

Michael Roessner

IL GALILEO COME TEATRO GROTTESCO DEL RISORGIMENTO: RIFLESSIONI SUL LIBRO “SULL OCEANO” DI DE AMICIS

Lo sappiamo tutti: nei Cultural Studies è diventato d'obbligo definire di un testo il punto da dove si legge e da dove si parla. Chi scrive queste pagine è un austriaco che lavora in Germania, ma soprattutto è un italianista che a volte deve occuparsi di altre letterature e la mia specialità sono le letterature latinoamericane, in particolare quelle dei Paesi del Rio de la Plata.

Mi permetterò dunque di analizzare un libro relativamente poco conosciuto di Edmundo De Amicis (*Sull'Oceano* del 1889) non – o non soltanto – da italianista, ma da latinoamericanista. Chi si occupa di letteratura argentina, del resto, deve conoscere qualche cosa della cultura italiana: troppo forte è la presenza di italiani o italo-argentini di seconda generazione nella cultura argentina e uruguayana almeno a partire del 1900, per non tenerne conto. I più importanti poeti del tango classico, i più importanti drammaturghi del “*grotesco criollo*”, movimento cresciuto sotto l'influenza di Luigi Pirandello e rimasto un modello fino ai nostri giorni, sono tutti oriundi di famiglie italiane.¹

Ma forse ancora più importante per il nostro tema è il personaggio dell’“italiano”, dal nostalgico nonno al poco simpatico carrierista, dal ridicolo “cocoliche” al tragico fallito nelle sue ambizioni. L'italiano appare presto nella letteratura argentina, – già nel classico poema *Martín Fierro* (1872–1879), (poema delle sofferenze e delle lotte del *gaucho* libero e nomade, obbligato a cedere il posto alla nuova società

¹ Vedi per esempio: Michael Roessner, Tollpatsche (Versager), Heuchler, Menschenfresser. Zu einigen ernsten und unernten Stereotypen von Immigranten in Brasilien und Argentinien, in: Helmuth A. Niederle – Elke Mader (Hg.), *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa – Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*, Wien (WUV Universitätsverlag) 2004, 149-160.

più organizzata e più controllata), egli appare come un “gringo” appena arrivato, ma che subito è promosso ufficiale dell’esercito senza sapere montare a cavallo come un vero gaucho argentino e senza nemmeno essere in grado di capire la lingua:

Era un gringo tan bozal (= incapace, in particolare incapace di parlare)
 que nada se le entendía.
 ¡Quién sabe de ande sería!
 Tal vez no fuera cristiano,
 pues lo único que decía
 es que era *pa-po-litano*. (vv. 847-852)²

In altri libri di *gauchos* diventa addirittura il traditore, truffatore per eccellenza, colpevole del triste destino del *gaucho* argentino che, vendicandosi del tradimento subito dall’immigrante, diventa un criminale, una specie di *outlaw*, perdendo così la possibilità di vivere tranquillo con la sua famiglia nel suo paese. Tale *outlaw* o *gaucho matrero* è il protagonista del mitico romanzo popolare *Juan Moreira* di Eduardo Gutiérrez (1880), romanzo che sarà poco dopo portato in teatro da un gruppo di artisti del circo crollo, tutti artisti di una famiglia uruguayana di origine italiana (i fratelli Podestà), i cui membri diventeranno i fondatori del moderno teatro argentino.

Un’altra variante dell’italiano immigrato debutta nello stesso circo dei Podestà: il comico, clownesco “Cocoliche” che crea infinite confusioni con il suo linguaggio misto di dialetti italiani (per lo più meridionali) e di spagnolo imparato a metà. Questo linguaggio misto, chiamato in seguito “cocoliche”, diventa un registro onnipresente nel teatro, fino ad un’opera come *Babelia* del grande drammaturgo Armando Discépolo (1925), dove il comico risulta dalla compresenza del cocoliche, della lingua della Galizia spagnola, del dialetto delle province ar-

² José Hernández, *Martín Fierro* ed. Luis Sáinz de Medrano, Madrid (Cátedra), 1995. *Era colui bun gringo tan incapace di parlare che non si capiva niente. Chi sa da dove era! Può darsi che non era neanche cristiano, giacché l’unica cosa che diceva era que era “pa-po-letano”.*

gentine (Córdoba), del franco-spagnolo e germano-spagnolo dei tanti impiegati e servitori in una casa di un nuovo ricco di origine italiana.³

Ma dove il personaggio dell'italiano costituisce una presenza dominante è proprio nel teatro popolare con musica, il cosiddetto *sainete criollo*, che ritrae, in forma comica e allo stesso tempo leggermente idealizzante, la vita degli immigrati italiani in Argentina e soprattutto nella grande Buenos Aires dove molti dei nuovi arrivati rimangono per parecchio tempo, se non per sempre. Uno dei grandi dominatori di questo teatro e poeta di quel gergo tipico di Buenos Aires, che comprende molte parole italiane (il cosiddetto "lunfardo") è Alberto Vacarezza (1886-1959). Il suo spazio preferito è rappresentato dalle grandi case decadute nelle quali vivono molti, troppi di questi poveri immigrati italiani, almeno nei primi mesi, case che la gente di Buenos Aires chiama "conventillo", piccolo monastero.

Il suo "sainete" *El conventillo de la paloma* (1929) ebbe non meno di 1500 repliche e questo successo si traduce negli anni '20 in ben centodieci commedie un po' stereotipate; con molta auto-ironia, il Vacarezza sviluppa in un altro suo *sainete*, *La comparsa se despide*, una poetica drammatica il cui titolo si riferisce al poema classico del grande Lope de Vega ("Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", 1609): un "nuevo arte de componer sainetes": "un cortile di un *conventillo* / un italiano affaccendato, / un *gallego* furibondo, / una ragazza, un bell'uomo, / due *compadritos*, (bravi) / un sussurrare, una passione, / conflitti, gelosia, litigio, / una sfida, una lotta col coltello, / gridi di terrore e un tiro, / soccorso, prigionia... telone!"⁴

Si potrebbero ancora scrivere tante pagine sulla presenza degli italiani nella cultura sud americana: in un primo momento odiati e/o ridicoli stranieri, successivamente, nella letteratura dei figli di immigrati, personaggi sentimentali o grottescamente umoristici (nel senso pirandelliano), perché frustrati nei loro sogni, ma ciò che qui interessa e che essi diventano elemento indispensabile della ricca cultura argentina: dai fratelli Discepolo a Piazzola, la cultura musicale e anche

³ Cf. Michael Roessner, Discepolón, Discepolín. *Invariantes temáticas y estructurales en el tango y en el teatro del "grotesco criollo" en el laberinto de los géneros "popular" y "serio"*, in: Inke Gunia et al. (hg.), *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX* (Festschrift für Klaus Meyer-Minnemann), Berlin (tranvía), 2000, 213-227.

⁴ Alberto Vacarezza, *La comparsa se despide*, Buenos Aires 1932 (la traduzione è mia).

letteraria dell'Argentina e dell'Uruguay è impensabile senza i nomi di origine italiana.

Ora: che legame c'è tra questo sfondo culturale appena delineato ed il libro di De Amicis che stiamo analizzando qui? Ovviamente, il libro si potrebbe leggere anche senza tener conto della cultura rio-platense. Dell'America si parla ben poco, gli "argentini", come li chiama l'autore, appaiono soltanto in poche pagine, il libro già originalmente pensato come un libro di viaggio, prende la forma di un libro di viaggio nel senso più stretto della parola. È un libro che parla del "viaggio", ma non della meta; della traversata e del microcosmo della nave italiana che diventa una specie di "seconda Italia", un'immagine dell'Italia unita allo specchio, ma, ahimé, un'immagine grottesca nello specchio concavo dell'emigrazione forzata, immagine che si potrebbe anche concepire come un vero e proprio teatro, giacché De Amicis usa esplicitamente il termine "rappresentare".

Questo carattere simbolico è molto chiaro: non soltanto l'autore cambia il nome della nave da "Nord America" in uno più italiano ("Galileo"), ma rende anche esplicito il paragone tra Stato e Nave:

... e non era soltanto un grosso villaggio [...]; ma un piccolo Stato. Nella terza classe c'era il popolo, la borghesia nella seconda, nella prima l'aristocrazia; il comandante e gli ufficiali superiori rappresentavano il Governo; il Commissario, la magistratura... (22)⁵

È dunque una specie di rappresentazione teatrale della nuova Italia appena formata come Stato unitario quella che ritroviamo sulla nave "Galileo", l'autore si dà da fare per farcelo capire anche attraverso una chiara caratterizzazione regionale dei personaggi – sebbene sia ovvio che, nonostante i conflitti classici tra settentrionali e meridionali, i personaggi ritratti più nel dettaglio sono tutti settentrionali (da Torino fino al massimo a Bologna). De Amicis li fa parlare nei loro dialetti ed insiste sul fatto che quasi non si capiscono tra loro: "Spesso non si capivano tra di loro e bisognava nominare un interprete" (p. 171).

Ma se questa Italia s'è messa in viaggio proprio nel 1884, appena un ventennio dopo la sua unificazione, se tutti questi italiani la-

⁵ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione: Edmondo De Amicis: *Sull'oceano*, a cura di Francesco De Nicola, Milano (Mondadori, Gli Oscar), 2004, soltanto citando la pagina.

sciano la madre Patria per cercare fortuna altrove, non è una specie di bancarotta degli ideali risorgimentali che si rispecchia qui? Invece di partecipare alla costruzione del grande Stato comune, invece di “fare gli italiani”, questi piemontesi, liguri, veneziani, bolognesi e toscani si preparano a diventare argentini o uruguaiani, a disertare il progetto comune dell’Italia grande, Stato-Nazione arrivato tardi a partecipare al concerto dei Grandi. In più, la traversata assomiglia un po’ al mitico “*Middle passage*” degli schiavi africani e l’autore ricorda casi peggiori in cui i poveri emigrati erano stati veramente venduti come schiavi in altri paesi o morti durante il passaggio da un continente all’altro (p. 71); così, non soltanto non partecipano, non possono partecipare, alla costruzione di una nuova Italia grande, forte, unita, ma rappresentano una specie di vergogna nazionale espressa nella frase: “provavo un senso d’invidia amara per tutti coloro che possono girare il mondo senza trovare in ogni parte miserie e dolori del proprio sangue” (71). Ovviamente il De Amicis questi dolori li prova e accusa persino sé stesso e con sé gli italiani del suo tempo di non aver lavorato abbastanza da permettere a tutti i compatrioti di ritrovarsi in questa nuova Italia unita:

... siamo colpevoli noi, che dei difetti e delle colpe che vi rinfacciano nel mondo, siamo macchiati noi pure, perché non v’amiamo abbastanza, perché non lavoriamo quanto dovremmo pel vostro bene. (p. 155)

C’è però qualcosa che può confortare in mezzo a questo bilancio desolante: è il fatto che proprio in questo microcosmo della nave e dinnanzi alla prospettiva dell’esilio, i piemontesi, veneziani, liguri, bolognesi, cominciano a “italianizzarsi”: per gli argentini saranno semplicemente italiani, “tanos”, e nient’altro (“...perdono una parte del proprio dialetto e acquistano un po’ d’italiano”, p. 41). Così, l’autore concepisce quasi una specie di raccomandazione diretta ai popoli dell’America:

Trattateli con bontà e con amorevolezza. Ve ne saremo tanto grati! Sono nostro sangue, li amiamo, siete una razza generosa, ve li raccomandiamo con tutta l’anima nostra! (p. 155)

E in questo discorso (non pronunciato) appare anche una riserva quanto all’italianità degli emigranti: “che vanno a ingrossare l’esercito con il quale voi conquistate un mondo”:

E lasciate che amino ancora e vantino da lontano la loro patria, perché se fossero capaci da rinnegar la propria, non sarebbero capaci d'amar la vostra!
(p. 155)

Nel momento estremo dell'Arrivo dunque, il microcosmo "Galileo" sembra aver effettuato questa fusione: gli italiani che hanno lasciato l'Italia saranno più italiani di prima, avranno diritto di amare la loro patria (che non sarà più questa o quell'altra regione, ma l'Italia intera) da lontano.

Un risultato bello e ideale, benché lasci perplessi se lo confrontiamo con la figura del mugnaio che lo stesso De Amicis ci aveva presentato come esempio opposto: questi, fatta fortuna in America, era tornato in Italia dove "tre mesi" "gli eran bastati per persuadersi che l'aria del suo paese non faceva più per lui" (40). Lui adesso dell'Italia dice soltanto "Medio evo, medio evo" (p. 41) e secondo l'agente di cambio "che aveva esperienza di quella razza di patrioti" – è di quelli che in America "giocavano al gioco opposto, ossia si lagnavan di tutto, facendo leva al proprio orgoglio della patria lontana, aspetto alla quale giudicavan incivile, ignorante, disonesto il paese di cui erano ospitati, in cui s'erano fatti d'oro" (ibidem).

Di fatto questa figura non ci interessa soltanto per la sua posizione per così dire "ibrida", cioè tra le due culture, disprezzando sempre quella in cui si trova attualmente, ma anche per il suo linguaggio "ibrido": il De Amicis lo sceglie per mostrare un linguaggio che corrisponde a un "cocoliche" argentino alla rovescia: un italiano con elementi spagnoli. E mentre la letteratura argentina usa tale cocoliche come elemento comico, per l'Italia post-risorgimentale una simile deformazione della lingua nazionale risulta inaccettabile, come si può dedurre continuando a leggere le citazione iniziata sopra:

"...col mescolarsi ai *figli del paese*, e a concittadini di varie parti d'Italia, quasi tutti perdono una parte del proprio dialetto e acquistano un po' d'italiano, per confonder poi italiano e dialetto con la lingua locale, mettendo desinenze vernacole a radicali spagnuole, e viceversa, traducendo letteralmente frasi proprie dei due linguaggi, le quali nella traduzione mutan significato o non serban più alcuno, e saltando quattro volte, nel corso d'un periodo, da una lingua all'altra, come deliranti. Trasecolando li uddii dire *si precisa molta plata* per «ci vuol molto danaro», *guastar capitali* per «spender capitali»..." (41)

De Amicis si indigna continuamente per la deformazione della lingua italiana che, già due pagine dopo, commenta sarcasticamente:

“Conosce altri?” domandai. “E come no?” (Pretto argentino. *Y como noo?*)
Cantato: tutti gli italiani se lo appropriano. (43)

Il libro di De Amicis documenta così un'ibridizzazione in senso contrario: non è più la lingua italiana – o i suoi dialetti – ad introdursi in modo sovversivo nello spagnolo parlato fino a diventarne quasi l'elemento determinante (come nel lunfardo, dove si parla di “laburo” invece che di “trabajo”), è lo spagnolo a sfigurare la lingua nazionale della nuova Nazione unita: un attacco alla purezza di questa che il patriota De Amicis non può e non vuole accettare.

Si capisce il perché: ci troviamo ancora in un'epoca che amava la purezza, l'unità appena raggiunta a livello politico; non è da meravigliarsi se il misto, l'ibrido, appare come ignoranza, bruttezza, elemento ridicolo. Oggi, nel segno della globalizzazione e dell'ideale delle “culture ibride” potremmo leggere questa fusione, a livello popolare, tra due culture in un'altra ottica.

E forse non dovremmo dimenticare che proprio nell'America del Sud la fusione culturale tra lingua spagnola ed italiana ha una lunga storia, più lunga dell'emigrazione: nel lontano 1600, sotto il dominio internazionale delle forme petrarchiste, i primi e più importanti traduttori del Petrarca erano oriundi dell'allora Virreinato di Nuova Castiglia (il Perù), o vivevano lì, come Enrique Garcés, traduttore del Petrarca, o Garcilaso de la Vega el Inca, traduttore di Leone Ebreo. E ci fu persino un hidalgo boliviano, Diego Dávalos de Figueroa, che scrisse un dialogo petrarchista nel quale, oltre a far discutere i suoi due interlocutori in mezzo alle Ande sulla questione della lingua, ossia sul problema quale dialetto italiano fosse più degno di servire come strumento della poesia, inserì poesie scritte metà in italiano e metà in spagnolo... ecco: l'ibridità tra le culture italiana e ispanoamericana non è né nuova nell'epoca del De Amicis né da disprezzare: il grande “boom” della cultura ispanoamericana nel Novecento ce lo ha sufficientemente provato.