

Forme d'oralità costruiscono la modernità letteraria argentina nelle prime decadi del '900

Silvia Lafuente

Università degli Studi di Firenze (<silviadelvalle.lafuente@unifi.it>)

Abstract

During the 1920s, in Argentinean literature, dialogic needs in literary works on the one hand, and awareness of the communicative power of spoken *porteño* on the other, determined a complex linguistic situation in writers. Orality became a necessity both for the new figure of the professional writer, who required verism and communication with the reader, and [for?] left-wing authors who were feeling the need for a didactic purpose in writing, as well as for the very avant-garde that was feeling the need to use orality in their search for linguistic rebellion. However, it was the narrative art of Roberto Arlt, with his work *El juguete rabioso* in 1926, that marked the moment when immigration was finally absorbed by the socio-cultural make-up of the country and oral language was incorporated into Argentinean literature. This language coming from the city streets and incorporated into literature in a confused manner, was projected in a way similar to that of the novels of the '60s, and has been a feature of Argentinean literature up to the present day.

Keywords: *Argentinean literature, Avant-garde, orality, modernity, Realism*

... es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho, que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. (Julio Cortázar)¹

... è necessario trovare un linguaggio letterario che riesca finalmente ad avere la stessa spontaneità, lo stesso diritto, del nostro bello, arguto, ricco e perfino affascinante stile orale.²

¹ Citazione da una lettera pubblicata nella rivista *Señales*, n. 132, settembre-ottobre 1961, riprodotta in Rosenblat 1969, 93-94.

² Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.



1. *Rapporto fra oralità e scrittura*

Nel *De Vulgari Eloquentia* Dante distingueva due lingue: quella volgare e la lingua seconda, chiamata anche grammatica, privilegiando la lingua volgare, quella ricevuta imitando la *nutrice*, senza bisogno di alcuna regola.

Tra queste due lingue la più nobile per Dante è quella volgare: innanzitutto perché è stata adoperata per prima dal genere umano; in secondo luogo perché tutto il mondo ne fruisce, benché sia differenziata in vocaboli e pronunce diverse; infine per il fatto che è naturale, mentre l'altra è, invece, artificiale. Ed è di quella volgare, la più nobile, che è necessario trattare, perché questa è dunque la vera lingua primaria, ci dice Dante.

Quest'illustre citazione ci permette di introdurre un tema complesso, e cioè il rapporto fra la lingua standard basata sul modello scritto e la lingua colloquiale spontanea, chiamata anche lingua orale.

La lingua orale, secondo una convinzione molto diffusa, viene rappresentata come un sottosistema grammaticale le cui strutture non coincidono necessariamente con quelle della lingua scritta, considerando quest'ultima più appropriata della prima. Questa distinzione è rilevante perché questo punto di vista cerca di dimostrare che la lingua colloquiale, spontanea, è una forma imperfetta, deviata, della lingua standard colta. Sappiamo che non necessariamente l'impiego delle cosiddette forme "sottostandard" deve essere ricondotto ad una deficienza cognitiva dei parlanti, il più delle volte è dovuto alla confusione della grammaticalità con il grado di accettabilità e adeguatezza comunicativa. Un numero cospicuo di linguisti pone l'accento sulla legittimità e la grammaticalità delle varietà non standard, che sono anch'esse governate da norme, soltanto che diverse dalle varietà standard. Tuttavia l'opinione dominante è che la lingua orale spontanea sia una specie di realizzazione imperfetta della lingua scritta.

E questa confusione deriva dal giudicare le realizzazioni orali della lingua con i parametri di un codice scritto estranei ad essa. E, come sappiamo, questa è una delle conseguenze più negative della pratica prescrittiva, che trascura l'espressività, la spontaneità e la creatività del discorso informale.

In realtà il linguaggio è una capacità umana naturale, come afferma Dante. Le lingue sono manifestazioni naturali di quella capacità nelle comunità linguistiche che configurano spontaneamente modi di parlare comuni, coordinati e comprensibili. Non è tuttavia l'unica dimensione, potendo a questa affiancare una seconda: quella in cui la competenza linguistica si vede sviluppata e modellata attraverso l'educazione e l'apprendimento specifico e programmato; la visione quindi delle lingue come mezzi di comunicazione sviluppati nelle comunità e nelle società secondo una pianificazione e un'elaborazione guidata che persegue determinati scopi.

Nelle lingue convivono pertanto aspetti spontanei e naturali insieme ad altri pianificati e artificiali, non necessariamente incompatibili.

Leonard Bloomfield (1887-1949), linguista statunitense, afferma che quello che troviamo in realtà non è un'attività ben informata e ordinata opposta a un'altra trascurata e ignorante, bensì ci incontriamo di fronte a un conflitto creato da locuzioni fisse e definite, le quali, troppo recise e di natura perlopiù extralinguistica, obbligano a una visione dogmatica in cui un'attività è considerata buona e l'altra sbagliata.

Nella lingua parlata non c'è in realtà l'assenza di regole, ma ci sono altre regole, un altro sistema; è indubbio però che il discorso orale, che dipende dal contesto, dalla fretta, dalla negligenza della comunicazione quotidiana, da motivi culturali, s'immerge spesso nelle forme più popolari ed è allora che sorge il pregiudizio verso il parlato.

Queste due lingue possono tuttavia diventare incompatibili quando entrano nell'ambito letterario e soprattutto se il parlato ha alle sue spalle una gravosa eredità coloniale.

Non possiamo indubbiamente riprendere una caratterizzazione del linguaggio orale in un'analisi sull'oralità dell'opera letteraria. Si tratta pur sempre di una scrittura e non di un discorso orale. È evidente tuttavia la presenza di alcune delle caratteristiche considerate come proprie del linguaggio orale: molte figure retoriche, ripetizioni lessicali, l'uso abbondante e molto vario della sonorità, tutto questo avvolto da un insieme di regionalismi e colloquialismi. L'*illusione* di oralità che un testo propone consiste nell'*osservare* quel dialogo vivo, non certamente parteciparvi.

Fatta questa considerazione, possiamo analizzare l'altro aspetto: il rapporto oralità/colonialismo. Se pensiamo alla letteratura spagnola, sappiamo che nella sua tradizione è sempre esistita un'eccezionale vicinanza fra lingua letteraria e lingua orale. La tradizione di scrivere come si parla ha generato opere rappresentative come il *romancero*, il teatro classico; tratti caratteristici dell'oralità si possono rintracciare anche nei romanzi cavallereschi, letti ad alta voce nelle piazze medievali.

In Ispanoamerica invece questo rapporto fra lingua parlata e scritta diventa ovviamente più complesso. La lingua parlata si differenzia dalla scritta fin dalla prim'ora dell'Indipendenza ma l'ideale di lingua scritta è pur sempre quello della penisola. Questa è una condizione inerente alla situazione coloniale. È più facile rompere i vincoli politici ed economici in circostanze storiche favorevoli che rompere i vincoli culturali e linguistici, che senza dubbio hanno radici molto più profonde. Si consolida così in Ispano-America la diglossia della società, formata durante la Colonia e mantenuta durante l'Indipendenza; coesistono due lingue, una, quella pubblica, l'altra popolare e quotidiana, usata nella vita privata. Quella pubblica è la lingua che si oppone sempre all'informalità, all'incessante invenzione del discorso popolare, discorso la cui libertà è identificata di solito con "corrupción, ignorancia, barbarismo" (Rama 2004, 74).

Nel contesto ispanoamericano si sviluppa in questo modo l'idea dell'assimilazione dell'opposizione oralità/scrittura a quella di *barbarie/civilización*.

In questa configurazione la scrittura si propone come strumento di dominazione e l'oralità come segno di marginalità.

Il problema dell'oralità letteraria è innanzitutto una questione del discorso dell'altro, afferma Michail Bachtin (1895-1975), e solo in un secondo momento e come conseguenza è una questione del linguaggio orale. Pertanto, è necessario vedere l'oralità come discorso, più precisamente come discorso sulla differenza, e, portandolo a un estremo, come discorso sull'alterità. In questo senso bisogna comprendere l'oralità letteraria come un'oralità discorsiva che stabilisce un nesso tra oralità e alterità.

Cancellare le questioni riguardanti il conflitto, l'incontro/scontro con l'alterità, implica, infatti, ignorare l'aspetto essenziale della lingua intesa come concezione del mondo.

Per Bachtin la lingua unitaria parlata e scritta, pur essendo unitaria per le sue caratteristiche generali astrattamente linguistiche, è in realtà stratificata e pluridiscorsiva. La sua eteroglossia è determinata dalla viva vita sociale e dall'incessante divenire storico, che creano “множественность конкретных миров, замкнутых словесно-идеологических и социальных кругозоров” (Bachtin 1975, 101; “una pluralità di mondi concreti, di chiusi orizzonti ideologico-verbali e sociali”, trad. it. di Strada Janovič 1979, 96), per cui “тождественные абстрактные элементы языка... наполняются различными смысловыми и ценностными содержаниями и звучат по-разному” (*ibidem*; “gli astratti elementi identici della lingua... si riempiono di diversi contenuti semantici e assiologici e risuonano in modi diversi”, *ibidem*).

Per questo il linguaggio, per quanto unitario possa essere, si trasforma con il mutamento di tutta la civiltà, sia per l'affiorare di nuove classi alla cultura, sia per l'egemonia esercitata da una lingua nazionale sulle altre.

2. Letteralizzazione della lingua parlata in Argentina

L'indipendenza linguistica, sostenuta dai romantici argentini, ansiosi di colore locale e nazionale, non è accettata quando entra in contatto con la problematica politica. L'uso del *vos* e del *che* è volgare perché adoperato da Juan Manuel de Rosas (governatore di Buenos Aires nell'Ottocento) e dai suoi *federales*, come descritto da Esteban Echeverría (1805-1851) in *El Matadero* (1871). Le lingue, adoperate per fini politici, nazionali, diventano un'arma per rafforzare l'identità, per differenziare e allontanare.

Si presenta poi, sempre nell'Ottocento, come continuazione del romanticismo, un altro momento molto complesso nella relazione fra letteratura e oralità. Dalla necessità di una generazione che sentiva il bisogno di avere un'identità nazionale scaturisce la letteratura ispirata alla vita dei *gauchos*, i meticci della campagna, precisamente la letteratura *gauchesca*. Questa letteratura riprende la tradizione orale della poesia anonima dei *gauchos* che si cantava, accompagnata da una chitarra, da ormai quasi tre secoli. Alcuni

letterati della città ne adottano gli argomenti e i principali elementi lessicali, e ne elaborano stilisticamente la lingua. Il suo tratto più rilevante sarà il ricordo dell'oralità attraverso la presentazione del narratore, in prima persona, come un protagonista che canta a un pubblico presente. La poesia *gauchesca* quindi si basa su una convenzione che quasi non è tale a forza di essere spontanea. Gli scrittori della città gestiscono deliberatamente la lingua orale dei *gauchos* e sfruttano le caratteristiche di quella lingua, favorendo la distinzione dal linguaggio urbano. Il punto più alto di questo linguaggio poetico viene raggiunto con *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879), le due parti dell'opera fondamentale di José Hernández (1834-1886). La sua lingua, il suo stile, sono molto più reali rispetto ad altri poeti *gauchescos* e questo è così perché Hernández compie un'operazione complessa nel rapporto oralità-scrittura. Conoscendo bene la lingua dei *gauchos* riesce ad allontanarsi dai tratti più caratteristici, più folk della lingua contadina, per sopprimere una sua visione deformante e quindi realizzare così l'opera più simile a ciò che è autenticamente popolare.

Più tardi con il *criollismo* popolare si rovescia la situazione perché l'oralità fa un percorso diverso: passerà dalla lingua scritta alla lingua colloquiale. I *feuilletons* e il teatro popolare, il *sainete*, stabiliscono il repertorio tematico e attraverso essi il *criollismo* linguistico popolare si proietta intensamente sul linguaggio colloquiale *rioplatense*.

Intorno al 1880, la lingua urbana fa il suo ingresso nella letteratura con l'opera di Eugenio Cambaceres (1843-1888), che segna la fine della parlata rurale e assume allo stesso tempo l'oralità dell'abitante di Buenos Aires come lingua letteraria, attribuendo ai suoi personaggi un linguaggio colloquiale che ha ormai incorporato numerosi elementi lessicali del *lunfardo*.

Sotto l'impatto dell'immigrazione, all'inizio del XX secolo, la società tradizionale si vede mobilitata e messa in discussione, non solo nel suo ruolo di portatrice esclusiva delle essenze nazionali e nel suo stesso potere economico, ma anche per l'irruzione di nuovi modi, nuovi linguaggi, nuovi modelli culturali, che sono espressione del nuovo ordine sociale emergente. Si comincia allora a considerare la necessità di coesione ispanica della comunità culturale e linguistica argentina. Questo avviene però quando ormai è troppo tardi: il *criollismo* linguistico, alcuni elementi della lingua contadina ottocentesca e il gergo dell'immigrazione erano già entrati nella lingua colloquiale.

Si crea allora una profonda ambivalenza nell'uso della lingua orale che si riflette con intensità nel campo letterario, dove la lingua orale si presenta in aperto contrasto con il codice della lingua scritta. La lingua parlata argentina, nella letteratura degli anni Venti, ha un effetto travolgente sulle teorie di restaurazione linguistica di stampo ispanista che provengono dalle classi conservatrici.

Sorge allora, davanti all'omogenea visione del mondo della classe alta, un pluralismo culturale, vero fermento dal quale usciranno i valori, le concezioni e i linguaggi dell'Argentina moderna. In effetti, Roberto Arlt (1900-1942),

simmetricamente opposto a Ricardo Güiraldes (1886-1927), pubblicherà nel 1926, lo stesso anno della pubblicazione di *Don Segundo Sombra*, il suo primo romanzo, *El juguete rabioso*. Due libri, due scrittori ubicati agli antipodi, rappresentano uno l'ultima lingua letteraria, espressione degli elementi tradizionali, dell'oralità contadina, l'altro le manifestazioni della lingua urbana, cui si era già incorporato il gergo dell'immigrazione.

Il linguaggio urbano, introdotto quindi dalla generazione dell'80, viene a ubicarsi al posto della lingua *gauchesca*, tanto amata sia dal tradizionalismo argentino sia dal nazionalismo spagnolo ma ormai vitalmente spenta. Lo spagnolo antico, radicato nella Pampa, era stimato da scrittori come Miguel de Unamuno (1864-1936), proprio per la sua rievocazione del passato della lingua.

In poesia, Jorge Luis Borges (1899-1986) e Oliverio Girondo (1891-1967) saranno protagonisti della deviazione dal canone e dalla tradizione, introducendo nella letteratura argentina la poesia urbana che, con la sua lingua "sporca" insieme alla letteratura d'avanguardia, arriva alla strada, miscela che la cultura egemonica si sforza di nascondere. Con l'avanguardia la lingua letteraria tende a fare propria la variante *rioplatense* orale.

Questo clima crea un nuovo tipo di artista che ammette, per diverse ragioni, una pluralità di voci, provenienti da classi sociali diverse. Non soltanto gli autori appartenenti agli strati sociali più alti, quelli del gruppo di Florida, ma anche autori di classe media, quelli del gruppo di Boedo, fanno delle scelte che permettono loro di destreggiarsi di fronte ai problemi dell'arte e al suo ascendente sul pubblico.

Buenos Aires si presentava come una città i cui abitanti e i loro quartieri dalle differenti composizioni sociali, si riconoscevano diversi e si rapportavano in modo diverso, dove alcune forme linguistiche venivano considerate legittime e altre no. Buenos Aires era allora un'affascinante Babele, in cui un nascente soggetto linguistico si ergeva contro la lingua normativa, puntuale, che ormai quotidianamente nessuno parlava più.

Alla complessità del reale corrispondeva la complessità dello stile linguistico, complessità che si presentava contro ogni forma d'idealismo estetico e di purismo grammaticale, forme morfologiche e fonetiche che entravano in conflitto o interferivano con le norme della lingua spagnola ufficiale.

Lo scrittore argentino, nel corso del tempo, nel continuo, riflessivo e critico atteggiamento all'interno della sua vita letteraria, si convincerà dell'esigenza del carattere dialogico nella sua opera e della capacità del potere comunicativo insito nel linguaggio parlato della città di Buenos Aires.

In effetti, l'idea centrale di Bachtin, in senso ampio, è che l'elemento fondamentale della modernità consista nello sviluppo incipiente del dialogismo. Il dialogico è un enunciato culturale e artistico che mostra una sostituzione tra un emittente e un destinatario, i quali si scambiano i ruoli, trasformandosi l'emittente in recettore e il destinatario in emittente, in un

processo dialogico di conversazione. Una pluralità di coscienze e di discorsi, presenti nella letteratura dialogica, generalmente legata alla cultura popolare, aspetta una risposta da parte del lettore, situato al centro delle forze centrifughe della società. Negli anni Venti l'Argentina si trova così sulla soglia della modernità letteraria.

Negli anni Sessanta, nella narrativa, specialmente con l'opera di Julio Cortázar (1914-1984), passando attraverso Leopoldo Marechal (1900-1970) e con l'esperienza anticipatrice di Arlt, l'espressione orale è percepita come un segno di prestigiosa identità nazionale tanto da essere capace di comporre un autentico linguaggio letterario. E soprattutto è il momento in cui il narratore/personaggio esprime la voce dell'autore e viceversa. Le voci si influenzano a vicenda, condividono la lingua e generano un'armonica congiunzione di oralità e scrittura, restituendo autenticità alla creazione letteraria.

Nella narrativa di Cortázar, da *Final de juego* (1956) in poi, c'è una profonda corrispondenza tra il suo registro e quello dei personaggi. L'autore condivide con il personaggio e con il lettore sia una lingua sia una visione del mondo e, soprattutto, l'autore ama l'oralità di quel mondo rappresentato. La lingua del narratore/autore coincide pienamente con la parlata colloquiale della città di Buenos Aires dell'epoca.

Fino a questa generazione, inoltre, la lingua parlata non entra ancora pienamente nella poesia argentina, se non eccezionalmente con Oliverio Girondo e González Tuñón (1905-1974), un poeta quest'ultimo che nelle sue poesie, malgrado avesse mantenuto contatti sia con il gruppo di Boedo negli anni Venti sia con l'avanguardia di Girondo, non si nota una significativa presenza d'oralità. Questa irrompe invece prepotentemente nella poesia della generazione del Sessanta, nella poesia di Juan Gelman (1930-2014), Francisco Urondo (1930-1976), Leónidas Lamborghini (1927-2009), César Fernández Moreno (1886-1950), poesia che si apre non soltanto all'oralità ma perfino ad altri discorsi sociali. Vengono incorporati materiali discorsivi nei testi poetici che finora non erano stati legittimati dalla letteratura, come il tango e il suo gergo, il *lunfardo*.

3. *Comportamento linguistico dell'avanguardia e del realismo negli anni Venti*

Il bisogno dialogico nelle opere, da una parte, e la consapevolezza del potere comunicativo del parlato *porteño*, dall'altra, determinano negli anni Venti una complessa situazione linguistica.

Gli scrittori si trovano in presenza di differenti livelli di lingua, di forme di linguaggio vincolate a diversi gruppi sociali e ad una pluralità di discorsi, propria della cultura popolare. Devono appropriarsi della lingua che parlano gli altri e adattarla alle loro necessità. La novità letteraria si incentra giustamente su questa polifonia testuale, sulla disparità di voci che caratterizzano i personaggi, sulla natura differenziale della parlata dei protagonisti, dove si fanno presenti variegati stili orali e scritti dell'epoca.

I percorsi saranno comunque intricati e di difficile delimitazione perché hanno a che fare con le ideologie, con la politica e con il sociale e per questo lo scrittore si sentirà obbligato ad abbandonare il discorso indifferenziato, dove la voce del narratore e dei personaggi appare con uno stesso stile, una stessa intonazione, uno stesso lessico. Il soggetto autore dovrà cercare, per diversi motivi, di procedere con un atto di comunicazione che significhi un incontro reale con l'alterità.

Questa è la ragione per cui lo scrittore ormai non si colloca, come faceva invece nel *Centenario*, dentro le forze ufficiali e centripete della società. Questo nuovo clima crea un tipo di scrittore che abbandona le funzioni ufficiali e che, fuori ormai dal controllo statale e libero dalle sue restrizioni gerarchiche, può ammettere nella sua opera una pluralità di voci provenienti di classi sociali diverse.

L'oralità diventa una necessità sia per la nascente figura dello scrittore professionista, che ha bisogno di verismo e di comunicazione con il lettore, sia per gli autori di sinistra che avvertono il bisogno dello scopo pedagogico della scrittura e sia infine per la stessa avanguardia che, alla ricerca dell'insubordinazione linguistica, sente la necessità di fare uso dell'oralità.

Con l'introduzione del linguaggio urbano si crea però una problematica questione letteraria: l'uso diversificato della varietà orale. A differenza della *gauchesca*, lingua ormai morta, con una finta oralità, questo linguaggio urbano vivo obbliga lo scrittore a delle scelte sia del tipo d'oralità d'adottare, *criollismo* colto o popolare, sia dell'impiego delle modalità scritta/orale nel registro dell'autore o nei dialoghi dei personaggi.

Manuel Gálvez (1882-1968), scrittore nazionalista, appartenente alla destra cattolica, è costretto a usare le forme popolari per indagare sulla realtà che lo circonda, il mondo della prostituzione, il lavoro, i problemi della nuova classe operaia, la periferia, ecc. Lo attira verso il linguaggio colloquiale il desiderio di potenziare di verismo certi personaggi. E questo è dovuto, come afferma Beatriz Sarlo (1942), alla preoccupazione di ampliare il suo pubblico, consolidando in questo modo il suo discorso ideologico (Sarlo 2007, 107). Dotato inoltre di una precisa comprensione del crescente mercato di lettori, aspetto che anticipa il ruolo dello scrittore moderno, Gálvez promuove in forma attiva gli aspetti commerciali del "complejo literario" (Masiello 1986, 47).

Quando Gálvez utilizza la lingua colloquiale, il *lunfardo* e tutte le forme linguistiche popolari nel suo romanzo *Historia de arrabal*, pubblicato nel 1922, lo fa esclusivamente per catturare la realtà argentina, ma senza allontanarsi dall'ideale purista della lingua. A differenza dell'ispanofobia dei giovani avanguardisti, Gálvez predilige la varietà castigliana della lingua, il nucleo della nazionalità ispanica, in consonanza con la visione del movimento ispanista, così in voga nelle prime decadi del Novecento.

L'oralità in *Historia de arrabal* si discosta dal discorso del narratore essendo invece presente soltanto attraverso la voce degli emarginati:

Para ella el trabajo fue una liberación. Antes de llegar, cada mañana, y desde que sus ojos divisaban la enorme mole blanca del Frigorífico, atenuábase su angustia interior y el espanto perpetuo de tener al Chino a su lado. Pero el malevo, al cabo de una semana, advirtió la transformación del rostro de Rosalinda, y se lo dijo:

– Te ponés contenta'è pensar que no vas'èstar conmigo, te ponés...

– ¿Qué he dicho yo?

– Ya sé que no abriste la boca, ya sé. Pero he mangiao todo. Vos quisieras que yo te dejara, pero no te'è largar. ¿Y sabés por qué? Porque sos una rantifusa... y porque te quiero en l'alma, te quiero...

(Gálvez 1968, 42)

Il lavoro per lei fu una liberazione. Ogni mattina, prima ancora di arrivare e non appena i suoi occhi scorgevano l'enorme mole bianca del mattatoio, si attenuava la sua angoscia interiore e l'eterno spavento di avere accanto a sé il Chino. Ma il guappo, dopo una settimana, si accorse della trasformazione del volto di Rosalinda, e glielo disse:

– Ti fa piacere pensare che non sarai con me, ti fa...

– Cosa ho detto io?

– So che non hai aperto bocca, lo so. Ma ho capito tutto. Tu vorresti che io ti lasciassi, ma non ti lascio. E sai perché? Perché sei una poco di buono... e perché ti voglio bene con tutta l'anima, ti voglio...

Il dialogo compositivo diretto ha tutte le caratteristiche stereotipate negative che sono attribuite all'oralità: il *lunfardo* "rantifusa", italianismi "mangiao", uso del *voseo* pronominale e verbale e una fonetica dove predominano il tronciamento e l'elisione. Quando nel discorso del narratore s'inseriscono voci gergali, immediatamente si produce il divario: "Por orden de los bacanes vigilábanla con tanto celo como el propio Chino: la *campaneaban*, decían en su jerga los infelices" (43; Per ordine dei capi la sorvegliavano con tanto impegno come soltanto il Chino poteva fare: la *pianonavano*, dicevano i disgraziati nel loro gergo). Come possiamo costatare l'autore stesso stabilisce chiaramente la distanza attraverso l'uso del corsivo e il commento negativo sul gergo e sui suoi parlanti.

Altri scrittori del realismo, come Héctor Pedro Blomberg (1889-1955) in *Las puertas de Babel* (1920) e Juan Palazzo (1893-1921) in *La casa por dentro* (1921), prendono anch'essi le distanze dai personaggi che impiegano le forme popolari. Nel caso di Blomberg, il linguaggio colloquiale non c'è nemmeno, perché non compaiono i personaggi locali, e quelli presenti nel romanzo non s'integrano per niente nella città, né umanamente né linguisticamente. In *La casa por dentro*, non troviamo mai l'elemento popolare nel registro dell'autore. S'incontra invece nella bocca dei personaggi abietti, moralmente riprovevoli. L'autore si discosta perché le loro parlate, le loro idee, non potranno mai entrare a fare parte della sua visione del mondo. Nel linguaggio del personaggio di una madre, che in fin di vita, chiede alla figliola di sposarsi: "Acéptalo pequeñota. Yo voy a morir; no te quepa duda. Hazlo por mí. Acéptalo" (Palazzo 1921, 26; Accettalo pupattola. Sto per morire; non avere dubbi. Fallo per me. Accettalo) vengono evitati il *voseo* e tutte le forme che rimandano alla sfera popolare, conservando tuttavia un certo stile melodrammatico da feuilleton; in contrapposizione, la viltà del

ruffiano è associata inesorabilmente alle forme colloquiali: “– Vos me engañaste. Vos tenías un macho y nunca me lo dijiste ¿Te creés que yo no lo sabía? Mirá, mirá, bestia, pécora, hija guacha, tenés que ayudarme; tenés que salir a la calle, traer dinero, si no te mato. ¡Me comprendés, estúpida!” (Palazzo 1920, 29; – Mi hai ingannato. Avevi un uomo e non me lo hai mai detto. Pensi che io non lo sapessi? Attenta, attenta, bestia, pecora, figlia di un cane, devi aiutarmi; devi andare in strada, portare soldi, altrimenti ti uccido. Hai capito, deficiente?).

Alcuni scrittori del gruppo di Boedo sono attirati verso lo stile e la tematica di questi autori, soprattutto per la rivalutazione della tradizione realistica. Tuttavia questo influsso dura un lasso di tempo assai ridotto. È vero che lo stile di Gálvez e alcuni dei temi della sua *Historia de arrabal* si fanno sentire, all’inizio, sugli scrittori di Boedo, che gli sono riconoscenti per il suo brillante recupero della migliore tradizione realistica, ma il progressivo andamento di Gálvez verso posizioni sempre più conservatrici ostacolerà l’estensione del suo influsso oltre gli anni Venti.

Alcuni di questi scrittori di Boedo leggono in Gálvez e in questi scrittori realisti un aspetto consono alla loro visione: la conferma che le vite private possono fornire significati all’arte e che la letteratura realistica è di per sé moralizzatrice, unita alla convinzione che l’arte vera non può essere immorale.

La tensione fra presa di posizione politica e scelta dei mezzi espressivi apre un percorso inedito: per guadagnare autorevolezza di fronte a un pubblico incolto e di massa è necessario cercare di elevarlo e educarlo. L’intenzione pedagogica è un valore a partire dal quale scrivono. Questo è il motivo per cui si allontanano dal linguaggio parlato nella voce del narratore/autore e la causa per cui si riserva una lingua da *sainete*, una piaga letteraria secondo Elías Castelnuovo (1893-1982), vituperata anche da Borges, ai personaggi più abietti moralmente. In *Tinieblas*, libro di racconti pubblicato da Castelnuovo nel 1923, il narratore/autore è un mediatore privilegiato perché rappresenta sia l’educatore che domina la scrittura, sia il lavoratore che, per esperienza personale, conosce tutti i mestieri ma che si differenzia notevolmente dai derelitti; i loro discorsi, che vanno oltre *il lunfardo* per includere il portoghese o altre peculiarità della lingua orale, si discostano dal discorso del narratore; i personaggi rimangono chiusi nei loro dialoghi. Castelnuovo arriverà ad adoperare nei racconti *Malditos*, nonostante la coincidenza fra narratore e protagonista, due registri diversi: la “cuchilla” del narratore diventa “cuchiya” in bocca al personaggio/protagonista (Castelnuovo 1924, 65)³.

Gli scrittori di Boedo non prendono in considerazione il valore o l’esistenza di una cultura popolare, bensì la forma in cui il popolo, al quale si rivolgono e che si propongono di educare, dovrebbe assimilarsi alla cultura stabilita. Con il risultato che la letteratura *gauchesca*, il tango, il *radioteatro*, i romanzi d’appendice, non entrano mai nelle riviste di Boedo, mettendo

³ Si riferisce all’uso del fonema palatale fricativo concavo sordo e sonoro Š / Ž, tipico dello spagnolo argentino.

così in discussione “el gusto y los intereses que los producen” (Astutti 2002, 425). I sensi delle categorie di popolo e cultura popolare non vengono trattate all'interno della maggior parte di queste pubblicazioni.

Come non erano riusciti a fare i romantici, né i membri della generazione dell'80, così gli scrittori del realismo degli anni Venti, di destra o di sinistra, mancano l'obiettivo di coniugare il loro registro d'autore con le voci dei personaggi, senza superare il pregiudizio verso il linguaggio popolare.

Sull'altra sponda troviamo il gruppo di Florida, con due autori, Borges e Gironde, che determinano concezioni linguistiche alternative, libere da restrizioni gerarchiche e normative, proprie dell'avanguardia, divergendo tuttavia sul modello di oralità: il *criollismo* linguistico colto di Borges, opposto al proposito poetico di Gironde di compromettersi con le trivialità particolari della vita giornaliera e con l'uso del linguaggio colloquiale, senza paura di contaminazione con il gergo *porteño*.

È da osservare che nell'avanguardia, nonostante il suo antirealismo, si produce un notevole avvicinamento al linguaggio colloquiale, cosa che non succede con gli autori del realismo sociale del gruppo di Boedo. È indubbio che, di fronte alla crisi dei linguaggi e al necessario rinnovamento dei codici espressivi a causa di un progressivo allontanamento dal passato e dalla tradizione, il viaggio verso una modernità *rischiosa* è più fattibile per gli “argentinos sin esfuerzo” che non avevano nessuna “pronuncia exótica” (Ledesma 2009, 193) che per i “nuovi arrivati”. I membri del gruppo di Florida, rivendicano, in effetti, l'integrazione dell'avanguardia europea con la fonetica *porteña*, come Gironde, o con il *criollismo* urbano, come Borges.

In questi anni si sviluppa inoltre nell'avanguardia l'idea di attuare una politica linguistica attraverso la riforma ortografica, portata avanti da Borges. Il manifesto-proclama di *Prisma* (1921) è stato scritto precisamente secondo queste modifiche, come già aveva fatto nei suoi primi libri. Questa riforma presuppone, in nome del rinnovamento, un rifiuto delle norme accademiche da una parte, e dall'altra la volontà ideologica ed estetica di istituire un'ortografia *porteña* per consacrare l'oralità urbana, su la quale lavora Borges in quel momento (Sarlo 1988, 117). Allo stesso modo, nella “Carta abierta a ‘La Púa’”, inclusa nell'edizione tascabile di *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, pubblicata dalla rivista *Martín Fierro* nel 1925, il rifiuto di Gironde della norma spagnola si tradurrà nella rivendicazione dell'oralità *rioplatense*, associata all'idea poetica del dialogo con l'immediato e quotidiano, perché sono stati gli americani, afferma l'autore, ad avere ossigenato l'idioma, facendolo diventare “un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de ‘americana’, con ‘la americana’ nuestra de todos los días” (Gironde 1968, 50; una lingua respirabile, una lingua che può essere usata quotidianamente ed essere scritta all' “americana”, con la nostra “americana” di tutti giorni)⁴.

⁴ Il secondo termine “americana” indica una giacca di stoffa.

Possiamo affermare che, da questo punto di vista, Borges con *Fervor de Buenos Aires* (1923) e Gironde con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, contribuirono a dare l'impulso sufficiente affinché la letteratura argentina facesse il salto verso la modernità.

Il gruppo di Boedo invece trasferisce ai personaggi degradati le convenzioni linguistiche che disprezzano: il *criollismo* popolare o il *cocoliche*, ponendo l'accento, con un chiaro scopo pedagogico, sulla differenza rispetto alla voce dell'autore. L'impegno ideologico li fa diventare conservatori rispettosi dei generi e delle norme letterarie e linguistiche, costringendoli a rinnegare o sottovalutare l'avanguardia estetica e a ignorare la sua qualità trasformatrice.

È tuttavia l'arte narrativa di Roberto Arlt a suggellare, con l'apparizione nel 1926 di *El juguete rabioso*, il momento in cui l'immigrazione viene assorbita finalmente nel tessuto socio culturale del paese e l'oralità incorporata alla letteratura argentina. Il momento in cui si produce il più efficace avvicinamento linguistico fra autore/narratore e personaggio. Per trovare un'interconnessione ancora più profonda bisognerà aspettare la letteratura degli anni Sessanta.

Questa prossimità all'oralità dei personaggi è possibile perché lo scrittore trasferisce nei suoi personaggi le proprie esperienze, ricerche e ricordi autobiografici, rifiutando di mettere distanze fra i momenti personali e la finzione, come succede, per esempio, nel trasferimento del problema d'identità dello stesso Arlt ai personaggi dei suoi romanzi e in alcuni dei suoi racconti. In effetti, l'assenza identitaria di Arlt può essere omologabile all'anomia di Silvio Astier, protagonista/narratore di *El Juguete rabioso*.

A Roberto Arlt non interessa tanto essere uno scrittore con uno scopo sociale esplicito, com'era caratteristico nell'ambiente di Boedo. I suoi personaggi possiedono lo stesso atteggiamento delirante da cui lui stesso era animato, e si esprimono con la parlata colloquiale e la trasgressiva sintassi che caratterizzano lo stesso autore. Anche se accentuatamente *porteño*, Arlt scrive tuttavia da uomo universale, quindi, in un certo senso, da argentino.

Arlt compie una grande operazione con la letteratura popolare e i romanzi d'appendice: al posto del sentimentalismo fa entrare l'ironia o l'esagerazione, dove amore, morte, sensualità e passione si mischiano sempre. Questo spiegherebbe in parte il rifiuto di Elias Castelnuovo di pubblicare *El juguete rabioso* nella collezione *Los Nuevos* di Claridad, casa editrice tradizionale degli scrittori di Boedo.

Si distacca dal realismo socialista e dal suo proposito moralizzatore e si avvicina all'avanguardia perché condivide la sua stessa libertà. Arlt, afferma Masiello: "sintetiza los proyectos más importantes de la vanguardia" (1986, 23).

In effetti, essere scrittore per Arlt significa dire tutto, non nascondere nulla, perdere il rispetto della letteratura nei temi e nel linguaggio, ossia farvi entrare non solo gli aneddoti e i personaggi che una certa letteratura argentina fino allora aveva rifiutato. Il linguaggio delle sue opere contiene oscenità, forestierismi e gergo *porteño*, e contemporaneamente, in modo innovativo, introduce un tipo di metafora tecnologica per descrivere paesaggi o stati d'animo.

Non sempre tuttavia il patto autobiografico tra l'autore e il personaggio significa corrispondenza totale tra il registro del personaggio e quello del narratore/autore. In effetti, come afferma Noemi Ulla (1940), nella sintassi di *El juguete rabioso* si combinano due comportamenti: da una parte, la presenza di una sintassi colloquiale più regolare o più costante nei dialoghi, una scrittura attenta alla parlata immigratoria, e dall'altra, una sintassi narrativa o descrittiva ereditata dalla lettura di scrittori spagnoli e delle traduzioni spagnole che Arlt frequenta (Ulla 1990, 81-82): “Me dieron una campana, un cencerro. Y era divertido ¡Vive Dios! mirar un pelafustán de mi estatura dedicado a tan bajo menester” (Arlt 1981, 59; Mi diedero una campana, un campanaccio. Ed era divertente, vivaddio, guardare un pelandrone del mio calibro occupato in così bassa mansione).

Lo spazio del distacco non è tuttavia così ampio come abbiamo potuto constatare negli autori prima citati. Fra la voce dell'autore/ narratore e quella dei personaggi ci sono in definitiva corrispondenza e affinità. I vocaboli adoperati nella narrazione e nella descrizione corrispondono alla varietà lessicale *rioplatense*: “Así quedó cerrado el trato en la vereda de la calle, una calle sin salida, con faroles pintados de verde en las equinas, con pocas casas y largas tapias de ladrillo” (13; Così si chiuse la trattativa sul marciapiede della strada, strada senza uscita, con i lampioni dipinti di verde sugli angoli della strada, poche case e lunghi muri di cinta di mattoni), varietà raffigurata fedelmente nei dialoghi diretti: “En aquel instante entró Enrique. – Che, Hipólito, dice mamá si querés darme medio kilo de azúcar hasta más tarde. – No puedo, che; el viejo me dijo que hasta que no arreglen la libreta...” (14; In quel istante entrò Enrico. – Ehi tu, Ippolito, dice la mamma se mi puoi dare mezzo kilo di zucchero e te lo pago più tardi. – Non posso, caro; mio padre mi ha detto che finché non sistemate i conti...).

Si tratta pur sempre di una scrittura originale e trasgressiva nel contesto letterario di quegli anni, nonostante la sopravvivenza ancora delle note a piè di pagina per spiegare il significato di voci del *lunfardo*: “– Ya sé que no te gusta... no es ninguna novedad que sos puro aspamento. ¿Y si me encuentra un cana? – Rajá, ¿para qué tenés piernas?” (29; – Lo so che non ti piace... non è mica novità che sei una pura smania. E se mi trova uno sbirro? – Scappa, a che ti servono le gambe?). La nota corrisponde al vocabolo *lunfardo* “cana” virgolettato dall'autore, non ci sono invece note per l'imperativo “rajá” e per il vocabolo “aspamento” (quest'ultimo non riconosciuto attualmente dal dizionario ufficiale della Real Academia), che appartengono alla lingua colloquiale della variante argentina.

L'incorporazione nelle sue opere di quel linguaggio così vivo, di quella lingua disordinata che esce dalle strade della città per introdursi “desprolija en la literatura” (Carricaburo 1999, 398), è la prova dell'accertata valutazione di *El juguete rabioso* come il primo romanzo moderno della letteratura argentina. L'oralità si proietterà nell'opera di Arlt di modo analogo a quello dei romanzi degli anni Sessanta, percorrendo la letteratura argentina fino ai nostri giorni.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1968), *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore.
- Arlt Roberto (1981), *Obra Completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- Astutti Adriana (2002), “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, in M.T. Gramuglio, Noe Jitrik (eds), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, vol. VI, Buenos Aires, Emecé, 417-445.
- Bachtin Michail (1929), *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj. Trad. it. di Margherita De Michiel (1997), *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, introd. di Margherita De Michiel, Augusto Ponzio, Lecce, Manni.
- (1963), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'. Trad. it. di Giuseppe Garritano (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- (1975), *Voprosy literatury estetiki*, Moskva, Hudožestvennaja literatura. Trad. it. di Clara Strada Janovič (1979), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Beinhauer Werner (1930), *Spanische Umgangssprache*, Berlin-Bonn, Ferdinand Dümmler Verlag. Trad. esp. de Fernando Huarte Mortón (1973), *El español coloquial*, Madrid, Gredos.
- Blomberg H.P. (1920), *Las puertas de Babel*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial.
- Bloomfield Leonard (1933), *Language*, New York (NY), Henry Holt & Co. Trad. it di Francesco Antinucci, Giorgio Cardona (1974), *Il linguaggio*, Milano, Il Saggiatore.
- Capdevila Analía (2002), “Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad”, in M.T. Gramuglio, Noe Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, vol. VI, Buenos Aires, Emecé, 225-244.
- Carricaburo Norma (1999), *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco/Libros.
- Castelnuovo Elías (1924), *Malditos*, Buenos Aires, Claridad, Los Nuevos.
- (2003 [1923]), *Tinieblas*, Buenos Aires, Librería Histórica.
- Gálvez [Juan] Manuel (1968 [1922]), *Historia de arrabal*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Girondo Oliverio (1968), *Obras completas [de Oliverio Girondo]*, Buenos Aires, Losada.
- Kotschi Thomas, Oesterreicher Wulf, Zimmermann Klaus, eds (1996), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert; Madrid, Iberoamericana.
- Ledesma Jerónimo (c2009), “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, Martinfierrismo”, in Noe Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*, vol. 7, Buenos Aires, Emecé, 167-199.
- López Serena Araceli (2007), *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos.
- Masiello Francine (1986), *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.
- Moreno Cabrera J.C. (2011), “Unifica, limpia y fija. La RAE y los mitos del nacionalismo lingüístico español”, in Silvia Senz, Alberte Montserrat (eds), *El dardo en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española*, vol. 1, Barcelona, Melusina, 157-314.

- Muschietti Delfina (c2009), "Oliverio Girondo y el giro de la tradición", in Noe Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*, vol. 7, Buenos Aires, Emecé, 121-145.
- Palazzo Juan (1921), *La casa por dentro*, Buenos Aires, Imprenta López.
- Portantiero J.C. (2011 [1961]), *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
- Rama Ángel (2004 [1984]), *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tajamar.
- Rosenblat Ángel (1969), *Lengua literaria y lengua popular en América*, Caracas, Cuadernos del Instituto de Filología "Andrés Bello".
- Sarlo Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2007), *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Ulla Noemí (1990), *Identidad Rioplatense, 1930: la escritura coloquial*, Buenos Aires, Torres Aguero editor.
- Viñas David (1996), *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana.