori colti.



L'elemento linguistico italiano in questa poesia è quasi assente e, se viene preso in considerazione, ha lo scopo stilistico della burla e a volte dello scherno. Comunque ci sono diversi personaggi che rispecchiano la figura dell'immigrato.

Il *gringo*, che in Argentina significa quasi esclusivamente 'italiano', viene visto dal *gaucho* come un suo concorrente pericoloso, che il più delle volte allaccia rapporti con il cittadino e che non è capace di svolgere le attività tradizionali dell'uomo di campagna; alla base del concetto *gauchesco* di umanità e virilità.

Dei quattro *gringos* che presenta l'opera, noi ci occuperemo di due: il *gringo della scimmia* e il *papolitano ingaggiato* in una formazione militare<sup>58</sup>.

Mentre Martín Fierro ed altri personaggi erano in osteria arrivò il Commissario a far una retata che coinvolse anche un italiano.

«Allí un gringo con un órgano  
Y una mona que bailaba,  
Haciéndonos rair estaba  
Cuando le tocó el arreo.  
¡Tan grande el gringo y tan feo!  
¡Lo viera cómo lloraba!»  
(vv. 319-324, La Partenza)

«C'era un *gringo* e un organetto,  
E una scimmia che danzava;  
Si rideva a crepappelle  
Quando il turno gli toccò.  
L'italiano grande e grosso,  
Mamma mia, come piangeva!»

La poca tenerezza di questi versi si trasforma in odio quando una guardia del fortino, del quale Martín Fierro faceva parte, non lo riconobbe, nel momento in cui egli voleva rientrare dal paese. Siccome entrambi erano ubriachi, si fece un gran baccano che finì con la punizione del protagonista.

«Era un gringo tan bozal,  
Que nada se le entendía  
¡Quién sabe de ánde sería!  
Tal vez no juera cristiano;  
Pues lo único que decía  
Es que era papolitano.

Estaba de centinela,  
Y por causa del peludo  
Verme más claro no pudo  
Y esa jué la culpa toda:  
El bruto se asustó al ñudo  
Y fi el pavo de la boda.

«Era un *gringo cocoliche*.  
Neanche un'acca si capiva!  
Chissà poi di dove era,  
E se proprio era cristiano.  
Non sapeva dire altro  
Che "Io son pappoletano?"»

Là di guardia si trovava  
Ed, a causa della sbornia,  
Non riuscí a vedermi bene;  
Tutta là fu la mia colpa:  
Per un niente s'impaurí  
E pagai le spese io.

-- Cuando me vido acercar.  
 "¿Quién vivore?" - preguntó  
 "¿Qué vivoras?" - dije yo.  
 "¡Ha garto!" - me pegó el grito;  
 Y yo dije despacito:  
 "Más lagarto serás vos".  
 (vv. 845-864, La Partenza)

«Yo no sé por qué el Gobierno  
 Nos manda aquí a la frontera  
 Gringada que ni siquiera  
 Se sabe atracar a un pingo.  
 ¡Si crerá al mandar un gringo  
 Que nos manda alguna fiera!

No hacen más que dar trabajo,  
 Pues no saben ni ensillar,  
 No sirven ni pa carniar,  
 Y yo he visto muchas veces  
 Que ni voltiadas las reses  
 Se les querían arrimar.

Y lo pasan sus mercedes  
 Lengüetiando pico a pico,  
 Hasta que viene un milico  
 A servirles el asao;  
 Y eso sí, en lo delicaos  
 Parecen hijos de rico.»  
 (vv. 889-906, La Partenza)

Al vedermi avvicinare:  
 "Arto là!" quello gidò;  
 "Quale arto?", gli risposi.  
 "Chi va acca?", gridò di nuovo;  
 Sottovoce replicai:  
 "Sarà vacca tua sorella!"

«Io non so perché il Governo  
 Manda proprio alla frontiera  
 Degli stranieri che non sanno  
 Accostarsi ad un cavallo.  
 Forse crede di mandarci  
 Gente in gamba del mestiere!

Danno solo dei fastidi,  
 Neanche sanno stare in sella;  
 Macellare? Stiamo freschi!  
 Io li ho visti tante volte  
 Che una vacca ribaltata  
 Non osavano toccare.

Lorsignori se la spassano  
 Parlottando, lingua in bocca,  
 Fin che arriva l'aiutante  
 A tagliargli la braciola,  
 Sono tanto delicati,  
 Sembran figli di papà.»

## 2. 2 Fray Mocho

Sotto forma di dialogo, apparve nella rivista *Caras y Caretas* nell'anno 1900 un breve racconto di Fray Mocho intitolato "*La bienvenida*" (Il benvenuto). In questa rivista, Fray Mocho, che può essere considerato il migliore novellista argentino dell'ottocento, scrisse con vena facile e versatilità una gran parte delle sue novelle, che consistono per lo più in bozzetti e quadri di costume in cui il tema letterario dell'immigrazione ha un posto preponderante. Questo scrittore mostra un ampio dominio dei registri linguistici che di volta in volta adatta al personaggio parlante. Sa muoversi con uguale scioltezza e maestria sia con i popolani che con i personaggi dei bassi fondi, che con l'emigrato ligure appena arrivato.

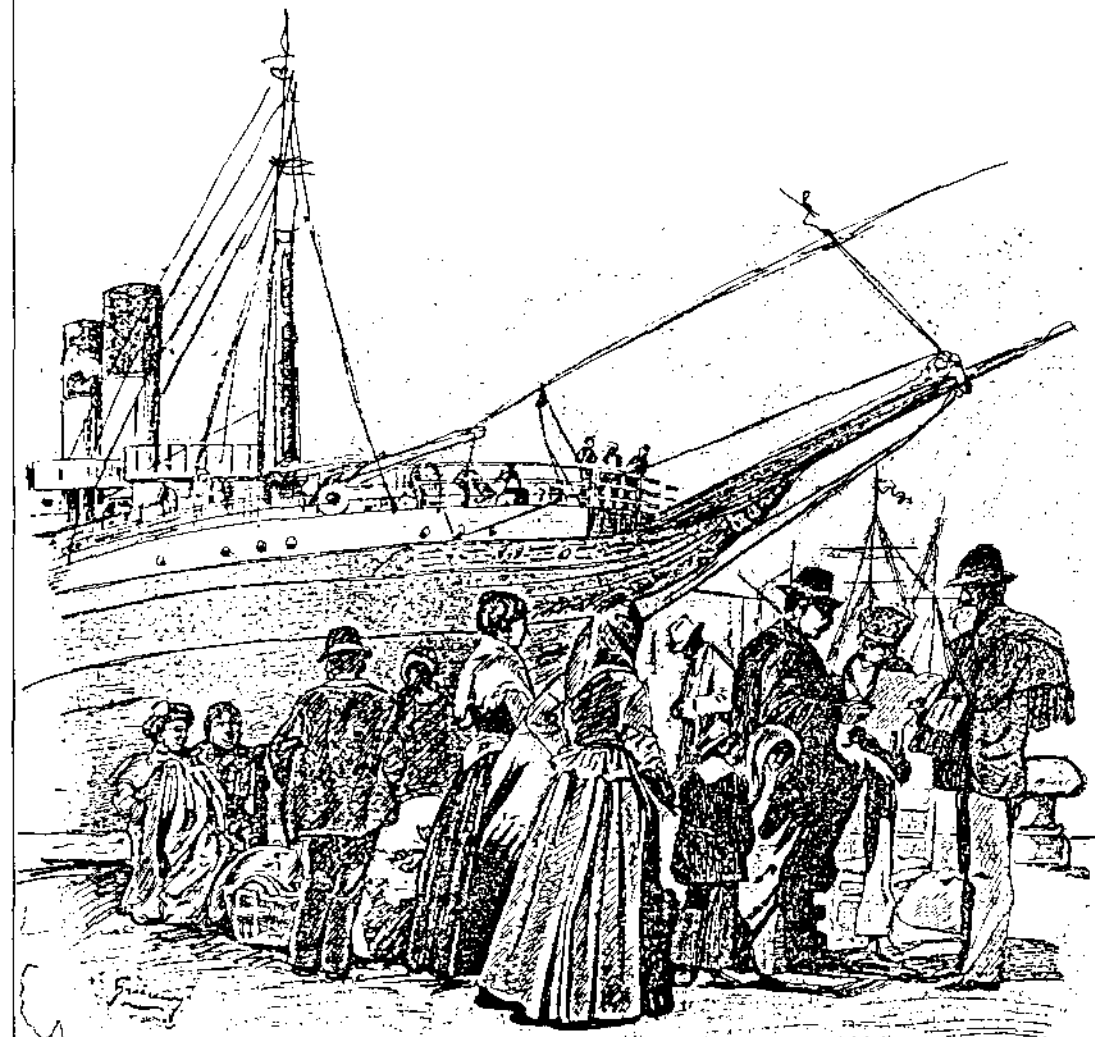
Fray Mocho fu al tempo stesso scrittore e giornalista e nella sua vita entrambe le professioni ebbero pari importanza. Come giornalista ebbe a che fare con le esigenze della stampa e i desideri del pubblico, ma, proprio dal vivo contatto con la realtà sociale del suo tempo, egli attinse, quale narratore, i suoi soggetti letterari, sicché l'una e l'altra attività si avvicinano e si compenetrano partendo entrambe dalla notizia di ogni giorno.

Sebbene si esprima, riguardo agli immigrati, in modo caricaturale, Fray Mocho lascia tuttavia trasparire la sua comprensione e la sua solidarietà per la loro condizione. Non si sente minacciato dalla presenza del *gringo*, del *cocoliche* o del *gallego* poiché riconosce in loro stessi o nei loro figli i suoi lettori. Lo scrittore, invece, è ironico nei confronti di coloro che non sostengono i valori di quella classe sociale che si è venuta formando in un rapido processo di assimilazione tra i creoli dei ceti popolari e gli immigrati. Tali valori possono essere identificati nel lavoro e nell'amore per i suoi frutti, nell'ordine, nella sicurezza, nella ricerca non aggressiva del prestigio entro i limiti della loro provenienza e in una certa riservatezza verso le attività politiche che, in quanto dominio dell'alta borghesia, erano escluse ai più. Le classi oggetto di satira, invece, erano o quella alta che non voleva riconoscere la realtà, o quella creola che rifiutava l'apporto dei nuovi venuti, volendoli relegare nell'ambito della diversità anziché assorbirli.

A partire dal quadro di costume che traspare nel breve racconto "*La bienvenida*" di Fray Mocho, potremmo tracciare una prima idea del suo modo di avvicinarsi alla realtà dell'immigrazione.

Il quadro si struttura come un dialogo tra due lavoratori del porto di Buenos Aires che, osservando la discesa degli immigranti dalla nave, fanno i loro commenti. Una battuta iniziale li colloca subito nell'ambito della comprensione: i due interlocutori, infatti, si guardano bene dal lasciar trasparire la loro curiosità perché "...deve essere triste l'arrivare in terre straniere e sentirsi osservati". Due cose fanno loro capire che sono italiani, la "cucciolata" (i figli) e gli ombrelli, perché "un italiano può arrivare senza giacca o forse senza cappello però di sicuro porta il suo ombrelletto sotto il braccio". Ma chi sono questi neoarrivati o meglio che cosa saranno? "... ognuna di queste navi che arriva porta di tutto: ci vengono mariti per le figlie delle famiglie ric-





che, capi per le case di commercio, padroni di tenute che non sapranno che cos'è un cavallo però faranno galoppare i braccianti e una miriade di uccellacci spennati che subito diventeranno irriconoscibili - per l'improvvisa prosperità -...!"

Questi italiani hanno, secondo il parere dei dialoganti, tre caratteristiche fondamentali che consentiranno la riuscita dei loro obiettivi a brevissimo termine: primo, sono avidi di denaro e beni; secondo, hanno dietro le loro spalle tutto un esercito familiare che collabora con il proprio apporto lavorativo; terzo, ubbidiscono in tutto alle loro mogli "che non sanno altro che mettere assieme i denari e allevare i ragazzi". I figli, però, una volta morto il padre, sono più portati a dilapidare i risparmi che a ingrandirli.

Il quadro finisce con un paio di battute sul rapporto tra creoli e immigrati molto realistiche e sintomatiche:

«... dieci anni fa io ero molto più scemo. Di solito venivo qui nel porto... per insultare gli immigrati che arrivavano e siccome loro non capivano cominciarono a ridere. Più tardi cominciai a lavorare nel porto e lentamente imparai a voler loro bene perché quanti più ne arrivavano tanti più danarelli intascavamo noi, e mi sono ricordato perfino che anche mio nonno era stato uno di loro...

-È proprio così! L'uomo, amico, giudica la vita a seconda di ciò che ha da mangiare... non le sembra?»

### 2.3. Florencio Sánchez

«ORAZIO.- Cosa succede qui? Salve, amico! Come va? Si è deciso a venire... Qua c'è il suo babbo... Glielo avevamo sequestrato...

NICOLA.- Ah! E' proprio vero che voi eravate amici! Ma sai cosa stava facendo questo qua con la ragazza? Eh?

MARIA.- La stava abbracciando! La stava abbracciando!

ORAZIO.- Questo è proprio grave! E lei?

MARIA.- Anche questa svergognata faceva lo stesso!... Io li ho sorpresi!

ORAZIO.- Però, però (*A Vittoria*). Vieni qua, tu, ragazzina. Cos'è erano quelli i romanticismi? È il tuo moroso?

VITTORIA.- (*Confusa*) Sì!

ORAZIO.- Allora, babbo, non c'è altro da dire...

NICOLA.- Eh!... Se tu pensi che il ragazzo valga la pena e a lei piace... a me non importa. Basta che sia lavoratore...

PROSPERO.- Grazie, Orazio.

ORAZIO.- Prenditi la Vittoria. Suppongo, Prospero, che ci farai gratis la treb-

biatura. E lei, don Cantalicio, si appacifica con i *gringos*?  
 CANTALICIO.- Con i *gringos*, mai! Con la *gringa* e basta!  
 ORAZIO.- Guardi che bella coppia!... Figlia di *gringos* puro sangue, figlio di creoli puro sangue... Da lì verrà fuori la razza forte del futuro.  
 PROSPERO.- Si sta facendo. Un'altro abbraccio, babbo.  
 CANTALICIO.- (*Sottovoce*) Macché si sta facendo!... È bella fatta...  
 PROSPERO.- Sì?... (*Corre verso di lei*) Amore, amore mio! (*La bacia sulla fronte. Movimento di stupore. Suona in quell'istante un lungo fischio.*) La trebbiatrice comincia.  
 NICOLA.- (*Da una parte con Prospero*) Va bene, caro... A lavorare! A lavorare!»<sup>60</sup>

Il frammento di opera che abbiamo riprodotto è l'ultima scena dell'atto finale di *La gringa*, opera drammatica di Florencio Sánchez.

L'autore nacque in Uruguay nell'anno 1875 e morì a Milano il 7 novembre 1910, sebbene avesse vissuto quasi tutta la sua vita in Argentina dedicandosi per intero al teatro naturalistico e ai suoi ideali di sinistra.

La sua opera tragica riflette la problematica sociale che stava a cuore alla sinistra e affronta la vita con pessimismo determinista, facendo sí che la maggioranza dei suoi personaggi degradino quasi sempre verso la rovina e la catastrofe.

*La gringa* è una delle opere piú agili e ottimistiche dell'autore; infatti, il matrimonio tra la figlia dei *gringos* (italiani) e il figlio dei creoli può, tramite la loro discendenza, risolvere i problemi di scontro proposti nel testo. Gli scontri sono tre: quello tra la campagna e la città, quello generazionale e, infine, lo scontro creolo-straniero.

La tesi sociologica proposta da Sánchez potrebbe condensarsi in una frase del tipo: il progresso della campagna può ottenersi solo tramite l'unione delle razze e l'assimilazione delle nuove tecniche per la riforma agraria.

La famiglia *gringa* mantiene un'unità ferrea che le serve per lottare in terra straniera, ma i suoi rapporti interfamiliari sono rigidissimi, i figli obbediscono e temono, la moglie, sottomessa, condivide con il suo coniuge i lavori piú pesanti. Le sue caratteristiche sono l'impegno per migliorare la situazione economica, l'ossessione del lavoro e la poca effusione di tenerezze. La casa degli immigrati è sporca e disordinata, l'unica cosa che i componenti curano è la campagna, visto che è l'unica che rende profitti economici.

Nella famiglia creola la coesione familiare è pressoché inesistente

e il padre non detiene l'autorità, ma è indolente e giocatore.

*Cantalicio*, il creolo padre, si presenta come un personaggio di varie sfumature: è intrasigente e aggressivo ma, anche, sentimentale e umano; è fannullone, vendicativo e pessimista, così come amante della sua terra e affettuoso con il figlio e la famiglia. Sarà l'unico a finire male.

*Prospero*, il figlio di Cantalicio, rappresenta la nuova generazione di nativi che si è "italianizzata" prendendo dagli immigrati i loro pregi: amore per il lavoro, sobrietà e atteggiamento sicuro davanti all'infortunio.

*Don Nicola*, l'italiano, vive ossessionato dal lavoro, dal risparmio, è pratico e giudica le persone secondo questa sua scala di valori.

*Maria*, è la moglie di don Nicola, donna rude che nonostante il suo incipiente benessere economico non mostra nessun tipo di raffinatezza.

*Orazio*, figlio di Don Nicola e di Maria, ha uno status sociale diverso, poiché, essendo uno studente universitario, ha la possibilità di sfuggire all'autorità familiare. È comprensivo e progressista. Viene presentato da Sánchez con molta simpatia perché è la concretizzazione della sua idea di progresso.

*Vittoria*, figlia di don Nicola e Maria, è la *gringa* che dà il nome all'opera. Quasi come una figura opposta a quella di sua madre, si presenta femminile, soave, di poche parole, tenera nei suoi atteggiamenti e furba nei suoi gesti.

#### 2. 4. Alberto Vacarezza

Il *sainete* fu un genere teatrale minore che ebbe il suo massimo splendore nei primi vent'anni di questo secolo. La forma linguistica *saín* significa 'grasso' e *sainete* sta per 'bocconcino saporito e prelibato'. Come spettacolo teatrale fu, fin dalle sue origine spagnole, vario, popolareggiante e intercalato con canti e musiche.

Come riporta lo Zannier<sup>61</sup>, nella versione creola il *sainete criollo* assunse la fisionomia della commedia breve, allegra, popolareggiante, accompagnata da musica leggera.



I personaggi di questo genere sono così fissi da conformare tipi teatrali e stereotipi psicologici: il *compadrito* (una specie di facimma napoletano), il *pechador* (lo scroccone), il *tilingo* (il sempliciotto), il *vivo* (il furbo approfittatore), il *botarate* (lo sprecone), l'*esquenún* (il fannulone), il *macaneador* (l'imbroglione conta-frottole), il *cafisho* (il ruffiano, sfruttatore di donne), la *mina* (la giovane donna desiderata da tutti), la *milonguera* (la prostituta dei saloni da ballo), il *cocoliche*<sup>62</sup> (l'immigrato italiano meridionale).

Il *cocoliche*, nel senso teatrale che stiamo sviluppando, è una delle maschere più importanti del *sainete criollo*. Esequiel Martínez Estrada dice che "il *cocoliche* segnò con il suo gesto grottesco la drammaturgia nazionale, fino a costituire il soggetto e lo spirito del *sainete*." <sup>63</sup> Il *cocoliche* non rappresenta tutti gli italiani, è in genere un meridionale che ha cercato di imitare i personaggi locali, atteggiamento che lo rende clownesco; è una figura in cui si condensa, in genere, l'antipatia, sebbene negli autori più rappresentativi questa antipatia venga rivista alla luce della comprensione e del riconoscimento della sua laboriosità.

L'elemento linguistico italiano in questo genere è abbondantissimo, sia perché il *cocoliche* parla un misto di italiano e castigliano, al quale abbiamo già fatto riferimento nei capitoli precedenti, sia perché il registro stilistico delle opere è popolare, registro che all'epoca presentava fortissime influenze italiane. L'ambiente dove si svolgono le azioni è il *conventillo*<sup>64</sup> e uno delle assi tensionali su cui si sviluppa la storia è l'opposizione creolo-straniero.

Alberto Vacarezza, nato nel 1896, è considerato il migliore autore di *sainetes*. Il suo capolavoro, *El conventillo de la Paloma*, venne rappresentato per la prima volta il 5 aprile 1929, ottenendo da subito un successo strepitoso.

Tra gli uomini del *conventillo* c'è Michele, il gestore italiano del fabbricato, che incarna la figura più comica e sfortunata della commedia, poiché alla fine sarà l'unico a restare solo.

Presentiamo a mo' di esempio un dialogo tra Michele, Paseo de Julio e Coniglio<sup>65</sup>, altri personaggi maschili dell'opera.

«CONIGLIO - (*Dal fondo, con Paseo de Julio*) Vieni, avanti! Ciao Italianini. Come Valle?

MICHELE - Ciao, il mio simpatico Coneglio! Alla fin ti vedo gli denti!...

Cosa mi racontis di bello?

CONIGLIO - Son quí ai tuoi Ordinieri. Un mio Amichelli: don Michele, il gestore del palazzo. Il famoso Paseo de Julio; tizio molto Altamirano!  
(*Paseo de Julio è distratto*)

MICHELE - Ah, leis è Paseo de Julio? Mi sembra che ci siamo visti.

PASEO DE JULIO - Dove? (*Molto serio*)

MICHELE - Là, vicino al porto.<sup>66</sup>

PASEO DE JULIO - Mi dica se fin dall'inizio mi prende in giro!

MICHELE - No, macché! Paseo Colón.<sup>67</sup>

PASEO DE JULIO - Come?

MICHELE - Paseo de Julio, scusami; ti ho preso dall'altro lato di Rivadavia. Anche leis è musicista?

PASEO DE JULIO - Macché musicista! Io non sono musicista né suono altro strumento che non sia quello di sputare sulle bracc. E se sono venuto qui non è stato che per accompagnare l'amico. Cosí mettetevi d'accordo su quello che dovete accordare, che io non sono in vena per le conversazioni! (*Guarda verso un'altra parte come se cercasse qualcosa.*)

MICHELE - Quale amico mi hai portato! Da dove l'hai preso, dal carceres?

CONIGLIO - Pianelli, Michele, non gli rompere. Stà cosí... un po' Incazzatosky da quando gli se n'è andata Moglietta.

MICHELE - Che Muglietta?

CONIGLIO - La moglie, sciocco!

MICHELE - Ah, escusame. Non mi ricordavo che Muglietta è un altro cognome... Quanto sono Stronzello! E cosa si è fatto della Muglietta?

CONIGLIO - Che ne Sorrento! E' già da quasi tre Messini che la sta Cercandio e non la Trovezky.

MICHELE - Alloro è sicuro che è Nascostasky.

CONIGLIO - Non sà sa Maia!»

## 2. 5. Leopoldo Marechal

«Veramente poche volte siamo stati cosí valorosamente leali a ciò che ci circonda, a quelle cose che sono là mentre scrivo queste parole, ai fatti che la mia vita mi offre e mi riafferma tutti giorni, alle voci e alle idee e ai sentimenti che si scontrano con me e che sono io per strada, nei circoli, nel tranvai e a letto. Per raggiungere quella vicinanza, Marechal entra con risoluzione per una via ormai inevitabile se si vuole scrivere romanzi argentini; ciò significa che non si sforza di risolvere le sue antinomie e i suoi contrari in uno stile di compromesso, soluzione asettica tra ciò che qui si dice, si sente e si pensa, ma riversa rapsodicamente le forme che vanno corrispondendo alle situazioni successive, l'espressione che si adegua al suo contenuto.»<sup>68</sup>

Con queste parole Julio Cortázar presentava il libro *Adán Buenosayres* di L. Marechal, un lungo romanzo nel quale, oltre alla via spirituale percorsa dal protagonista, c'è l'intenzione di raccontare la città di Buenos Aires ed il Paese in ogni loro aspetto.

Un uomo intraprende un viaggio simbolico dalla città e dalla pampa reali verso i riflessi infernali delle stesse, molte volte accompagnato da un gruppo di amici, tra cui uno di origine italiana: *il bassetto Bernini*. Nel fiume di personaggi attraverso cui l'autore vuole ricostruire l'essenza della città, certamente non mancano gli italiani.

Riporto soltanto pochi brani<sup>69</sup>:

«- Quella è Buenos Aires! - disse -. La cagna che si mangia i suoi cuccioli per crescere.

Grida e risate provenienti dall'esterno interruppero il suo nascente discorso.

- Chi grida fuori? - domandò il filosofo aggrottando le sopracciglia.

Adamo gli indicò un palazzo in costruzione che sorgeva di fronte:

- I muratori italiani.

- E di cosa ride la bestia italica?

- Del tuo chimono.

Ed era proprio così perché i muratori, dimenticandosi delle cipolle che a quell'ora stavano mordendo sotto il cielo,<sup>70</sup> si agitavano sulle loro impalcature per celebrare l'apparizione del chimono e delle meravigliose figure che conteneva. Allora, con uno sguardo enigmatico, Samuel Tesler guardò i muratori italiani e tracciò loro il seguente segno massonico: appoggiò l'avambraccio sinistro sull'articolazione del suo braccio destro; sistemato il segno, agitò due o tre volte l'avambraccio destro e aspettò con visibile ansia. I muratori non tardarono a rispondergli con uguali segni, osservato tutto ciò il filosofo scoppiò in una risata soddisfatta: si erano capiti.» (pp.47-48)

La *Ciaciarola*, figura che ha a che vedere con il mitologico e con la condizione del barbone, è la donna vecchia e sola che cammina beffeggiata dai ragazzi.

«Al ritmico picchietto del suo palo di scopa, lenta sí, ma eretta come un fuso, la vecchia Ciaciarola si trascina da via Hidalgo verso via Monte Egmont. La bocca contratta in una piega crudele, gli occhi duri come due sassi, il portamento di fiele e di aceto, tormentosa la fronte, così si trascina per il marciapiede del sole. E nel suo cuore siciliano, come in una storta, l'odio sí cuoce lentamente al solo ricordo di quella figlia il cui maledetto nome non avrebbe pronunciato mai piú, se non per tornare a maledirlo una e mille volte, tante volte quante gocce di latte le aveva dato (e mentre rifletteva tutto ciò, si picchiava le tette grinzose, come se le castigasse per il reato di aver allattato una vipera). Non erano la sua scandalosa vita di ballerina-prostituta, i suoi insulti, la malignità e la superbia ciò che le non avrebbe mai perdonato (baciava la croce del suo pollice ed indice secchi), ma il fatto che se ne fosse andata con



quel ruffianetto della fisarmonica, derubandola di quelle quattro lenzuola di filo d'Italia, della sua fede e dei quindici pesos che aveva nascosti dentro una calza di lana, occultata nel baule. Quando ricordò le sue quattro lenzuola di filo, la vecchia Ciaciarola si fermò, i suoi denti digrignarono e un rutto acido le salì in gola. Poi ricominciò la sua marcia verso via Monte Egmont, bicchiere barcollante d'ira, odio su due gambe errabonde.» (p.63)

Per la scena della cena terrena i protagonisti non potevano che scegliere un ristorante gestito da un italiano.

« [...] e sentendosi preso da un profondo fervore latino, Adamo si rivolse al grande Ciro e gli domandò se vi fossero ancora due o tre di quelle bottiglie di vino siciliano e qualche fico ripieno con le mandorle che là aveva gustato non poche volte. Ciro Rossini rispose affermativamente e ordinò al cameriere addormentato di portarli, affermazione e ordine che riempirono di musica virgiliana il cuore di Adamo Buenosayres, così come quelli di Schuitze e Pereda, subito affezionatisi al *cibus pastoris* che Adamo aveva appena proposto.» (p.254)

