
2 L'immigrante e il *gaucho*

Sommario 2.1 Influenze italiane nella letteratura e nella cultura argentina. – 2.2 Juan Moreira, dalla cronaca al racconto. – 2.3 *Juan Moreira* (1886) dramma *gaucho*. – 2.4 Il *gaucho* e l'immigrante: due archetipi ideologici.

2.1 Influenze italiane nella letteratura e nella cultura argentina

L'esperienza della (e/in)migrazione tra Italia e Argentina è stata, e continua ad essere, un fenomeno studiato da diversi punti di vista, tra cui spiccano quelli storici, sociali ed economici. Di particolare importanza è il racconto dell'evento da parte dei diretti interessati, che attingono a date e a informazioni – ereditate dal passato e riattualizzate nel presente della narrazione e dei luoghi attraversati – impressi in maniera indelebile nel ricordo individuale e nella memoria del gruppo.¹ Grazie a questi elementi, alquanto significativi per i migranti e per i loro discendenti, viene modellata l'essenza individuale

1 Il termine 'migrazione', infatti, quando non sia accolto come univoco e indifferenziato, allude solo allo spostamento nello spazio, ma le particelle proclitiche che nell'enclisi lo precedono sono chiamate inevitabilmente a qualificare le due direzioni in cui si muove, una da dove (e) e un altro verso dove (in) si va con quanto ne consegue non tanto o solo da un punto di vista geografico quanto politico, antropologico e culturale (Bravo Herrero 2015, 23).

di ogni attore sociale che, sul mito delle origini, e delle sue evoluzioni, costruisce la storia identitaria dell'intera comunità. Per alimentare e per esprimere questa necessità, estremamente importanti sono le rappresentazioni simboliche che prendono consistenza nell'idea di patria, di terra d'origine, di lingua, di religione, di politica, di famiglia e di identità, per l'appunto.

In un primo momento, l'arrivo degli italiani nel Nuovo Mondo è stato accolto in maniera favorevole; infatti, Diego Armus (1983, 10), riferendosi all'immagine oltremodo positiva, data dalla storiografia al fenomeno migratorio, segnala: «las limitaciones y peculiaridades de la Argentina como país receptor de flujos migratorios fueron, salvo excepciones soslayadas por una historiografía demasiado optimista frente a la Argentina del novecientos, el análisis del aspecto cultural del fenómeno inmigratorio prácticamente no ha recibido atención». Lo stesso Osvaldo Pellettieri, mette in evidenza questo straordinario intreccio culturale, poiché: «lo italiano y lo argentino se entrecruzan profundamente en nuestro panorama cultural, especialmente, a partir de la segunda mitad del siglo pasado y hasta la actualidad, nos han ligado textos y recurrentes lugares familiares, dando por resultado una mezcla cultural evidente en todos los niveles del conocimiento» (1999, 11).

Anche in Italia, negli ultimi decenni, il tema delle influenze italiane nella letteratura e nella cultura argentina, già iniziato da Giuseppe Bellini con l'accurato e innovativo volume *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* (1982), viene analizzato sotto molteplici prospettive da parte di studiosi afferenti per lo più all'accademia italiana, e raggruppati in produttivi gruppi di ricerca che hanno dato vita a una fitta rete di relazioni internazionali. Il primo nucleo, fondato a Roma da Vanni Blengino (1935-2009, Università di Roma Tre) è continuato dalle allieve, Ilaria Magnani (Università di Cassino) e Camilla Cattarulla (Università di Roma Tre); il secondo è quello creato da Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine), fondatrice e presidente di Oltreoceano-Centro Internazionale Letterature Migranti (CILM), che promuove studi sulle migrazioni nelle Americhe e in Australia attraverso la pubblicazione della rivista *Oltreoceano*. Seguono il gruppo dell'Università Statale di Milano, coordinato da Emilia Perassi la quale, tramite la rivista *Altre Modernità* da lei fondata, offre interessanti spunti sulle relazioni fra Italia e America Latina; e infine attiva è l'équipe dell'Università Ca' Foscari Venezia coordinata da chi scrive, fondatrice dell'Archivio Scritture e Scrittrici Migranti e della collana *Diaspore* ad esso collegata e in cui è contenuto il presente volume. Ulteriori iniziative appaiono per opera di singoli autori sparsi un po' su tutto il territorio, senza essere inseriti in un più ampio progetto collettivo.

In un certo senso, questo generale interesse riscatta l'indifferenza manifestata dall'Italia di fine Ottocento, dove i testi relativi all'im-

migrazione sono pochi, dato lo scarso interesse da parte della cultura italiana egemonica verso la letteratura legata agli italiani all'estero, soprattutto in Argentina. Secondo Antonio Melis (2015) tale atteggiamento rispecchia la mancanza d'attenzione per il fenomeno migratorio in generale e per le motivazioni economiche ad esso collegate. Sembra che ci sia una sorta di rimosso nelle rappresentazioni dell'identità nazionale dell'Italia così fortemente condizionata da questa emorragia di individui che partono in cerca di un destino migliore.

Fatti salvi alcuni casi, di cui l'opera di Edmondo De Amicis è l'esempio più noto, pochi sono i nomi di autori che affrontano il tema. Fernanda Elisa Bravo Herrera, nell'accurato saggio, *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina* (2015), cita opportunamente, oltre a una serie di opere anonime e della cultura popolare – canzoni, racconti orali e altre forme di espressioni scritte e orali –, Ippolito Nievo, Giovanni Pascoli, e, soprattutto, il già ricordato Edmondo De Amicis che, nel racconto *Sull'oceano* (1889), offre un affresco davvero dettagliato sugli italiani imbarcatasi nel 1884 a Genova con direzione Río de la Plata. Griselda Gambaro commenta a proposito dell'abilità narrativa di De Amicis:

El autor de *Corazón* recoge, sin embargo, sus mejores frutos en la crónica. En este fresco están todos los que vinieron a América, en su mayoría obreros y campesinos, cada uno con su sueño particular. Y el sueño – y el destrozado del sueño – empieza en el Galileo, como si el barco navegara en un mar de tierra y sus pasajeros, en los múltiples tipos y pasiones, representarían a la humanidad entera. (Malusardi 2001, s.p.)

In Argentina, la ricezione letteraria si rivela strumento interessante per approfondire i contenuti simbolici che si accompagnano allo straordinario incontro/scontro tra civiltà diverse in un contesto che subisce fasi alterne. Al tempo della così chiamata 'alluvione migratoria', l'iniziale e forte interesse politico viene offuscato dal crescente e incontrollato numero di persone che provocano problemi di vario genere con la conseguente ostilità dei nativi. Così, accanto all'immagine positiva emersa dagli studi storiografici che, il più delle volte, sottolineano il progresso economico e sociale connesso al fenomeno, vengono ricordate le inevitabili difficoltà implicite nello stravolgente fenomeno migratorio. Da una parte si evidenziano la sofferenza e la nostalgia di chi arriva, dall'altra la diffidenza, il sospetto e la discriminazione di chi accoglie, motivi spesso trascurati dalla storiografia ufficiale, ma ben visibili nei testi letterari. Tra la gamma di reazioni provocate dall'arrivo dello 'straniero' emergono le molte polemiche implicite nei complessi problemi di assimilazione e di integrazione culturale e sociale, dovuti alla necessità di assorbire l'arrivo di per-

sone assai diverse tra loro, anche se provenienti dallo stesso paese e con un livello culturale spesso basso.

Inevitabilmente si diffonde un malessere sociale – che le controversie di lavoro certamente non attenuano – colto in pagine memorabili. Ad esempio, numerose e particolareggiate sono le descrizioni del *conventillo*, spazio eccentrico di marginalità sociale e di miseria, che testimonia il degrado urbano di Buenos Aires, dove le estreme condizioni di indigenza fisica e ambientale portano a povertà, sporcizia, delinquenza, prostituzione, malattie infettive, arretratezza economica e culturale.² Ogni entusiasmo per l'arrivo degli europei viene smorzato per cedere il posto alla preoccupazione e al rifiuto perché, con parole di Camilla Cattarulla, essi non rientrano nella:

tipologia 'nazionale' che si va forgiando con i processi di assimilazione e integrazione in cui erano coinvolti immigranti di prima e seconda generazione. Alla base di tutto vi è la domanda relativa a quali popolazioni immigranti rispondano alle esigenze di progresso e modernizzazione della giovane nazione, tanto più che in Argentina, come nel resto del continente, il pensiero positivista si orienta sull'antropologia sociale che stabilisce una relazione tra l'evoluzione sociopolitica di un paese e la composizione etnica della sua popolazione. (Cattarulla 2011, 214-15)

In questa situazione sorgono una serie di testi teatrali, poetici e narrativi dove il fastidio per lo straniero è intensificato dall'attacco xenofobo, dal ricorso al grottesco e al sarcasmo, riservati esclusivamente a personaggi maschili, mentre le donne brillano per la loro assenza (Regazzoni 2006). A documentare il disagio e l'inquietudine a livello nazionale è proprio il poema di José Hernández *Martín Fierro* imperniato sullo scontro tra il gaucho e l'immigrato.

Nella prima parte del libro, *El gaucho Martín Fierro* (1872), tradotto in italiano con il titolo *La partenza*, viene inserito il famoso episodio che narra in prima persona l'incontro del protagonista con l'italiano. Entrambi sono arruolati nell'esercito e destinati a un fortino di frontiera in difesa degli attacchi indigeni: il forestiero riceve un compenso mentre l'argentino no e, come non bastasse, l'ignoranza del primo provoca la punizione del secondo. Martín Fierro denuncia l'incapacità e la mancanza di abilità nelle armi e nella coltivazione

² *Conventillo* (dal diminutivo di *convento*) è un tipo di edilizia urbana collettiva, ricavato da residenze in quartieri decaduti o abbandonati dove una famiglia o un gruppo di uomini single affitta stanze. I servizi (come cucina, sala da pranzo e bagni) sono comuni a tutti gli inquilini e presentano cattive condizioni igienico-sanitarie, a causa del sovraffollamento. In genere, sono strutturati in gallerie attorno a uno o più patii centrali, le pareti e il tetto sono costituiti da lastre metalliche, mentre la struttura poggia su travi di legno sostenute con pietre o mattoni.

della terra dello straniero, segnando così negativamente la presenza dell'italiano e il rapporto ostile del gaucho con il *gringo* in generale:

Una notte ritornavo | Al fortino; un mercenario | Che era già mezzo sborniato, | Non si accorse che ero io. | Era proprio un *gringo cocoliche*: | Neanche un acca si capiva! | Chissà poi di dove era, | E se proprio era cristiano. | Non sapeva dire altro | Che '*Io sono pappolitano*'. | Là di guardia si trovava | Ed, a causa della sbornia. | Non riuscì a vedermi bene; | Tutta lì fu la mia colpa; | Per un niente si impaurì | E pagai le spese io | Al vedermi avvicinare | Arto là' Quello gridò; | 'Quale arto', gli risposi. | 'Chi va accà', gridò di nuovo; | Sottovoce replicai: | 'Sarà vacca tua sorella!' | Detto fatto -Santo Iddio!- | Quello carica il fucile. | Mi chinai mentre quel boia | Mi sparò una schioppettata; | Era sbronzo e sparò a caso. | Altrimenti ero fregato. | Sull'istante fu quel botto | Come un dito nel vespaio; | Venne fuori l'official e | E il casino incominciò | L'italiano restò là | E io dritto alla tortura. | Lì fra quattro baionette | Mi allungarono per terra. | Venne pure mezzo alticcio, | Il Maggiore e mi gridò: | Tu fa' il furbo! Ora ti insegno | A pretendere la paga! | Stretti ai polsi e alle caviglie | Quattro lacci ben tiranti. | Sopportai certi strapponi | Senza dir nemmeno ah! | Ma il gringaccio quella notte | Maledii e stramaledii. | Io non so perché il Governo | Manda proprio alla frontiera | degli estranei che non sanno | Accostarsi a 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 ha visti tante volte | Che una vacca ribaltata | Non osavano toccare | Lorsignori se la spassano | Parlottando, lingua in bocca, | Fin che arriva l'aiutante | A tagliarli la braciola. | Sono tanto delicati, | Sembran figli di papà. | Se fa caldo non resistono; | Se fa freddo, loro tremano, | Se non offri tu, loro non fumano | Per non spendere in tabacco; | E rimediano una cicca, e la strappano di mano. | Se poi piove, hanno paura | Come il cane quando tuona. | Accidenti! Sanno vivere | Solamente tra i finocchi! | Né ci pensano due volte | Quando possono grattare. | Hanno gli occhi poco aguzzi | Hanno scarso comprensione, | Non riescono a distinguere, | Quando passa un animale, | Se si tratta di uno struzzo, | Di una vacca o di un cavallo. | Se rincorrono gli indiani, | Dopo un po' di messa in scena, | Gli si scortica il sedere. (Hernández 1977, vv. 844-939)

Vanni Blengino - tra i primi studiosi italiani ad approfondire i rapporti fra l'Italia e l'Argentina e la costruzione di un'identità, frutto dell'incontro tra i due mondi, simboleggiata dalla figura del migrante - analizza con attenzione questo passaggio. Egli sottolinea che l'episodio, vale a dire l'incontro casuale tra il protagonista e il napoletano - personaggio del tutto secondario nell'insieme del poema -

all'interno di un fortino, sperduto nella immensità della pampa, cristallizza l'immagine che verrà utilizzata per lungo tempo come modello estendibile a tutti i *gringos*.³

Il primo aspetto ad emergere è quello linguistico, ovvero l'incapacità da parte dello straniero di capire e di conseguenza di esprimersi. Tale ignoranza appare dalla confusione semantica che dapprima rende impossibile l'azione e, in seguito a numerosi tentativi, stravolge completamente l'interpretazione. Il secondo elemento si focalizza sull'assenza di tutte le abilità che accompagnano la vita del *gaucho*: mancata manualità, nessuna familiarità con gli animali, incapacità di cavalcare e di sopportare il clima rigido. Infine, la contrapposizione tra l'abitante autoctono e l'altro è totale, fissandone il modello che verrà replicato in altre occasioni.

L'opera di Hernández riscuote una sorprendente fortuna di pubblico, in particolare tra i *gauchos* e tra i lettori del Río de la Plata che si identificano con le avventure/sventure di Martín Fierro. Il poema suddiviso in 33 canti comprende 7.210 versi, formati per lo più da quartine di ottosillabi. Si tratta di una poesia di taglio e di musicalità popolare, facilmente recepitibile, tanto che Leopoldo Lugones nel libro *El payador*, suggerisce di consacrarla quale poema nazionale. La proposta, come si vedrà, troverà ampio consenso nella cultura ufficiale del paese, in quanto proviene da uno dei precursori del cosiddetto nazionalismo culturale. Egli, infatti, insieme a Ricardo Rojas e a Manuel Gálvez, si fa portatore di idee nazionalistiche conservatrici, diffuse agli inizi del XX. Infatti, lo storico, saggista e letterato Ricardo Rojas (1882-1957), particolarmente attento alla costruzione dell'identità nazionale, nella sua *Historia de la literatura argentina* (1917-22), dedica un volume intero, *Los gauchescos*, all'evoluzione del tema. Il *gaucho*, figura autoctona, fino allora disprezzata e osteggiata, si contrappone alla negatività dello straniero proprio per fare emergere l'argentinità, fortemente minacciata in questo nuovo tempo.

Il discorso viene ampliato dallo stesso Lugones in opere come *El payador* (1916) – la più famosa – e *La guerra gaucha* (1905), mentre Gálvez risalta la cultura della provincia come serbatoio della nazionalità *criolla* argentina. Queste posizioni fanno parte di un processo generale per presentare il *gaucho* come mito tradizionale da opporre alla disgregazione linguistica e nazionale, provocata – per alcuni scrittori

3 La parola *gringo* viene usata da José Hernández per riferirsi allo straniero – in questo caso italiano – con disprezzo. In merito ci sono varie teorie, per lo più si intendeva con *gringo* lo straniero che parla una lingua incomprensibile. Il *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* (1936) fornisce vari significati: «1. adj. coloq. Extranjero, especialmente de habla inglesa, y en general hablante de una lengua que no sea la española. 2. adj. coloq. Dicho de una lengua: extranjera. 3. adj. Bol., Chile, Col., Cuba, Ec., El Salv., Hond., Nic., Par., Perú, Ur. y Ven. estadounidense. 4. adj. Ur. inglés (|| natural de Inglaterra). 5. adj. Ur. ruso (|| natural de Rusia). 6. m. y f. Bol., Hond., Nic. y Perú. Persona rubia y de tez blanca. 7. m. coloq. Lenguaje ininteligible».

e politici – dall'immigrazione europea che ha trasformato Buenos Aires in una nuova Babilonia. Tuttavia, come scrive Blengino: «il *Martín Fierro* sarà considerato il poema nazionale anche dai figli degli immigranti, in quanto simbolo ed espressione di un passato che si vuole patrimonio comune della memoria collettiva argentina» (1997, 34).

Durante i festeggiamenti per il I Centenario⁴ della Repubblica Argentina orientati a fornire un bilancio relativo al discorso della nazionalità, si assiste a un ripensamento del tema, promuovendo un programma di educazione per l'argentinizzazione del paese – con particolare attenzione nei riguardi della letteratura, della lingua e del ruolo dello scrittore –, allo scopo di giustificare l'esistenza di una razza nazionale, modellata sui valori ereditati dalla tradizione e contrapposti a quelli stranieri. Tutto ciò, come dichiara María Lydia Polotto Sabaté, aumenta «el afán de federalismo y el papel de la provincia en la configuración y reafirmación de los valores nacionales» (2012, 84). Il *gaucho* ha tutti i requisiti per diventare un eroe, politico e letterario: è un abilissimo cavaliere, coraggioso, ribelle per natura, uomo di frontiera, amante del canto e della musica tanto da essere immortalato nelle pagine di molti scrittori affascinati dalla vita avventurosa dell'abitante della pampa sterminata, immerso in una natura sovente ostile, ma sempre coinvolgente e così diversa dalla città.

In questo contesto, la figura del *payador* – il *gaucho* poeta – condensa emblematicamente la sensibilità e il clima delle idee del Centenario, ben focalizzati sui temi centrali del programma culturale nazionale che tenta di contrastare il clima di conflittualità imperante. Infatti, l'arrivo degli stranieri ha introdotto una serie di idee legate all'importanza del denaro e del miglioramento sociale, rapidamente assorbite dai settori operai e represse dallo stato. Inoltre, come prosegue María Lydia Polotto Sabaté, il nativo creolo è l'incarnazione di tutti quei valori sostenuti dalla classe oligarchica argentina. Si crea, pertanto, una nuova opposizione tra gli autoctoni e i nuovi arrivati: il lavoratore oriundo, onesto, sottomesso, politicamente neutrale e argentino, si oppone allo scioperante e allo straniero eversivo (Polotto Sabaté 2012, 87). Un modello, reso 'nazionale' da Lugones, che, attraverso l'esaltazione dell'archetipo mitico del *gaucho* e dei principi tellurici ad esso collegati, esalta la vita ideale sorretta dagli ideali di bellezza e di verità, degna di essere assunta dai componenti della comunità.

È evidente il richiamo alla questione dell'immigrazione, che continua ad essere fonte di preoccupazione per il governo sin dall'inizio del processo di ammodernamento. L'istruzione, considerata più che mai uno strumento essenziale per l'integrazione, è divenuta obbligatoria, oltre ad essere gratuita e laica, nella scuola primaria con

⁴ Il Centenario Argentino si è celebrato il 25 di maggio del 1910 per ricordare la *Revolución de Mayo* che segna la destituzione del viceré spagnolo, Baltasar Hidalgo de Cisneros, e l'insediarsi della *Primera Junta*, vale a dire del primo governo nazionale argentino.

la legge 1420, emanata nell'anno 1884. Già nel 1852 Juan Bautista Alberdi scriveva che l'immigrazione era una delle condizioni fondamentali della costituzione di una nazionalità moderna e, in quel movimento di importazione economica e culturale, era una promessa priva di minacce. Mezzo secolo dopo, ciò che era stato considerato positivo, diventa pericoloso e gli stranieri sono i nuovi responsabili della crisi morale che sta attraversando la repubblica.

Da qui la necessità di contrapporre all'immigrato, arrivato per risolvere i propri problemi economici, un valore spirituale autoctono, vale a dire l'archetipo del *gaucho* quale essenza dell'Argentina. In tal modo il *gringo* 'avidò e lavoratore', sarebbe divenuto portatore di quel materialismo decadente diffuso nella cultura nativa, dove tutto si può comprare e tutto si può vendere. A questo nuovo sentire, lo stato liberale risponde con un misto di repressione e di riformismo. Nel 1902 viene sancita la *Ley de Residencia*, usata come strumento legale per poter espellere gli stranieri che disturbano l'ordine con azioni sovversive. Nel 1909, infatti, un attacco terroristico causa la morte del colonnello di polizia Ramón Falcón e nel 1910 un gruppo anarchico colloca una bomba al Teatro Colón durante uno spettacolo di gala. Questi episodi rafforzano ulteriormente il polo repressivo a tal punto che non trascorre molto tempo prima di emanare la *Ley de Defensa Civil* (1910) che condanna espressamente le dottrine anarchiche.

In questo contesto nasce il movimento creolo in cui si esaltano le caratteristiche dell'uomo naturalmente nato in Argentina, aprendo la via ad una nuova opposizione tra *criollos* e *gringos*: il lavoratore autoctono, onesto, sottomesso, politicamente neutrale e argentino, si oppone al rivoluzionario e allo straniero eversivo, ingrato verso la nazione che lo ha accolto generosamente.

Per realizzare questo processo di 'appropriazione, risignificazione e spostamento' è necessario svuotare il *gaucho* da certe connotazioni storiche peggiorative. Ecco perché, prima di contrastare la sua immagine a quella dell'immigrato, bisogna confrontarla con la figura del grande nemico ottocentesco: l'indiano, ovvero, la positività del primo nei confronti della barbarie del secondo. In definitiva, l'esaltazione del *gaucho* coincide con la glorificazione dell'essere argentino dotato, come scrive Lugones, di serenità, di coraggio, d'ingegno, di meditazione, di sobrietà e di vigore. Tali doti contribuiscono a forgiare con la nuova immagine del *gaucho*, spirito libero, l'identità dei 'veri' argentini.

2.2 Juan Moreira, dalla cronaca al racconto

Il racconto dell'incontro/scontro tra lo straniero e l'uomo della pampa, si ritrova intatto nel teatro rioplatense delle origini se si considera il testo *Juan Moreira* come il fondatore di questa tradizione. Il

dramma, tratto dall'omonimo romanzo scritto da Eduardo Gutiérrez e apparso a puntate tra il 1878 e il 1880 nel giornale *La Patria Argentina*, s'inserisce nel genere *gauchesco* sia per ambientazione sia per il messaggio politico. Sulla linea del *Martín Fierro*,⁵ l'autore – che, come José Hernández, svolge l'attività di giornalista – sviluppa la trama all'interno dell'ambiente rude della pampa, frontiera tra civiltà e barbarie, ispirandosi a un fatto di cronaca, suo continuo stimolo creativo.

All'epoca, il testo suscita un grande scalpore in quanto narra le avventure di un guappo che, spinto dall'emarginazione, nel 1870 si mette al servizio dei politicanti locali del partito nazionalista, impiegando la violenza come strumento di lavoro. A sua volta, è attaccato dalle forze dell'ordine: dopo innumerevoli scontri, che ne sottolineano il valore rendendolo famoso in tutta la regione, Juan Moreira muore nel 1874, due anni dopo la pubblicazione del *gaucho Martín Fierro*. L'interpretazione dell'uomo prima e del personaggio in seguito rientrano nell'area ideologica della *gauchesca* hernandiana: grazie al romanzo di Gutiérrez – pubblicato nello stesso anno di *La vuelta de Martín Fierro* – l'uomo Moreira si trasforma nell'incarnazione dell'eroe coraggioso, simbolo della protesta degli esclusi contro gli abusi della polizia corrotta, un mito, a tal punto che è difficile distinguere il personaggio storico dalla leggenda.

Vale la pena ripercorrere l'episodio che conduce alla tragica morte del *gaucho* e che si presenta come il motore del romanzo e del futuro dramma, ricavato dalla vicenda personale. Le false confessioni del genovese Sardetti sono la causa della rovina di Juan Moreira che, spinto dall'ingiustizia subita e a causa della tracotanza del potere, uccide l'uomo: è il primo dei tanti delitti da lui commessi. Le testimonianze raccolte sull'esistenza di Juan Moreira spiegano le motivazioni delle uccisioni: «Se desgració por culpa de ese pulpero Sardetti. Moreira le prestó como 400 pesos y cada vez que le pedía el pago Sardetti le hacía pegar una 'cepiada' con la policía. A fuerza de tabaco y yerba tenía comprada la autoridad. Al fin el hombre se cansó» (M.E.L. 1956, 29).

L'adattamento del romanzo in dramma risale al 1884, quando la compagnia circense nordamericana dei fratelli Carlo chiede allo stesso scrittore di adeguare il racconto per una rappresentazione da tenersi nel suo circo. Gutiérrez crea una pantomima o un mimodramma con canti, chitarre, *gauchos* a cavallo, duelli al coltello e sparatorie da inaugurarsi nella pista che funge anche da scenario teatrale, del Politeama di Buenos Aires.⁶ Condizione dell'autore è di escludere co-

⁵ Vale a dire un protagonista *gaucho*, dotato di tutte le qualità che lo legano alla terra, alle abilità di cavallerizzo e alle abilità relative all'allevamento del bestiame.

⁶ Nome che si ritrova in numerosi teatri anche in Italia, come ad esempio in quelli di Palermo, di Napoli e di Catanzaro.

me protagonista un qualsiasi membro della famiglia Carlo perché, in quanto stranieri, essi sono incapaci di rappresentare le abilità caratteristiche di un personaggio *gaucho*. È per questo motivo che alla pantomima partecipa come attore principale José Podestá, appartenente alla celebre famiglia circense proveniente dall'Uruguay, ma d'origine genovese. I fratelli Podestá nel 1886 decidono di porre in scena nel proprio circo, specializzato in opere brevi e pantomime, il *Juan Moreira*, tratto dal citato omonimo romanzo di Eduardo Gutiérrez (1851-1889). Questa messa in scena, come si vedrà, ha significato una svolta storica non soltanto per l'enorme successo popolare ottenuto da una rappresentazione teatrale, ma anche per le sue conseguenze, poiché segna la nascita del moderno teatro rioplatense (Blengino 1997).

La richiesta da parte di Gutiérrez d'includere la famiglia Podestá è significativa perché dà una rilevanza particolare all'elemento nazionale in quanto il personaggio deve, appunto, rappresentare lo spirito autoctono del paese che fino a quel momento non includeva gli attori stranieri, veri e propri mattatori della scena. Ancor più ragguardevole è il fatto che la scelta è caduta su di un autore di origine italiana, il che sancisce il ruolo della presenza italiana nella formazione del paese a partire dalla fine del secolo XIX.

2.3 *Juan Moreira* (1886) dramma *gaucho*

Se *Juan Moreira* riprende, come evidenziato, il modello letterario del *gaucho* vittima dell'ingiustizia raccontato nel *Martín Fierro*, il *gringo* Sardetti, il così detto opponente, di evidente origine italiana e proprietario della *pulpería* del paese, la bottega della zona dove si trova di tutto e dove i *gauchos* vanno a giocare e a bere, brilla per amorosità. Accusato di aver contratto un debito nei confronti del *gaucho*, davanti al giudice Don Francisco, nega di aver commesso il fatto - «Señor, eso es falso, yo no le debo ni un solo peso» (Gutiérrez, Podestá 1986, 102). Il giudice che insidia Vicenta, la moglie del protagonista Juan Moreira, accoglie le proteste d'innocenza dello straniero e imprigiona Moreira per falsità e per mancanza di rispetto all'autorità - «A ver préndanlo y métanlo al cepo por desacato a la autoridad» (103).

A livello di struttura scenica, l'azione si evolve sotto la spinta del motore economico. Uscito di prigionia, Moreira chiede spiegazioni a Sardetti, il quale dichiara: «E verdá, amigo Moreira, yo he negado la deuda porque nun tenía plata y si lo confesaba me iban a vender el negocio, má yo sé que le debo e algún día le he de pagar» (105). Sono solo parole e quando Moreira rivendica ulteriormente la restituzione del prestito, Sardetti non ha alcuna intenzione di saldare il debito, provocando l'ira del *gaucho* che lo uccide. Queste battute iniziali

del primo atto sono, tuttavia, essenziali allo svolgimento dell'intero dramma che continua con l'uccisione di Don Francisco da parte di Moreira, il quale, alla fine, in fuga dopo una coraggiosa difesa, soccombe a sua volta.

È da evidenziare l'importanza del pubblico per la ricezione favorevole dell'opera. Si tratta di spettatori popolari, frequentatori dei circhi, con un gusto semplice, attratti dalla caratterizzazione di tipologie di personaggi, connotati da una distinzione manichea di valori: buoni e cattivi. Fra i cattivi figura l'immigrante italiano. Il pubblico s'immedesima con la vittima, cioè con il *gaucho*, sensibile alla prepotenza dell'autorità del commissario, alleato con il commerciante *gringo*, che risulta essere la causa prima del tragico destino del protagonista. Fin dal testo originale in prosa, da cui derivano le successive versioni teatrali, il protagonista è descritto come un uomo buono, spinto alla delinquenza dalla sorte avversa:

Juan Moreira es uno de esos seres que pisan el teatro de la vida con el destino de la celebridad; es de aquellos hombres que cualquiera que sea la senda social por donde el destino encamine sus pisadas, vienen a la vida poderosamente tallados en bronce. Moreira no ha sido el gaucho cobarde encenegado en el crimen, con el sentido moral completamente pervertido. No ha sido el gaucho asesino que se complace en dar una puñalada y que goza de una manera inmensa viendo saltar la entraña ajena desgarrada por su puñal. No; Moreira era como la generalidad de nuestros gauchos: dotado de un alma fuerte y de un corazón generoso, pero que, lanzado en las sendas nobles, por ejemplo, al frente de un regimiento de caballería, hubiera sido una gloria patria, y que, empujado a la pendiente del crimen, no reconoció límites a sus instintos salvajes despertados por el odio y la saña con que se le persiguió. Moreira sabía que peleando defendía su vida amenazada de muerte, y peleaba de una manera frenética, y haciendo lujo de un valor casi sobrehumano. Moreira tenía los sentimientos tiernos e hidalgos que acompañan siempre al hombre realmente bravo. Educado y bien dirigido, cultivaba con esmero su propensión guerrera y su astucia inherente a la mayor parte de nuestros gauchos ya lo hemos dicho, hubiera hecho una figura gloriosa. Hasta la edad de treinta años fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas, donde habitó hasta aquella edad, cuidando unas ovejas y unos animales vacunos, que constituían su fortuna pequeña. Domador consumado, se ocupaba en amansar aquellos potros que, por indomables, llevaban a su puesto con aquel objeto. (Gutiérrez 1888, 2)

Fra i vari aneddoti relativi alle prime rappresentazioni del dramma, si racconta di diversi spettatori che invadono il palcoscenico comple-

tamente coinvolti dalla verosimiglianza della storia, in difesa del protagonista segnato da un destino crudele. Anche Osvaldo Pellettieri sottolinea questo aspetto e scrive di vari episodi del genere durante le rappresentazioni del *Moreira*, dove l'incrocio fra realtà e finzione è evidente poiché si assiste a

la irrupción de algún integrante del público en el picadero con el fin de salvar al protagonista de la partida, llevando a las últimas consecuencias la afirmación de Eco cuando sostiene que el signo teatral finge no serlo porque su materia prima es el hombre y sus acciones. El público vio mimetizado a Podestá con su personaje. (Pellettieri 2002, 100)

Nel palcoscenico si polarizzano, pertanto, due figure: il *gaucho* portatore di valori tradizionali e il *gringo*, lo straniero, l'uomo nuovo, minaccioso perché al di fuori del modello conosciuto. Con la comparsa dell'altro si crea lo spazio dello scontro che lentamente viene spostato dall'ambito rurale a quello urbano, idealizzando la campagna in opposizione alla città identificata con il demoniaco (Viñas 1986, 12). Come sempre lo straniero, estraneo al territorio, costringe l'autocritico a mettere in discussione e a relativizzare il proprio sistema culturale, considerato unico e indiscutibile.

2.4 Il *gaucho* e l'immigrante: due archetipi ideologici

Se in un primo momento l'identità nazionale in campo letterario si costruisce attraverso i grandi testi del cosiddetto romanticismo argentino, quali *Amalia* (1851) di José Mármol (1817-1871), *El matadero* (1838-40, 1871) di Esteván Echeverría (1805-1851) e *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) di Domingo F. Sarmiento (1811-1888), in un secondo tempo, essa si sviluppa in campo teatrale, grazie ad opere come *Juan Moreira*, accolte sulla scia del successo del *Martín Fierro* (1872-76). Il pubblico del 1880, infatti, in gran parte analfabeta, si dimostra particolarmente disponibile e adatto alla ricezione di quello che sarà il futuro dramma.

Primo di una lunga serie, il testo in questione mette in scena un conflitto sociale extra estetico, divenuto ormai un grosso problema soprattutto per l'*élite criolla*, spaventata dall'arrivo massiccio di immigranti: dapprima essa si oppone al loro inserimento, contribuendo in tal modo a creare lo scontro tra elemento tradizionale e quello recente. Appare così la figura del 'nuovo barbaro', lo straniero, la cui presenza rafforza la paura del fantasma della disgregazione di una società che perde i suoi referenti tradizionali, ancor più minacciati dall'immagine dell'immigrante, portatore di malattie e di degrado, amplificata dal romanzo naturalista latino-americano di fine Ottocento e primi Novecento.

In contrapposizione al pericolo dello straniero, si rafforza, dunque, l'idea di una identità autoctona incarnata nella figura simbolo del *gaucho*. Il successo, dapprima della pantomima e poi del dramma, di *Juan Moreira* è garantito: da testo popolare diventa uno spettacolo di grande successo grazie ai valori che trasmette. Funzionale allo sviluppo della trama è il confronto tra l'eroe e il personaggio negativo, ovvero l'immigrante italiano in quanto l'idealizzazione della figura del gaucho necessita dell' 'altro' per innalzarsi.

È da rilevare, inoltre, che l'immagine dell'immigrante italiano non proviene solo dal riflesso delle circostanze storiche da cui ha origine, ma anche dalla rielaborazione del genere teatrale, attraverso la relazione dialettica fra realtà sociale e testo drammatico. A questo proposito, Osvaldo Pellettieri scrive: «Consideramos el doble carácter del texto teatral, visto como hecho social y como signo autónomo, de modo que los textos que hemos analizado aparecerán como un potente catalizador en el proceso de transformación de los valores que sufría el país» (1999, 12). Pertanto, è interessante e utile collegare la nozione di segno con il fenomeno sociale, compresi il conseguente sviluppo e la sua problematizzazione. Anche David Viñas nel prologo al testo in oggetto scrive: «Si lo poético señala obviamente un nivel distinto del nivel social, lo específico de la dramaturgía no se agota en el nivel escénico. Lo poético que, por desnaturalización de lo real, se define y automiza en su mejor inflexión productiva, no cesa de establecer una dialéctica constante con el nivel ideológico» (Viñas 1986, 13).

Nello specifico, *Juan Moreira* associa l'immigrante con la presentazione negativa del paese, scenicamente utile, come già evidenziato, per innalzare di contrasto la figura del *gaucho*, relazionato a un modello economico concreto, ossia all'allevamento di bestiame. L'opera, inoltre, offre un'immagine idealizzata e facilmente riconoscibile di nazione basata sul coraggio e sull'orgoglio. Una nazionalità che si modella in contrapposizione allo straniero, mediante il racconto della sua vigliaccheria, della sua disonestà, della sua cattiveria e, in seguito, ricorrendo all'uso di una lingua castigliana deformata e storpiata.

Nelle numerose modifiche successive del testo, il motivo dell'immigrante italiano cambia di segno, perde di drammaticità e si trasforma in caricatura, con l'inserimento del personaggio di nome Cocoliche - allora nome proprio, oggi sostantivo che significa «Castellano macarrónico hablado por los italianos incultos» (Morínigo 2015, 133) -, non strettamente funzionale allo sviluppo della trama, ma utile all'arricchimento dell'intreccio in quanto fonte di comicità e ben accolto dal pubblico.⁷ Infatti, nella prima edizione dell'opera, Sardetti, il personaggio italiano non parla cocoliche, mentre lo farà

⁷ Cf. Nora Mazziotti, *Las cocoliches* (2021) nel capitolo IV di questo studio.

già dalla seconda edizione, accentuando questa caratteristica nelle successive versioni.

Se viene superata la sembianza negativa dell'immigrante italiano è evidente che egli non rappresenta più qualcosa di minaccioso, non è più causa della perdita del tenore di vita tradizionale e dello spostamento economico del *gaucho* dal suddetto modello economico rurale. Come si è già scritto, la reazione politica all'ostilità verso lo straniero è stata sancita dall'adozione di strumenti repressivi quali la *Ley de Residencia* del 1902 e la *Ley de Defensa Civil* del 1910 per la gestione dei nuovi arrivati. Ben presto l'immigrante italiano, individuato nei tratti e controllato nei comportamenti, diventa parte sempre più integrante del tessuto sociale, contribuendo alla costruzione di quella identità eterogenea così caratteristica degli argentini. Già nel 1891, lo scrittore Abdón Arózteguy, in *Julián Giménez* presenta il prete italiano, Don Nicolás, ormai completamente inserito nel contesto generale, mentre il cattivo di turno, questa volta, sarà il brasiliano. Il processo si è completato: il soggetto diverso e 'altro' è completamente familiare, privo di ogni pregiudizio nei riguardi del *gringo*. Ciò è sancito dallo stesso Borges che, a proposito dell'argomento sviluppato nel racconto «La espera», tratto da un episodio di cronaca nera, scrive nell'epilogo dell'*Aleph* (1949): «El sujeto de la crónica era turco; lo hice italiano para intuirlo con más facilidad» (1974, 127).