
Il teatro di due mondi

Riia
Rapporti italo-iberoamericani:
Il 'teatro musicale'

coordinatore
A. E. CETRANGOLO

Quaderni dell'I.M.L.A.

con il contributo del
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

Tutti i diritti riservati.
La riproduzione anche parziale e con qualsiasi mezzo non è consentita
senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

*A Samuel Claro Valdés,
fíel amigo del IMLA.*

PREMESSA

Escono oggi, su internet, ponte leggero, quei testi - tra quelli che furono letti nell'incontro padovano del 1996 - che i loro autori hanno perseverato nell' affidarci. Il lettore li trova senza mediazioni, nella veste che gli autori ci hanno consegnato. Siamo convinti della fondamentale attualità di tali contributi e alla loro costante fiducia e amicizia va il nostro più affettuoso riconoscimento.

Così José Máximo Leza, seguendo i passi di Francesco Corradini, sviluppa i primi momenti dell'attività lirica nei teatri commerciali di Madrid. Sergio Durante scopre, dentro la complessa attività - musicale e non - del famoso Pier Francesco Tosi, una sua presenza iberica. Carlos Fernández Fernández mostra le concussioni dei suoi importanti lavori su un elemento fondamentale nella produzione teatrale iberica: il ruolo delle istituzioni assistenziali. Xoan Manuel Carreira descrivendo l'opposizione tra vecchio o nuovo sistema produttivo, sviluppa il ruolo del primo impresario in Spagna e Portogallo: il napoletano Setaro. Un mio lavoro racconta delle ricerche che riguardano quegli stessi temi, quelli della produzione e circolazione del teatro musicale, ma che trattano del territorio latinoamericano. Isabel Aretz, decana dell'etnomusicologia delle Americhe, e Samuel Claro Valdés, ogni giorno più necessario, forniscono, per la prima volta al lettore italiano, informazioni ricchissime sui primi momenti dell'opera in Venezuela e in Cile. Enrique Cámara Landa racconta un altro conflitto ma questa volta 'di ritorno': i primi momenti del tango in Italia, prima della grande guerra e della polemica che arrivò al soglio pontificio.

Alcuni di questi testi: quelli di Aretz, di Claro Valdés e di Fernández Fernández, sono riscattati da una prigionia lontana situata proprio agli antipodi della filologia, all'estremo opposto dell'amore per lo studio che ci insegna invece, come sempre, il carissimo Samuel Claro Valdés, al quale tale fatica dedichiamo. Samuel aveva scritto questo testo, uno dei suoi ultimi lavori per noi. Era ingiusto che la parola di quel valentissimo amico, compagno dalle primissime ore del nostro IMLA, fosse ancora ammutolita dalla paura. Lui, cavaliere di altri tempi, con la sua discrezione mi chiede dal ricordo, di non dire altro. Il contributo di Xoan M. Carreira, è un testo 'associato' ed è lui, amico testardo, dei momenti difficili, che oggi spinge a rilanciare il progetto RIIA nato nel convegno della Società internazionale di Musicologia del 1992 di Madrid. Le appendici che i giovani studenti di Venezia e di Buenos Aires costruiscono e costruiranno sui lavori 'storici' dei nostri argomenti sono il migliore degli auspici per nostri progetti.

A. E. CETRANGOLO
Coordinatore

JOSÉ MÁXIMO LEZA CRUZ

ÓPERA ITALIANA Y TRADICIÓN TEATRAL ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (1731 - 1749)¹

Cuando nos adentramos en la intrahistoria del teatro público madrileño de la primera mitad del siglo XVIII descubrimos un contexto marcadamente convencional, inmovilista y conservador. Sea cual sea el punto de vista desde el que afrontemos el estudio, encontramos una realidad fuertemente normativizada y con escaso interés innovador.

Desde el punto de vista administrativo, la actividad teatral de los corrales era regulada y financiada por la Corte y por el Ayuntamiento, que de este modo propiciaban conjuntamente tanto la diversión pública como el sostenimiento y saneamiento de los hospitales. Esta finalidad económica subyacente no sólo va a determinar la cuantía (siempre escasa) de los contratos de actores, compositores y músicos, sino también y de forma decisiva, la actitud con la que se define cada año el programa teatral y el contenido del repertorio.

¹ El presente ensayo parte del estudio realizado por el profesor José Máximo Leza: “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731 - 1749)”, publicado en la revista *Artígrama* 12 (1996-97), pp. 123-146 (I.S.N.N.: 0213-1498), dentro del monográfico dedicado a la música titulado “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI-XVIII)” coordinado por Juan José Carreras y José Máximo Leza (pp. 9-302). El artículo del profesor J. M. Leza forma parte del Proyecto de Investigación: *Influencia italiana en la música dramática española 1720 - 1760*, de la Universidad de Zaragoza, financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia.

La temporada anual se organizaba en función del calendario religioso y se caracterizaba por su tradicionalismo, regularidad y previsibilidad. Frente a las “comedias diarias” o de relleno (sencillas, poco costosas y escasamente rentables) las denominadas “comedias de teatro” (mucho más espectaculares) coincidían con las tres grandes fiestas del Corpus Christi, Navidad y carnaval, y se ceñían rigurosamente a tres tipos o géneros bien, definidos: los autos sacramentales, las comedias de santos, y las comedias de magia y zarzuelas.

Cuando se acercaba el período festivo, los Jueces elegidos por el Rey o los Comisarios del gobierno municipal (organismo que progresivamente iría adquiriendo un mayor protagonismo) encargaban la composición literaria y musical de las obras del futuro repertorio, elegían las compañías de representantes y establecían con actores, músicos, compositores y tramoyistas precarios contratos ocasionales que expiraban al terminar la temporada teatral. La remuneración, fijada a priori, era independiente del éxito de la obra y del número de días en cartelera.

El conservadurismo que presidía la definición del programa y las características estilísticas de las nuevas obras (que no podían escapar al canon de uno de los tres géneros mencionados) se reflejaba a su vez en la pragmática y monótona preparación de los actores y actrices de las compañías, que se especializaban en papeles fijos (damas, galanes, graciosos, vejetes...) repetidamente llevados a escena.

En un contexto tan rígido y normativo, difícilmente puede quedar espacio para la experimentación con fórmulas nuevas. La temporada teatral funciona como un gigantesco mecanismo en el que todas las piezas (jerarquía, actores, músicos, compositores...) se adaptan lo mejor posible para garantizar la continuidad de la tradición. Los escuálidos contratos de temporada mantienen a actores y creadores en un eterno estado de inseguridad que los lleva a protegerse en los viejos papeles y en los viejos géneros, siempre solicitados. Las ideas nuevas (si las hubiera) nacen condenadas al olvido en la lucha diaria por la sobrevivencia.

Ningún interés estético puede llevar al municipio a arriesgar con un género nuevo y particularmente costoso las ganancias económicas alcanzadas en temporadas anteriores.

Ninguna razón literaria o musical es lo suficientemente importante como para justificar la incertidumbre económica que implica la innovación. De hecho, el único cambio que la jerarquía está dispuesta a tolerar y financiar es el que afecta a la escenografía, cuya creciente grandiosidad, impacto visivo y colorismo no hace sino satisfacer los gustos del público y asegurar las ventas. Del mismo modo, la introducción de partes cantadas que alternan con partes recitadas forma parte de esta tendencia creciente hacia una mayor espectacularidad. La presencia de paréntesis musicales se mantiene dentro de los cánones de composición tradicionales y no lleva en sí la semilla de una evolución hacia melodramas completamente cantados. Sería ingenuo pensar que dicha alternancia podía llegar a provocar la alteración del canon genérico y la creación de un nuevo modelo operístico.

Y sin embargo, a partir de la década de 1730 observamos la tímida e insólita introducción de melodramas enteramente cantados en los repertorios teatrales de los corrales madrileños. Uno de los primeros testimonios se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de un libreto impreso en cuya portada podemos leer:

“Melodrama harmónica, al estilo de Italia, su título: *Con amor no ay libertad*, que executó en el Carnabal de este año de 1731, en el Teatro de la Cruz, en Madrid, la Compañía de Juana de Orozco. Puesta en música por Don Francisco Corradini. En Madrid. Año de 1731.”

La lectura atenta del título revela interesantes informaciones en las que merece la pena detenerse: en primer lugar, *Con amor no hay libertad* es un melodrama “harmónico”, es decir, una obra musical que se sitúa al margen de los cánones genéricos tradicionalmente admitidos. En segundo lugar, es representado en un corral público, el Teatro de la Cruz, con financiación supuestamente municipal. En tercer lugar, es interpretado por una compañía española, lo cual implica que los actores, hasta entonces no habituados, han tenido que recibir previamente una preparación específica. En cuarto lugar, la obra se incluye en el repertorio de carnaval, el período más abierto, tolerante y permisivo; el más propicio, por tanto, para introducir

novedades. De hecho, su carácter novedoso es subrayado por el vínculo expreso que se establece con la ópera italiana: “Melodrama harmónica, al estilo de Italia” y por la mención (poco frecuente hasta este momento) del nombre del compositor: el napolitano Francisco Corradini, que trabaja en España desde 1720 hasta su muerte en 1769.

Por tanto, desde el mismo título se avisa explícitamente al espectador de que se trata de una imitación consciente de la ópera italiana. Se vuelve a insistir en la introducción: “la fábrica española, / y extranjera la armonía”; “Teatro, en donde / como se puede se imitan / las Operas, que en su tiempo / el Carnaval solemnizan / de Milán, Roma, y Florencia.”

Se trata, no obstante, de una imitación parcial y limitada, puesto que el contexto cultural hispano obligará a introducir algunos cambios que alejan la obra del modelo italiano y la acercan a los gustos del público madrileño. Más que de imitación debemos hablar, por tanto, de adaptación, de intento de ópera a la española, caracterizada por un tratamiento lingüístico distinto y por la presencia de personajes cómicos (“graciosos”), a semejanza de las zarzuelas tradicionales. Significativo es, en este sentido, el descontento de Vicente Camacho, autor del libreto de *Amor, constancia y mujer* (1737), a partir del *Siface* metastasiano. En la advertencia “Al lector” introduce el siguiente comentario:

“Amigo Lector, piadoso te quiero, y no satyrico, porque si quieres censurar, no te faltará de qué; pero te advierto, que si curioso reparasses en la colocación de los Papeles graciosos, y encontrasses no la mayor naturalidad en sus Scenas, sepas es, porque *queriendo seguir el methodo de los Dramas Italianos*, no se debieran mezclar; y así, están de modo, que aunque se quisiesse executar la ópera sin estos, no sería necessario inmutar nada de ella, y *sólo se han puesto para contentar la idéa de los Operantes, y genio vulgar, aviéndose incluido después* de estar la obra sin tales graciosidades...” (La cursiva es mía).

“Queriendo respetar el método de los Dramas italianos” - confiesa con tristeza y amargura el autor. Insatisfecho por los personajes graciosos que el gusto del pueblo y las exigencias de los actores le han obligado a introducir, se siente en la necesidad

de justificarse y de justificar la escasa naturalidad de las escenas así compuestas. Aun así, en un último intento por salvar, al menos teóricamente, la pureza del modelo foráneo, ha optado por introducirlos sin integrarlos plenamente para que de este modo la obra pueda ser igualmente representada sin su presencia. Desesperada estrategia de un artista vencido por intereses ajenos a los de su arte.

Por tanto, parece evidente que la ópera se introduce en los repertorios teatrales madrileños como consecuencia de la presencia en la capital de compositores e instrumentistas italianos vinculados profesionalmente a la Capilla Real y a las actividades de la Corte. Es el caso de Falconi, Corselli, Facco y el ya citado Francesco Corradini, que trabajaría durante casi veinte años en los corrales públicos madrileños (1731 - 1747). Dichos profesionales, además de participar en la composición de comedias y zarzuelas, darán a conocer el modelo operístico fijado por Apostolo Zeno y Pietro Metastasio y propiciarán a su vez las traducciones e imitaciones por parte de los compositores y libretistas españoles.

No se trata, sin embargo, de la única causa: junto al trabajo innovador, divulgativo y formativo de los profesionales italianos debemos añadir un factor de tipo económico decisivo: la financiación privada nobiliaria. Los testimonios de que disponemos parecen indicar que la introducción de la ópera en los teatros públicos estuvo favorecida en un primer momento por apoyos nobiliarios y cortesanos. Varios datos significativos vienen a corroborar esta hipótesis: las representaciones operísticas que se suceden a partir de 1731 presentan peculiaridades que nos hacen pensar en un público selecto perteneciente tanto a los sectores de la nobleza y de la Corte como a las altas jerarquías de la administración teatral. El protagonismo de este tipo de público viene corroborado por las lujosas ediciones de los libretos y por las dedicatorias de muchos de ellos, escritos para la “diversión de las Damas” y dirigidos frecuentemente a personajes concretos de la familia real o de la nobleza. Los nobles que asisten a la representación son también los que encargan la composición de la obra, la financian e, incluso, ofrecen sus palacios y sus músicos para ponerlas en escena.

Con mucha frecuencia las obras representadas en las casas nobiliarias pasaban después a los corrales públicos y se integraban

en el repertorio de la temporada. Así sucedió, por ejemplo, con las zarzuelas *Templo y Monte de Filis* y *Demofonte* (1731) y *Cuerdo delirio es amor* (1733), costeadas por el Duque de Osuna. Una de las óperas estrenadas en los corrales públicos durante el carnaval de 1736 (*Por amor y lealtad recobrar la magestad*) partiría de la iniciativa de la Duquesa de Atri, que solicitó personalmente su arreglo y traducción. Igualmente, durante el verano de 1735, el otoño de 1736 y el carnaval de 1737 se utilizó el desocupado teatro de los Caños del Peral para representar cuatro óperas que muy probablemente escaparon al control directo del Ayuntamiento. La clase alta es, por tanto, el motor económico de la innovación musical y está presente, tanto en el origen como en el momento final del consumo (lo que puede explicar en parte la subida progresiva del precio del billete).

El año 1737 marca el inicio de un segundo momento caracterizado por una continua expansión. Dicha fecha coincide con un amplio proyecto de mejora económica de los corrales promovido por la Realeza para ingresar más beneficios y mejorar la pésima situación financiera de los hospitales. Como consecuencia, una compañía de actrices españolas se especializa por primera vez en la interpretación operística y ofrece en el Teatro de la Cruz una programación exclusivamente musical. Esta novedosa iniciativa (completamente ajena a cualquier tipo de ayuda o estímulo municipal) coincide con la renovación arquitectónica de los teatros madrileños, que no casualmente se reinauguran con temporadas operísticas, ya sea a cargo de compañías españolas -Teatro de la Cruz- o italianas -Caños del Peral. Simultáneamente se instaurará un nuevo sistema retributivo con el fin de implicar más directamente a los actores en el éxito y rentabilidad de los montajes más costosos. Tanto la introducción de repertorios musicales como la renovación de los escenarios va a propiciar una nueva jerarquía de precios y (como consecuencia) de público: la ópera, el espectáculo más costoso, se sitúa por delante de las comedias de teatro, seguidas en un último puesto por las comedias diarias.

Como vemos, frente a las tentativas aisladas y a los apoyos nobiliarios puntuales de la primera fase (1731 - 1737), en este segundo período asistimos a un intento de introducción del nuevo repertorio musical dentro del marco institucional existente. En

este contexto se encargan nuevas óperas a compositores españoles y continúa la traducción al español de las obras de Metastasio. Pese al esfuerzo, el resultado económico de la iniciativa resultará en su conjunto deficitario debido a diversas causas: entre ellas, los altos sueldos de las cantantes, la ausencia de una programación “de relleno” que rentabilizase el alto coste de las representaciones musicales y la competencia que a partir de 1738 supuso la temporada de ópera organizada en el teatro de los Caños a cargo de una compañía profesional italiana. De hecho, la escasa rentabilidad de los dramas musicales va a perseguir negativamente el futuro de la ópera en los teatros públicos madrileños y su desplazamiento hacia el entorno cortesano.

Durante los últimos años de la década de 1730 y la primera mitad de la siguiente se organizarán espectáculos cada vez más costosos y aumentarán las cantidades recibidas por los compositores. La compañía de Manuel de San Miguel, en la que colabora el napolitano Corradini y donde trabaja el importante actor, dramaturgo y cantante Manuel Guerrero, ofrece en estos años un repertorio operístico relevante en el marco del teatro público de los Caños del Peral. Con la muerte de Felipe V en 1746 y la llegada al trono de Fernando VII cesan, sin embargo, las representaciones operísticas en los Caños, al tiempo que se intensifica la actividad musical de carácter cortesano en el Coliseo del Buen Retiro. Junto a Corradini, convertido ahora en Músico de Cámara de la Reina viuda y autor de las primeras obras de este período, una nueva generación de compositores italianos (entre los que se encuentra Conforto) trabajará al servicio del monarca y recibirá los encargos teatrales del Buen Retiro.

En resumen, durante los casi veinte años que atraviesan el período considerado (1731 - 1749), la presencia de profesionales italianos en la corte madrileña (que componen, divulgan y enseñan) consigue abrir una brecha en el repetitivo e inmovilista repertorio de la temporada teatral. Pese a las precarias condiciones en las que trabajan (contratos ocasionales, escaso reconocimiento), pese al desinterés de la burocracia municipal, que no está dispuesta a hacer frente a montajes tan caros, compositores e instrumentistas luchan por introducir el “dramma di musica” metastasiano en la programación oficial, y lo logran en

un primer momento gracias al apoyo económico de la nobleza, que financia la obra y asiste a las representaciones.

Esta ayuda inicial no fue, sin embargo, suficiente para asegurar la integración y continuidad de un montaje tan costoso como la ópera en el repertorio de los teatros públicos. El proyecto de reforma teatral dirigido desde la realeza en 1737 trae consigo importantes novedades: la primera compañía española especializada en dramas musicales, la renovación arquitectónica de los teatros, un mayor reconocimiento para la figura del actor (que accede a un sueldo más elevado) y del compositor (ahora presente en la portada de los libretos); sin embargo, las mejoras se traducen inevitablemente en una nueva jerarquía de precios que aleja definitivamente a las clases populares de las representaciones operísticas.

Por su escasísima rentabilidad y pese a los cambios introducidos en el modelo italiano para adaptarlo a los gustos del público hispano (registro lingüístico y personajes cómicos), la escasísima rentabilidad de la ópera la convertía en un proyecto inviable. De ahí que las iniciativas de financiación (cuya dimensión real todavía desconocemos) se desplacen al entorno privado cortesano. El estudio atento y detallado de la actividad teatral vinculada a las capillas privadas y a las casas nobiliarias resulta imprescindible para llegar a conocer en profundidad el desarrollo de la ópera hispana y la peripecia profesional de los compositores italianos en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII.

SERGIO DURANTE

UNA PRESENZA IBERICA DI PIER FRANCESCO TOSI

Il nome di Pier Francesco Tosi è generalmente noto a chi si occupa di teatro d'opera o di prassi esecutiva fra Sei e Settecento. Cantante evirato e compositore, nonchè agente diplomatico, nato a Cesena nel 1654 e morto a Faenza nel 1732, Tosi legò il proprio nome a quello che viene considerato – in parte impropriamente – il primo trattato sull'arte del canto: *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, pubblicato a Bologna nel 1723.

Questo libretto di un centinaio di pagine è una fonte di grande importanza sotto vari punti di vista. Al di là del contenuto specificatamente musicale, al quale si è attinto molto spesso e molto spesso in modo troppo disinvolto (trascurando ad esempio le problematiche terminologiche di base), vari aspetti lo rendono interessante anche allo storico della cultura o della mentalità.

Nella parte introduttiva dell'opera, Tosi dichiara di aver piena coscienza del fatto che la propria opera sia la prima dello stesso genere nel campo della pratica vocale. Infatti, sebbene fossero molte le pubblicazioni che avevano trattato “i primi elementi a tutti noti”, egli si proponeva viceversa di fissare “le regole più necessarie per cantar bene”. L'affermazione corrisponde ad una realtà storica: vari autori avevano toccato i rudimenti elementari del canto (entro trattati più ampi o nelle introduzioni di opere musicali), talvolta avevano accennato fugacemente a singole pratiche o tecniche collegate (un caso è costituito dall'esercizio per lo studio del trillo rivelato da Bartolomeo Bismantova nel compendio manoscritto del 1677), ma il progetto di Tosi era molto più ampio, ambizioso ed originale. In

quanto tale doveva affrontare un problema di base: l'assenza di modelli. La soluzione adottata da Tosi è curiosa ed originale, se non interamente felice da un punto di vista strutturale. Adotta infatti una strategia eclettica, componendo un saggio diviso in capitoli che oscilla fra tipi letterari diversi: il dialogo (ma il contraddittore non entra in campo che occasionalmente), l'epistola, il pamphlet, il testo semplicemente precettistico, trascorrendo quando serve nello stile dell'invettiva più accesa, con effetti di straniamento che se non giovano alla compostezza sollecitano certo l'attenzione. E' dunque utile tentare di cogliere attraverso l'opera il suo significato storico: abbiamo a che fare certo con un cantante, ma con un cantante particolare, che un documento del 1722 firmato dal Nunzio Apostolico a Venezia, Gaetano Stampa, descrive come "virum bonis moribus imbutum vitaeque honestate praeditum, scientiisque, et litteris ornatum". In altre parole un personaggio raccomandabile socialmente e culturalmente.

L'opera di Tosi e le sue contraddizioni possono essere comprese come il frutto di una personalità divisa fra il desiderio di identificarsi ed assecondare l'ideologia aristocratica di un buon gusto definito arcaicamente come "misura" e la circostanza di appartenere professionalmente ad un gruppo sempre meno controllabile economicamente e sempre più incline all'eccesso, fosse esso divistico (e quindi comportamentale) o tecnico-spettacolare (e quindi virtuosistico). Ma se si presta attenzione all'intero contenuto del libro, è evidente che Tosi si scaglia contro il virtuosismo nella stessa opera in cui teorizza l'agilità della voce e provvede il lettore dei mezzi per conseguirla.

A dispetto di queste ed altre evidenti contraddizioni, era tuttavia di grande sollievo per il letterato medio che le proprie persuasioni razionalistiche venissero condivise da una persona appartenente (professionalmente) al fronte opposto, a quello cioè dei cantanti. L'altalenante fortuna delle *Opinioni* di Tosi è in questo senso rivelatrice: da un lato, quello del successo commerciale, apprendiamo delle difficoltà di vendita. "Il libro non vende" scrive un corrispondente veneziano all'indomani della pubblicazione "può essere... per il suo prezzo e di ciò n'ho sentito qualche parola" ma entra in conto anche "la malignità ed odiosità" in altre parole, il fatto di essere un testo non sempre gradito:

“Credo bene che chi ci avea notato di quei difetti ch’ella insegna a sfuggire, nel suo cuore non ne avrà tutto il suo gusto; ma farà tanto e tanto buona mira, per non confessarsi reo; e quando anche non si sentisse capacità e volontà di studiare secondo il metodo, protesterà di farlo a similitudine d’ogni imputato che giura e vuol passare da galantuomo”. E’ anche probabile che quanti avrebbero dovuto esserne gli acquirenti privilegiati, i cantanti, non fossero culturalmente pronti a corredare il training tradizionale (di trasmissione orale) con uno strumento letterario ad essi così alieno. (Vorrà dire qualcosa che a più di trentacinque anni dalla pubblicazione, lo stampatore avesse ancora la prima tiratura in catalogo).

Dall’altra parte, quella delle persone colte e dabbene, fioccano viceversa le lodi. Una mi pare specialmente significativa per lo spericolato, ma non incomprensibile, parallelismo fra Tosi ed un più noto teorico che lo aveva preceduto di qualche secolo:

“Alcuno ha detto che il suo libro dice il vero, ma non basta per far riuscire un perfetto musico; ma ciò essendo, questa non è colpa sua. Ogni arte ha le sue regole per schivarne i difetti, ma non basta; è vero, ma però illumina, dirige e giova molto, e ciò è quello che a lei s’attiene: del resto ci pensi chi tocca. Abbiamo la Poetica di Aristotele, sono regole vere e necessarie; e pure maledetto quello da quel libro solo studiato, sia diventato Poeta; e pure è un libro che per essere vero poeta bisogna averlo considerato. Applichi al suo libro il discorso che quadra affatto”.¹

Il paragone fra le *Opinioni* e la *Poetica* di Aristotele può far sorridere ma è sintomatico della necessità di un modello normativo e di una accettabilità sociale del modello stesso.

¹ cfr. Ep.Cod.62, P 141, 5 e 6. Il fatto che Tosi agisse anche per conto di Vienna non è del tutto certo, ma appare dal contesto di numerose lettere. Talvolta egli è riferito come “agente cesareo ed elettorale” anche se certamente era presente a Genova un “Ministro” Cesareo di maggior grado, come si deduce dalla successiva lettera: Ep. Cod. 62, P 141, 9. Può darsi perciò che il titolo di “agente cesareo” derivasse solo dal rapporto di vassallaggio dell’elettore rispetto all’imperatore.

In quanto “trattato di canto” in senso moderno, il libretto di Tosi in realtà non corrispondeva ad un bisogno della classe professionale. Per la pubblicazione di un’opera simile l’Italia aspetterà almeno sessant’anni e le *Riflessioni* di Mancini (1774) mentre l’attenzione dei professionisti, Tosi la guadagnò veramente solo dove il canto all’italiana era genere d’importazione (l’Inghilterra e i Paesi Bassi, la Germania, con le traduzioni variamente commentate di Galliard e Agricola - 1742 e 1757).

L’argomento del nostro incontro ci porta tuttavia verso altra regione geografica. I pochi che si sono occupati di Tosi non hanno fatto particolare caso ad una notizia desumibile da uno dei non molti documenti sopravvissuti che lo riguardano. Si tratta di un encomio in latino steso all’indomani (si suppone) della pubblicazione del libro da Giovanni Ceccaroni, 32 versi in otto stanze, nelle quali si ripercorrono le tappe essenziali della fortuna di Tosi. La bellezza del canto ha meritato a Tosi la fama e munifici doni. Lo testimoniano i fiumi che bagnano alcune capitali europee:

“Testis, et Renus, Tamesisque dives
et Tagus fulvis radians arenis,
Atque, qui potant riguos liquores
Sequane, et Istri.”

Tosi aveva accennato nel suo libro di aver cantato “poco meno che in tutte le corti d’Europa”, ma non era entrato in dettagli. E mentre conosciamo un certo numero di fatti sull’attività in Germania ed Inghilterra (oltre che in Italia), ci era del tutto sconosciuta la presenza portoghese evocata da Ceccaroni (oltre che quella francese, della quale ci occuperemo). Una presenza che sembra non aver lasciato altra traccia che questa, e in particolare nessuna traccia in suolo portoghese.

Che questo sia un fatto di particolare importanza nella storia della musica, mi sembra di poterlo escludere. Tuttavia non sarà del tutto ozioso tentare di rintracciarvi un significato, anche attraverso un inquadramento cronologico.

A quanto ne sappiamo, la prima uscita documentata di Tosi dall’Italia è del 1693. Tosi era al tempo “Musico della Serenissima Repubblica di Genova”; nell’aprile dava un concerto

pubblico a Londra “in Charles Street in Covent Garden” e dal 30 ottobre partecipava ad una serie di concerti che sarebbe durata tutto l’inverno presso gli “York Buildings”. Secondo la tarda testimonianza di John Galliard, Tosi avrebbe visitato l’Inghilterra anche in precedenza, durante il regno di Giacomo II (1685-1688), Re cattolico e cognato di Francesco II d’Este, Duca di Modena (ed era dedicata proprio a Francesco II l’unica produzione teatrale a noi nota nella quale Tosi figura fra gli interpreti). I viaggi in Inghilterra dall’Italia per via di mare partivano da Genova e prevedevano generalmente la tappa a Lisbona, il che spiegherebbe già di per sé una presenza occasionale.

Ma anche altre circostanze collegano Tosi al Portogallo e alla Spagna in un periodo di poco posteriore e più fittamente documentato della vita di Tosi. Nel luglio del 1705 Tosi viene nominato Hofcomponist a Vienna, poco dopo l’ascesa al trono di Giuseppe I. Come tale risulta in ruolo fino al 1711, ma in questi anni Tosi non risiede quasi mai a Vienna. E’ invece per lo più a Genova dove opera come agente dell’elettore palatino Giovanni Guglielmo, ma dove si adopera anche per vari affari della Casa d’Austria. Ce ne dà ragguaglio lui stesso in un memoriale al nuovo Imperatore Carlo VI al quale, anni più tardi, sollecitava l’esborso di somme dovute ricordando i propri meriti:

“Dirò di esser stato impiegato sei anni in maneggi politici con successo superiore al mio talento in qualità di Agente Palatino, ma per comando e con commissioni cesaree, e tralasciando la fortuna di aver mandato alla Maestà Vostra da Genova a Barcellona tutte le lettere dell’Elettore...dirò solo che, pressando alla Maestà dell’Imperatore Giuseppe d’esser informato sulla quantità, e qualità de’Feudi Imperiali che sono sul Genovesato e Lunigiana, Sua Maestà si degnò di darmene la commissione, e gli mandai le più esatte notizie...Dirò che ho fatto conoscere alla Medesima Maestà tutti quegl’altri feudi che la Repubblica di Genova si è usurpati col tempo. Dirò che ho scoperto Carlo Frediani, Corso di Nazione, spia di Francia in Vienna, e dalla ricompensa che ha avuto dal suo Re può facilmente V.ra Maestà comprendere quanto e quale sia stato il danno ch’egli abbia causato agli interessi di questa Augustissima Casa, mentre appena giunto in Venezia fu fatto subito conte [...]”.

Insomma, sebbene Tosi fosse pagato con la cassa della musica, nelle sue lettere di questo periodo l'attività di rilievo è certamente quella politico-diplomatica. In una delle fasi più calde della guerra di successione spagnola, a fine settembre del 1705, sta per trasferirsi sulla flotta anglo-olandese che, ospite il pretendente di parte Asburgica Arciduca Carlo, tiene in scacco Barcellona. Non sappiamo se il viaggio abbia mai avuto luogo; pochi giorni dopo Barcellona cade nelle mani di Carlo. E' considerevole però il fatto che il comandante della spedizione era Charles Mordaunt, terzo conte di Peterborough, che in seguito risulta essere stato protettore di Tosi e dedicatario della sua opera, le *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Il cerchio si chiude e le circostanze suggeriscono forse più di una presenza iberica, in occasioni diverse, del cantante-spia.

La solerzia del Tosi nello scovare i feudi usurpati dalla Repubblica che lo aveva pagato come musico, gli costò di lì a poco l'espulsione, anche se sotto altri pretesti, sui quali non è qui importante dilungarsi. Tosi, vittima di un gioco più grande di lui e al quale non era ormai più utile, dovette piegare la testa, non riuscendo ad ottenere un convinto appoggio né dall'elettore palatino né dall'Imperatore. Si capisce così anche un amaro commento che si ritrova nelle *Opinioni*: l'unico modo di vendicarsi dei potenti, sostiene Tosi, "è quello di renderli vieppiù ingrati, senza tuttavia sperare di poterne ottenere soddisfazione."

Ma cosa c'entra tutto questo con la storia della musica e del teatro? E' quasi certo che Tosi abbia cantato in Portogallo, forse anche in Spagna, ma questo non ha avuto conseguenze immediate né remote. Se in Inghilterra le esibizioni pubbliche di Tosi avevano preparato in qualche modo il gusto al canto e all'opera italiana, se in Germania il servizio di Tosi aveva dovuto alternarsi fra attività di compositore, cantante e spia a mezzo servizio, se infine in Italia era stato diviso fra il ruolo di musico di palazzo e quello di cantante nel pubblico teatro, in Spagna e Portogallo il suo passaggio non lasciava semplicemente traccia. Tutto quello che si era svolto, era rientrato in un rapporto privato e non formalizzato fra il cantante ed i suoi protettori, in un consumo di musica cameristico, riservato e privo di riverberi pubblici.

Anche questa "assenza" descrive e può farci apprezzare le differenti condizioni locali dell'Europa musicale all'inizio del

Settecento. E se questo è vero per Tosi cantante, non lo è meno per Tosi teorico. La sua polemica contro il virtuosismo non poteva riscuotere grande interesse in una realtà come quella portoghese, dove l'opera sarebbe arrivata soprattutto come commedia per musica piuttosto che come opera seria, o come quella spagnola che certamente tiene l'opera seria in speciale considerazione ma sempre sotto l'occhio vigile della corte.

Appendice Biografica

La fama di Pier Francesco Tosi è legata alla sua nota opera a stampa, il trattato *Opinioni de' cantori Antichi, e Moderni o sieno Osservazioni sopra il Canto Figurato*, stampato a Bologna nel 1723 da Lelio Della Volpe. Il testo ha goduto di una fortuna insolita ed ininterrotta, se si considera che, dopo essere stato accolto favorevolmente dai contemporanei, fu tradotto, ristampato e studiato durante il Settecento, l'Ottocento ed infine nel nostro secolo, sia in relazione alla storia e la pratica del canto, che alle vivaci polemiche teatrali settecentesche. Non c'è opera dedicata a questi argomenti che non vi faccia riferimento in modo più o meno esteso, ma il libro, per quanto frequentemente citato in relazione a svariati problemi, molto raramente è stato assunto come oggetto degno di studio, a causa forse della trasparenza, in realtà solo apparente, del suo titolo. Da ciò è derivata una sua ampia quanto spesso ambigua utilizzazione a sostegno di tesi diverse e talvolta, come vedremo, contraddittorie. Tosi stesso che, seppure brillante nelle argomentazioni, quasi mai è univoco ed ancor meno esplicito nei riferimenti, è stato il primo responsabile di questa possibilità di manipolazione del testo, che ha probabilmente contribuito in modo determinante al suo successo.

L'attenzione della quale è stato oggetto ha messo in effetti del tutto in secondo piano la necessità di una critica rigorosa. Lo sforzo maggiore in questa direzione fu fatto dai primi traduttori: John Ernest Galliard (che abbozzò anche una biografia

dell'autore) e Johann Friedrich Agricola². Dopo di loro, solo il recente ed ottimo contributo di Erwin Jacobi³, che ha curato la ristampa della traduzione tedesca insieme con l'originale italiano ed un apparato documentario, si è fatto interprete di quella necessità, segnando una svolta negli studi che qui vorrei assumere e sviluppare.

I punti di interesse offerte dalle *Opinioni* sono molteplici e corrispondono ad altrettanti problemi storiografici ancora ampiamente aperti alle indagini. Un primo tema è la polemica teatrale della prima metà del Settecento, con gli interventi di Pier Jacopo Martello, Benedetto Marcello e Giuseppe Riva⁴ in particolare, destinata a prolungarsi sotto forme diverse per tutto il secolo ed alla quale Tosi fornisce uno dei supporti più duraturi. In secondo luogo vengono i problemi di prassi esecutiva, in relazione ai quali il trattato non ha mai cessato di essere considerato fondamentale anche se talvolta veniva interpretato in modo approssimativo o parziale, scavalcando per lo più problemi terminologici di base.⁵ Collegati ai precedenti sono gli studi avviati appena pochi anni fa, e solo recentemente ripresi, sulla cosiddetta "scuola di canto bolognese",⁶ per la conoscenza della

² P.F. TOSI, *Observations on the Florid Song*, (traduzione e note di J.E. Galliard), London, Wilcox 1742, 2a ed. 1743, citato da qui in avanti come: Galliard;

Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, Voss 1747. Quest'opera consiste in una traduzione ricchissima di estese note, la cui mole supera quella del testo originale, sicché è giustificato riferirsi ad Agricola come autore. Di qui in avanti sarà citato come: Agricola.

³ J.F.AGRICOLA, *Anleitung zur Singkunst* (ed. E.R.Jacobi), Celle Moek 1966. L'edizione consta della ristampa anastatica dell' *Anleitung* di Agricola e delle *Opinioni* di Tosi, corredate da un apparato critico-documentario su entrambi. Mi riferirò a quest'ultima parte come: Jacobi.

⁴ P.J.MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, Roma, Francesco Gonzaga 1715; [B.Marcello], *Il teatro alla Moda*, [Venezia, circa 1720] citato qui nell'ed.BUR, Milano 1959; [G.Riva], *Avviso ai Compositori ed ai Cantanti*, Londra, Edlin 1728, preceduto dall'edizione inglese *Advice to the Composers and Performers of Vocal Musick*, London, Edlin 1727.

⁵ Si confronti in proposito il capitolo dedicato a questi problemi.

⁶ Mi riferisco ai seguenti articoli di Lodovico Frati: *Musicisti e cantanti a Bologna nel Settecento*, in "Rivista Musicale Italiana", XXI (1914) p.189-202; *Antonio Bernacchi e la sua Scuola di Canto*, in "Rivista Musicale Italiana",

quale il trattato e i documenti riguardanti l'autore forniscono una base essenziale. Infine, e non ultimo, viene Tosi stesso con la sua travagliata vicenda che, se forse non può essere considerata paradigmatica per la conoscenza della figura professionale del cantante fra Seicento e Settecento, certo vi consente un approccio valido e documentato.

Ho sviluppato la ricerca cercando in prima istanza di colmare le vaste lacune nella biografia del Tosi sulla base di "nuovi" documenti, confidando che la maggior conoscenza dell'autore e del suo ambiente non potesse che giovare alla conoscenza dell'opera.

La mole maggiore di notizie inedite proviene dall'Epistolario Codice 62, P.141, del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna le parti più interessanti. Si tratta di documenti, lettere e copie di lettere dirette a Tosi, da lui scritte o che infine lo riguardano.

Il Codice appartenne a padre Martini, che gli diede il numero 62; Gaetano Gaspari, bibliotecario del Liceo Musicale durante il secolo scorso, ricollocò i documenti in ordine cronologico lasciando in fine quelli senza data ed assegnò al Codice la collocazione P 141⁷. Di recente il Codice è stato sciolto per la migliore conservazione, mantenendo entrambe le antiche collocazioni.

Agli altri documenti inediti si farà di volta in volta riferimento nel corso dell'articolo.

Le notizie sulla nascita e la formazione musicale di Tosi sono scarse. Fino ad ora i dizionari si sono limitati a ripetere che era figlio del musicista bolognese Giuseppe Felice e che da lui

XXIX (1922), pp.473-491; *Donne musiciste bolognesi*, in "Rivista Musicale Italiana" XXXVII (1930), pp.387-400. Gli studi recenti sono, in particolare, quelli di Pierluigi Petrobelli: *Un Cantante fischiato e le appoggiature di mezza battuta: Cronaca teatrale e prassi esecutiva alla metà del Settecento*, in "Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel", Bärenreiter, Kassel 1974, pp.363-376; *The Italian Years of Anton Raaff*, in "Mozart Jahrbuch" (1973-74), Salzburg 1975, pp.233-274.

⁷ L'epistolario è sommariamente descritto in G.Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol.I (Teorica), Bologna, Romagnoli Dall'Acqua 1890, pp.148-149.

aveva ricevuto i primi rudimenti di musica. Il luogo e la data di nascita sono stati a lungo riferiti in modo incerto o errato. Solo di recente Erwin Jacobi aveva potuto convincentemente proporre il 1653 o 1654 come anno di nascita. L'ipotesi, avvalorata dalla biografia di Galliard, è ora definitivamente confermata dal reperimento di un atto di battesimo a Cesena, la città natale.⁸

Questo documento smentisce però la notizia che Pier Francesco fosse figlio di Giuseppe Felice; fonte di questa informazione sembra sia stata la *General History of Music* di Charles Burney.⁹

Non ne ho trovato però alcuna conferma nei manoscritti di padre Martini, che pure si era occupato della biografia di entrambi e poteva aver fornito la notizia allo storico inglese. Neppure Galliard e Giuseppe Maria Righi (autore di un'ode celebrativa in occasione della stampa delle *Opinioni*)¹⁰ citano la paternità di Giuseppe Felice, che certo non sarebbe stata priva di rilievo. Questa totale assenza di riferimenti conferma dunque che l'atto battesimale è effettivamente quello del nostro Tosi, nato l'11 agosto 1653 da Cristoforo ed Agata Del Horo. Va qui segnalata l'esistenza di un altro Tosi di Cesena, tenore che figura nel 1666 nell'Accademia Filarmonica di Bologna.¹¹ Potrebbe trattarsi di un

⁸ Jacobi riporta dai lessici una serie di date comprese fra il 1646 ed il 1656 (cfr. Jacobi, p.35). Per molto tempo si era ritenuto che la data esatta fosse quella proposta da Andrea Della Corte in *Canto e Bel Canto*, Torino 1933 (consistente nella ristampa delle *Opinioni* e del trattato di Giovanni Battista Mancini *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna 1774). Nella *Notizia di Pier Francesco Tosi* che corredeva l'edizione, Della Corte proponeva come anno di nascita il 1656, sulla base di un documento del Codice 62, che era stato però trascritto erroneamente; in realtà anch'esso indica il 1653 o 54 come anno di nascita.

Della Corte aveva semplicemente letto "Sexaginta sexto" invece che "Sexaginta octo" laddove viene indicata l'età approssimativa del Tosi all'atto di redazione, nel Dicembre 1722.

⁹ cfr. Ch.Burney, *A General History of Music*, London 1789, vol. IV, p.52: "[Giuseppe Felice] Tosi, the father of the writer of an excellent treatise on singing, well known in England by the late Mr.Galliard translation, between the year 1679 and 1691 composed ten operas, chiefly for the theatre of Bologna".

¹⁰ cfr. Ep.Cod. 62, P 141, 51.

¹¹ Secondo l'*Elenco degli Accademici Filarmonici di Bologna dalla sua fondazione al 1908* (inizio della compilazione sulla base dei verbali nell'anno

parente che abbia avuto parte nell'avviare Pier Francesco alla professione ed alla castrazione, ma si tratta naturalmente di congetture.

Riguardo ai primi anni si può solo riportare quel poco che padre Martini annotò nelle *Notizie sopra l'Accademia de' Filarmonici*.¹²

“L'indole naturale, e l'amore della musica s'accordarono molto bene in Pier Francesco Tosi, che nacque dotato di grand'ingegno, e sempre lo coltivò con indefessa diligenza. Nel secondo lustro di sua età diede saggio del suo gran sapere, mentre le più cospicue chiese d'Italia furono da questo degno soggetto servite [...]”.

Purtroppo Martini non era in grado di specificare quali fossero le chiese in cui Tosi prestò servizio. Certamente egli non cantò mai nella basilica di San Petronio, il maggior centro musicale della città.¹³

1876), ms presso l'Accademia Filarmonica di Bologna, questo Tommaso Tosi risulta aggregato col numero 39 nel 1666. Da un manoscritto recentemente acquisito dal Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna e consistente in un elenco degli accademici morti iscritti alla cosiddetta “Congregazione del Suffragio” sappiamo solo che morì fra il 1670 ed il 1700. L'elenco fu redatto però verso la metà del Settecento ed è molto impreciso riguardo al secolo precedente (cfr. I-Bc, Ms 4.1, c.3).

Giovanni Battista Martini nelle *Notizie sopra l'Accademia de' Filarmonici*, ms, I-Baf, N°244, 1 e 2, parzialmente ristampate in edizione fotografica come *Catalogo degli aggregati dell'Accademia Filarmonica di Bologna* (Anna Schnobelen ed.), Bologna, Pubblicazioni dell'Accademia Filarmonica (Monumenti 1) 1973 al n.132 riferisce: “Tommaso Tosi da Cesena Cantore di Tenore. In varj ruoli antichi di nostra Accademia si trova aggregato Tommaso Tosi da Cesena l'anno 1666 in qualità di musico cantore di tenore [illeggibile] fra i Professori del suo tempo egli fu spiritoso e bravo, anco fu di vita breve, e [...] visse e Operò da Ottimo e ben fondato Cantore. Morì verso il (sic).

¹² cfr. G.B.Martini, *Catalogo*, cit. senza paginatura, ma al n.295;

¹³ Come si conosce dall'esame dei regesti redatti da Gaetano Gaspari sulla base della documentazione conservata presso l'archivio della Fabbriceria di San Petronio e consultabili nel Ms P 01, vol.IV del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna

Le notizie dell'ottima e precoce riuscita contrastano con altre, peraltro meno attendibili che Agricola riferisce nel 1747.¹⁴

Come viene scritto: "alcuni ritenevano" che siccome Tosi non si era fermato a lungo in nessuno dei centri musicali europei di rilievo, non dovesse avere avuto una bella voce e che per questo si sarebbe dedicato alla didattica ed alla composizione. Non so quanto credito si debba dare a queste "voci"; è vero comunque che i viaggi di Tosi fuori d'Italia sono documentati a partire dal 1693 quando, quarantenne, la sua voce poteva essere già in declino. Di certo la sua fama fu dovuta ben più al trattato pubblicato a settant'anni che all'oscura carriera di esecutore. Ho potuto rintracciare una sua unica presenza teatrale nell'*Odoacre* rappresentato a Reggio Emilia il 29 aprile 1687 e dedicato a Francesco II d'Este.¹⁵ Tosi, che non sembra essere stato fra i protagonisti, cantava due parti: Teodorico e Flacco.

¹⁴ Agricola, p.V: "Er hat die meisten europäischen Höfe besucht: das er aber an keinen einen langen und in der musicalischen Geschichtkunde sonderlich bekannt gewordenen Aufenthalt gefunden, möchten einige vielleicht in der Urfach gegründet zu sehn glauben, das seine Stimme von Natur eben nicht die schönste gewesen". E' qui opportuno riportare due passi delle *Opinioni* nei quali l'autore accenna ad un'autocritica; si tenga però presente che una loro lettura letterale non può costituire una base solida per un giudizio sulle capacità di Tosi. Più probabilmente si tratta d'artifici retorici attraverso i quali s'intende avvalorare le tesi sostenute nel trattato ed evitare le polemiche:

"[...] se attacco con poca dolcezza per troppo zelo gli errori, onoro però chi li commette [...] Parlo generalmente, e se talvolta mi restringo al particolare sappiasi, che non mi servo d'altro originale [esempio] che del mio in cui pur troppo v'è stata, e v'è materia degna di critica senza cercarla altrove".

Più sotto:

"Gli abusi, i difetti, e gli errori da me divulgati in queste Osservazioni, e ingiustamente addossati al moderno Stile erano quasi tutti miei, e perché erano miei non era facile, che li potessi conoscere sul fior di quegli anni, in cui la mia cieca opinione con tiranna Potenza mi faceva credere d'essere un Uomo insigne. In età poi matura il pigro disinganno arriva troppo tardi. So d'aver cantato male, e piaccia a Dio ch'io non abbia scritto peggio [...]"

¹⁵ *L'Odoacre. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Reggio. Consacrato all'Altezza [...] di Francesco II d'Este, duca di Reggio,*

Solo due anni dopo però veniva aggregato all'Accademia Filarmonica e gli venivano pure abbuonati i sei mesi di prova previsti dallo statuto, in quanto "Virtuoso di grido". I documenti relativi al suo ingresso in Accademia, reperiti nei verbali, sono insolitamente densi di informazioni; questa la procedura di aggregazione:

"[17 marzo 1689] [...] il secondo consigliere ex officio propose un soggetto forastiero virtuoso di grido e di posto riguardevole al Prencipe, e Congresso, e questi fu il Sig.re Pietro Francesco Tosi Musico della Serenissima Repubblica di Genova, habitante ivi, e che fa il Contralto qual sogetto è cognito per diverse operationi fatte da lui in Materia della Virtù in diverse Città. Onde dimandata informatione alli Signori Congregati del Soggetto, dalla maggior parte de Congregati fu attestato il merito del Soggetto, e la Virtù e grido suo, di maniera che fu giudicato bene l'ammetterlo, onde fatto chiamare in Accademia dal Principe essendo nella stanza contigua e fatta l'istanza da esso [...]"¹⁶

Questo il testo del cosiddetto "memoriale" per l'aggregazione:

"Molto Illustri Signori

Pietro Francesco Tosi Musico Attuale della Serenissima Repubblica di Genova habitante in detta Città et Ossequioso Oratore delle Signorie Loro Molto Illustri, riverentemente gl'espone che desiderando dalle loro benignità d'essere aggregato all'Ordine de Cantori per servire in qualità di Contralto in quest'insigne, e virtuosa Accademia, anche le porge le sue

Modena etc. [...], Reggio, Vedrotti 1687 (29/IV/1687). Interpreti: Giuseppe Galloni del Duca padrone (Odoacre); Bartolomeo Monaci, detto *Montalcino del Duca padrone* (Alceste); Camillo Moretti (Ormonte); Pietro Francesco Tosi (Teodorico e Flacco); Maria Felice Vanozzi (Fausta); Corona Giacomini (Giunia); *Bonaventura Federici* (Celso); D. Sebastiano Orfei (Nesso). I dati del libretto sono riportati da C.Sartori, *Primo tentativo di Catalogo unico dei libretti...*, ed. xerografica in corso, *sub voce*. Corrisponde al n.570 dell'Allacci.

¹⁶ I – Baf, *Verbali*, vol.I, c.275; si tratta dei verbali originali, rilegati durante il secolo scorso in vari volumi. Non sono identificati da una collocazione, ma sono consultabili presso l'archivio dell'Accademia Filarmonica.

suppliche per dispensa de soliti mesi di approvazione dovuta al prescritto delle Constitutioni d'essa [...]".¹⁷

Tosi venne accolto con 40 voti favorevoli ed 1 contrario; il Principe era Don Florido Maria Grandi.

Si conosce dunque che il cesenate viveva ed operava a Genova; è notevole il fatto che egli non dichiarò la propria vera origine, se si mette in relazione con documenti più tardi, dai quali si può dedurre che nutriva profondi ed antichi risentimenti nei confronti dei compatrioti.¹⁸ Ancora nel 1721, quando l'Accademia Filarmonica pubblica i suoi nuovi Statuti, si legge fra i nomi dei membri quello di Pier Francesco Tosi Genovese.¹⁹

Le cronologie dei teatri genovesi a suo tempo pubblicate da Remo Giazotto non forniscono altre notizie su Tosi, ma è noto che ancora alla fine del XVII secolo i nomi degli interpreti erano raramente riportati nei libretti e dunque si può ritenere, anche se non abbiamo prove, che egli sia stato attivo come musico della Serenissima Repubblica sia in teatro che in manifestazioni religiose e civili.²⁰

Nel 1693 è segnalata per la prima volta la presenza di Tosi a Londra;²¹ John Hawkins riporta due avvisi della London Gazette che pubblicizzano rispettivamente un concerto pubblico "in Charles Street in Covent Garden" del 3 aprile ed un'intera serie di concerti che, iniziando il 30 ottobre, doveva protrarsi per

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ cfr. Ep.Cod. 62, P 141, 21 e 23

¹⁹ *Statuti ovvero Costituzioni de' Signori Accademici Filarmonici di Bologna*, Bologna, Giovanni Battista Bianchi 1721, p.47.

²⁰ *Il Martirio di Santa Caterina*. Oratorio. Posto in Musica dal (sic) Pier Francesco Tosi, Accademico Filarmonico, Vienna, Biblioteca Nazionale, Coll.A.N.49.D.52. Libretto di Vincenzo Parisi.

²¹ L'emigrazione di Tosi è forse da mettere in relazione con la temporanea chiusura, a Genova, del Teatro del Falcone. Nel 1693, infatti, dopo la prima rappresentazione del *Brenno* in *Efeso* di A.Arcoleo e G.A.Perti la stagione venne sospesa "per disposizione del Doge" ed il teatro restò chiuso anche nell'anno seguente. Cfr. Giazotto, *La musica a Genova*, cit., p.325.

tutto l'inverno agli "York-buildings".²² In Inghilterra Tosi poteva contare sul vantaggio di non avere concorrenti. Solo sei anni prima la breve comparsa di Francesco Grossi (Siface) aveva suscitato l'interesse degli inglesi per la voce degli evirati, mentre è molto incerta un'antecedente presenza di Baldassarre Ferri; nessuno dei due comunque si era prodotto in concerti pubblici e certamente nel '93 Tosi ne poteva offrire di estremamente originali, sia per il tipo di voce sia per la musica.

Se questa è la prima presenza realmente documentata, va ricordato che, secondo Galliard, Tosi era stato in Inghilterra anche durante il regno di Giacomo II (1685 - 1688), Re cattolico e cognato di Francesco II d'Este, Duca di Modena;²³ la notizia tuttavia non è confermata da Hawkins.²⁴ Nella dedica della *Opinioni* l'autore dichiara solo di essere stato "il primo (o fra i primi) a scoprire il mobilissimo genio della [...] Potente e Generosa Nazione [inglese]" verso la musica. Un riferimento coevo proviene dagli scritti musicali di Roger North, che ricorda la finezza esecutiva di Tosi in relazione al "tempo rubato".

²² Questo il testo degli avvisi, come riportati in J.Hawkins, *A general History of the Science and Practice of Music*, London 1776, vol.V, p.5 e "Numb.2858. April 3, 1693. On the Next Thursday, being the 6th of April, will begin Signor Tose's (sic) consort of musick in Charles-Street in Covent Garden, about eight of the clock in the evening".
 "Numb.2917. Oct.26, 1693. Seignor (sic) Tosi's consort of musick will begin on Monday the 30th instant in York-buildings, at 8 in the evening, to continue weekly all the winter".

²³ Galliard, p.VIII: "Among his many excursions, his curiosity was raised to visit England, where he resided for some time in the Reigns of King James the Second, King William, King George the First, and the beginning of his present Mayesty's: He dy'd soon after, having lived to above fourscore".

²⁴ Riporto l'intero passo che riguarda le presenze di Tosi in Inghilterra: "[...] he made London his residence from the latter end of King William reign to the end of that of George I. Except such short intervals as either business, or the desire of seeing his friends [...] During his abode in England he was greatly favoured by the principal nobility and upon Lord Peterborough's return from Spain, and final settlement in England, was much at his house at Parson's Green, where he had opportunities of conversing with Mrs Anastasia Robinson, then a singer in the opera, afterwords countess of Peterborough"; J.Hawkins, *A General History*, cit., vol. V, cap. VIII, p. 173.

L'incontro ebbe luogo più o meno dopo il 1695 e costituisce l'ultimo accenno all'attività inglese del cesenate durante il secolo XVII.²⁵

Dopo la prima pionieristica esperienza inglese Tosi si portò a Vienna. Qui, diversamente da Londra, la cultura e la musica italiana avevano alle spalle una tradizione radicata. I contatti fra Vienna e l'ambiente bolognese, in particolare, sono testimoniati dalla presenza di numerosi membri dell'Accademia Filarmonica. Nella stagione di carnevale del 1700 viene eseguita (presente l'autore) un'opera di Francesco Antonio Pistocchi, amico stimatissimo di Tosi, *Le risa di Democrito*²⁶. Fra i cantanti della cappella di corte attivi a cavallo dei due secoli troviamo: Giulio Cesare Donati, Lorenzo Gaggiotti, Antonio Ferrini e Francesco Grandi, tutti collegati all'ambiente professionale bolognese.²⁷

²⁵ cfr. Roger North on Music (Wilson ed.), London, Novello 1959, in particolare il capitolo The breaking and yet keeping of the time: "It would be a vanity to attempt a description of this manner, but it is easily shewed and made understood by the demonstration of example, (when an artist, as I remember one Sig.^r Tosi, an eunuch, was so obliging distinctly to shew it". L'editore di questa antologia ritiene che questo passo sia stato scritto intorno al 1726, ma che si riferisca a un episodio di circa trent'anni prima (p.XXIII). E' qui il caso di sottolineare come l'ottima fama guadagnata da Tosi in Inghilterra sia legata esclusivamente ad esecuzioni cameristiche. Hawkins rilevò il fatto che egli non avesse mai partecipato a rappresentazioni teatrali inglesi (op. cit., vol.V, p. 173) mentre Galliard dice che "His manner of singing was full of expression and passion chiefly in the Style of Chamber-Musick" (op. cit. p.VIII).

²⁶ cfr. W.Greisenegger, *The Italian Opera in Vienna in the XVIIIth Century*, in "Venezia e il Melodramma nel Settecento", (Studi di Musica Veneta n.6) a cura di M.T.Muraro, Firenze, Olschki 1978, pp.89-101:97.

²⁷ Don Giulio Cesare Donati bolognese risulta fra gli accademici filarmonici iscritti al beneficio del suffragio. L'ufficio funebre venne celebrato a Bologna, presso la chiesa di S.Giovanni in Monte il 19 Giugno 1692 (cfr. I-Bc, ms 4.1, c.6). Fu cantore di basso a Vienna dal 1680 alla morte (cfr. L.R.von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, Wien, Hölder 1869, rist. Georg Olms, Hildesheim-New York 1976, p.66). Lorenzo Gaggiotti fu cantore di basso, di Fano. Attivo a S.Petronio dal 1667 al 1686, si trasferì poi a Vienna dove risiedette per un solo anno; morì a Bologna il 16 agosto 1697 (cfr. *Catalogo della Collezione d'autografi donati dall'Abate Dottor Masseangelo Masseangeli all'Accademia Filarmonica* [...], Bologna, Regia tipografica 1881, sub voce). Vestì l'abito dell'ordine filippino il 15 settembre 1675 (cfr. G.Gaspari, *Miscellanea musicale*, ms, I-Bc, P 01, vol. III,

Tosi tuttavia non compare a Vienna come cantante, ma come compositore con l'oratorio *Il martirio di Santa Caterina*, eseguito nel 1701, del quale ci sono pervenuti sia il libretto che la partitura.²⁸ Si può supporre che fosse giunto nella capitale qualche tempo prima e forse il suo trasferimento è da mettere in relazione con quello del violinista e compositore Nicola Matteis, anch'egli proveniente da Londra e assunto a corte dal luglio 1700 come direttore della musica strumentale.²⁹

Solo nel luglio del 1705, dopo l'ascesa al trono di Giuseppe I, Tosi è nominato Hofcomponist con lo stipendio annuo di 1200 fiorini, a fianco di colleghi come Giovanni Bononcini e Johann Joseph Fux. Tanto più sorprendente è il fatto che

c.24). Secondo padre Martini fece stampare l'opera *Mottetti a voce sola* di Francesco Ferrari Maestro di Cappella di Fano, Monti, Bologna 1674 (cfr. G.B.Martini, *Miscellanea*, I-Bc, H 60, c.26). Sue lettere a Giacomo Antonio Pertì e Gian Paolo Colonna sono conservate a Bologna presso il Civico Museo Bibliografico Musicale; anch'egli era accademico filarmonico, come risulta dal ms 4.1., c.30, citato, Antonio Romolo Ferrini, fiorentino, fu aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1696 (cfr. *Elenco degli Accademici Filarmonici di Bologna dalla sua fondazione al 1908* [inizio della compilazione nell'anno 1876 sulla base dei verbali originali], ms, I-Baf, senza collocazione, senza paginatura, al n.201). Contralto presso la cappella di Vienna dal 1700 al 1 Ottobre 1711, poi pensionato (Köchel, op. cit., p.68) si trattenne a Vienna. *Il Catalogo della collezione d'autografi Masseangeli*, citato, segnala alla voce, una sua lettera da Vienna del 16/1/1734 appartenente alla collezione. La stessa fonte riferisce che prima di recarsi a Vienna fu al servizio del Granduca di Toscana. Una lettera a Pier Francesco Tosi conservata presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Francesco Grandi, noto anche come Francesco o Checco De'Grandis, fu uno dei soprani più noti della generazione di Tosi. Veronese, aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1694 (*Elenco*, cit., al n.193). Era stato a Vienna in precedenza, dal 1687 al 1692 (Köchel, Op. cit., p.68); negli ultimi anni di attività le sue prestazioni decaddero notevolmente (cfr. L.Frati, *Un Impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, in "Rivista Musicale Italiana", vol. XVIII (1911) pp.65-84: 70-71).

²⁸ *Il Martirio di Santa Caterina*. Oratorio. Posto in Musica dal (sic) Pier Francesco Tosi, Accademico Filarmonico, Vienna, Biblioteca Nazionale, Coll.A.N.49.D.52. Libretto di Vincenzo Parisi.

²⁹ Si tratta del figlio del Nicola Matteis attivo a Londra. Risulta alla corte di Vienna ininterrottamente dal 1/VII/1700 alla morte, il 23/X/1738 (cfr. Köchel, Op. cit., p.69). Compose le musiche per i balletti di molte opere di Fux, Francesco Conti, Antonio Caldara, Antonio Lotti ed altri.

quest'ultimo ricevesse uno stipendio molto minore (720 fiorini annui)³⁰ se si considera che non abbiamo notizie di altre composizioni scritte da Tosi per la corte viennese. Forse i suoi meriti maggiori non sono da attribuire alla prolificità musicale, quanto piuttosto alla destrezza in ogni sorta di maneggi, una virtù che si vede più volte celebrata nelle lettere dei suoi corrispondenti.

Tosi continuò ad essere pagato come compositore di corte per sei anni. Dopo la morte di Giuseppe I, il cui governo venne ricordato da un contemporaneo come esempio di "dissipazione non men del tempo che delle finanze",³¹ l'Imperatrice reggente ordinò un ridimensionamento della cappella di corte. Il nuovo Hofmusik-Oberdirector, Ferdinand Ernst Conte di Mollart, dimise numerosi musicisti, fra i quali Giovanni Bononcini, un non identificato Giovanni Battista Vitali, Francesco Ballerini,³² il poeta Silvio Stampiglia. Tosi, licenziato al pari degli altri il 30 settembre 1711, risulta subito riassunto dal 1 ottobre fino alla fine dell'anno successivo. Non dovevano mancargli gli appoggi, come pure i nemici, e fra essi il Conte di Mollart pare essere stato uno dei più determinati, per ottenere il pagamento degli ultimi quindici mesi di servizio, Tosi dovette presentare rinnovate suppliche fino al 1720. Due di queste, rintracciate e in parte pubblicate, lasciano intendere che il cantante doveva trovarsi in condizioni economiche precari (o almeno così pretendeva); chiedeva perciò

³⁰ 12 Cfr. Köchel, Op. cit., p.66.

³¹ Cfr. C. Morandi, *Relazioni di Ambasciatori sabaudi, genovesi e veneti (1693-1713)*, Torino 1953, in particolare la relazione del Conte San Martino di Baldissera da Vienna del 1713, p.90.

³² Si tratta di uno dei cantanti più celebri del tempo, per quanto ignorato dai dizionari. Contralto fiorentino, venne aggregato all'Accademia Filarmonica nel 1688 (*Elenco*, cfr., n.164). Il suo ingresso in Accademia fu salutato come un segno dell'incremento di prestigio dell'istituzione (cfr. I-Baf, Verbalì, vol.I, c.195). Virtuoso del Duca di Mantova come si vede dal libretto *dell'Alba soggiogata dai Romani*, Reggio Emilia 1686 di A.Morselli [?] – G. Bononcini [?]. Tosi lo ricorda nelle Opinioni come eccellente attore nelle parti di Fiero (p.44); da una lettera del 1707 si deduce che Tosi dubitasse, a torto, della sua amicizia (cfr. Ep.Cod. 62, P 141, 11 appendice n.14). Galliard (op. cit. p.70) ricorda che l'Imperatore Giuseppe lo investì del titolo di Barone. L'Ufficio funebre venne celebrato a Bologna dai filarmonici il 20 /XI/1721 (cfr. I-Bc, ms 4.1., c.15). Compare talvolta col nome Ballarini.

soccorso anche in considerazione dei servizi, per altro non specificati, prestati durante il regno dell'Imperatore Giuseppe.³³

È opportuno a questo punto tornare al periodo che va dal 1704 al 1711 per esaminare quale fosse la natura dei servizi da lui prestati e se avessero rapporto con la sua carica di compositore di corte. Sebbene figurasse come tale a Vienna, in realtà egli operò per lo più in Italia come agente accreditato di Giovanni Guglielmo, elettore palatino del Reno e zio materno dell'Imperatore.³⁴

Come Tosi si sia guadagnato questo incarico mi è del tutto ignoto; non è inutile ricordare che l'attività musicale costituiva, per la necessaria mobilità e presenza negli ambienti frequentati dalla classe dirigente, un paravento ideale a quella talvolta equivoca di agente diplomatico. Dal primo documento del Codice 62 si deduce che Tosi era stato pagato almeno dal giugno 1704 come agente a Genova con 400 fiorini annui, ma nel settembre 1705 si trovava ancora a Vienna.³⁵ Qui riceveva una lettera dell'Elettore da Dusseldorf vistata, sia detto per inciso da Agostino Steffani,³⁶ abate di Lepsing ed allora consigliere segreto del principe elettore. Il contenuto del messaggio è interpretabile alla luce delle intricate vicende politico-militari del tempo. La guerra di successione spagnola era in una delle fasi decisive. Il

³³ Per le notizie relative a Tosi negli anni 1711-1720 cfr. Jacobi, op. cit., pp.34-35, in particolare la nota 2 che cita: La Mara, Briefe alter Wiener Hofmusiker in "Musikbuch aus Österreich", vol.7 (1910), pp.10-11 e A.Koczirz, Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarkivs, in "Studien zur Musikwissenschaft", vol.I (1913), pp. 286-7.

³⁴ cfr. C.Morandi, *Relazioni*, cit., p.132.

³⁵ cfr. Ep.Cod.62, P 141, 2.

³⁶ Vale la pena notare, en passant, che il traduttore Galliard associava un passo delle Opinioni in cui Tosi si riferisce all'esecuzione dei duetti, con le opere di Steffani; questo l'originale italiano e la nota del traduttore:

"Tutte le composizioni a più voci devono cantarsi come stanno, né voglion altr'arte, che semplice, e nobile. Mi sovviene, o mi sognai d'aver sentito un famoso Duetto messo in pezzi minuti da due Professori di grido [...]" (p.95-96); "The renowned Abbot Steffani so famous for his Duetto's (sic), would never suffer such luxuriant Singer to perform any of them, unless they Kept themselves within Bounds" (p.150, nota 25)

pretendente di parte asburgica, l'Arciduca Carlo (in seguito Re di Spagna come Carlo III ed infine Carlo VI imperatore) si era trasferito già nel 1703 in Inghilterra da dove aveva raggiunto, a bordo della flotta alleata anglo-olandese, Lisbona e infine le coste della Catalogna in vista di uno sbarco.³⁷

Quando viene spedita la lettera per Tosi, la battaglia per la presa di Barcellona è in pieno svolgimento. All'agente, che chiedeva di raggiungere la flotta anglo-olandese, l'elettore risponde di attendere il parere in proposito dell'imperatore. Il 26 settembre Tosi attendeva ancora udienza, a causa della "molteplicità degl'affari" nei quali il Serenissimo era occupato. Due giorni dopo, il 28 settembre, Barcellona cadeva nella mani dell'arciduca.³⁸

Non sappiamo se il progettato viaggio abbia mai avuto luogo; il documento successivo è dell'agosto 1706 ed è ancora indirizzato all'Agente di Genova" a Vienna.³⁹ Insieme con Barcellona era caduta forse la necessità della missione e Tosi tornava ad occuparsi di più pacifici traffici proponendo all'Elettore l'acquisto di un quadro di Correggio; Giovanni Guglielmo attraverso il barone di Gise rifiutò a causa dell'esorbitante prezzo di duemila doppie "quanto non ha molti mesi, che abbiamo comprato per seicento il famoso S. Giovanni Battista di Raffaello".⁴⁰

Alla fine di agosto Tosi è finalmente a Genova;⁴¹ il suo compito consisteva nel convincere i maggiori "negozianti" locali a depositare delle somme presso il Banco di Colonia di recente istituito. Gli venivano inoltre affidate le spedizioni per la Spagna di corrispondenze particolarmente importanti e sembra molto probabile che anche la corte di Vienna si valesse in qualche misura dei suoi servizi.

Verso la metà di settembre giunse a Genova il comandante in capo del corpo di spedizione che un anno prima aveva

³⁷ cfr. C. Morandi, *Relazioni*, cit., p.89.

³⁸ cfr. più avanti, la nota 43.

³⁹ Cfr. Ep.Cod.62, P 141, 4 .

⁴⁰ cfr. Ep.Cod. 62, P 141, 5.

⁴¹ Ibidem; nella lettera viene citata una precedente lettera del 28 agosto del Tosi già giunto a Genova.

espugnato Barcellona: Charles Mordaunt, terzo conte di Peterborough, in seguito protettore di Tosi e dedicatario delle *Opinioni*.⁴² È possibile che i due si fossero conosciuti in questa occasione, anche se non è da escludere che l'amicizia risalisse a precedenti incontri in Inghilterra o forse, come Tosi sembra suggerire nella dedica, in Fiandra.⁴³ Comunque si voglia considerare la cosa, da qui in avanti le loro vicende continueranno ad incrociarsi con una certa frequenza.

Dopo un soggiorno d'affari a Torino, Peterborough fece ritorno a Valencia proprio mentre iniziava per Tosi un turbinoso periodo di contrasti con le magistrature genovesi, in seguito ai quali venne espulso dal territorio della Repubblica; nella sua corrispondenza l'episodio viene lapidariamente riferito, secondo un punto di vista certamente unilaterale come "l'insulto di Genova".⁴⁴

⁴² Per le notizie relative a Lord Peterborough mi sono riferito alla voce MORDAUNT CHARLES del *Dictionary of National Biography* (Sidney Lee ed.), London 1909. Della stessa mi sono valso per notizie di dettaglio riguardanti la presa di Barcellona. Peterborough (1658-1735) uno dei più accesi fautori dell'ascesa al trono di Guglielmo d'Orange, divideva i suoi interessi fra l'attività politico-militare e quella di protettore di intellettuali ed artisti, fra cui John Locke e Isaac Newton. Il suo nome è spesso associato ad episodi o personaggi della vita teatrale del tempo. Nel 1712 frequentò a Venezia la cantante Anastasia Robinson, in seguito divenuta sua moglie. Nel 1717 si trovava a Bologna, dove fu arrestato perché accusato, pare ingiustamente, di organizzare un complotto.

⁴³ Questo il passo in oggetto: "Mylord, Crederei di morire ingrato se più tardassi a pubblicare al Mondo una parte delle tante, e tante grazie, che dalla Vostra Grandezza mi sono state generosamente compartite in Italia, in Germania, in Fiandra, in Inghilterra, e massimamente nel Vostro amenissimo Giardino di Passonsgrin [= Parson's Green] [...]" (*Opinioni*, dedica non numerata, pp.1-2). La citata biografia di Lord Peterborough riferisce un suo solo soggiorno nei Paesi Bassi, che risale al periodo delle lotte orangiste, 1685-1688; essa però è troppo lacunosa perché si possa affermare che quella fu l'unica occasione in cui Tosi l'aveva potuto frequentare in "Fiandra".

⁴⁴ cfr. Ep.Cod.62, P 141, 11 .

CARLOS M. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

EL ROL DE LAS INSTITUCIONES ASISTENCIALES

1. Introducción

Los archivos de las instituciones asistenciales han demostrado ser una fuente importante para el estudio de las funciones escénicas. Desde hace poco tiempo, han sido publicados diferentes estudios sobre la historia de las funciones escénicas basados en la documentación de estas instituciones. Algunas de estas cuestiones conciernen a la posición del teatro musical en su contexto histórico, político, social y económico¹, otras nos ofrecen estudios de eminente valor musicológico² siendo cada vez mayor la cantidad de publicaciones de tema musicológico que hacen uso de estas fuentes³.

La gestión teatral, en muchas ciudades de la Península Ibérica, estuvo en manos de diferentes instituciones eclesiásticas que disponían de un monopolio absoluto sobre el recinto teatral y la política de contrataciones configurando una situación caracterizada por unos eclesiásticos que ven en las representaciones un peligro espiritual y por otra parte una saneada fuente de ingresos, por unos empresarios que luchan por evitar pagar unas contribuciones excesivas que limitan sus beneficios, y

¹ BIANCONI, L.; WALKER, T. (1984). FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C, M (1989).

² ZABALA, A. (1960). ALIER, R (1990).

³ CARREIRA, X. M. (1987, a), (1987, b). Ventura Crespo, C. (1988). GembEro USTAROZ, M (1990). CETRANGOLO, A. (1992), TEMPERLEY, N. (1993).

de unos políticos ilustrados que, desde la promulgación de la primera Constitución Española, manifiestan que la dependencia a la que aludimos no puede ser mas que nociva socialmente y poco adecuada para el modelo de equilibrio social por ellos soñado.

De esta forma los archivos de las diferentes instituciones asistenciales se convierten en una fuente documental de primer orden para el estudio histórico de las funciones teatrales tanto para la historia de las funciones escénicas como para el estudio del teatro en un contexto político y social determinado.

2. La asociación de los espacios públicos.

Desde los hospitales medievales, ligados a las instituciones religiosas, a los hospitales de la edad moderna, de fundación privada, real, gremial o ligados todavía a instituciones religiosas, se señala en los diferentes textos de historia de la medicina que el principal motivo para su desaparición fueron los escasos recursos económicos. Estos constaban, en la mayoría de los casos, de bienes propios de la institución, legados económicos de los fundadores y otras personas por medio de limosnas, censos y juros. Sobre todos estos recursos económicos se conserva abundante documentación en los archivos de las instituciones.

La asfixia económica del estado acabará por agotar igualmente el desarrollo tanto social como constructivo de los hospitales. Una de las soluciones inventadas es la asociación entre sí de diferentes espacios públicos. Así es como en un principio se teje la relación profunda entre teatros y hospitales. En 1565 nace la Cofradía de la Pasión, en la ciudad de Madrid, en poco tiempo fundan un hospital “para mujeres pobre enfermas de calenturas” en la Calle de Toledo, para aumentar los fondos económicos de este hospital el Consejo de Castilla les concede el privilegio de proporcionar un local para representar todas las comedias que se dieran en Madrid. En 1567, se funda la cofradía de Nuestra Señora de Soledad, con propósitos benéficos más amplios, adquieren una casa próxima a la Puerta del Sol de Madrid y la convierten en Hospital en 1573. Viendo las grandes ganancias obtenidas por las Hermandades, en Noviembre de 1573 decretó el Consejo de

Castilla que el Hospital General de Madrid participase en adelante de aquellos beneficios.

Surge una fuente económica cuya importancia está todavía por valorar: los privilegios que los Gobernantes otorgaban a los hospitales para la organización de conciertos, obras teatrales, saltimbanquis, obras musicales, ópera, comedias, corridas de toros, etc. Se realizan concesiones sobre los espectáculos públicos con el fin de subvencionar instituciones dedicadas a la asistencia de los desposeídos de la sociedad. Estos hechos surgen de una preocupación “civil” y “moral” de justificar los excesos de los ricos cediendo una cuota para las instituciones asistenciales. Así los corrales y casas de comedias se convierten en la fuente principal de ingresos para la economía de los hospitales⁴. Si bien en algunos casos el Ayuntamiento actúa como intermediario entre la compañía y el Hospital, no faltan casos como Cádiz o Málaga en que la gestión de los teatros se realizaba de forma directa por la institución asistencial.

2.1 Un precedente: el Hospital de la Congregación de Cómicos de Madrid

Aún desconociendo la fecha en que los hospitales empiezan a gestionar los teatros, es importante el ejemplo que los mismos actores ofrecen en la gestión de su propio centro sanitario. Sus fondos económicos provienen de los porcentajes económicos que ellos mismos descuentan en cada una de sus representaciones y que pudo ser la base de la extensión posterior a otros centros asistenciales.

Bajo el hecho de una supuesta curación milagrosa, en la figura de la cómica Catalina Flores, atribuida a la Virgen del Silencio nace en el año 1663 la Congregación de Nuestra Señora de la Novena. Los actores Cristóbal de Avendaño, Lorenzo Hurtado de la Cámara, Manuel Álvarez Vallejo, Tomás Fernández de Cabredo y Andrés de la Vega fueron los artífices en la creación de la Congregación de Cómicos de Nuestra Señora de la Novena

⁴ ZAMORA BERMUDEZ, M. (1987)

en la Iglesia San Sebastián de Madrid. Donde todavía se conserva una extensa colección manuscrita de música para teatro que constituye una antología musical única dedicada exclusivamente a canciones del teatro español⁵. Los fines de esta institución eran la ayuda a los asociados pobres y enfermos. Su acción no se limitaba sólo a Madrid tenía extensión a otras capitales del Reino. Estos socorros abarcaban los riesgos de enfermedad, invalidez, vejez o muerte de los miembros, aunque también se hacían extensibles a padres y madres de los comediantes.

Los fondos económicos para los subsidios que ofrece la Congregación procedían de descuentos en sus ganancias que, de común acuerdo, acordan los cómicos de dentro y fuera de Madrid. En 1663 cada compañía empieza a cotizar por cada representación de comedias con un descuento en sus ganancias de 6 reales y 6 maravedises. Los fondos crecen rápidamente, así en 1622 construyen su propia capilla y en 1710 un oratorio en el interior de la misma capilla. En 1764, Nicolás de La Calle, impresionado tras ver a un compañero que muere en el Hospital sin poder ver la imagen de su patrona, propone a la Congregación la creación de una enfermería para los enfermos pobres del gremio. En el acuerdo de la congregación se establece la cantidad que debe abonar cada compañía para ser asistidos en el Hospital en su construcción se emplea la cantidad de 100.000 reales. En esta institución fueron atendidos los cómicos hasta mediados del siglo XIX.

Auspiciándose en este sistema de cuotas y descuentos en cada representación la vida económica de la Congregación es extremadamente próspera. En 1764 tenía impuestos en los cinco Gremios Mayores de Madrid un capital de 100.000 reales al 2,5%, como prueba que la ayuda a los demás debía realizarse de una manera generosa⁶. Este sistema creado y aceptado por los propios cómicos, para su autoayuda, puede ser la base de una posterior

⁵ STEIN, L. K. (1982), (1993).

⁶ RUMEAU DE ARMAS, A. (1944), (reed., 1981).

generalización de los beneficios de cada representación a otras instituciones asistenciales⁷.

1.2 Soluciones al problema de la pobreza: de la caridad cristiana a la asistencia social

Entre los antecedentes de estas relaciones teatro-Iglesia debe nombrarse los autos sacramentales. Es de todos conocido que fue necesario buscar la conformidad de la Iglesia en todo tipo de representaciones. Fiestas del Corpus, autos sacramentales son formas de representación organizada que tiene su culminación en la asunción por cofradías obreras de inspiración religiosa de la organización y explotación sistemática de los espectáculos. A principios del siglo XIX todavía puede detectarse la presencia de un teatro profano en las funciones desarrolladas por las cofradías⁸: separación entre una concepción popular y no sacra del teatro enfrentada a una concepción con más rigor moral y teológico que la Iglesia exigía y que se observa también en la literatura teatral del Siglo de Oro⁹. Por ello la mayor parte de las cofradías españolas, nacidas bajo el concepto de la caridad cristiana, son quienes regulan las representaciones escénicas en todo el territorio de la Península Ibérica y se beneficiaron de los productos generados por las representaciones.

Un nuevo clima marca la política de acción social durante todo el siglo XIX: la asistencia social es una ciencia política¹⁰. Ciencia, ya que la solución a la pobreza no proviene de medidas orquestadas por órdenes religiosas sino de medidas encuadradas en una teoría económica del comercio y de la producción de riquezas. Ciencia ya que al tratarse de un problema que afecta a una parte importante de la población es un problema público ligado directamente al cuerpo social.

⁷ En el momento de cerrar esta investigación el profesor Nicolas Temperley me informa que una institución con objetivos similares a la Congregación e La Novena podría ser, en el mundo anglosajón, la Royal Society of Musicians, v., *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*

⁸ PELLICER, C. (1804).

⁹ STEIN, L. K. (1991), (1993).

¹⁰ ALVAREZ URÍA, F. (1985).

Tres procesos marcan la política asistencial desde comienzos del siglo XIX. En primer lugar una pérdida de hegemonía de los eclesiásticos en las instituciones benéficas como consecuencia del incremento de poderes conferidos a los Ayuntamientos y Juntas provinciales por las leyes Liberales, seguido por la crisis de los hospitales, hospicios y casas de caridad en beneficio de una política que prefiere la instauración de los socorros a domicilio, que culmina con las sucesivas desamortizaciones de los bienes eclesiásticos.

La caridad, el despotismo institucional deberán ser substituidas por el trabajo, la ciudadanía, el comercio y la libertad. La indigencia desaparecerá y con ayuda de una adecuada política económica decrecerá en forma proporcional al incremento de la abundancia. Desde que se promulga la Constitución de 1812, en la que se encomienda a los Ayuntamientos el cuidado de los establecimientos asistenciales, son múltiples los intentos legislativos que buscan intervenir en la actividad de los centros asistenciales en los que el Estado se atribuye el patronazgo sobre los hospitales y todo tipo de instituciones asistenciales. Aunque su desarrollo legislativo se inicia en el denominado Trienio liberal, 1820-1823, en que se restauran gran parte de las reformas aprobadas en Cádiz y se elaboran nuevas normas de política social y económica.

En cada etapa liberal retorna la idea de solucionar el problema asistencial de forma científica en contraste con el oscurantismo que caracterizaba a las instituciones asistenciales del Antiguo Régimen. En este enfrentamiento ideológico un momento crucial fue la promulgación de la Ley Española de Beneficencia de 1822, como desarrollo de lo establecido en el artículo 321 de la Constitución de Cádiz, que señalaba entre las obligaciones de los Ayuntamientos, el cuidado de los hospitales, hospicios, casas de expósitos y demás establecimientos de beneficencia bajo las reglas que prescriban. Nacen las Juntas Municipales de Beneficencia, constituidas por nueve miembros, entre ellos el párroco mas antiguo, y presidida por el Alcalde. Si hasta el momento la política asistencial recaía exclusivamente en las instituciones eclesiásticas, el Gobierno liberal trata con la promulgación de esta ley de crear un sistema asistencial adecuado a las necesidades políticas y económicas de la sociedad de su

tiempo. El Gobierno liberal no rompía sus relaciones con la Iglesia ya que esta disponía de un gran “ejército de salvación” en el artículo 14 disponía que se prefirieran en lo posible a las Hermanas de La Caridad¹¹. La novedad de la ley estriba en que dichas Juntas quedaban supeditadas al poder político del Gobierno y las autoridades municipales. Los medios económicos de las Juntas Municipales de Beneficencia estaban constituidos por las rentas, bienes, censos, privilegios y derechos procedentes de otras fundaciones, memorias y obras pías que no ajustándose a la ley se consideraban extinguidas y sus bienes cualquiera que fuese su origen quedaban reducidos a una sola y única clase destinada al socorro de las necesidades que se establecía en la ley¹². De esta forma, en muchas ciudades las Juntas Municipales de Beneficencia serán las usufructuarias de los antiguos privilegios de las instituciones religiosas en cuanto a representación de funciones escénicas en las ciudades.

2. Archivos hospitalarios: una aproximación

Aunque los archivos hospitalarios no son una fuente fácil para consultar, su utilidad ha quedado demostrada por muchos estudios de Historia Social¹³. Este tipo de fuentes documentales está condicionada por los límites cronológicos del período de funcionamiento de la institución, y por los límites geográficos, que determinan que los estudios deban ser circunscritos a una determinada zona.

Desde un punto de vista estrictamente aneurístico sería deseable que la documentación se clasificara según su procedencia y se respetase un orden cronológico. La falta de estudios amplios y propios sobre la organización administrativa de

¹¹ Especialmente para la dirección de casas de maternidad y la asistencia de los enfermos de ambos sexos en los hospitales.

¹² Ley Española de Beneficencia, 23 de enero- 6 de febrero de 1822, título II, artículo 25.

¹³ EIRAS ROEL, A.(1965) BARREIRO BARREIRO, P. (1966). EIRAS ROEL, A. GELABERT GONZALEZ (1975), EIRAS ROEL, A., ENRIQUEZ, M. J. (1975).

los hospitales y el conocimiento de que las funciones de un determinado órgano son asumidas en el tiempo por otro diferente, hace que dicho principio para la clasificación de los documentos de los hospitales sea, hoy en día, desaconsejable. Teniendo en cuenta que las Ordenanzas del Hospital de los Reyes de Granada, otorgadas por Felipe IV, se encuentran repetidas en otros hospitales de la época¹⁴, hemos propuesto un cuadro de clasificación documental más flexible basado en la evolución de la institución y que tiene en cuenta de el hecho de que unas funciones ganen o no importancia¹⁵.

La clasificación de la documentación de los hospitales la hemos dividida en seis secciones: Documentos fundamentales (actas de fundación, testamentos de los fundadores, Privilegios Reales, etc), Patrimonio, Libros de administración económica, Libros de enfermos, Personal (en los cuales se incluyen los diferentes expedientes relativos al personal de la institución) y, por último, la sección de Correspondencia.

Las secciones de Patrimonio y Libros de administración económica, son las de más importancia para el tema de la relación asistencia social y funciones escénicas¹⁶. Son múltiples los hospitales que conservan planos sobre la estructura y modificaciones de los teatros de su ciudad o expedientes relativos a contratos de diferentes compañías, músicos o modificaciones en el recinto teatral.

Los libros de actividad económica no representan una fuente agradable para su consulta. En estos se consigna, de forma muy detallada, el balance económico de la institución en forma de ingresos y gastos. Dicho balance está sujeto a una doble inspección por miembros de la Iglesia y el Ayuntamiento de la ciudad, tratando de que el dinero de las instituciones se dedique verdaderamente a los fines marcados en el acta de fundación. Su utilización permite realizar una amplia serie de estudios basándose en la multiplicidad de datos que aportan: precios de granos, textiles, alimentos, gastos derivados del transporte, herramientas,

¹⁴ S. GRANJEL, L. (1978).

¹⁵ ERIAS MARTINEZ, A., FERNANDEZ FERNANDEZ, C.M. (1990).

¹⁶ TEMPERLEY, N. (1993).

salarios de los empleados del establecimiento y de otras personas que realizan trabajos para la institución.

Debido a que los teatros pertenecían, o en algún caso estaban situados en el mismo edificio del Hospital¹⁷, cualquier actividad genera una serie de gastos, y como tal queda registrada en los libros de economía de la institución.

Por último, en los libros de economía se anotan también los ingresos derivados de las funciones realizadas a favor del Hospital y los precios de las entradas. En algunos casos el Hospital se llevaba el total de una función anual o en otras una determinada fracción de los ingresos de cada función. Estas cifras nos permitirían, en cada caso en particular, estimar de forma indirecta la posible aceptación de la representación, por parte del público, basándonos en la mayor o menor cantidad de dinero que repercutiría en favor de la institución hospitalaria.

A dicho cuadro de clasificación documental podríamos añadir hoy en día una nueva sección¹⁸ en la que encuadrar la documentación sobre los teatros que hemos podido localizar en diferentes centros asistenciales. El Hospital de la Santa Creu de Barcelona conserva entre sus fondos la documentación del “Teatro Hospital de la Santa Creu” que aporta datos situados entre los años 1560-1918¹⁹. La ciudad de Lugo conserva la documentación teatral junto con la de la inclusa para huérfanos de la provincia, que regía el teatro en su favor desde mediados del siglo XIX²⁰. En El Ferrol el Hospital de la Caridad poseen importante documentación sobre el Teatro Jofre, el principal de la ciudad desde mediados del siglo XIX.

¹⁷ MUÑOZ JIMENEZ, J. M. (1984) PEREZ CONSTANTI, P. (reed 1993).

¹⁸ En nuestro cuadro de clasificación documental (ERIAS MARTINEZ, A., FERNANDEZ FERNANDEZ, C.M. [1990] no habíamos contemplado esta posibilidad por no tener documentación sobre teatros o funciones escénicas en la ciudad de Betanzos (La Coruña). Desconocemos si este hecho se debía a la falta de un recinto adecuado para estos fines, o si era debido a que la ciudad se hallaba fuera de los circuitos habituales de las compañías.

¹⁹ ALIER, R. (1990); LARRUCEA, C.; CAMP, M. SALMERON, P. (1992).

²⁰ La documentación de la inclusa y el teatro se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Lugo encuadradas en la Sección de Beneficencia

3. Asistencia social y espectáculos públicos: el rol de las instituciones asistenciales

Las instituciones asistenciales, tanto públicas como privadas, son quienes regulan en muchas ciudades de la Península Ibérica el control de las funciones escénicas y la edificación de nuevos recintos teatrales. La situación en cada ciudad conforma una relación particular pero todas tienen en común el uso del dinero recaudado en las funciones escénicas para beneficiar a las instituciones asistenciales.

En ciudades como Vigo y Lugo caracterizadas, en el siglo XIX, por su escaso desarrollo demográfico e industrial se puede documentar como las instituciones benéficas privadas, en Vigo, o públicas, como en el caso de Lugo, son quienes se benefician y reglamentan las funciones escénicas en su término municipal. En otro grupo de ciudades, de las que nos ocuparemos en los apartados siguientes, caracterizadas por su gran desarrollo demográfico e industrial, sobre todo a expensas de los destacamentos militares en ellas ubicadas, esta peculiar relación es causa de la existencia de grandes centros asistenciales y causa frecuente de pleitos con las autoridades municipales cuando tratan de controlar estos privilegios.

3.1. Vigo

En el panorama teatral, mientras las ciudades de La Coruña, Ferrol o Santiago de Compostela levantaban sus teatros, durante el siglo XVIII, la ciudad de Vigo es ajena a estos acontecimientos²¹. En 1814 se recibe en el Ayuntamiento de Vigo un escrito de los cómicos Agustín Llopis y Vicente Estrella ofreciéndose a ir con su compañía al igual que ya habían hecho el año anterior. El permiso para actuar les fue concedido bajo la condición de un examen previo de sus obras y contribuir con 20

²¹ SÁNCHEZ GARCÍA, (1997), p. 67.

reales por cada representación para el Hospital de La Caridad de la ciudad²². Representaban en una “casa de comedias” situada en la Calle de La Oliva que debía ser simplemente un caserón con alguna estancia interior donde se dispondrían un rudimentario tablado como escenario²³. Es de suponer que bajo el nombre de este Hospital existiese alguna cofradía que de esta manera recaudaba fondos económicos para los fines marcados en sus estatutos.

3.2. Lugo

Durante el siglo XIX las Juntas Municipales de Beneficencia reciben las fundaciones que hasta el momento permanecían en manos de instituciones privadas. Estas mismas Juntas son las que pasarán a regular los privilegios que hasta el momento beneficiaban a estas instituciones. En la ciudad de Lugo tras suspender las obras preliminares para edificar un teatro en el Campo del Castillo, el Ayuntamiento opta por delegar en La Junta Municipal de Beneficencia la decisión de donde podría construirse el recinto, junto con el resto de tramites para su edificación. En esta búsqueda de un emplazamiento que permitiera ahorrar el máximo en el coste del edificio se propone situarlo en parte del antiguo convento de San Francisco, que ocupaba desde 1842 la Casa de Beneficencia Municipal²⁴. Seguramente la intención de los constructores era aprovechar algún tramo de la pared ya edificado en el que adosar la nueva construcción y así reducir gastos²⁵.

En 1853 la Casa de Beneficencia, propietaria del teatro, optan por arrendar su explotación a empresarios particulares que debían ocuparse de contratar las compañías y rentabilizarlo. La duración de estos contratos oscilaba entre 2 y 6 años a cambio de un canon de 5.100 rs. por año (al menos entre 1853 y 1869). Un

²² A. M. V., 1814, 14 de junio.

²³ SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. (1997), p. 67

²⁴ Dicha Casa de Beneficencia Municipal albergaba el asilo de pobres y enfermos, comedores, enfermerías y un cuarto de maternidad

²⁵ SANCHEZ GARCIA, J.A. (1997), p. 134.

ejemplo de la aceptación de las representaciones por los habitantes de la población es el siguiente testimonio de la comisión municipal “lo bien recibida que fue de la población la obra del teatro, como lo prueban los grandes ingresos obtenidos en los tres meses que lleva abiertas sus puertas, que ascenderán sin contar los bailes de Carnaval, a cerca de cuatro mil quinientos reales para la Casa de Beneficencia”²⁶.

3.3. Guadalajara

En la ciudad de Guadalajara el proyecto de la instalación teatral nace de las necesidades económicas del Hospital combinadas con otras de carácter personal y legitimador de su patrón: el Duque del Infantado²⁷. El teatro es levantado en el año 1615 aprovechando la disposición de un antiguo patio funcionando como espacio escénico hasta 1639, último año en que se documenta la contratación de una compañía teatral. Desde 1636 se hace cargo del hospital y teatro anexo la Orden de San Juan de Dios que confirma la practica de la cesión de lugares a personajes importantes de la sociedad local en beneficio de sus propios intereses y de la institución hospitalaria.

4. Zaragoza: los intentos del Hospital Real para conseguir el monopolio teatral

La ciudad de Zaragoza contaba con varios recintos privados para la representación de obras teatrales. En el año 1588 se produce el primer intento de los miembros de la Orden de San Juan de Dios, regidores del Hospital Real de la ciudad, para de esta manera tratar del paliar el déficit económico que tenía la

²⁶ A. H. P. L., Legajo 700 “Expediente de reparación de la Casa Teatro”. Informe de la Comisión del Ayuntamiento sobre la reparación del teatro, 4 de abril de 1876.

²⁷ PRADILLO Y ESTEBAN, P. J. (1996).

institución. Dicha solicitud es denegada por el Ayuntamiento de la ciudad quien en cambio decreta “que el arrendador de las farsas y la Compañía de Cómicos diesen cada uno, todos los días que representan, la cantidad de Veinte sueldos”. En el año 1589, el Ayuntamiento de la ciudad decreta que todas las representaciones que se hagan en la ciudad se organicen en el teatro que edificaría el Hospital, que en Noviembre de ese mismo año se alza con el monopolio absoluto al ordenar el Ayuntamiento el cierre de la casa de D. Melchor de Pasamar “que tiene alquilada la casa en que se representan las dichas farsas”²⁸. Así las funciones pasarían a realizarse en el teatro propiedad del Hospital calificado como muy grande, bueno, anchuroso, muy bien hecho en cuadro y todo muy bien cubierto y ventilado; aun en tiempo de invierno y tempestuoso no se deja de representar²⁹.

Se confirma una situación similar a la de Cádiz, el Hospital Real consigue el monopolio absoluto de las funciones y gestión del teatro mientras que la ciudad obtiene un papel secundario. Solo cuando el Hospital no dispone de fondos para la formación de la compañía de cómicos es la ciudad quien debe pagarlo. Pero aún así, es el Hospital quien controla el teatro y a pesar de no tener gastos recibe igualmente las substanciosas comisiones.

Como datos importantes de la gestión del Hospital se confirma la cesión de aposentos a benefactores del Hospital³⁰. Esta cesión fue prohibida por Real Orden de 1737, ya que según la opinión del Hospital la costumbre llegaba a suponer una pérdida de un cuarto de los ingresos en cada representación. Generalmente, el Hospital se llevaba “dos quartos diarios” con independencia del lugar que ocuparan los espectadores. Reservándose la compañía la zona de la luneta, de la cual el Hospital no llevaba comisión alguna.

En el archivo de la institución se conservan contratos de temporada con diferentes compañías³¹. Siendo contratación y

²⁸ A. M. Z. caja 11, doc. nº 3.

²⁹ BAQUERO, A. (1952).

³⁰ ALIER, R. (1992).

³¹ A. M. Z. Contrato de Carlos Vallés (1790), caja 11, nº 14. Providencias, cuentas, precios de entradas, contrato con la Compañía de Pedro Blasco, Ramón Varela y José Díaz. Sobre jurisdicción del teatro en lo económico de

porcentajes que llevaba el hospital, la constante pugna entre los regidores del hospital y las autoridades municipales. Esta alcanza su mayor grado en torno a 1770 cuando llega a la ciudad el empresario Carlos Vallés, quién realiza el contrato con el representante del Ayuntamiento. Este hecho es recurrido por la orden religiosa que administra el hospital y obtiene sentencia a su favor que confirma la prioridad del hospital en cuanto a la contratación de compañías escénicas.

5. Cádiz: el monopolio teatral del Convento-Hospital de San Juan de Dios

El fenómeno de la gestión de los teatros por instituciones asistenciales se convierte en una particular forma de administración generalizada en muchas ciudades de la Península Ibérica. Aunque este hecho se puede encontrar en otras ciudades europeas durante el dominio español³².

En Cádiz, en 1608, el médico Gaspar Toquero obtiene del Cabildo de la ciudad un privilegio por el cual se le concede el poder edificar un teatro para ejecutar en el representaciones escénicas. En esta concesión se añade además que en la ciudad no se pueda realizar otros edificios con destino a los mismos fines. En la Real Cédula, que le confirma el privilegio, se añade que “la tercera parte de lo que produxesen las entradas de patios, bancos y aposentos debían otorgarse al Hospital de San Juan de Dios para el adorno de la Capilla y atención a los enfermos”³³. Este privilegio pasa, en el año 1738³⁴, a manos del Hospital de San Juan de Dios, que obtiene el monopolio de la ciudad en cuanto a representaciones teatrales. El teatro se convierte en la principal

parte del Hospital. Contrata de comedias y de un equilibrista. Año 1776. Caja 11 N° 8.

³² BIANCONI, L. PESTELLI, G. (ed), (1987).

³³ A. M. Ca, 1768, 13 de agosto.

³⁴ A. M. Ca, 1741, 2 de marzo.

fuelle de ingresos económicos para la institución. Sin las recaudaciones que provienen de esta fuente, afirma el prior, no se podría mantener el Hospital. Desconocemos, si cuando el Hospital se hace cargo de la gestión directa el teatro recibía más cantidad de dinero, o simplemente se conforma con la tercera parte de lo recaudado en la taquilla que antes tenía atribuida por el privilegio.

La llegada de músicos extranjeros para representar en España supone el principal peligro para mantener esta fuente de ingresos. Ya se ha señalado en algunas publicaciones³⁵ los intentos de abolir las elevadas tarifas que deben abonar a los hospitales, edificando sus propios teatros actuación que en ningún caso sería bien vista por los rectores de los hospitales, que veían peligrar su principal fuente de ingresos. En 1739 aparece en Cádiz Giuseppe Giordan, que trata de representar funciones de “ópera italiana” en un teatro que el mismo trata de construir. Contra este intento protesta el Prior del Convento-Hospital, quien obtiene un Real Despacho mandando detener la construcción de este nuevo teatro, y que todas las representaciones se hagan en el lugar propiedad del Hospital, ya que sin estos ingresos sería imposible el mantener en funcionamiento la labor asistencial. Esta primera batalla es ganada por los Miembros del Convento-Hospital, que logran que se interrumpan las obras el día 18 de Diciembre de 1739³⁶, manteniendo, así, su privilegio y su particular fuente de ingresos Otro conflicto por igual motivo surge en el año 1768, cuando el 20 de septiembre se presenta Jacques Constantin con una Real Orden que le autoriza a edificar un Coliseo en Cádiz para representar en francés obras teatrales y ópera. Se origina otro nuevo pleito con los miembros de la orden religiosa, cuyo desarrollo se prolonga a lo largo de veinte años³⁷.

El proyecto de D. Luis Armesto de Troya para la construcción de un nuevo teatro³⁸ fue el más peligroso para el mantenimiento de este monopolio. Según su argumentación, el aumento del número de plazas en el teatro supondría el aumento

³⁵ FERNANDEZ FERNANDEZ, C. (1989). CETRANGOLO, A. (1992).

³⁶ AMCa, 1739, 18 de diciembre.

³⁷ CARREIRA, X. M. (1990).

³⁸ A. M. Ca., 1739, 5 de diciembre.

del número de ingresos económicos, y con ello se podría ayudar indistintamente a todas las obras de asistencia de la ciudad: Casa de niños expósitos, Hospital de Mujeres y Hospital de la Caridad. Distribuyendo así la recaudación, se beneficiarían todas las instituciones en virtud de sus necesidades. De dicha propuesta podemos afirmar que de los beneficios de estas funciones solamente el Hospital de San Juan de Dios recibía parte de los ingresos, mientras que el resto de las instituciones sufría serios problemas económicos.

Como era de esperar surge una fuerte protesta contra este proyecto por los miembros de la orden de San Juan de Dios³⁹. En este informe, elaborado por miembros de la orden de San Juan de Dios, se señalan las fuentes principales de financiación: asistencia a entierros y limosnas. Ambas, suponemos, de escaso rendimiento para cubrir el presupuesto anual del Hospital establecido en 21.491 reales de plata antigua con las que tenían la obligación de mantener 25 camas para enfermos. De este amplio informe se deduce que los rendimientos económicos de la casa de comedias debían de ser grandes ya que, el mismo prior nos confirma el aumento en el número de camas del Hospital (131 en ese año, que se pueden aumentar como en el año 1730 cuando la población sufrió una epidemia de vómito negro), compra de una nueva parcela para cementerio del Hospital (valorada en 70.582 ps, más de tres veces el presupuesto del Hospital), o compra de otras casas para atender a los enfermos, cuando las instalaciones se hacía insuficientes (por ejemplo en el año 1737). Por otra parte, llama la atención que los priores afirmen ser el “único hospital” de la ciudad, ya que en esas fechas existía el Hospital de Mujeres, que paliaba la falta de asistencia que sufrían y que por lo que se puede deducir no se beneficiaba de este tipo de ingresos. Suponemos que solamente una fuente de ingresos que produjese altos rendimientos económicos posibilitaría estos hechos.

6. Un ejemplo de gestión municipal del recinto teatral: La Coruña

³⁹ A. M. Ca., 1741, 2 de marzo.

En la ciudad de La Coruña, los beneficios de las funciones teatrales se destinan en un primer momento para el aumento de camas en el Hospital del Buen Suceso⁴⁰. Para dicho hospital, fundado en el año 1588 por un vecino de la ciudad llamado Ares González, dicha elección debió suponer un alivio importante para su economía. Pero, aunque desconocemos la cuantía de estos ingresos y la manera en que se verificó esta relación, lo cierto es que el dinero recaudado por este concepto no debió ser mucho ya que el momento de su demolición, el año 1857, el Hospital contaba solamente con nueve camas⁴¹, caso contrario a lo expuesto para Cádiz en donde lo recaudado en las funciones supuso un caudal económico importante para el Hospital que posibilitó un aumento importante en su dotación y actividad.

En el mes de febrero de 1772 se recibe en la ciudad una autorización del Consejo de Castilla por la cual se admite la expropiación del teatro de Nicolà Setaro. En virtud de dicha autorización la gestión del teatro se realiza por parte del Ayuntamiento local que en los sucesivos contratos con diferentes compañías estipula los porcentajes que se deben destinar para el Hospital del Buen Suceso de la ciudad. Así la compañía de Cómicos de Antonia Díaz, presente en la ciudad en los años 1773-74, paga por alquiler del recinto la cantidad de 400 ducados y al Hospital del Buen Suceso la cantidad de 100 ducados⁴², un tipo de contrato al que se ven sometidas las siguientes compañías que actúan en la ciudad. Así las compañías estaban sujetas a unos altos alquileres por los teatros en que actuaban que se grababan con las cantidades que debían aportar para el mantenimiento del hospital local, que en el caso de La Coruña se veían más perjudicados por la escasa capacidad del local⁴³.

En 1778 aparece en la ciudad Alfonso Nicolini, yerno de Setaro, con la intención de representar en la ciudad de La Coruña. De nuevo se reabre el debate moral sobre la idoneidad de este tipo de funciones para el público, el cual nos permite conocer como se

⁴⁰ A. M. C., 1767, 31 de marzo

⁴¹ PARRILLA HERMIDA, M. (1954).

⁴² A. M. C., 1772, 16 de marzo.

⁴³ SANCHEZ GARCIA, J.A. (1997), p. 49.

desarrollaban las funciones escénicas. Los empresarios españoles, en La Coruña, sufrían penalidades y eran frecuentes las solicitudes para representar en otras ciudades vecinas, mientras que de las óperas se logró la concurrencia de la oficialidad militar a la diversión, que “es la única que la costea y la mantiene por que la gente del país apenas concurre”⁴⁴. Así hay que pensar que la política de apoyar a los empresarios españoles frente a los extranjeros fue un total fracaso en el plano económico ya que ambos se veían afectados por las mismas tasas económicas que perjudicaban sobre todo a los empresarios nacionales cuyo público, principalmente las clases trabajadoras, solamente asistía al teatro en las funciones del fin de semana dejando casi vacío el teatro durante la semana⁴⁵.

Entre 1782 y 1791 el estado ruinoso del edificio es la causa de que se represente en casas particulares o en algunos casos al aire libre⁴⁶. El Procurador General de la ciudad, D. Andrés Benito Quintana, propone la venta del local e invertir el dinero en otro uso o realizar un nuevo coliseo de comedias⁴⁷. El acuerdo de los miembros del Ayuntamiento local se traslada al Consejo de Castilla que en poco tiempo acepta el plan y propone el reedificar un nuevo Coliseo.

El proyecto del nuevo coliseo se debe a Fernando Rodríguez Romay arquitecto de la ciudad en 1786. Según su propuesta el nuevo teatro se debería elevar en un solar ocupado por varias casas junto al Consulado del Mar. Los tramites de la compra del terreno fueron inmediatos, pero chocan con la oposición de la Congregación del Espíritu Santo propietaria de una de las casas vecinas que solicitaba que se buscara otro emplazamiento o al menos se les diese otra casa en la que establecer el Hospital de La Caridad que la Congregación regentaba⁴⁸. El proyecto de edificación de este nuevo teatro rápidamente queda olvidado debido a otras prioridades como el

⁴⁴ A. M. C., 1772, 10 de marzo.

⁴⁵ SANCHEZ GARCIA, J.A. (1997), p. 52

⁴⁶ A. M. C., 1788, 18 agosto.

⁴⁷ A. M. C., 1789, 18 de junio.

⁴⁸ A. M.C., 1790, 21 de junio.

alumbrado público, necesidad de un edificio archivo, etc.⁴⁹. Además los tramites para la adquisición de las casas habían motivado un acuerdo entre Ayuntamiento y Congregación de la Caridad por el cual se destinaban parte de los productos del nuevo Coliseo a la construcción de un nuevo hospital o casa de misericordia. Una vez más una fundación benéfica se antepone a un proyecto teatro. Otro de los factores que influyeron en desechar la idea de un nuevo teatro fue el alto coste que se estimaba para la construcción⁵⁰.

En 1791 se retoma la idea de la reedificación del Coliseo de la Florida, antiguo teatro de Setaro, como lo más conveniente para la ciudad. Con este teatro en funcionamiento la Congregación del Espíritu Santo se dirige al Consejo de Castilla en 1793 para que se le cediera en propiedad la casas de comedias y así poder afrontar la construcción del nuevo Hospital de La Caridad. A la solicitud se opone el Concejo quien argumenta que “sólo permaneciendo como bien propio se podría asegurar la subsistencia”⁵¹, quién propone a cambio la cesión de un cuarto de real por cada entrada junto con el caudal sobrante del arrendamiento y botiquín.

En 1796, por una Real Provisión el Consejo de Castilla, se destina al Hospital de la Caridad todo el producto de arrendamiento del Coliseo deducidos sus costes, más un cuarto de Real por cada entrada. Así el Hospital se hace cargo del arrendamiento del único local de representaciones que existía en la ciudad. Monopolio que duraría hasta el año 1804 en que un incendio destruye completamente el teatro de Setaro dejando a la ciudad sin un lugar oficial en el cual realizar representaciones.

En 1804 tenemos constancia del examen realizado en el Ayuntamiento de un prospecto hecho para hacer un Coliseo en esta Ciudad en beneficio del Hospital de Caridad y Niños expósitos de la Inclusa, la falta de más noticias sobre este proyecto nos hacen pensar que dicho proyecto fue desestimado⁵².

⁴⁹ A. M. C, 1791, 15 de enero.

⁵⁰ A. M. C, 1791, 22 de marzo.

⁵¹ A. M. C., 1793, 22 de mayo.

⁵² SANCHEZ GARCIA, J. A. (1992, b).

Las funciones se representaban en el denominado Salón Filarmónico⁵³, propiedad de Bernardo del Río, quien hacia 1823 amplía su local y constituye el denominado Teatro de la Franja, Teatro Viejo o Teatro de variedades, diferentes nombres que tendrá a lo largo de su historia. Aún desconociendo los detalles sobre la gestión de este recinto particular, llama la atención que el reglamento, establecido por el Ayuntamiento para este recinto, señale en su punto 19 que “se ha obligado al autor a satisfacer al Hospital de la Caridad y Niños Expósitos 4, 6, y 8 maravedís por cada entrada con proporción a su precio”⁵⁴.

Así la entrada de cualquier innovación teatral en la ciudad de La Coruña, como en otras ciudades de España, estuvo siempre regulada indirectamente por la existencia de una institución benéfica, que en ocasiones, fue propietaria del local o a la que, en otras ocasiones, los empresarios debían pagar importantes cuotas que en muchas ocasiones los llevaron a una bancarrota manifiesta.

7. *El Hospital de la Caridad de El Ferrol (La Coruña) y el teatro en la ciudad*

El Hospital de Caridad de la ciudad de El Ferrol surge entre 1779 y 1781 dirigido por D. Dionisio Sánchez Aguilera. Administrado por la Congregación de la Caridad⁵⁵ que nace en 1767 en torno a la figura de D. Mauro Valladares, cura párroco de la capilla de San Roque de la ciudad, quien forma una hermandad dedicada al Espíritu Santo y Nuestra Señora del Buen Viaje que recaudaba limosna para la ayuda de las clases necesitadas.

El empresario Nicolà Setaro edifica un teatro en la ciudad de El Ferrol en el año 1769. En este recinto debe realizar una función, que determina el Ayuntamiento de la ciudad, cuyos

⁵³ La documentación musical de este Salón se conserva en la “*Colección Adalid*” en la Biblioteca de la Real Academia Gallega de La Coruña

⁵⁴ Reglamento para el funcionamiento del teatro, reproducido en SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. (1992, b).

⁵⁵ Dicha congregación administraba, en la misma ciudad, el anterior “*Hospital de Peregrinos y del Espíritu Santo*” que en 1777 recibe el nombre de “*Hospital de Caridad y Nuestra Señora del Buen Viaje*”, posteriormente Hospital de la caridad. Hoy en día se le denomina “*Hospital General*”.

ingresos van a parar íntegramente al Hospital de la Caridad⁵⁶. El Hospital se convierte en mero receptor de los beneficios de la función determinada, sin intervenir directamente en la gestión del teatro. Aunque, el reciente descubrimiento en el Archivo Municipal de la ciudad, de nueva documentación permite establecer un papel más importante del Hospital en el control teatral. Como es, por ejemplo, la presencia de representantes del Hospital en el acta de expropiación del Teatro de Sètar, cuando se ejecuta la sentencia dictada en Bilbao por un Tribunal de la Inquisición el 23 de Junio de 1773⁵⁷.

Después del incendio del Teatro de Setaro, el 15 de noviembre de 1807, pasa un período de 10 años hasta que aparecen nuevos teatros en la ciudad. En 1817 está en funcionamiento el Teatro Principal situado en la calle de San Bernardo el recinto no era más que un pequeño almacén que se habilitó para teatro⁵⁸. Originándose a lo largo del siglo XIX otra serie de establecimientos de los cuales desconocemos multitud de datos de su historia. Son por ejemplo, el Teatro Filarmónico, cuya situación desconocemos así como las fechas de inicio de sus funciones y desaparición. El Teatro Circo, situado en la Calle de la Iglesia y derribado en 1889, o el Teatro Romea cuya primera noticia es de 1885 y del cual pocos datos más se pueden aportar.

En torno a 1862 los recintos teatrales en la ciudad de El Ferrol no debían de ser muy adecuados para el fin a que estaban dedicados. Prueba de ello es la creación de una sociedad para la construcción de un Teatro que trataba de realizar el proyecto soñado de los habitantes de la ciudad. En el artículo 12 de los estatutos de esta sociedad se establece que después de realizar el edificio y amortizar los gastos de la obra, se cederán los productos del Teatro al Santo Hospital de la Caridad de la ciudad, cuya Junta de Gobierno se encargará de la administración de este recinto teatral.

⁵⁶ ALONSO TORREIRO, J.L. (1986), FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C. M. (1989); CARREIRA (1990).

⁵⁷ A. M. F.

⁵⁸ ALONSO TORREIRO, J.L. (1986).

Diversos problemas aparecen durante la edificación de este teatro. El primero más importante parece ser la falta de fondos económicos para la realización del edificio cuya inauguración se realice en el año 1892, treinta años después de iniciado el proyecto para su edificación. Problemas quizás derivados de los planos realizados para la construcción del edificio, ya que el primer proyecto, atribuido a Faustino Domínguez Domínguez parecía ser muy costoso. Figura clave para la edificación del teatro es D. Joaquín Jofre y Marystani, natural de la ciudad, residente en Buenos Aires, de gran fortuna personal es quien, en 1889, facilita la construcción del teatro.

Desconocemos en que fecha se hace cargo el Hospital del recinto teatral y comienza a administrarlo, se cita como fecha el 19 de Junio de 1916. Aunque la documentación que se conserva en el archivo hospitalario hace referencia a que dicha administración se realizaba desde años anteriores, concretamente el año 1910 es fecha en que el Hospital comienza a contratar y administrar el Teatro de la ciudad. Derivando quizás de esta compra es también la adquisición del Archivo de la Sociedad creadora del teatro sin el cual, como se puede comprobar en el apéndice, es imposible comprender el desarrollo de las funciones escénicas en la ciudad.

APÉNDICE

Presentamos a continuación la documentación que sobre el Teatro Jofre se conserva en el archivo del Hospital de La Caridad de El Ferrol, denominado actualmente Hospital General. Por falta de criterios para la clasificación de la documentación conservamos la numeración que tienen hoy en día en el Archivo de la institución. El termino legajo debe entenderse como caja. Hemos comprobado, en una primera visita, que la mayoría de la documentación citada son expedientes individuales y con entidad propia. El orden y numeración es el que se conserva en el Archivo, lo reproducimos con permiso del Archivero D. Antonio García Guerrero a quien le agradecemos su colaboración.

Legajo 1

Fundación de la sociedad para la construcción de un teatro. Antecedentes sobre el terreno en que está edificado el teatro. Empresa constructora años 1862 a 1892. Junta Administrativa desde 1892 a 1908. Obligaciones del teatro. Suscripción a ellas. Gestiones del Hospital para el logro del pago de los intereses de las obligaciones.

Legajo 1A

Gestiones para el cobro de los intereses de las obligaciones que motivaron la declaración de quiebra y disolución de la sociedad anónima “Teatro Jofre” y venta de dicho teatro al Hospital de La Caridad. Escrituras de compra del teatro y la cancelación de obligaciones. Inventarios del decorado, mobiliario, música, guardarropía, calefacción y demás efectos del teatro.

Legajo 2

Accionistas. Recursos para la construcción del Teatro no comprendidos en las acciones. Ayuntamiento de El Ferrol. D. Joaquín Jofre y Marystani. Suscripciones. Banco Hipotecario. Compra y donaciones hechas al Hospital de accionistas y obligaciones. Invitación de la Sociedad al Hospital para que suscriba acciones

Legajo 2A

Funciones y bailes a beneficio del Hospital. Arquitectos. Maestros de obras y sobrestantes. Empleados: cobrador principal, electricista, conserje, Orquesta. Seguros de incendios. Legislación de teatros. Incidente con la “Sociedad de autores Españoles” con motivo del funcionamiento del cinematógrafo en los teatros. Otro sobre películas.

Legajo 3

Inauguración de las obras del Teatro Jofre, año 1872. Inauguración del Teatro, año 1892. Arriendos del teatro, 1892 a 1910. Pleitos con D. Juan Romero, dueño de la casa contigua al teatro. Pleito contra la gerencia del teatro sobre el pago de 300 pesetas a unos artistas. Expediente referente al pago de la contribución industrial por la explotación del teatro. Subdelegado de Medicina. Alumbrado del teatro.

Legajo 3A

Planos, cimientos y zócalos Paredes hasta la cornisa. Terminación del edificio. Escenario, maquinaria y piso. Decoraciones, cortina y techo. Sillas Palco y decorado. Proyecto de fachada. Informa acerca del capital propio gastado por el Santo Hospital de Caridad en la compra y reparación del Teatro Jofre.

Legajo 4

Cuentas año 1871 a 1892 y 1892 a 1902. Año de 1917: Junta de protección a la infancia, impuesto del 5 % sobre espectáculos. Asociación de empresarios de espectáculos. Construcción de las aceras correspondientes al cuarto de artistas.

Legajo 4A

Cuentas, años 1903 a Agosto de 1909. Año de 1918: construcción del nuevo “Teatro Salón Renacimiento”. Campaña en la prensa sobre la construcción del “Salón Renacimiento”.

Legajo 5

Obras, gastos y asuntos varios. Expediente para recobrar el agua llovediza retenida por D. Juan Romero. Adquisición de

alfombra a D. Ubaldo Barcón. Apuntes para la administración del teatro. Instalación de elementos contra incendios. Telón metálico. Caños de los retretes. Reparaciones. Contribución industrial y timbres. Asuntos varios. Presupuestos diversos.

Legajo 5A

Cuentas de la administración del teatro desde que fue comprado por el Santo Hospital: 1910 y 1911. Cuentas de obras ejecutadas en 1911. Expediente sobre un transformador eléctrico. Expediente sobre el telón de anuncios y programas del Teatro. expediente de venta del teatro Jofre a D. Isaac Fraga el 12 de Julio de 1919.

Legajo 6

Cuentas de la gerencia del teatro Jofre correspondientes al año 1912. Idem de las mejoras introducidas en dicho periodo. Huerta del General. Compra del teatro; carta de D. Marcelino Alvarez al Hermano Mayor. Centro Obrero de cultura; referente a los espectáculos de cinematógrafo en el Teatro.

Legajo 6A

Cuentas de la gerencia correspondientes al año 1913. Idem de las mejoras introducidas en dicho período. Contrato del Ambigú. Incidente con Mr Miur por no haberle cedido una platea. Calefacción a vapor. Cuentas correspondientes a los años 1914 al 1919. 47 Libretas. 14 libros de contabilidad. "Índice del Archivo del teatro Jofre". Cinco Libros de Actas. Adquisición del buque España. 8 libros de abonos del teatro. Libro de Caja. Libro de cuentas del depositario. Libro de cuentas de la junta constructora. Matrices correspondientes a ocho talonarios de entradas. Varios folletos referidos al teatro. "Libro de obligaciones del teatro". Libro de acciones del teatro y de la "Herculina Ferrolana". Plano de las localidades del teatro Jofre. Una pala de metal que sin duda sirvió para la inauguración simbólica de las obras del teatro. Cuatro sellos de caucho de distintos servicios.

XOAN M. CARREIRA

L'IMPRESARIO SETARO

In questi giorni sto leggendo un interessante libro sulla canzone italiana del Novecento Gianfranco Baldazzi,¹ dove ho trovato un esempio molto interessante che racconta come il regime fascista controllasse la diffusione della musica: nell'Italia del Duce, Louis Armstrong, era presentato alla radio come il trombettista Luigi Bracciorossi e il Jazz era considerato "musica nera" e quindi pericolosa da trasmettere come tale senza opportuni filtri. Evidentemente i controlli fascisti avevano percepito quella curiosa capacità della musica nel trasformarsi in discorso politico attraverso il mezzo assoluto della esclusiva attività sonora del suo linguaggio.

Nel discorrere di musica è molto difficile conciliare il punto di vista artistico con quello strettamente analitico. L'attività dell'analista musicale suppone una lettura della partitura, del testo, mentre il discorso storico implica un aspetto ben diverso: l'evoluzione. Lo studio di tale evoluzione è imprescindibile in quanto determinante per l'interpretazione.

Un esempio può chiarire questo pensiero: la presenza di Beethoven a Vienna. Dal punto di vista analitico sono individuabili con chiarezza, nella sua musica per pianoforte, degli

¹ GIANFRANCO BALDAZZI, *La canzone italiana del Novecento : da Piedigrotta al festival di Sanremo, dal caffè-concerto all'opera rock, una storia della società italiana attraverso le sue canzoni più belle e i loro grandi interpreti: da Enrico Caruso a Eros Ramazzotti*; introduzione di Lucio Dalla, Roma, Newton Compton, 1989

stilemi tipici della musica di Muzio Clementi, anche se il tedesco fa un utilizzo di essi di forma molto personale. I dati storici ci segnalano dal conto suo che Beethoven è un pianista molto isolato a Vienna, una città senza pianisti, giacché i più grandi musicisti dello strumento si trovano a Londra o a Parigi. Infatti, Beethoven è un giovane che ha capito che a Vienna non ha concorrenza tra i pianisti e può quindi fare un'importante carriera, dal momento che possiede una grandissima capacità di vendere molto bene la propria immagine. Nel suo caso è utile analizzare la rilevante personalità dei suoi sponsor: tre aristocratici con un ruolo politico di primo piano nella formazione di una nuova immagine dell'Impero e di Vienna in particolare, in un'epoca di crisi come quella delle rivoluzioni. Per i loro scopi, Beethoven ha una importanza enorme: il musicista possiede una grandissima intelligenza: è in grado di crearsi un'immagine forte di 'genio tedesco'. Un'immagine, che tornerà ancora in epoca napoleonica. Ebbene, quella speculazione nazionalistica fa i conti con il linguaggio internazionale del musicista: Beethoven compone su un pianoforte inglese concepito espressamente da Clementi e tanta della sua musica orchestrale è pensata 'alla francese' come per esempio la marcia funebre della *Terza Sinfonia* che è imitazione, quasi citazione, delle marce eroiche francesi, delle musiche francesi per orchestra. L'originalità di Beethoven sta nell'essere un "genio tedesco" autonomo che usa un linguaggio italiano, francese e inglese, cioè internazionale. Quando la Vienna di Beethoven è pronta per produrre un linguaggio che sia una sintesi che va dalla tradizione di Haydn e quella di Mozart, il suo talento è talmente grande da produrre un linguaggio personale con forti elementi della cultura europea dell'epoca. Questo è molto importante per dare un'interpretazione alla musica strumentale di tutta l'Europa del secondo '800 e del '900.

Il mito che la musica tedesca è musica italiana è un grosso equivoco, Donizetti scrive, in età già avanzata, che il suo stile orchestrale deriva dalla formazione al conservatorio di Milano dove, in gioventù, interpretava con la sua classe i quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven come si trattasse di lezioni di composizione.

Il grande successo orchestrale di Rossini è la contaminazione dell'orchestra italiana con la pratica mozartiana,

che la converte in un'orchestra partecipatoria del dramma. Quando Rossini viene presentato a Vienna, Beethoven ne è fortemente affascinato, ne è riprova la sua messa che ha infatti chiara influenza dello stile rossiniano. Anche nel giovane Schubert troviamo questa infatuazione, tanto che la sua Sesta Sinfonia è l'imitazione dello stile orchestrale rossiniano. Leggendo i testi dei contemporanei ritroviamo che anche loro trattano questa questione. Hegel, per esempio, grande genio tedesco è fortemente affascinato, innamorato intellettualmente di Rossini. Ma sebbene per Hegel Rossini è la vera musica, quando il filosofo fa discorsi ideologici parla del pesarese come di un musicista minore, italiano.

Un'interpretazione puramente analitica o puramente musicale del fenomeno operistico rischia di risolversi in un miraggio, ho detto in qualche occasione che l'opera è una mania più che un fatto di cultura. L'opera ha un grande potere di interazione sociale nella seconda metà dell'800 e il '900, e i protagonisti della sua spettacolarizzazione e della sua influenza sono gli impresari. Impresari e editori come Ricordi o Diaghilev. Diaghilev è il creatore di spettacolarità di convivenza con Debussy e con Picasso. Questa convivenza è impossibile senza la figura dell'impresario. Senza Giulio Ricordi, Puccini non sarebbe esistito.

Puccini è una creazione della Ricordi e Puccini è una figura centrale della cultura del '900 perché la concezione della spettacolarità di Puccini è la stessa concezione del primo cinema drammatico: rappresenta la concezione del linguaggio cinematografico in linguaggio musicale, in linguaggio di colonna sonora. La colonna sonora primitiva partecipa fondamentalmente della musica di Puccini e di Strauss. Loro sono i modelli di musica drammatica del cinema. Quando si studia la storia della musica si studiano i compositori come geni, come alcuni interpreti o alcuni cantanti, ma la verità è che la creazione del prodotto, la creazione del mito è conseguenza della concezione economica dell'impresario, del committente nell'Ancien Régime e dell'editore dopo.

Il Caso Setaro

La storia di Setaro ha uno speciale fascino a causa della sua tragedia. È la figura di un impresario d'opera moderno e attivo in Spagna, vittima del carcere e delle lotte tra le fazioni politiche della società spagnola dell'epoca. Nasce a Somma nel 1711 o 1713 e lavora in Italia fino al 1740 seguendo questo percorso: Ravenna, Pesaro, Venezia, Mantova, Venezia, Ancona, ancora Pesaro, Venezia, Sinigallia, Reggio, Vienna e Parma. Il suo repertorio è composto dal miglior Metastasio e da Apostolo Zeno. Fondamentalmente era un impresario di opera buffa di musiche di Jomelli, Auletta e Leo.

Nel 1750 Setaro è invitato dal governatore militare in Catalogna, una regione occupata militarmente dopo la guerra civile, dove esegue una rappresentazione in onore del suo ospite. La sua era una compagnia nuova che per la prima volta in Spagna esegue opere a pagamento. Egli si assicura per tutta la sua carriera la protezione politica dei governatori militari nella Spagna del secolo dei lumi il cui progetto politico è quello di uno stato moderno uno stato che promuove il teatro come scuola di virtù. Il modello per gli illuminati è la *Commedie française* e l'Opera italiana.

Ma la tradizione spagnola del teatro è basata sull'idea della virtù di vecchia tradizione, l'onore delle opere di Calderón si oppone a questa nuova concezione moderna degli illuminati. Non conosciamo bene la storia della relazione di Setaro con il primo ministro Aranda, ma la loro cronologia combacia, la fine di uno coincide perfettamente con la fine dell'altro. Il percorso di Setaro parte negli anni 1750-54 all'epoca del breve governo di Filippo VI anni di crisi per la Spagna. Dopo alcuni anni lo ritroviamo sempre in periferia e sempre con un'impresa propria, autonoma, la conseguenza però di aprire un nuovo teatro è lo scontro con gli interessi ecclesiastici locali e della città stessa.

Questo perché il sistema di produzione del teatro nell'antico regime in un paese cattolico legava il teatro, come rappresentazione, all'amministrazione dell'assistenza della povertà. Nelle città tutta l'attività teatrale era gestita dagli ospedali perché il teatro, considerato un'attività peccaminosa, poteva così

redimersi destinando le sue entrate all'ospedale. Questo meccanismo riguardava tutte le forme di spettacolo teatrale, quindi anche l'opera e il teatro musicale spagnolo (la *zarzuela*) che nasce nell'ultimo quarto di secolo come concorrenza al teatro operistico. La prima presentazione di Setaro a Barcellona è al teatro dell'ospedale di Santa Croce, in seguito si sposta a Jerez de la Frontera, una città militare nel sud della Spagna, sotto la protezione di un governatore militare, e dopo al porto di Santa Maria dove ha un fortissimo conflitto con l'ospedale di Pietà che segna il termine della sua prima permanenza in Spagna (1754). Non si conosce niente della carriera di Setaro dal 1754 al 1765, ma io credo possibile che fosse attivo nel sud della Francia e in Germania, aveva infatti contatti con Vienna e alcune città tedesche. Il suo ritorno alle committenze militari è legato all'apertura di un nuovo teatro in Portogallo nella città di Porto, da cui passa poi in Galizia per lavorare a Coruña, una città militare a un'ora di viaggio da Ferrol.

ISABEL ARETZ

IL MELODRAMMA IN VENEZUELA

Nel Cinque e Seicento la vita musicale venezuelana, se da un lato segue la tradizione ecclesiastica del canto piano e della letteratura organistica, dall'altro allaccia forti legami con quella popolare attraverso l'uso della *vihuela*, strumento che fin dal 1529 i mercanti italiani residenti a Siviglia inviavano a Cubagua, l'isola delle perle dove sorgeva una fortezza: già nel 1502 le ordinanze municipali sivigliane fanno riferimento alla fabbricazione di *vihuelas* grandi e *de arco*, nonché di clavicembali, arpe e liuti. Nella città di Caracas, fondata nel 1567, dalla fine del secolo sono menzionati l'organo e l'organista della chiesa e sono descritti festeggiamenti pubblici per il giorno del patrono Santiago Apóstol, per il Corpus Domini e per altre ricorrenze in cui si davano spettacoli di commedie o balli per le strade.

Anche se dal 1783 Caracas dispone del suo primo Coliseo de Comedias, nel quale si allestiscono opere, vista la mancanza di giornali che informino sulla vita musicale, bisogna aspettare il 1808 per leggere una recensione nella "Gazeta de Caracas". In quell'anno, secondo José Antonio Calcaño: "la compagnia di Monsieur Espenu allestì le prime otto opere che si siano sentite nella capitale".¹ L'avvenente protagonista, Juana Faucompré, scatenò la fantasia del giovane Andrés Bello, che compose uno storico sonetto dall'*incipit* promettente: "Mai tal bellezza illuminò

¹ J. A. CALCAÑO, *La Ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas, Monte Avila. 1985, p. 121.

l'aurora".² Sembra che la *troupe* francese abbia replicato lo spettacolo, di cui si ignora il titolo, con la stessa cantante e l'orchestra formata dai più celebri musicisti locali.

In seguito al terremoto del Giovedì Santo, che distrusse parte della città nel 1812, per un certo periodo il teatro, diruto e inattivo, venne usato come quartiere militare. Gli spettacoli, allestiti in locali provvisori come la cosiddetta Casa del Cuño, dal 1820 trovarono ospitalità nell'abitazione di un appassionato, Ambrosio Cardozo. Alcuni interpreti italiani, arrivati a Caracas due anni dopo, tennero qualche concerto operistico eseguendo brani del *Faust* di Ludwig Spohr e dell'*Orfeo* di Monteverdi nonché presentando *sainetes* e *tonadillas* che destarono l'interesse della censura. L'attività musicale proseguiva sporadicamente in sale precarie quando Cardozo trasformò decisamente la sua residenza in teatro chiamandolo Coliseo nel 1831 e inaugurando una nuova fase nella vita degli spettacoli cittadini.

All'epoca l'opera italiana esercitava un forte influsso sulla musica dei salotti e persino su quella popolare. Si racconta che il generale José Antonio Páez, dotato di una bella voce baritonale, cantasse le arie più difficili durante le feste o i *saraos*, mentre il suo collega Ramón de la Plaza sosteneva che il Coliseo di Cardozo era per gli abitanti di Caracas quello che il Petit Bourbon era per i Parigini.³

Nel 1836, quando un nuovo proprietario apportò al Coliseo sostanziali migliorie, si rappresentarono *Il barbiere di Siviglia* e *La gazza ladra* di Rossini, con la partecipazione di Juan Bautista Cabrera, Miguel Hernández e José María de la Casas, sotto la bacchetta del maestro venezuelano Atanasio Bello Montero e con la direzione scenica di Julià García. Nel 1843 il Coliseo ospita una compagnia d'opera italiana la cui formazione, riportata da Salas, si trova nel "Liberal" dell'11 aprile: Luigia Giovannini primo soprano, Alejandro Galli tenore, Ramón Cavalleria basso cantante, Francisco Astol tenore, Giovanni Angelotti basso,

² J. A. CALCAÑO, *La Ciudad* cit., p. 121: "Nunca más bella iluminó l'aurora".

³ J. A. CALCAÑO, *La Ciudad* cit., pp.229-232, 346-348.

Francisco Ferrant generico e Stefano Buratti direttore d'orchestra.
L'annuncio informa:

“Presenteranno a Caracas diciotto venti spettacoli, con sei opere già stabilite in abbonamento: *Lucia di Lammermoor*, *Gemma di Vergy*, *Belisario*, *Il barbiere di Siviglia*, *I Capuleti e i Montecchi* e *Beatrice di Tenda*, riservandosi di mettere in scena *Norma* o un'opera affine, se si trova a Caracas un cantante passabile”.⁴

La compagnia, benché avesse portato un buon repertorio, in gran parte nuovo in città, fece fiasco a causa di alcuni giornalisti locali, come quello che si firmava “Z” nel “Liberal” o “Simplicio” che scriveva per “El promotor”. Fortunatamente alcuni amatori organizzarono una stagione di 10 spettacoli in abbonamento: *Lucia*, *Gemma di Vergy*, *Marin Faliero*, *Belisario* e *L'elisir d'amore* di Donizetti, *I Capuleti*, *La sonnambula* e *Norma* di Bellini, *Il barbiere* e *l'Otello* di Rossini. Sempre secondo Salas:

“I biglietti, posti in vendita dal commerciante José Reyna, costavano cinque *fuertes* per dieci ingressi ai posti di platea, venti *fuertes* per dieci ingressi ai palchi con quattro poltrone e quattro *fuertes* per un palco fuori abbonamento. Con questi spettacoli la compagnia d'opera concluse la stagione, congedando le prime parti. Il basso Caballería rimase però a Caracas con la moglie, lavorando a lungo nella capitale e in altre città venezuelane”.⁵

Quando il Coliseo andò in fallimento, sulle sue rovine sorsero i teatri dei Tocotines e dei Nacimientos, tutte vicende occorse in un periodo devastato da incessanti guerre civili. Dal 1839 con la presidenza di Páez, generale e baritono, l'attività musicale, favorita dalla copia di professionisti venezuelani, si diffonde all'interno del paese, con un repertorio che per il momento è caratterizzato dalle danze di moda in Europa o che appartiene al cosiddetto filone popolare, come allora si definivano canti e strumenti folcloristici. Nel 1849 era già in funzione l'

⁴ C. SALAS, *Historia del teatro en Caracas*, Caracas. Monte Avila, 1967, p. 24.

⁵ C. SALAS, *Historia* cit., p.25.

Accademia de Bellas Artes con l'annessa Escuela de Musica che provvedeva all'insegnamento. Nel 1852 arrivò la compagnia costituita, come informa Salas, dai coniugi Vita, soprano e baritono, dal tenore Brambilla, e dal basso Luis Corradi:

“Tennero vari concerti promossi dalla Sociedad Filarmonica in palco improvvisato all'ultimo piano dello stabile La Renaissance, all'angolo di San Francisco, dove debuttarono la sera del 25 novembre dello stesso anno, allestendo un programma con parti di *Lucrezia Borgia*, *Lucia*, *Maria di Rohan* e di altre opere. In seguito, grazie al successo ottenuto fin dall'esordio, continuarono ad esibirsi coi titoli menzionati dalle cronache: *Beatrice di Tenda*, *Linda di Chamounix*, *Il turco in Italia*, *I Puritani*, *I due Foscari* e *Scaramuccia* [probabilmente *Un'avventura di Scaramuccia* di Luigi Ricci, ripresa al teatro madrilenio della Luz nel 1836]”.⁶

A proposito della situazione logistica, un critico del “Diario de Avisos”, citato da Salas scriveva:

“Caracas senza teatro! Caracas ricca, con risorse infinite, con un gusto delle belle arti consono al suo clima delizioso, al suo puro cielo tropicale e al suo ambiente balsamico, Caracas obbligata ad espellere dal suo seno una lirica di qualità perché il locale dove lavora, appartenente alla Escuela de Artesanos, è disponibile soltanto un mese”.⁷

Vista la mancanza di una sala adeguata, il 27 aprile 1853 alcuni personaggi di rilievo si riunirono per fondare un'associazione, allo scopo di promuovere la costruzione di un teatro degno della città. Malgrado qualche intoppo, l'obiettivo è raggiunto il 22 ottobre 1854 quando l'*Ermani* di Verdi inaugura il Caracas col soprano Cecilia Saemán, col tenore Luis Soler, col baritono Francesco Dragone, col basso Vincenzo Campani e “col coro formato da giovani di Caracas”.⁸ Dal 1854 in poi, nella sala si tengono stagioni liriche pressoché annuali, con un repertorio

⁶ C. SALAS, *Historia* cit., p. 27.

⁷ C. SALAS, *Historia* cit., p. 27.

⁸ C. SALAS, *Historia* cit., p. 29.

prevalentemente italiano a cui si deve la formazione del gusto sia nel pubblico sia fra i musicisti, come si riscontra in *Appendice* dall'elenco delle opere rappresentate fino al 1910 al Caracas e al Guzmán Blanco, poi Municipal ricavato dal lavoro di Brito Stelling e Daniele, integrato con le notizie di Salas e costellato, come si vedrà, da qualche interruzione.⁹ In questo ambiente, le giovinette di Caracas, amanti del canto, intonavano brani di *Norma* o *Traviata* nelle occasioni sociali, dove si danzavano *rigodones* e quadriglie. Alcune arie divennero molto famose con parole venezuelane, entrando a far parte del folclore. Riferisce Salas:

“Il 9 giugno 1857 ricompare al Caracas il soprano Saemàn nella *Lucia di Lammermoor* con una compagnia nuova ma carente nella formazione, che non piacque agli spettatori anche se c'era il famoso baritono Morelli, rinomatissimo nei teatri italiani. L'amministratore Bernabé Díaz e il suo rappresentante Miguel García Meza si lamentarono dello scarso entusiasmo dimostrato dal pubblico, dato che gli abbonamenti a dieci spettacoli in vendita con due mesi d'anticipo, non andarono esauriti. Tra le opere presentate durante la stagione, si ricorda la prima a Caracas del *Trovatore* la sera del 13 agosto 1857 con Saemàn Zoe Aldini Tiberini, Morelli e Gasparoni rispettivamente nei ruoli di Leonora, di Azucena, di Manrico, del conte di Luna e di Ferrando [...]. Poi *Norma* venne recensita duramente dalla critica [...]. Dato il fiasco della compagnia l'impresario Díaz decise di chiudere il teatro con la scusa dei restauri e mise all'asta le decorazioni, i costumi e gli altri beni degli azionisti perché, secondo la sua stima le perdite superavano i dodicimila *bolívars*”.¹⁰

A proposito del 1858, Salas scrive:

“Il baritono Morelli, che aveva viaggiato in Europa, scriverò nuovi cantanti per la riapertura del teatro Caracas.

⁹ C. SALAS, *Historia* cit.; M. I. BRITO STELLING–S. DANIELE, *Historia del teatro lirico in Caracas. Segundo periodo: del teatro Caracas al teatro Guzmán Blanco (1854-1881)*, “Revista musical de Venezuela”, IX, 1988, pp. 13-45.

¹⁰ C. SALAS, *Historia* cit., p.31.

Tuttavia, siccome in Venezuela le cose non andavano per niente lisce, l'inizio della stagione venne posticipato di qualche settimana [...]. Andarono in scena il 20 maggio col *Trovatore* facendo un fiasco simile a quello della compagnia precedente e sciogliendosi poco dopo: conseguenza non solo dei pessimi spettacoli ma anche degli eventi politici dell'epoca, per tacere di altre calamità che flagellavano il paese dal 1858 al 1863, quando le rivoluzioni senza tregua seminavano soltanto l'odio e la distruzione in lungo e in largo nel Venezuela".¹¹

Nel 1859 di rappresentano *zarzuelas* mentre per il 1860 Salas racconta:

“Un *cast* molto scadente si presentò la sera del 5 agosto con *Attila* di Verdi, interpretato dalle prime parti della compagnia che tenne una breve stagione a Caracas, consegnando alla storia soltanto il debutto del *Rigoletto* il 25 novembre e della *Traviata* il 19 dicembre di quell'anno. Le opere di Verdi, dopo l'esordio, sono state in cartellone con tutte le compagnie che hanno calcato le scene del Venezuela”.¹²

Invece l'anno dopo arrivò un complesso sontuoso che meritò l'applauso della critica, debuttando il 13 marzo con *Lucia*:

“Tuttavia si trova sempre qualcosa da ridire su queste compagnie d'opera arrivate in Venezuela, per buone che siano. La sera della messinscena del *Rigoletto*, lo scandalo non si fece aspettare quando il pubblico si rese conto che uno dei duetti più famosi della partitura era stato tagliato. L'incidente costrinse gli impresari Díaz e Gervadio, direttore della *troupe*, a sospendere la stagione finché non si calmarono le acque, riprendendo il 21 aprile col *Poliuto*”.¹³

Nel 1862, con l'appoggio del generale Páez, amante della lirica e compositore di musica popolare, nonostante il persistere della guerra civile arrivò un'altro *cast* che debuttò col *Trovatore*:

¹¹ C. SALAS, *Historia* cit., p.32.

¹² C. SALAS, *Historia* cit., p.32.

¹³ C. SALAS, *Historia* cit., p.32.

“Com’era facile aspettarsi, diedero poche recite perché la gente preferiva chiudersi in casa per evitare il pericolo di morire in mezzo alla strada. Questi artisti insieme ad altri arrivati poco dopo [...], presentarono alcuni spettacoli con forti perdite per l’impresario Pedro Ezequiel Rojas che, vista la situazione, dichiarò fallimento e chiuse l’attività. Non così i cantanti che furono costretti dalle autorità a continuare le rappresentazioni per tener fede agli impegni presi con gli abbonati”.¹⁴

Tornarono in scena l’11 gennaio 1863 con *La traviata*, un Fiasco totale come racconta Salas citando “El independiente” :

“La compagnia ha fatto a brani l’opera di Verdi. A volte la mitraglia è grandinata così fitta che ha raso al suolo scene intere [...]. L’unica a uscirne illesa è stata la signorina Kock i cui progressi sono riconosciuti dal pubblico che lo dimostra con gli applausi. L’orchestra poi, mezzo tono sotto, sembrava esalare i sospiri di un moribondo”.¹⁵

Salas commenta:

“Mentre andava in scena *La traviata* dell’11 gennaio, le pattuglie governative combattevano coi rivoltosi ai margini della città. Era la conclusione di una guerra fratricida che dal 1858 aveva distrutto il paese, portandolo alla rovina, con un bilancio di oltre quarantamila morti. Il 21 maggio 1863, quando la firma dell’accordo di Coche metteva fine al conflitto quinquennale che aveva funestato il Venezuela, grandi festeggiamenti si tennero a Caracas”.¹⁶

Negli anni Sessanta, la capitale ospitava piccole sale e *Corralones* che passarono dall’illuminazione con lampade ad olio di cocco a quelle col cherosene. Fu allora che comparvero le *zarzuelas* al teatro Caracas, con quello che si considera il primo esempio creolo del genere: *Los alemanes en Italia*, musicato da

¹⁴ C. SALAS, *Historia* cit., p.34.

¹⁵ C. SALAS, *Historia* cit., p. 34.

¹⁶ C. SALAS, *Historia* cit., p. 34.

José Angel Montero nel 1861 ma preceduto dal *Maestro Rufo zapatero* di José María Osorio, stampato a Mèrida nel 1845 e forse cantato nel 1847.¹⁷

Il 18 agosto 1866 s'inaugura il teatro della Zarzuela, dove si esibirà anche la compagnia lirica di Zoe Aldini che, raccontando le cronache, porta a Caracas un complesso di seconda categoria.

Molte incertezze politiche degli anni successivi, poco favorevoli all'opera dal 1867 al 1872, cessarono quando Guzmàn Blanco salì al potere, dando grande impulso alla cultura. Dopo il suo trionfo, scrive Salas:

“Arrivò da Parigi una compagnia scritturata da Mariano Montilla, sovvenzionata dal governo e chiamata La Paz, che debuttò nel teatro Caracas col *Trovatore* la sera del 4 gennaio 1873. Nonostante la situazione imperante e la rivoluzione continua per la prima recita si smerciarono molti biglietti d'ingresso”.¹⁸

Commentava un cronista dell'epoca, citato da Salas: “La capitale, nel tempo regredita in modo desolante, recuperava alla svelta l'antica vivacità, cominciando a vivere la vita civile delle città di cultura”.¹⁹ Per l'occasione si rinnovarono le decorazioni del teatro e si inaugurò la luce bianca prodotta dalla benzina. Il *cast*, non molto nutrito, il 27 aprile 1873 presentò *Virginia*, accolta favorevolmente dal pubblico: una “tragedia lirica” di Montero che aveva scritto soprattutto *zarzuelas* di successo e che pubblicò la cavatina dell'opera, *E una voce in cor segreta* dove l'influenza italiana risulta palese. Sempre Salas racconta che alla fine del 1873 arrivarono due valorose compagnie d'opera, fra cui spicca particolarmente la prima:

¹⁷ J.A. CALCAÑO, *La Ciudad* cit., pp. 281-282; R. STEEVENSON, *Caracas*, in “The New Grove dictionary of opera”, a cura di S.Sadie, London Mac Millan, 1992, S.V.

¹⁸ C. SALAS, *Historia* cit., p. 38

¹⁹ C. SALAS, *Historia* cit., p. 38.

“La compagnia Majo debuttò il 26 dicembre 1873 con *Lucrezia Borgia* di Donizetti, presentando una bella stagione al teatro di Veroes [...] dove offriva a Caracas, oltre al solito repertorio, *Jone* di Petrella e *I Lombardi* di Verdi. Allora le opere si davano tre volte, perché il sistema di abbonamenti era diviso in tre turni: giovedì, sabato e domenica. Dopo una lunga e fruttuosa stagione nella nostra città, il *cast* della prima donna Maria Mail si congedò la sera del 24 maggio 1874 con *Lucia* dove il soprano Miarelli Rugiero ottenne un successo strepitoso. La compagnia Cipriani portata a Caracas dall'impresario Fortunato Corvaia Campbel con l'appoggio del governo, esordì il 31 ottobre 1874 col *Trovatore*”.²⁰

Nella storia del teatro d'opera si trova un'altra lacuna dal 1875 al 1876, anni in cui si diede un grande impulso alla produzione nazionale. Ma nel 1878 arrivò una compagnia scritturata dall'impresario Díaz, che mise in scena fra l'altro *Ernani*, *Ruy Blas* e *Un ballo in maschera* al Caracas, mentre nel 1879 non ci furono spettacoli. Fin dal 1876 Guzmán Blanco aveva deliberato la costruzione di un teatro che sarebbe sorto qualche anno più tardi, nei terreni occupati dalla chiesa di San Pablo che venne demolita. Il presidente favorì la realizzazione di numerose opere architettoniche a Caracas, fra cui si può tuttora ammirare la magnifica sala che portava il suo nome, inaugurata ufficialmente il primo gennaio 1881 e aperta martedì 4, secondo Salas col *Trovatore*, secondo Calcaño con l'*Ernani*.²¹

Plaza che nel 1883 ha pubblicato un saggio ponderoso sull'arte in Venezuela dedica ai teatri un capitolo in cui descrive il Guzmán Blanco:

“La sala è di gran lunga sovradimensionata rispetto all'esigenza di un pubblico limitato per questo genere di spettacoli. Nonostante ciò, grazie agli artisti stranieri che hanno calcato le nostre scene, l'interesse per l'opera lirica è cresciuto e si è allargato. Il repertorio italiano, che da sempre costituisce l'unica scuola che possa servire da guida ai nostri musicisti per il canto e per lo strumento, è

²⁰ C. SALAS, *Historia* cit., p. 40

²¹ J.A. CALCAÑO, *La Ciudad* cit., p. 356

diventato familiare agli spettatori. Se la memoria non mi inganna, quasi tutte le opere rappresentate in Venezuela appartengono al repertorio italiano”.²²

Il teatro Caracas riprese a funzionare finché, il primo gennaio 1882, venne scritturata in città un'altra compagnia che contava sulla presenza del famoso Lorenzo Abruñedo, allora considerato il miglior tenore mai sentito in città, e che due settimane dopo si trasferì al Guzmán Blanco per eseguire il 15 gennaio il *Nabucco*, il 19 febbraio *Don Pasquale* e il 9 marzo l'*Aida*. Nel 1883 il centenario della nascita di Simón Bolívar si festeggiò con molti spettacoli, fra cui Salas segnala quelli tenuti dalla *troupe* ingaggiata in Europa da Toledo Bermúdez e Fernando Michelena.²³

La grande pianista venezuelana Teresa Carreño, giunta a Caracas nel 1885 assicurandosi per lungo tempo l'attenzione del pubblico, anche perché non c'erano opere, nel 1886 venne incaricata dal presidente Guzmán Blanco, tornato al potere, di scritturare in Europa una compagnia di canto. A proposito dei trentadue elementi portati a Caracas da Teresa Carreño l'anno dopo, Calcaño scrive:

“La compagnia, che non piacque al pubblico cittadino, abbastanza esigente e pignolo in materia di allestimenti lirici, venne criticata duramente anche da qualche giornale dell'opposizione, perché era stato Guzmán Blanco a farla venire. Rachele, un bravo direttore che viveva a Caracas, scontento e innervosito, si ritirò dalle scene quando corse voce che avrebbero lanciato una bomba in teatro. Dopo la prova per una sera con un altro maestro, Teresa Carreño in persona impugnò la bacchetta per la prima volta in vita sua, dirigendo *La favorita* e *La sonnambula*, con risultato di mitigare alquanto l'insuccesso della *troupe*. La stessa Carreño introdusse la novità di suonare qualche pezzo pianistico negli intervalli e, come sempre, fu calorosamente applaudita. Ma nulla di tutto ciò poteva ammorbidire la reazione

²² R. DE LA PLAZA, *Ensayos sobre el arte de Venezuela*, Caracas, imprenta de <<la opinión nacional>>, 1883, p.261.

²³ C. SALAS, *Historia* cit., p. 51.

del pubblico di fronte alla mediocrità del *cast*, a parte Antonietta (o Linda) Brambilla che fu molto apprezzata [...]. Finalmente la disgraziata stagione arrivò alla fine. Il governo acquistò gli effetti della compagnia per la somma generosa di ventimila *bolivarès*, comprando perfino il pianoforte da concerto”.²⁴

Nel 1888, anno in cui non ci sono spettacoli, con la presidenza di Rojas Paul il Guzmán Blanco viene ribattezzato Municipal, dove lavorano nel gennaio 1889 i Romegaux, un eccellente compagnia parigina di *vaudeville*, opera e dramma con valorosi cantanti seguiti alla fine dell’anno dal *cast* italiano di Rachelle e Hamus, il cui tenore lirico Fagotti morì improvvisamente a Caracas. Nel 1890 non si diedero opere, mentre nel 1891 la capitale accolse due compagnie:

“Il 12 dicembre 1891 il cast di Antón passa al teatro di Caracas con *Un ballo in maschera* di Verdi. Lo stesso giorno la compagnia Urritia debutta al Municipal con l’*Aida*, rappresentata con scene e costumi costosissimi [...] . Mentre queste troupes spopolavano nei teatri di Caracas, una rivoluzione che si preparava da tempo determinò la sospensione di tutti gli spettacoli nella capitale”.²⁵

Non si allestirono più opere a Caracas fino al 1894 quando Antón, che voleva mettere in scena *Ruy Blas*, fallì miseramente, anche se poteva contare su tre buoni soprani. Conviene ribadire che ovviamente gli insuccessi erano dovuti al fatto che, se alcuni interpreti non piacevano, le rappresentazioni andavano deserte, con danni economici evidenti. Ma per lunga parte dell’Ottocento fino all’inizio del Novecento, il governatore venezuelano anticipava le prime spese per scritturare i cantanti e i solisti dell’orchestra, visto che per esempio a Caracas mancavano arpisti, cornisti, oboisti e fagottisti di valore. Dopodiché, il successo dipendeva soltanto dal pubblico, a volte così favorevole che alcuni musicisti rimasero in Venezuela, ingrossando le fila dei docenti nelle scuole di Caracas.

²⁴ J.A. CALCAÑO, *La Ciudad* cit., pp. 370-371.

²⁵ C. SALAS, *Historia* cit., p. 66.

Dopo il 1895, quando ritornò la compagnia Antón, per quattro anni non ci furono opere, anche perché intorno al 1898 la situazione politica stava degenerando in una nuova guerra civile, poi combattuta dal generale Cipriano Castro, un feroce militare patito del ballo, con l'aggiunta di un'epidemia di vaiolo e del terremoto di S. Narciso, che distrusse gran parte della città il 29 ottobre 1899. Malgrado tutto, per festeggiare il passaggio al nuovo secolo, si allestirono numerosi spettacoli, compreso una stagione operistica organizzata dagli impresari Toledo Bernúdez e Michelena che scelsero l'*Ernani* per la prima. Frattanto:

“Il tenore Andrès Antòn e il soprano Maria Bianca Fiori si stabilirono a Caracas e si sposarono formando una famiglia molto stimata in città, mentre il tenore venezuelano Michelena, tornato dagli studi in Italia, debuttava con Linda di Chomoumix, cantando anche Lucrezia Borgia e Lucia nella stagione del centenario”.²⁶

Salas descrive le cattive condizioni del Municipal, a soli vent'anni dall'inaugurazione, e gli interventi realizzati nel 1901 per l'arrivo della compagnia Siani e Pizzorni con l'impresario Narciso López che presentò a Caracas le prime dell'*Andrea Chénier* e della *Bohème*.²⁷

Anche a causa della guerra civile fra Castro e la coalizione detta *Revolucion Libertadora*, il 1902 vide l'accentuarsi della decadenza musicale del paese, che doveva proseguire fino agli anni '20. Tuttavia nel 1904 Juan Vicente Gómez, fantoccio di Castro e presidente degli Estados Unidos de Venezuela, com'era chiamato ufficialmente la repubblica, decretò la costruzione del teatro Nacional, inaugurato l'11 giugno dell'anno successivo. Con alterne vicende e con la chiusura del Municipal nel 1806, riaperto nel 1907, d'ora in poi nelle due sale principali si terrà una stagione di prosa, di *zarzuela* d'opera e l'operetta *La geisha*, di Sidney Jones, ambientato in Giappone e allestita nel 1905.

²⁶ J. A. CALCAÑO, *La Ciudad* cit., p.360.

²⁷ C. SALAS, *Historia* cit., p. 83.

Poi tanto per cambiare, vengono tempi di incertezza. Nel 1905, quando Gómez occupa definitivamente la presidenza del paese, Leicibabaza arriva a Caracas con la compagnia d'opera italiana di José Tolosa, che secondo Salas si rivela buona e che scrittura il baritono venezuelano Bartolomé Febres Corsero: "Al suo debutto del primo giugno col *Barbiere*, segue il successo della *Traviata*".²⁸ Nel 1910 il Municipal ospita la compagnia di Américo Marín che esordisce con l'*Aida*, allestita come mai si era fatto a Caracas. Ma la stagione, che si svolgeva in modo soddisfacente, s'interruppe a causa dell'epidemia di peste bubbonica che si scatenò nel paese, tanto che nel 1911, nonostante le celebrazioni per il centenario dell'indipendenza, non ci furono opere.

Per lo più gli spettacoli erano scaduti qualitativamente, almeno stando all'opinione dei cronisti che ormai parlavano di baraonda. Nel 1913 si diedero *zarzuelas*, operette e drammi, mentre per il 1914 si può segnalare soltanto l'esecuzione della romanza *Una furtiva lacrima* dell'*Elisir*, interpretata dal tenore Luis Giliberti in chiusura del concerto che si svolse nel teatro Municipal, in omaggio all'attore Teófilo Leal. Si arriva così al 1915, quando la compagnia di America Mancini porta a Caracas un buon *cast* di cantanti, ballerini, orchestrali e coristi: ma la stagione esula dal limite cronologico di questa rassegna, stabilito al 1914.

APPENDICE: STAGIONI LIRICHE A CARACAS

Stagione 1854

Al *Caracas* la compagnia Soler e Saemàn, formata da Cecilia Saemàn soprano, Anemia Baldesseroni mezzosoprano, Carmelita Campagnoli soprano, Luis Soler tenore, Francesco Dragone baritono, Vincenzo Campani o Caspani basso e Ramòn Caballeria basso, esegue l'*Ernani* di Verdi, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Norma* di Bellini,

²⁸ C. SALAS, *Historia* cit., p. 101.

L'elisir d'amore di Donizetti, *La sonnambula* di Bellini e il *Nabucco* di Verdi.

Stagione 1855

Al *Caracas* la nuova compagnia Saemán, formata da Saemán soprano, Baldesseroni mezzosoprano, Campani o Caspani soprano, Luis Cereza o Cerezo tenore, Dragone baritono e Vincenzo Campani basso, esegue *Lucia*, *Ernani*, *Nabucco*, *Belisario* di Donizetti, *Il barbiere*, *Norma*, *Semiramide* di Rossini *L'elisir* e *Linda di Chamounix* di Donizetti.

Stagione 1856

Al *Caracas* la seconda compagnia Saemán esegue *Lucia*, *Ernani*, *Nabucco*, *Belisario*, *Il barbiere*, *Norma*, *Semiramide*, *L'elisir* e *Linda di Chamounix*.

Stagione 1857

Al *Caracas* la compagnia Morelli e Saemán, diretta da Nicolao e formata da Saemán soprano, Zoe Aldini mezzosoprano Tiberini tenore, Giuseppe Morelli baritono e Gasparone (o Gasparoni) basso, esegue *Attila* di Verdi, *Linda di Chamounix*, *Lucia* il 9 giugno, *Norma*, *La favorita* di Donizetti *Maria di Rohan* di Donizetti, *La sonnambula*, *Lucrezia Borgia* di Donizetti e *Il trovatore* di Verdi il 13 agosto.

Stagione 1858

Al *Caracas* la compagnia Morelli diretta da Fanieri e formata da Amaly Natali soprano, Fanny Natali mezzosoprano, Leonardo Giannone (o Giannoni) tenore, Morelli baritono e Rocco basso, esegue *Il trovatore* il 20 maggio, *Ernani*, *Lucia*, *Belisario*, *La figlia del reggimento* di Donizetti e *La sonnambula*. Secondo Salas anche il contralto Aldini fa parte della compagnia.

Stagione 1859

Al *Caracas* la compagnia Zafranè formata da Toral soprano, Escobar soprano, José Zafranè tenore e Antonio Zafranè tenore, esegue *El amor y el almuerzo* di Gaztambide y Garbayol il 23 ottobre.

Stagione 1860

Al *Caracas* la Compagnia Italiana, impresa Bernabè Díaz, diretta da Antonio Luisi o Luissi e formata da Luisi soprano, Olivieri soprano, Vecatti tenore, Mongiardini tenore, Taffanelli baritono e Seidemann o Seidimburg basso, esegue *Attila* il 5 agosto, *Lucia*, *La prigioniera di Edimburgo* di Federico Ricci. *Ernani*, *Il barbiere*, *Belisario*, *Rigoletto* di Verdi il 25 novembre, *La traviata* di Verdi il 19 dicembre, *L'elisir* e *Norma*.

Stagione 1861

Al *Caracas* la compagnia Cortesi e Massianini diretta da Gervadio (o Servadio) e Albino Abbiati formata da Adelaide Cortesi o (Corressi) soprano, Fanny Gordosa soprano, Annetta Garofali soprano, Giuseppe Massiani (o Mussiani) tenore, Alessandro Amodio baritono, Tamara (o Tamaro) tenore, Rossi tenore, Maggi tenore, Vincenzo Locatelli basso ed Eugenio Bellini (o Lunari) basso, esegue *Lucia* il 13 marzo, *La traviata*, *Gemma di Vergy* di Donizetti, *L'elisir*, *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Medea* di Pacini, *Poliuto* di Donizetti il 21 aprile, *Rigoletto* e *Il barbiere*. Secondo Salas, anche il basso Carlos Nanni fa parte della compagnia.

Stagione 1862-1863

Al *Caracas* la compagnia Poch e Aldini impresa Pedro Ezequiel Rojas formata da Carnielina Poch (o Koch o Kock) soprano, Aldini mezzosoprano, Morensi soprano, Zapucci soprano, Danielli tenore, Maccaferri (o Macafieri) tenore, Barilli tenore, Morelli baritono e Locatelli basso, a cui si aggiungono i soprani Dalia e Malhah Homer esegue *Lucia*, *La traviata* l'11 gennaio, *Gemma di Vergy*, *L'elisir*, *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Medea* di Pacini, *Poliuto*, *Rigoletto* e *Il barbiere*. Secondo Salas anche i ballerini Julia Brunner e José Cordella fanno parte della compagnia che debutta col *Trovatore*.

Stagione 1864

Al *Caracas* la compagnia Blen diretta da José de la Paz e Patricio Martínez formata da Amalia Muñoz soprano, Paquita Muñoz soprano, Saturnino Blen caratterista, Emilio Muñoz

baritono, Joaquín de la Costa tenore, José Jiménez (o Gimeno) tenore, Francisco Astol attore, Salavert baritono e Francés baritono, esegue *El valle de Andorra* di Gaztambide y Garbayo da Halèvy, *Maruja*, *Jugar con fuego* di Barbieri e altre *zarzuelas*.

Stagione 1865

Al *Caracas* la compagnia Poch e Danielli diretta da Giuseppe Cappa e formata da Poch soprano, Aldini mezzosoprano, Marchetti soprano, Francasoni soprano, Danielli tenore, Costa tenore, Maccaferri tenore, Dragone baritono e Gasparone basso, esegue *Un ballo in Maschera* di Verdi, *Lucia*, *La traviata*, *Gemma di Vergy*, *L'elisir*, *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Medea* di Pacini, *Poliuto*, *Rigoletto* e *Il barbiere*.

Stagione 1866

Al *Caracas* la compagnia di Ventura Mur esegue *Un ballo in maschera*, *Lucia*, *La traviata*, *Gemma di Vergy*, *L'elisir*, *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Medea* di Pacini, *Poliuto*, *Rigoletto* e *Il barbiere*.

La compagnia Blen è formata da Rainieri de Zafranè soprano, Pasquita Muñoz soprano, Emilio Muñoz baritono, Costa tenore, Blen caratterista, Franco attore e Jiménez tenore.

Al teatro della Zarzuela lavora la compagnia Aldini, poi Gran Compagnia Lirica Española Italiana, formata da Aldini mezzosoprano, Braidà de Lablache soprano, Bonatti soprano, Marchetti soprano, Biasoli tenore, Costa tenore, Gasparoni baritono, Lablache basso e Bacelli basso.

Stagione 1873

Al *Caracas* la compagnia La Paz, poi Brambilla, impresa Patricio Martínez e Mariano Montilla diretta da Carlos Pazzelli (Pezzenelli o Pezzelli) è formata da Francisca Martino soprano, Nordi soprano, Antonietta Brambilla mezzosoprano, Francasoni soprano, Chiesi (o Chiessi) tenore, Egidio Bossi (o Biassi) tenore, Giuseppe Ippolito (o Hipòlito) baritono e Hogo Brambilla basso, esegue *Il trovatore* il 4 gennaio, *Ernani*, *I Puritani* di Bellini, *Lucia*, *Lucrezia Borgia*, *Belisario*, *La traviata*, *Rigoletto*, *La favorita*, *Il barbiere* e *Virginia* di Montero il 26 aprile.

Stagione 1873-1874

Al *Caracas* la compagnia Majo diretta da José Casano e formata da Maria Majo soprano, Miarelli Rugiero (o Mireille Ruggeri) soprano leggero, Laura Caracciolo mezzosoprano, Francesco Mazzolini tenore, Gaetano Lambiace (Lambiassi o Lambruschini) tenore, Adriano Strozzi baritono e Genaro San Marco basso, esegue *Lucrezia Borgia* il 26 dicembre, *Jone* di Putrella, *Ruy Blas* di Filippo Maschietti, *I Lombardi alla prima crociata* di Verdi, *Lucia* il 24 maggio, *Il barbiere*, *I Puritani*, *Belisario*, *L'elisir*, *La traviata* e *Il trovatore*.

Stagione 1874

Al *Caracas* la compagnia Cipriani diretta da Juan Cajano e Aquile Tommasi formata da Aurora Cipriani soprano, Emma Saurel soprano, Sofia Montelli soprano, Pedro Bucci tenore, Enrique Testa tenore, Juan Boy tenore, Enrique Mari baritono, Enrique Rossi Galli basso e San Marco basso, esegue *Il trovatore* il 31 ottobre, *Rigoletto*, *Faust* di Gounod il 5 novembre, *Marta* di Flotow il 26 novembre, e inoltre *Ernani*, *I Puritani*, *Lucia*, *Lucrezia Borgia*, *Belisario*, *La traviata*, *La favorita* e *Il barbiere*.

Stagione 1877

Al *Caracas* la compagnia Savelli e Kortene diretta da Fernando Rachelle (Rachelt o Rochelle) e formata da Elisa Saveri soprano, Adriana Kortene (o Hortene) mezzosoprano Giuseppe Toresi Tomasi (o Toressi) tenore, Rozzi tenore, Felipe Bertolini baritono, Petrelli baritono e Seidemann basso, esegue *Ernani*, *Il trovatore*, *I Puritani*, *Lucia*, *Lucrezia Borgia*, *Belisario*, *La traviata* *Rigoletto*, *La favorita* e *Il barbiere*.

Stagione 1877-1878

Al *Caracas* la Compagnia Lirica, impresa Salas e Fernando Michelena diretta da Rachelle è formata da Savelli soprano, Kortene mezzosoprano, Linda Corsi Toresi Tomasi (o Toressi) soprano, Luis Ravelli tenore, Giuseppe Toresi tenore, Bertonini baritono e Seidemann basso.

Stagione 1880

Al *Caracas* la Compagnia Lirica, impresa Salas e Michelena formata da Balbi soprano, Chiara Bernau Gallinari (o Gallignani) mezzosoprano, Bernardoni soprano, De Sanctis tenore, Toledo Bermúdez baritono, Mancino (o Mancini) basso, e la compagnia Serrano, formata da Virginia Fiorellini soprano, Sostre soprano, Costa tenore, Serrano tenore, Puga basso, Grejc attore e Birelli basso, eseguono *Lucia*, *Ernani*, *Il trovatore*, *I Puritani*, *Lucrezia Borgia*, *Belisario*, *La traviata*, *Rigoletto*, *La favorita* e *Il barbiere*.

La Compagnia Lirica Infantil, diretta da Francisco de Paula Pineda è formata da Payares, Mendoza Villasana, Lola Alvarez, Teòfilo Leal, Ramos García Larrè e Demetrio Castro.

Stagione 1881

Al *Guzmán Blanco* la compagnia di Fortunato Corvaia Campbel, formata da Luchesi soprano, Mestre contralto, Giannini tenore, Farina baritono e Mancino basso, esegue *Ernani* il 4 gennaio.

Stagione 1882

Al *Guzmán Blanco* la compagnia diretta da Rachelle, e formata da Conti Faroni soprano e Lorenzo Abrunedo tenore, esegue il *Nabucco* il 15 gennaio, *Don Pasquale* di Donizetti il 19 febbraio e *L'Aida* di Verdi il 9 marzo.

Stagione 1883

Al *Guzmán Blanco* la compagnia Michelena diretta da Rachelle è formata da Libia Drog soprano, Ercilia Malvezzi Stella soprano, Victoria Blancaroni soprano, Maria Bianchi Fiori mezzosoprano, Andrès Antòn tenore, Silvio Zanarchini (o Sananchini) baritono e Miguel Danise baritono, Serbolini (o Servolini) basso e Ramanoni basso, esegue *Ernani* il primo luglio, *Linda di Chamounix* il 19 e *Lucrezia Borgia*.

Stagione 1884

Al *Guzmán Blanco* la compagnia di Antonio Luisi esegue *Faust*, *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer il 14 dicembre e altre opere.

Stagione 1887

Al *Guzmàn Blanco* la compagnia diretta da Rachelle esegue *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, *La favorita* e *La sonnambula*. Un cast francese esegue *Faust*, *Carmen* di Bizet e *Mignon* di Thomas.

Stagione 1889

Al *Municipal* la compagnia Romegaux esegue *Les mousquetaires de la reine* di Halévy, *La juive* di Halévy, *La traviata*, *Lucia*, *Faust*, *La favorita*, *Guglielmo Tell* di Rossini, *Il trovatore* e *Norma*. La compagnia Rachelle e Hamus, diretta da Branca Guglielmi e formata da Antonietta Martínez soprano leggero, Yodici soprano drammatico, Olimpia Guercia mezzosoprano, Fagotti tenore lirico, Procacci tenore drammatico, Emilio de Bernis primo baritono, Negrini basso, Cherubini basso e Rita Villa arpista esegue *l'Aida*, *La Gioconda* di Ponchielli e *Guarany* di Gomes.

Stagione 1891

Al *Municipal* la compagnia Antòn formata da Angelina Turconi Bruni soprano leggero, Elena Boronat soprano drammatico, Antòn tenore, Salvador Vinci baritono e Victorio Arismondi basso, esegue *La favorita*, *Aida*, *La traviata*, *Ernani*, *Lucia*, *Il trovatore*, *Jone*, *Ruy Blas*, *L'Africana* di Meyerbeer, *Faust*, *La sonnambula* e *La forza del destino* di Verdi. La compagnia Urrutia, formata da Lina Berni soprano, Josefina Huguest soprano, Maria Amodio soprano, Guercia mezzosoprano, Francisco Cardinali tenore, Enrique Beltràn tenore lirico, Joaquín Aragò baritono, Paolo Quolmann basso, esegue *l'Aida* il 12 dicembre.

Stagione 1895

Al *Municipal* la compagnia Antòn diretta da Emmanuele e formata da Natalia Popaf soprano, Antòn tenore, Vincenzo Lariza tenore, Joaquín García baritono e Alfonso Marini basso, esegue *Aida*, *I pagliacci* di Leoncavallo, *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Fra' Diavolo* di Auber.

Stagione 1900

Per la stagione del centenario la compagnia Toledo Bermudez e Michelena diretta da Rachelle e formata da Drog soprano, Bianchi Fiori mezzosoprano, Antòn tenore, Zanarchini baritono, Danise baritono e Serbolini basso, esegue *Ernani*, *Linda di Chamounix*, *Lucrezia Borgia* e *Lucia*.

Stagione 1901

Al *Municipal* la compagnia Siani e Pizzorni, impresa Narciso Lòpez diretta da Arturo Dovi e formata da Chalia Herrera soprano, Adelina Padovani soprano, Farcelli soprano, Emma Chippa soprano, Pietro Lombardi tenore, Vicente Violetto tenore, Luis Mazzolini tenore, Cesario Cioni baritono, Lorenzo Bellagamba baritono, Claude baritono, Luis Nicoletto Kormann basso, Francalanci basso e Mario Aspatto basso, esegue *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *Andrea Chénier* di Giordano e *La bohème* di Puccini.

Stagione 1905

Al *Municipal* la compagnia Scognamiglio impresa Eugenio Alcozer e Gilberto Casalli esegue *La geisha* di Jones, *Tosca* di Puccini, *Fedora* di Giordano e *La traviata*.

Stagione 1907

Al *Municipal* la compagnia Scognamiglio impresa Otazo, esegue *La bohème*.

Stagione 1909

Al *Municipal* la compagnia di José Talosa impresa Miguel Leicibabaza formata da Esperanza Clasenti soprano, Cristina Matacena soprano, Paulina Alberti soprano, Augusta Marcini soprano, Maria Cherzi soprano, Matilde Blanco mezzosoprano José Paganelli tenore, Manuel Izquierdo tenore, Gaudenzi tenore, Emilio Cabello baritono, Chalis baritono, Bartolomè Febres Cordero baritono, Antonio Sabelico basso e Augusto Dadò basso,

esegue *La traviata* il 24 maggio, *l'Aida* il 27, *Il barbiere* il primo giugno e *La traviata*.

Stagione 1910

Al *Municipal* la compagnia di Américo Marìn diretta da Gino Puccetti e formata da Ana de Revera soprano, Regina Alvarez soprano, Eduviges Varoni soprano, Yole Massa soprano, Gina Martínez soprano Filippo D'Octavio tenore, Paganelli tenore, José De Bernardo tenore, Dominichelli tenore, Bordogni baritono, Belletti baritono, Barrentin baritono, Fabro baritono, Ronconi basso e Sandini basso, esegue *l'Aida*.

SAMUEL CLARO VALDÉS

1830: IL DEBUTTO DELLA LIRICA IN CILE

Il 18 settembre inizia in Cile il processo che porterà il paese all'indipendenza della Spagna ed all'insediamento di una giunta presieduta da Mateo de Toro y Zambiano, che governava in nome del Re Fernando VII, allora prigioniero di Napoleone. Quello che agli inizi fu considerato un atto di fedeltà, nel giro di pochi anni si trasformò, grazie alla conquista del governo da parte di José Miguel Carrera e dei suoi fratelli, in una strada che portava apertamente verso l'indipendenza. Il Viceré del Perú, Manuel de Abascal, riuscì a restaurare la monarchia in Cile tra il 1814 e il 1817; ma i cileni e gli argentini, sotto il comando del Direttore Supremo Bernardo O'Higgins e con l'aiuto di José de San Martín, inviarono una Squadra Liberatrice nel Perú, che sgominò la monarchia di Lima nel 1820, ad esclusione dell'estremo sud, Chiloé, sotto il dominio degli spagnoli fino al 1826.

Questo burrascoso periodo storico, che continuerà a ripetersi nel continente americano, ebbe poca influenza sulle strutture musicali ufficiali, in particolare su quelle della chiesa cattolica. Le cattedrali e le chiese importanti potevano contare su una cappella di musica, il cui repertorio e programma risalivano ad una tradizione talvolta centenaria. La musica che allietava le riunioni familiari, invece, divenne testimone di cambiamenti profondi e trascendentali dal momento in cui si insediarono i salotti di stile francese, (fine secolo XVIII), sino a quando si iniziarono a propagandare, assieme al razionalismo, anche le idee enciclopediche liberali che influenzarono con successo i futuri cambiamenti radicali.

Dal 1820 l'apertura dei porti attirò la curiosità di un contingente europeo alquanto eterogeneo che influì con diverse modalità sul nuovo continente, divenendo responsabile, con la Francia e l'Inghilterra, anche della diffusione delle novità sulle abitudini, sull'abbigliamento, sui cibi, sulla moda e sulla musica italiana. La vedova di un capitano inglese, Mary Grahamn ci ha lasciato un colorito ritratto della nostra vita di cittadini nel 1822, vista attraverso gli occhi di un'elegante padrona di casa inglese: un'immagine colma di interessanti allusioni riguardante le nostre abitudini musicali. Altrettanto inglesi il pianista e professore Henry Newman, il pianista Eduardo Neil, l'impresario e cantante G.H.Kendall ed il flautista Mr. Kirk. Il violoncellista danese Carlos de Drewetcke, portò partiture di musiche europee sinfoniche e da camera che fece ascoltare ad un pubblico entusiasta, partecipando attivamente all'organizzazione della vita musicale dell'epoca. Dall'Argentina giunsero i pianisti Juan Crisóstomo Lafinur e Fernando Guzmán che coltivarono nella nostra terra una generosa stirpe di musicisti eccellenti. Arrivarono da Lima i fratelli José María e Bartolomé Filomeno, autori dell'inno nazionale peruviano e José Bernardo Alcedo (1788-1878), che portò la maestria della cappella della cattedrale di Santiago al suo apice tra il 1846 e il 1864.

Da Madrid giunse nel 1823 la cantante, strumentista e compositrice spagnola Isidora Zegers y Montenegro (1807-1869), allieva di Paër (1771-1839), educata a Parigi dove aveva studiato canto con Frederich Massimino (1775-1858), che le trasmise una vera passione verso l'opera italiana di Gioacchino Rossini (1792-1868). Dopo aver preso residenza a Santiago, Isidora Zegers sposò nel 1827 il colonnello inglese Guillermo de Vuc Tupper (1800-1830), esercitando la sua professione nel ben frequentato salotto della sua residenza ed influenzando nettamente il gusto musicale cileno, fino a diventare l'*arbiter* musicale indiscutibile dell'epoca. Oltre alle sue composizioni, che cantava lei stessa, fece conoscere Rossini, Donizetti (1797-1848) e Bellini (1801-1835). In società con Drewecke, Albedo ed altri musicisti cileni, come José Zapiola (1802-1885), gettarono le basi delle istituzioni musicali del XIX secolo creando le fondamenta di quelle del XX ed inaugurando nel 1927 la Società Filarmonica, dal cui palcoscenico divulgò la sua ammirazione per Rossini ed il bel canto a Santiago.

Diversamente, manifestò disinteresse verso la musica nazionale, tanto che *los bailes de la tierra* venivano esclusi dai suoi spettacoli. Il primo effetto di questa nuova politica fu la sostituzione dell'inno nazionale del 1820, la cui musica era stata composta da Manuel Robles (1780-1837). Un nuovo inno, tuttora in vigore, fu presentato nel 1828 dalla Società Filarmonica con musica commissionata a Londra al famoso compositore d'opera spagnolo Ramón Carnicer (1789-1855). Non potendo contare su professionisti locali di livello pari a quello delle opere patrocinate, Isidora Zegers fece arrivare, grazie alla sua influenza, parecchi musicisti europei, molti dei quali erano stati raccomandati dal suo amico e maestro Massimino, col quale manteneva una fitta corrispondenza epistolare. Qualcuno tra questi musicisti era all'altezza delle aspettative, altri andarono oltre come nel caso di Henry Lanza (1810-1869), cantante di origine italiana nato a Londra e formato musicalmente in Francia dov'era diventato anche professore di pianoforte della regina Ortensia, madre di Napoleone III, e di canto della principessa Matilde. In Cile Lanza diventò maestro di cappella della cattedrale di Santiago (1840-1846), ma la sua partecipazione all'opera fu tanto esaltata quanto criticata per la sua carica nell'ambiente clericale.

Nel 1830 la pace domestica di Isidora Zegers subì una scossa irreparabile quando suo marito si arruolò nelle file dei federalisti, al termine di un lungo periodo di instabilità politica che degenerò in una sanguinosa guerra civile. Questo conflitto si concluse sulle rive del fiume Lircay, vicino alla città di Talca a circa 250 Km a sud di Santiago, col trionfo della fazione costituzionalista e l'uccisione del colonnello Tupper. Il nuovo esecutivo con il generale Joaquín Prieto affidò la nomina di ministro plenipotenziario a Diego Portales (1793-1837) che riuscì a riportare la pace instaurando un governo repubblicano di grande solidità e stabilità, favorendo personalmente la diffusione delle tradizioni musicali popolari incarnate nella *zamacueca*, danza nazionale cilena che, come diceva Portales, non avrebbe cambiato neanche per la presidenza della Repubblica.

Nell'aprile del 1830 arrivò una compagnia italiana d'opera a Valparaíso, porto obbligato di transito nella rotta verso il nord Pacifico, dopo una penosa traversata dello stretto di Magellano avendo lavorato a Montevideo fino al 13 febbraio dello stesso

anno¹ con l'intenzione di proseguire verso Lima. La compagnia decise di rimanere a Valparaíso, località allora culturalmente attraente, essendo Santiago ancora sconvolta dagli eventi politici che culminarono nel 17 febbraio. I musicisti vennero spinti verso questa scelta anche dall'entusiasmo che il loro arrivo aveva scatenato negli *aficionados* della musica rossiniana. Grazie anche all'interessamento della Società Filarmonica e della sua dirigente Isidora Zegers era questa la prima occasione di poter assistere in Cile ad uno spettacolo del quale si conoscevano soltanto arie e frammenti isolati.

La compagnia era formata da: Domingo Pezzoni, chiamato anche Pissoni, Pissini, Pezzani, basso comico e direttore improvvisato; Teresa Scheroni, soprano drammatico ed anche contralto secondo le necessità; il contralto Margarita Garavaglia, che a volte faceva la parte di tenore ed infine il tenore Joaquín Betagli. Per il coro ed i ruoli secondari furono scritturati elementi locali. La Società Lirica di Valparaíso organizzò alcuni spettacoli in un teatro improvvisato in casa dei fratelli José ed Emanuel Cifuentes famosi per i loro incontri musicali di via San Juan de Dios al numero 8. Il 26 aprile 1830 ebbe luogo, finalmente, la tanto attesa prima dell'opera: *Il felice inganno* (1812) di Rossini, seguita da una replica il 9 maggio sullo stesso palcoscenico, dove tre giorni prima, erano stati ascoltati brani scelti da *Il barbiere di Siviglia* (1816). La settimana dopo, il 16 dello stesso mese, la compagnia presentò la prima della rossiniana *La gazza ladra* (1817).

Essendo venuti a conoscenza della presenza in Cile di una compagnia italiana d'opera con musiche di Rossini, arrivò una proposta di lavoro dalla capitale dove ormai regnava l'ordine pubblico e la popolazione desiderava un sano intrattenimento che facesse dimenticare gli orrori della recente guerra civile. Senza indugi e dimenticando la loro destinazione finale per Lima, la compagnia si trasferì a Santiago, presentandosi nel giugno 1830 al teatro Principal, sito nell'attuale piazza Mont-Varas, di fronte alla chiesa dei gesuiti. Erano presenti alla prima José Tomàs Ovalle,

¹ Cfr. L. AYESTARAN *La música*, pp. 198 e sgg.

Presidente della Repubblica ad interim ed il ministro Diego Portales, allora “all’apice della gloria e della popolarità”.²

Sicuramente non era in sala Isidora Zegers, sottoposta al rigoroso lutto di quei tempi e, com’è probabile, umiliata dal trionfo degli avversari del suo infelice marito. Il repertorio presentato era abbastanza vario. Le opere in cartellone erano: *Il felice inganno*, *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *Edoardo e Cristina* (1819), *L'italiana in Algeri* (1813), *La Cenerentola* (1817) e *Tancredi* (1813) di Rossini; *Agnese* (1809) di Paer; *Elisa e Claudio* (1821) di Saverio Mercadante (1795-1870) ed infine *Il portantino* di un compositore il cui nome era Paini o Paine (Pacini non scrisse un'opera con questo nome).

L'orchestra era diretta dal versatile compositore, violinista, clarinettista e memorialista José Zapiola. Vi parteciparono Manuel Robles, autore della musica del primo inno nazionale e Francisco Guzmán, violinisti; Eustaquio Guzmán, violoncello; Gustavo Herber, fagotto ed altri strumenti a corde. Al coro si unirono Rosa Lagunas, popolare cantante di Lima, le cui esibizioni rallegravano il termine degli spettacoli teatrali; Angela Calderón, cilena, collega di Rosa Lagunas; Carmen Chena, che con la sua chitarra intratteneva gli ospiti dei salotti cittadini; Pedro Meneses, solista della cattedrale durante le messe solenni, i funerali ed i matrimoni;- José Pose, attore spagnolo; il terziario francescano Pascual Cáceres, ex lego di San Francesco, espulso dall'ordine per la passione che nutriva verso la musica laica; il popolare Silva, gestore di mescite di vino dolce e di banchi, con piatti pronti nelle locande durante le feste patriottiche e natalizie, famoso perché annunciava la sua presenza con un drappo dove si leggeva: "E' arrivato Silva" venendo immortalato nei quadri di Ernest Charton de Treville e di altri pittori veristi.

Anche negli spettacoli d'opera troviamo tracce della rivalutata cultura cilena secondo i desideri del ministro Portales. In *Il barbiere di Siviglia*, ad esempio, l'orchestra ed i cori lasciavano spazio all'esibizione di Mercedes Tadea e Carmen Pinilla, celebri cantanti di cuecas originarie di Petorca, che cantavano una vivace zamacueca ballata da Figaro e Rosina. Sono

² Cfr. M.CANEPA GUZMAN, *La Opera*, p.16.

convinto che Isidora Zegers non avrebbe mai permesso un torto del genere all'opera rossiniana se non fosse stata in lutto e nelle dolorose circostanze che l'avevano coinvolta.

Gli insegnamenti della vedova non svanirono comunque nel tempo; in breve si alzarono critiche accese contro la scarsa qualità della compagnia che oltretutto cantava testi tradotti in un pessimo castigliano. Scelta criticata da Andrés Bello in *El Araucano* del 18 dicembre 1830 perché:

“sin facilitar la inteligencia de la obra, perjudica mucho a la ezipresión y suavidad de la melodía por la falta de correspondencia entre la letra y la música”.³

Il soprano Scheroni viene descritta come artista "molto sciupata". A proposito del direttore Pezzoni Bello, scrive che non conosceva la musica e cantava ad orecchio. Da aggiungere il carattere insopportabile di Pezzoni, che provocava continue risse e litigi tra i musicisti, e che, secondo il racconto di José Joaquín de Mora in *El Trompeta* del 13 gennaio 1831, emetteva "grida tanto alte che gli spettatori venivano trascinati al riso o alla compassione vedendolo in uno stato di parossismo vicino alla esplosione". Proseguiva Mora:

“Para llenar el papel de contrabajo, continuaba Mora, le falta a Pezzoni la firmeza y conocimientos músicos que requiere esta voz en las obras serias lo primero se observará siempre que quiere sostener una nota grave y lo segundo, en las modulaciones marcadas, pues en este caso, corno no puede guiarse tanto por el oído (recurso ordinario de los cantantes sin saber música), embrolla la armonía y quiebra el compás. Lo menos mal que hace Pezzoni son los papeles de bufo que todo italiano desempeña con más o menos felicidad porque en ellos encubren con chuladas los defectos esenciales de su canto. Atestíguenlo *El Barbero de Sevilla* y *La italiana en Argel*, y en la primera de estas óperas donde desempeña su papel favorito, obsérvese cómo desfigura los

³ [Traduzione] Non facilitava la comprensione dell'opera, ne comprometteva l'espressione e la soavità della melodia, mancando la corrispondenza tra parole e musica. Ivi, p. 13. ⁴ Ivi, p. 14.

personajes. De las otras obras diremos que en la Inés el señor Pezzoni es el barbero en estado de demencia y en el Tancredo es el barbero vestido e galápagos? Que otro bufo que el señor Pezzoni con su voz y falta de acción teatral hubiera tenido la presunción de cantar en Tancredo el papel de Tenor?

Tenemos los chilenos bastante dosis de arnabilidad y tolerancia, aplaudirnos por urbanidad y por costumbre, pero no sornos tan insensatos que se nos oculten las horrendas mutilaciones y absurdos pastiches que se nos dan bajo el nombre de óperas”.⁴

La conoscenza del repertorio, dei temi, dei personaggi, dei registri e delle tecniche vocali da parte del critico non debbono sorprenderci.

Isidora Zegers era riuscita ad educare il pubblico cileno grazie al suo salotto ed alla Società Filarmonica: per questo Mora concludeva il suo articolo vergognandosi:

“Que en un país que poseía una de las más perfectas cantante salida jamás de las mejores escuelas de Europa, en un país que ha tenido una Sociedad Filarmónica tamaño desatino sólo puede merecer la burla y la rechifla Jamás habíamos imaginado aquí berrear, mugir, desgañitarse como estamos

⁴ [Traduzione] Per completare il ruolo di contrabbasso manca a Pezzoni la fermezza e le conoscenze musicali richieste da questa voce negli allestimenti seri la prima cosa si osserva ogni qualvolta deve mantenere una nota grave e la seconda nelle modulazioni accentuate, infatti in questo caso, dato che non può farsi condurre dall'orecchio (normale ricorso dei cantanti che non sanno leggere la musica), confonde l'armonia e spezza il ritmo. I ruoli che meglio interpreta Pezzoni sono quelli buffi, ruoli che ogni italiano sa svolgere con maggiore o minore disinvoltura, dato che con queste pagliacciate nascondono difetti essenziali del loro canto. Quanto sto dicendo è documentato da *El barbero de Sevilla* e da *La italiana en Argel*. Lo si osservi nella prima opera, anche quando interpreta il suo ruolo preferito riesce a rovinare i personaggi. Delle altre opere diremo soltanto che il Pezzoni è il barbiere vestito da galapago. Chi altri se non lui avrebbe avuto la presunzione di cantare da tenore in Tancredi se non il Pezzoni con quella sua voce e la mancanza di un'azione teatrale?

Noi cileni abbiamo una dose notevole di gentilezza e di tolleranza, applaudiamo per cortesia e per educazione, ma non siamo tanto insensati da non vedere le orrende mutilazioni e gli assurdi pasticci che ci vengono forniti sotto il nome di opera. Ivi p. 16.

oyendo ahora. De las modernas tiranas pasamos de pronto a lo más delicado y clásico de la música vocal, y aún en los talentos mediocres, gracias a un consejo y modelo de Massoni, y de otros profesores aficionados se ha observado a lo menos buen gusto, compás y entonaciones correctas”.⁵

Un altro critico, Vicente Grez, giornalista, storico e scrittore umoristico, pensava che:

“la impresión que dejó esta compañía fue tan desagradable, que el público se formó la idea de que nada había más insufrible que un espectáculo lírico, no pudiendo imaginarse que existieran cantantes capaces de deleitar al menos exigente”.⁶

Nonostante queste critiche squalificanti, il cartellone si mantenne invariato a Santiago durante tutta la stagione fino al 12 febbraio 1831. Dal 5 aprile successivo furono organizzati quattro spettacoli a Valparaíso in un teatro improvvisato nell'abitazione dei fratelli Cifuentes, prima della partenza definitiva della compagnia verso Lima. Non avendo trovato alcuna documentazione sul loro soggiorno in Perú, Lauro Ayestarán suggerisce che il gruppo si fosse sciolto "nel loro tour nel Pacifico".⁷ Nonostante i cileni fossero convinti che questa prima esperienza lirica "era quanto di peggio avessero ascoltato sino a quel momento",⁸ essa ebbe la virtù di tenere unita l'opinione

⁵ [Traduzione] Di una nazione che aveva una delle migliori cantanti educata nelle migliori scuole europee, di una nazione che contava su un'eccellente Società Filarmonica una follia simile può meritare soltanto la burla e lo scherno. Era impossibile immaginare che avremmo dovuto ascoltare in questi luoghi barriti, muggiti, strilli come ora sta accadendo. Passiamo attualmente dalle moderne "tiranas" agli aspetti più delicati e classici della musica vocale: persino nei talenti mediocri, grazie al consiglio ed al modello di Massoni e di altri professori aficionados abbiamo visto almeno un buon gusto, un buon ritmo ed una voce intonata". Ivi, pp. 14-15

⁶ [Traduzione] L'impressione lasciata da questa compagnia nel pubblico fu talmente sgradevole da pensare che nulla fosse più insopportabile di uno spettacolo lirico, non potendo immaginare che ci fossero cantanti in grado di dilettere la persona meno esigente. Ivi, pp. 14-15.

⁷ Cfr. L. AYESTARAN, Ivi, p. 198.

⁸ Cfr. CANEPA, Ivi, p. 18.

pubblica in una critica unanime, dimenticando nel frattempo i tragici avvenimenti di Lircay che tante tragedie aveva creato.

Un aspetto da studiare è il motivo che spinse queste compagnie ad avventurarsi nel Nuovo Mondo verso il 1830, facendosi conoscere sia con *Il felice inganno* sia con *Il barbiere di Siviglia*. Nel 1825 venne ascoltato *Il barbiere* in Argentina; a maggio 1830 ci fu il debutto in Uruguay della prima opera completa: *Il felice inganno*; nel 1831 la gran compagnia italiana di Filippo Galli lavorò in Messico; nel 1834 abbiamo a Cuba la prima compagnia italiana, e nel 1835 *Il barbiere* fu la prima opera completa rappresentata a Puerto Rico, per citare solo qualche esempio. Sarebbe da studiare perché non ci furono altre compagnie italiane in Cile fino al 1844, epoca in cui ci fu un'altra ondata di compagnie liriche di gran lunga migliori, che portarono l'opera persino in Bolivia nel 1847 ed in Colombia nel 1848.

Per quanto riguarda il Cile possiamo fare alcune ipotesi, tutte da verificare. La principale - tralasciando la brutta esperienza vissuta dal pubblico cileno con la compagnia Pezzoni - ci porta al governo del ministro Diego Portales, il cui interesse verso la musica e le tradizioni popolari può aver influito sulla scarsa popolarità di manifestazioni considerate estranee e senza radici nella tradizione locale; situazione interrotta dal suo omicidio avvenuto nel 1837. Il lutto di Isidora Zegers, d'altra parte, potrebbe forse averle fatto trascurare la divulgazione del prediletto Rossini per un paio d'anni. La situazione cambiò quando la musicista si sposò il primo gennaio 1835 in seconde nozze con Jorge Huneeus, impresario tedesco residente in Cile. Nella loro casa tornò di moda il salotto, frequentato dagli intellettuali più importanti del paese e dai visitatori stranieri, come i pittori Mauricio Rugendas e Raymond de Monvoisin; gli umanisti e scienziati Andrés Bello, Ignacio Domeyko, Domingo Faustino Sarmiento e Bartolomé Mitre; i poeti e letterati Mercedes Marín de Solar, José Victorino Lastarria, Vicente Pérez Rosales e José Joaquín Vallejos (Jotabeche); i musicisti Vincent Wallace (1812-1865), Camillo Sivori (1815-1894), Miska Hauser (1822-1887), Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) e Federico Guzmán (1837-1885) tra gli altri.

Per concludere bisognerebbe controllare con quale frequenza e con quali itinerari le compagnie italiane d'opera

visitarono il continente americano tra il 1830 e il 1844, analizzando i motivi che le spinsero ad evitare alcuni paesi in questo periodo. Una delle ragioni di questo silenzio fu la guerra contro la confederazione tra il Perù e la Bolivia, che rese poco sicure le scene del Cile, del Perù e della Bolivia tra il 1836-1839. Sono anche da studiare sia l'influenza del romanticismo-comparso verso il 1840- sulle novità operistiche dal 1844, sia il modo in cui l'opera italiana esasperò i sentimenti nazionalisti nei paesi americani diventando "il veicolo emotivo del romanticismo".⁹ Diamo soltanto qualche cenno sull'argomento per stimolare uno scambio di idee e di informazioni su questa materia.

Dopo il secondo matrimonio Isidora Zegers tornò ad occuparsi di musica, recuperando il prestigio perduto, come è dimostrato dal fatto che venne consultata sull'eventuale restauro della cappella di musica della cattedrale di Santiago, allora in carica a José Antonio González (ca. 1752-1840), alla fine della sua lunga esistenza. Il maestro francese della Zegers, Frédéric Massimino, ebbe dal governo cileno l'incarico di scritturare a Parigi il pianista Arnault, il tenore Caruel ed i bassi Enrique Maffei e Henry Lanza, che arrivarono col piròscafo *Bonne Clemence* agli inizi del 1849 a Valparaíso e nel marzo successivo a Santiago. Il solo musicista del gruppo di un certo valore era Lanza, che meritò, come abbiamo detto in precedenza, la nomina a maestro di cappella della cattedrale. Sempre grazie alla Zegers e raccomandata dal pittore Mauricio Rugendas, alla fine del marzo 1944 arrivò in Cile proveniente da Lima, la prima compagnia d'opera importante scritturata dall'impresa Solar e Borgono. Ad essa si aggregò Henry Lanza nel ruolo di "baritono sobresaliente" interpretando ruoli diversi.

Il direttore era Rafael Pantanelli ed era formata da: Teresa Rossi, primo soprano; Clorinda Corradi in Pantanelli, primo contralto e moglie del direttore; María Espafia, primo soprano; Alejandro Zambaiti, primo tenore; Pablo Ferretti, basso cantante; José Martí, basso generico, ed infine gli scenografi Rafael Giorgi e Néstor Corradi, fratello della Pantanelli. Prima del loro arrivo a

⁹ E. PEREIRA SALAS *Los orígenes*, p. 129.

Santiago avevano presentato un concerto a Valparaíso, con pezzi di *Norma*, *Lucia di Lamermoor* e *I Puritani* nella cantina della casa di Elías de la Cruz in piazza Orrego, ottenendo critiche molto lusinghiere per la buona qualità vocale. A Santiago debuttarono il 2 aprile 1844 nel teatro dell'università con *Capuleti e Montecchi* (1830) di Bellini, opera che indicava un cambio estetico nel pubblico: dal bel canto si passava a Verdi nel 1850.

L'entusiasmo per la Rossi e la Pantanelli, nuove figure femminili della lirica, fu veramente un'apoteosi. Sarmiento era allora in Cile e scrisse in *El Progreso* del 4 maggio 1844:

“Cuatro representaciones han bastado para producir el misterioso fenómeno de la transformación y este pueblo antifilarmonico se ha convertido en una compañía de dilettanti que no habla sino de ópera y que a cada instante quisiera entonar las armonías que han asido su corazón y que a la primera nota hacen brotar un ramillete de recuerdos una impresión de bienestar y de gozo. Tan cierto es que la música es hoy el hecho que nos domina que puede estar uno seguro de que en toda tertulia, y en toda mesa de te, de las ocho para adelante no se discute, ni se habla sino de Romeo y Julieta de la señora Pantanelli y Rossi, del Malino Faliero [nel testo: N. del T.]”.¹⁰

La Pantanelli si era distinta in Italia, Spagna e Cuba, ed era considerata una brava attrice ed "una bella italiana dalla voce dolce, sonora e trascinante",¹¹ nonostante "avesse il capriccio di trasformarsi in tenore o basso".¹²

Anche la Rossi si era messa in luce per la sua voce gradevole e per i suoi "languidi occhi", ma le mancava una buona

¹⁰ [Traduzione] Sono state sufficienti quattro rappresentazioni per creare il fenomeno misterioso dell'evoluzione e questo popolo anti-filarmonico si è trasformato in una compagnia di dilettanti che non può parlare d'altro che di opera e che in ogni istante vorrebbe intonare le armonie che hanno toccato il loro cuore e che già con la prima nota fanno sbocciare un bouquet di ricordi. Un'impressione di benessere e di letizia. È talmente vero che è la musica a dominare oggi la nostra vita, che siamo certi che in ogni salotto ed in ogni sala da tè, dalle otto in poi si discute e si parla soltanto di Romeo e Giulietta, della Pantanelli e della Rossi, del Marin Faliero. Ivi, p. 129.

¹¹ Cfr. CANEPA, Ivi, p. 23.

¹² TORNERO, cit. in PEREIRA, Ivi, p. 126.

scuola ed i suoi trilli erano carenti. Lo scenografo Giorgi evidenziò la sua competenza con i mezzi scenici sofisticati nelle scene della *Semiramide* (1823) di Rossini.

La passione per l'opera spinse addirittura qualcuno a chiedere che l'italiano diventasse lingua d'obbligo; le nuove generazioni ricevevano i nomi dei protagonisti delle opere; gli artisti erano accolti favorevolmente nei ricevimenti dell'aristocrazia, gentiluomini impettiti slegavano i cavalli dalle carrozze delle prime donne per portarle in gloria e maestà negli alberghi, dopo le serate d'onore in loro beneficio. I regali ricevuti erano davvero impressionanti: "calamai d'argento e cristallo; targhette d'oro con iscrizioni; orologi artistici di porcellana, spille, collane, perle e brillanti; scintillanti corone d'oro ad imitazione di corone d'alloro".¹³

In confronto con questo parossismo italiano e romantico, prodotto di una società disimpegnata, la cultura nazionale non ricevette le stesse attenzioni. Per la prima opera scritta in Cile dal tedesco Aquinas Ried (ca. 1810-1869), *La Telesfora* con libretto in castigliano, ci furono soltanto promesse per un'eventuale messa in scena nella stagione del 1846. La prima opera scritta da un cileno, *La florista de Lugano* di Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1952), venne rappresentata soltanto nel 1895, incontrando un gradimento che possiamo definire appena passabile.

Lo sviluppo commerciale e le ricchezze minerarie scoperte di recente in Cile, avrebbero avuto un effetto benefico per quanto riguarda la lirica. Nel 1844 venne infatti costruito a Valparaíso un enorme e lussuoso teatro d'opera con milleseicento posti e fu inaugurato nel dicembre dello stesso anno, quando la compagnia Pantanelli debuttò in questa città. I cantanti integrati nella compagnia continuarono a lavorare in Cile fino al 1856, quando Teresa Rossi ritornò a Milano, nostalgica fino alla sua morte nel nostro paese, da lei considerato sua seconda patria. Clorinda Pantanelli si ritirò dalle scene nel 1856, stabilendo la sua residenza a Santiago, dopo essere stata nominata nel 1861 insegnante di canto nel conservatorio nazionale.

¹³ Cfr. D. QUIROGA NOVOA Aspectos... p.6.

A Santiago venne costruito il teatro della Repubblica nel 1848, al posto di quello dell'università e nel 1857 fu edificato il Teatro Municipale, con duemiladuecento poltrone: diventerà il palcoscenico ufficiale dell'opera italiana sino ad oggi. Nel 1870 un incendio ridusse purtroppo in cenere l'edificio principale, limitando a milleduecento il numero dei posti. *Il barbiere di Siviglia* di Rossini è stato ascoltato recentemente a Santiago, rispettivamente nelle stagioni 1989 e 1993. Nulla di nuovo sotto il sole.

ANNESSI

A titolo d'esempio, allego alcuni dati relativi a musicisti italiani ed americani, che cito dal mio progetto *Rasgos comunes y distintivos en la música de Hispanoamerica y Chile*.¹⁴

Bolivia

1847: prima rappresentazione a La Paz (debutto latino americano?) di un'opera completa, *L'elisir d'amore*, Donizetti.¹⁵

Cile

María Luisa Corea de Tagle (* 1820), la "prima donna cilena ad occuparsi di un'attività artistica" (107). Trionfò in Perú, Bolivia, Brasile. Dopo aver studiato a Parigi, cantò a Milano e nel 1873 diventò famosa in compagnia di Higinia Larraín soprano di Concepción.¹⁶

1879-80: abbiamo notizie della nostra compatriota Isabel Martínez de Escalante e di suo figlio Luís. Successo di Isabel a Milano, Venezia, Reggio Emilia, Padova, Castelfranco, Oporto, come prima donna assoluta. Rappresentò il Cile ed offrì spettacoli in Europa per trovare fondi e far conoscere le ragioni del Cile durante la guerra del Pacifico.¹⁷

Colombia

Oreste Sindici (1837-1904), tenore romano, giunto a Bogotá con la compagnia d'opera di Egisto Petrilli, ebbe un grande successo prendendo la nazionalità colombiana e stabilendo la sua residenza in Colombia. Nel 1887 compose l'inno nazionale con un testo di Rafael Nuñez. Fu presentato l'11 novembre 1887, pubblicato a Bogotá nella tipografia *La Luz* ed adottato ufficialmente con decreto legge n° 3 del 1920. Precedentemente si ebbero altri tentativi di inni.¹⁸

¹⁴ Fondecyd, 91-07-06

¹⁵ cfr. J. de MESA e C. SEOANE, *La música en Bolivia*..

¹⁶ cfr. PEREIRA, Ivi

¹⁷ cfr. CANEPA, Ivi

¹⁸ J. I. PERDOMO ESCOBAR, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, 1963, p. 167.

Cuba

1846: *Ernani* di Verdi inaugura il Teatro del Tacón.¹⁹

Messico

1805: *zarzuela* buffa *El filosofo burlado*, Cimarosa,

1806: *Il barbiere di Siviglia*, Paisiello. Scarsa popolarità dell'opera italiana. "L'indipendenza propizia migliori prospettive per quanto riguarda l'opera intesa come spettacolo e musica"

1823: *Il califfo di Bagdad*, Boïeldieu

1824: *L'italiana in Algeri*, Rossini.

1825: *La gazza ladra*, Tancredi, Rossini

1826: *Il barbiere di Siviglia*, Rossini.

1827: *Otello*, Rossini

1831: compagnia d'opera di Filippo Galli (1783-1853) "prima gran compagnia italiana arrivata in Messico" (24), rimase fino al 1837.

1845: compagnia italiana di Eufrasia Borghese, non molto importante, ma che arruolò nelle sue fila la cantante messicana María Jesús Cepeda y Cosío.

1850: una compagnia della Valtellina presenta per la prima volta un'opera di Verdi: ha una tiepida accoglienza.

1864: Angela Peralta trionfa in Europa.²⁰

Puerto Rico

1835: prima rappresentazione di un'opera con una compagnia italiana, Compagnia Filarmonica, *Il barbiere di Siviglia*, Rossini.

1842: seconda rappresentazione di un'opera con la compagnia di Stefano Busatti, opere di Donizetti, Bellini, Rossini.²¹

Uruguay

1830: prima opera completa: durante quest'anno abbiamo 19 rappresentazioni d'opera, 17 delle quali di Rossini. Opera

¹⁹ cfr. R. STEVENSON, *Havana*

²⁰ cfr. G. CARMONA, *Período de la Independencia*

²¹ cfr. D. THOMPSON, *Nineteenth..*

italiana in Uruguay dal 1830, Rossini; dal 1850, Bellini, Donizetti; dal 1852, Verdi.

1830-1879: settanta opere di Rossini, Mercadante, Paër, Marcos Portugal (ricorda il dominio portoghese), Pacini, Donizetti, Bellini, Verdi, Ricci, Nicolai, Halevy, Auber, Meyerbeer, Zanelli, Petrella.

1830-1840: compagnia di Giustina Piacentini e Miguel Vaccani.²²

²² cfr. AYESTARAN, Ivi

ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO

PRODUZIONE E CIRCOLAZIONE DEL TEATRO MUSICALE
NELL'AMERICA LATINA

Dato che i fattori produttivi muovono in un circuito, e quindi sono conseguenza di un determinato quadro sociale, sarà imprescindibile considerare le diverse dinamiche che in America Latina hanno condizionato da quel punto di vista l'evolversi dello specifico fenomeno culturale che c'interessa. Anche se in questa sede si tratterà quasi esclusivamente del teatro musicale, la comprensione degli studi sull'argomento subirebbe perciò un grave torto se non si prendessero in considerazione i lavori basilari sulle istituzioni americane, sia durante il periodo della dominazione iberica, sia dopo il conseguimento delle indipendenze nazionali. Ad esempio: da una parte, il ruolo prepotente che gli enti assistenziali hanno giocato, nella gestione dell'attività teatrale in America, è un risultato della politica coloniale; dall'altra, i poderosi flussi migratori che hanno determinato un nuovo mercato, e dunque nuovi meccanismi di produzione e di circolazione, sono una conseguenza delle scelte demografiche, adottate dalle nuove nazioni nell'Ottocento. Sono questi gli aspetti che si cercherà di illustrare in seguito, ma dopo un breve resoconto degli studi che, più o meno direttamente, vertono sul teatro musicale in America.

Lo stato della ricerca: introduzione alla storiografia sul teatro musicale in America

L'America Latina, in quanto oggetto della musicologia storica, è stata considerata ai margini di un'immaginaria, ma

prepotente, strada maestra. Paradossalmente, questo ha segnato un avvio di studi specifici più fortunato rispetto alle realtà iberiche perché legato fin dall'inizio all'esegesi delle fonti. Infatti l'argomento americano si è rivelato poco seducente per i poligrafi locali, che hanno descritto le proprie fenomenologie emotive, convinti di occuparsi dell'estetica o dei grandi protagonisti della storia musicale europea. Al contrario la musica in America è stata studiata soprattutto dagli archivisti, che custodivano le fonti, e sovente da storici gesuiti di solida formazione scientifica che, con orgoglio impermeabile alle concessioni affettive, hanno compulsato i documenti relativi all'azione culturale della Compagnia.

Purtroppo quelle fatiche, pubblicate sessanta, settanta anni fa, sono difficili da reperire, come la maggior parte dei lavori che si citeranno, stampati in lungo e in largo nell'immenso territorio del continente, con tirature modeste. Converrà perciò dar conto di qualche studio generale che possa fungere da cornice di riferimento.

Gerard Béhague ha pubblicato un saggio panoramico nel 1979: *Music in Latin America: an introduction*, tradotto nel 1983 col titolo *La música en América Latina*. Si tratta di un raro tentativo di affrontare la questione nel suo complesso, dopo il lontano *Music of Latin America* di Nicholas Slonimsky del 1945, compiuto utilizzando una metodologia moderna, a partire dalle note bibliografiche. Le firme autorevoli, in particolare quella di Robert Stevenson, che compaiono in calce agli articoli che trattano l'argomento nel *New Grove dictionary of opera*, forniscono dati nuovi e indicazioni abbastanza aggiornate. Il lettore italiano troverà comunque agevole consultare l'apposita sezione della *Storia dell'opera*, uscita a Torino nel 1977 e affidata a José López Calo, sicuramente da integrare con la lettura approfondita di due testi che forniscono le basi per l'ulteriore studio dei fenomeni culturali americani: l'*Historia de la cultura en la América española* di Pedro Henríquez Ureña, tradotta in italiano nel 1961, e *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* di José Luis Romero, uscito nel 1976 e che in Italia fu edito nel 1989 come *Le città e le idee: storia urbana del Nuovo Mondo*.

Studi sul teatro musicale nell'epoca coloniale

Sebbene solo dai primi anni dell'Ottocento sia stata massiccia e inequivocabile la presenza in America di compagnie che rappresentarono spettacoli melodrammatici, furono molto prima ivi prodotti drammi per musica che, come accade anche in Europa, appaiono nelle fonti sotto le più diverse denominazioni. Tenuto conto della consueta accoglienza della musica in tutta la drammaturgia che in epoca coloniale passò dalle metropoli iberiche in America o che in America fu scritta, sarà dunque necessaria la conoscenza dei lavori svolti sulla generica problematica teatrale, almeno per quanto riguarda le strutture di produzione nei tempi che precedettero sia l'insediamento della corte regale dei Braganza a Rio de Janeiro che l'avvio delle guerre d'indipendenza dai Borboni spagnoli. Modelli di ricerca sulla drammaturgia in America restano i lavori basilari, non sempre scorrevoli alla lettura, pubblicati negli anni '40 da Guillermo Lohmann Villena su Lima e da José Luis Trenti Rocamora sul Río de la Plata, punti di partenza insostituibili per qualsiasi analisi dell'argomento, data la profusione d'informazione archivistica, fino allora sconosciuta, e la rigorosa descrizione delle fonti documentarie.

Due pubblicazioni di Lohmann Villena sul Perú coloniale, *Apuntaciones sobre el arte dramático en Lima durante el virreinato* e *Historia del arte dramático en Lima durante el virreinato*, comparse nel 1941, precedono di quattro anni la stampa della sua monumentale sintesi, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, che costituisce tuttora una pietra miliare e un modello metodologico, sia per il rigore della trattazione, sia per l'importanza dell'argomento: il teatro, con o senza musica, in una delle due capitali culturali della colonia. Tre sezioni comprendono gli argomenti relativi ai secoli XVI, XVII e XVIII, dove sono descritti con abbondanza di documenti i rapporti degli attori, dei musicisti e degli impresari con le istituzioni di Lima, soprattutto con l'Hospital Real de San Andrés. Oltre alla ricchissima appendice che comprende fra l'altro gli elenchi degli attori, sono di ovvia utilità sia l'indice dei nomi che quello dei titoli.

Sempre per quanto riguarda il Perú, Rubén Vargas Ugarte ha pubblicato nel 1943 un'importante raccolta drammatica: *De*

nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Sono posteriori gli scritti sull'argomento confezionati dagli studiosi dell'area musicologica, fra i quali Stevenson è figura basilare per i molti lavori sull'intonazione peruviana di Tomás de Torrejón y Velasco per *La púrpura de la rosa* di Calderón: *Opera beginnings in the New-World*, scritto per «Musical quarterly» nel 1959 e tradotto nel «Boletín latinoamericano de música», dove tra l'altro si parla dei casi precoci di teatro cantato a Charleston; *La primera ópera compuesta en el Nuevo Mundo* del 1964, e certamente la prefazione alla stampa della partitura, conservata a Lima, Biblioteca Nacional, e curata da Stevenson nel 1976.

Con un'opera di carattere generale, anche se non dedita esclusivamente al teatro per musica, Stevenson ha segnato un'altra direzione fondamentale per la ricerca: *The music of Perú : aboriginal and viceroyal epochs*, uscito a Washington nel 1960 e poi aggiornato, coi dati recentemente forniti dall'autore stesso, nei lavori di sintesi per le voci del *New Grove dictionary of opera*. Fra coloro che si sono dedicati a fenomeni particolari del teatro andino, va segnalata Marie Heimer che ha pubblicato nel 1962 *Apuntes sobre el teatro en la villa imperial de Potosí. Documentos del Archivo de Potosí (1557-1636)*.

Molte delle ricerche di Trenti Rocamora hanno visto la luce tra il 1947 e il 1949, poco dopo le pubblicazioni di Lohmann Villena. I suoi lavori continuano le fatiche condotte nei primi anni del Novecento da Mariano Bosch. Sebbene Trenti Rocamora non rifiuti il trattamento dell'intero panorama coloniale americano, i suoi studi sono per Buenos Aires quello che le fatiche di Lohmann Villena sono per Lima: *El teatro en América colonial*, culmine della ricerca dell'autore, pubblicato nel 1974, sembra tuttora l'opera complessiva meglio documentata sul tema. Anche in precedenza Trenti Rocamora aveva trattato la drammaturgia della colonia nella sua totalità continentale, in alcuni studi come *El repertorio de la dramática colonial hispanoamericana* del 1947, diviso in due sezioni: la prima dedicata interamente alla produzione teatrale in lingue amerinde; la seconda, divisa per paesi, alle opere in spagnolo.

Il testo di Trenti compare parallelamente alla fase in cui i responsabili del potere in tanti stati americani, e specialmente in

Argentina, desideravano promuovere, con particolare tenacia, l'identificazione di profili culturali non europei: la ricerca della cosiddetta essenza nazionale. A questo intento non erano estranei i compositori coevi, appartenenti ai rispettivi nazionalismi musicali: allora la comparsa dei testi di Trenti Rocamora forniva una giustificazione storica all'indole nostalgica, comune a numerosi melodrammi d'argomento incaico o azteco. Tanta energia lirica, spesa per ritrovare la purezza originaria, sembra meno probabile quando si pensa che in gran parte era profusa dagli immigrati italiani. Tuttavia fondamentale, il libro di Trenti Rocamora, che contiene preziose notizie sugli usi della musica nella pratica teatrale, sottolinea la preponderanza del genere encomiastico nel periodo coloniale, che trova nella *loa* la forma più caratteristica e più diffusa.

Prima del grande sforzo di sintesi compiuto da Trenti Rocamora sulla drammaturgia latino-americana, un articolo era uscito dall'autorevole penna di Henríquez Ureña: *El teatro en América Latina en la época colonial* del 1936. Anche se tutti i lavori di Trenti Rocamora danno un risalto particolare allo specifico interesse rioplatense, i suoi studi puntuali sul teatro *porteño*, per i tardivi sviluppi politici ed economici di Buenos Aires nel mondo coloniale, sono centrati sulla produzione dell'ambiente gesuitico e sull'insediamento di un nuovo sistema produttivo impresariale nel teatro cittadino durante gli ultimi decenni del Settecento. Sul primo argomento Trenti Rocamora ha pubblicato nel 1946 *El teatro en la época virreinal dentro de los limites del virreinato del Río de la Plata*, continuando le fatiche dei gesuiti Furlong e Leonhardt.

Carlos Leonhardt, fra tante altre cose, si era occupato del teatro musicale della Compagnia, pubblicando due articoli in «Estudios», un'importante rivista dei gesuiti argentini: *Datos históricos sobre el teatro musical* del 1923 e *La música y el teatro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay* del 1924. Guillermo Furlong, interessato alla presenza dei primi musicisti gesuiti nel Río de la Plata come Louis Berger, Jean Vaisseau, Commentale e Zipoli, aveva scritto un saggio complessivo nel 1945: *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*.

Sempre negli anni '40, Jorge Escalada Yriondo pubblicava diversi articoli, dando notizia dei risultati delle sue ricerche documentarie sull'attività dei primi impresari di Río de la Plata: *Alquiler de un terreno con destino a teatro*, *Orígenes del teatro porteño*. *Músicos, payasos y volatineros* ed *Entorno al primer coliseo argentino*. Nel 1984 esce un lavoro interessante sulla posizione sociale dei comici, *El actor en el Río de la Plata* di Teodoro Klein, dove si possono trovare documenti relativi alle notizie musicali, dalla sala settecentesca della Ranchería fino alla Sociedad del Buen Gusto del Teatro, reperiti a Buenos Aires, Archivo General de la Nación. Frutti successivi della ricerca saranno accessibili grazie alla consultazione del *Diccionario teatral del Río de la Plata*, pubblicato nel 1962 da Tito Livio Foppa a Buenos Aires, e della parte dedicata da Vincente Gesualdo al periodo coloniale nell'*Historia de la música en Argentina* del 1961. Molto proficua sarà la lettura delle voci di Stevenson su *Buenos Aires* e di Juan Pedro Franze sull'*Argentina* per il *New Grove dictionary of opera*.

Nell'ampia bibliografia che chiarisce la questione relativa al debutto della produzione drammatica in Messico, *La huella franciscana en el primer teatro secularizado del siglo XVI en México*, pubblicata nel 1986 da Juan Collantes de Terán, illustra l'attività, all'interno della colonia, del sivigliano Fernán González de Eslava nel Cinquecento. Risulta estremamente utile, se non indispensabile, il quadro complessivo fornito da Stevenson nel 1952, con *Music in Mexico, a historical survey*, mentre l'attività lirica di Zumaya e di Gerusalemme nel Settecento è trattata brevemente nel panorama di Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal* del 1973. Molti altri hanno concentrato i loro sforzi sulle singole regioni del continente, interessandosi agli aspetti che forniscono dati importanti sull'attività operistica, anche se non direttamente pertinenti al teatro musicale: per il Brasile si dovrà consultare la frondosa produzione di Francisco Curt Lange; per la Colombia, l'*Historia* di Perdomo Escobar su cui si tornerà più avanti; per il Venezuela, *Music in Caracas during the colonial period (1770-1811)* e *Temas de música colonial venezolana*, pubblicati da Juan Bautista Plaza nel 1943 e nel 1990.

Altri studi ancora tematizzano il trapianto dei generi europei, sia teatrali che operistici, nell'America latina. Irving Leonard si è dedicato all'accoglienza che la colonia ha riservato a Lope e a Corneille, in due articoli degli anni '30, comparsi in «Hispanic review»: *An early Peruvian adaptation of Corneille's «Rodogune»* e *Notes of Lope de Vega's works in the Spanish Indias*. Resta utilissimo consultare il *Cancionero musical de Lope de Vega*, curato da Miguel Querol nel 1986, che riporta i versi delle *novelas*: l'intonazione di queste rime, tramandata dal codice di Oaxaca, Archivo de la Catedral, dimostra l'interesse di un ben noto polifonista, Gaspar Fernández attivo in Guatemala e nel Messico, verso i testi di Lope. Focalizzando il canale lusitano e brasiliano, e non solo in teatro, nel 1968 Stevenson aveva scritto *Some Portuguese sources to early Brazilian music history*. Per le prime manifestazioni del teatro musicale in America, nel 1992 chi scrive si è occupato del radicamento del genere nel continente, con gli *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, un volume preceduto da *Napoli, Madrid, Messico e Buenos Aires: alcuni dati su musicisti pugliesi in America Latina nel Settecento* del 1988, centrato sull'esordio dell'attività imprenditoriale.

Studi sull'opera paese per paese

I movimenti indipendentisti del secolo XIX furono accompagnati dal tentativo di individuare profili culturali distintivi che corrispondessero alle nuove realtà nazionali che si erano determinate come risultato delle travagliate vicende politiche. Così gli studiosi latino-americani del teatro musicale hanno trattato il tema della drammaturgia prodotta dall'Ottocento in poi, forzando la mano e tracciando la storia degli avvenimenti accaduti in ogni stato, all'interno delle nuove frontiere. Bisogna tenere presente che i legami stretti e complessi, che l'opera ha sempre avuto coi centri del potere, hanno fatto del genere, fra tutte le manifestazioni culturali, un motore privilegiato per l'espandersi dell'energia nazionalista, cui la trattatistica sul teatro musicale non è rimasta estranea.

La madrepatria non aveva affatto facilitato le comunicazioni interne alla società coloniale, anzi, con una legislazione censoria minuziosa benché non sempre applicata, aveva anche impedito che le idee e gli uomini estranei all'ortodossia della corte e della chiesa spagnola arrivassero in America. Fra i gruppi che promossero i moti per l'indipendenza, il teatro d'opera era considerato un elemento progressista, in quanto tramite culturale con l'Europa transpirenaica, ulteriore rispetto alla penisola iberica, avvertita ormai come un ostacolo e considerata arretrata. Domingo Faustino Sarmiento, uno dei massimi esponenti dell'apertura liberale della cultura americana, riteneva che il progresso civile dovesse passare attraverso i modelli politico-sociali europei.

A quel tempo la realtà non era seconda in fantasia e prodezze all'azione melodrammatica che si allestiva nei teatri. Garibaldi combatteva il tiranno Rosas nel 1843, guidando un esercito di prodi italiani sotto le mura di Montevideo, ribattezzata Troia perché l'eroe dei due mondi, novello Achille, sottraeva al nemico la salma dell'eroico Neira. Nel 1863, un anno dopo la rovinosa battaglia dell'Aspromonte, Bartolomé Mitre, uno dei più importanti intellettuali latino-americani, scriveva a Garibaldi che i popoli del Río de la Plata, finalmente liberi, non l'avevano mai dimenticato.

Alcuni politici argentini, fra cui Miguel Cané *senior*, Juan Bautista Alberdi, padre della costituzione, e lo stesso Sarmiento, presidente della repubblica dal 1868 al 1874, alternavano le lotte per l'organizzazione dello stato, allora veementi, con un'intensa attività pubblicistica, centrata soprattutto sull'arrivo, visto con molto favore, delle opere di Rossini e Bellini, cantate da Enrico Tambelick o da Anne Caroline Lagrange. In questi scritti, pubblicati dai liberali sulla lirica e studiati recentemente da Pola Suárez Urtubey, l'opera non è mai considerata un elemento estraneo, perché le Americhe assumono totalmente e sviluppano i prodotti culturali di un Occidente del quale ritengono di far parte: la maggioranza dei musicografi latino-americani segue la stessa strada. Invece spinte ideologiche ben diverse muovevano la minoranza che si preoccupava di definire le radici culturali del proprio territorio nazionale.

Nella produzione operistica autoctona, un vivace movimento di librettisti recuperava la storia precolombiana o la mitologia indigena, tanto più intensamente nelle zone in cui quel lontano, utopico passato era più difficile da rintracciare: è sempre il caso dell'Argentina dove il recupero degli argomenti amerindi nell'opera, particolarmente fecondo, è stato curiosamente promosso dai compositori emigrati dall'Italia. Questa tendenza trova riscontro in una trattatistica molto interessata alla comparsa dell'opera in vari paesi e alla caratterizzazione stilistica delle diverse scuole nazionali.

In ambito politico e ovviamente in ambito culturale, l'America Latina si è mossa all'interno di questa dicotomia fra liberalismo e nazionalismo, nella fondazione dello stato. Un breve esame degli studi, dedicati all'argomento di cui si parla, mostra risultati che rispecchiano queste tensioni in modo più o meno palese. Per lo specifico panorama argentino, Pola Suárez Urtubey ha indicato un'importante linea di ricerca nel 1985, con *La musicografía después de Caseros*. Invece, chiaramente interessati all'influenza del nazionalismo musicale e ai suoi trionfi, appaiono i lavori di Juan María Veniard, come *Los García, los Mansilla y la música nacional argentina* del 1986.

Oltre agli studi di Franze, di López Calo e di Gesualdo, già citati e facilmente reperibili in Italia, risulta utile la consultazione di due lavori ben documentati sull'opera, comparsi nel 1961 e nel 1971: *La música argentina durante el período de organización nacional* di Mario García Acevedo e l'*Enciclopedia de la música argentina* di Rodolfo Arizaga. Sarà utile anche la lettura di saggi su argomenti particolari, come *La interpretación musical* di Emilio Giménez e Juan Andrés Sala per l'*Historia general del arte en Argentina* del 1984, e ovviamente l'*Historia del teatro Colón*, curata da Roberto Caamaño nel 1969.

Per quanto riguarda il Brasile, George Raeders ha scritto *Orígenes del teatro brasileño* nel 1972, mentre Martos Pena ha pubblicato a Rio de Janeiro un volume sull'opera prodotta nella città carioca durante il soggiorno della corte portoghese in esilio: *Música no Rio de Janeiro imperial (1822-1870)* del 1962. In precedenza, Luís Heitor Correia da Azevedo aveva elencato drammi e compositori autoctoni nella *Relação das óperas de autores brasileiros* del 1938 e in *150 anos de música no Brasil*

(1800-1950) del 1956. Per una visione più generale, dal 1926 ad oggi si possono consultare la *Storia della musica nel Brasile* di Vincenzo Cernicchiaro, *The music of Brazil* di Luper, *Historia da música brasileira dos primórdios ao início do século XX* di Bruno Kiefer e *Historia da música no Brasil* di Vasco Mariz, che fornisce un'interessante bibliografia e che si può leggere anche nella traduzione spagnola comparsa a Lima nel 1985.

Sul Cile si vedano due testi di Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile* del 1941 e *Historia de la música en Chile (1859-1900)* del 1957. Aspetti più specifici interessano Hernández Cornejo con *Los primeros teatros en Valparaíso* del 1928, Daniel Quiroga Novoa con *Aspectos de la ópera en Chile en el siglo XIX* del 1947 e Mario Cánepa Guzmán con *La ópera en Chile (1839-1930)* del 1976.

Sulla Colombia, un panorama completo si può trovare nell'*Historia de la música en Colombia* di José Vicente Ortega Ricaurte del 1927 e *Bibliografía del teatro colombiano* di Héctor Orjuela del 1974.

Su Cuba rimarrà sempre proficua la lettura di un classico del 1946: *La música en Cuba* di Alejo Carpentier.

Il particolare interesse che nell'Ottocento i compositori messicani riservano all'opera, come veicolo di un prestigio internazionale, è parallela alla musicografia che si sforza di dar conto della produzione locale, di cui Esperanza Alarcón fornisce un panorama introduttivo con un articolo del 1940: *La ópera en México, sus comienzos y los mexicanos autores de óperas*. Sulla produzione di quella sala che si chiamava anche Manuel Muñón, il palcoscenico lirico più importante della capitale. Esperanza Alarcón ha pubblicato nel 1932 *Historia del teatro Principal de México (1753-1931)*, mentre *Opera en México de 1800 a 1880* del 1952 tratta un periodo determinato e ristretto. Sempre in quell'anno Vicente Mendoza si è occupato dell'accoglienza riservata alla *tonadilla escénica*, con *Música en el coliseo de México*. Invece già nei primi anni del Novecento, decisivi per determinare un profilo politico nazionale, Luis Castillo Ledón ha studiato l'attività compositiva dei suoi compatrioti: *Los mexicanos autores de óperas*. Negli anni '40, gli aspetti puntuali della produzione lirica messicana sono stati oggetto di alcuni studi: *Una temporada de ópera italiana en Oaxaca* e *Angela Peralta, el*

ruiseñor mexicano di Armando de María y Campos; *La ópera en Yucatán* di Jesús Romero. Altri testi di carattere generale sono stati confezionati da Michaca, *El nacionalismo musical mexicano* del 1937, e da Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* del 1917.

Per quanto riguarda l'Uruguay, se n'è occupato uno dei pionieri della musicologia latino-americana, Lauro Ayestarán, nel 1943 con la *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830* e nel 1953 col panorama intitolato *La música en el Uruguay*.

Sul Venezuela si può utilizzare il testo introduttivo di José Antonio Calcaño: *La ciudad y su música* del 1985. Per gli esordi del melodramma a Caracas, si può consultare *La primera ópera venezolana* di José Peñín del 1984, mentre una visione complessiva si trova nel *Sesquicentenario de la ópera en Caracas* di Carlos Salas e Feo Calcaño del 1960 e anche in testi come *30 años de historia de ópera en Caracas* di Luis Noguera Messuti, nell'*Historia del teatro lírico en Caracas* di Brito Stelling e Sergio Daniele, usciti negli anni '80. Per finire: sul repertorio wagneriano dell'America Latina, Stevenson ha pubblicato *Wagner's Latin American outreach (to 1900)* nel 1983.

La produzione dell'opera in America Latina

La problematica della circolazione e della produzione del melodramma è argomento di centrale interesse per la ricerca musicologica italiana e non, che negli ultimi decenni ha goduto di decisivi contributi da parte di studiosi come Lorenzo Bianconi e Thomas Walker, il primo dei quali cura assieme a Giorgio Pestelli una *Storia dell'opera italiana* (voll. IV, V, VI, Torino, 1987, 1988, idem) che dedica specifiche sezioni a questi punti di vista affidate a Franco Piperno, John Rosselli e Fiamma Nicolodi. Il tema della Spagna è stato affrontato con questi criteri nel 1987 da Xoán Manuel Carreira, con *Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de Operas* e da Carlos María Fernández che s'interessa del ruolo degli enti assistenziali nella produzione drammatica.

Il panorama latino-americano in generale, e *porteño* in particolare, è stato lucidamente analizzato da Rosselli in *The opera business and the Italian immigrant community in Latin America (1820-1930): the example of Buenos Aires* del 1990. In questo quadro, gli studi svolti negli anni '40 da Lohmann Villena sul ruolo produttivo degli ospedali nel teatro di Lima, stranamente pionieristici rispetto alle coeve ricerche italiane o spagnole, sono legati a quel contesto politico-istituzionale che ora si cercherà di descrivere.

La committenza vicereale

La carica vicereale era affidata a personaggi degli strati nobili più prominenti che rimanevano nelle loro funzioni normalmente sette anni, al termine dei quali rendevano conto alla corona del loro operato attraverso un processo obbligatorio: *el juicio de residencia*. Si tratta di funzionari alle volte importanti e versatili, spesso affidatari successivamente di vicereami diversi, dotati di prerogative che li rendono i massimi gestori della committenza e della circolazione culturale, opera compresa: la dipendenza dal sovrano li spinge a festeggiare, da Napoli a Lima, tutti gli eventi e le ricorrenze della corte lontana; il rango permette loro e insieme li costringe a pagare; la transumanza fa sì che siano i primi a portare, fino alla periferia dell'impero le novità teatrali a volte sconosciute in madrepatria.

Nel 1990 chi scrive si è occupato, con Gioacchino De Padova, del ruolo vicereale nello sviluppo e nella circolazione di generi egemoni nelle Americhe, come la *loa* e la serenata. Col volume intitolato *La serenata vocale tra il vicereame e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*, s'intendeva mostrare quanto un ristretto gruppo di famiglie, appartenenti all'aristocrazia più alta e imparentate tra loro, fossero sia responsabili del governo in colonia, sia promotrici degli spettacoli encomiastici.

A questo *clan* di *grandes de España* appartenevano i de la Cerda, i Folch de Cardona, i Guzmán, i Telléz Girón, gli Aragón, i de la Cueva, i Córdova e gli Spinola. Altri circoli promuoveranno, non esclusivamente per motivi estetici, la stampa della letteratura per archi, mentre altri si eserciteranno nella disputa sul primato

della chitarra o della *vihuela*. Nelle metropoli iberiche l'opera non arriva che all'inizio del Settecento, quando i Borboni ascendono al soglio di Madrid e quando i Braganza consolidano la corona del Portogallo. Nelle Americhe spagnole, ai mutamenti dinastici conseguono sostanziali modifiche dell'apparato burocratico, perché le corti periferiche riecheggiano i nuovi modelli estetici imperanti nella reggia lontana, dove un francese siede sul trono con un'italiana: Filippo V di Borbone, vedovo di Maria Luisa Gabriella di Savoia dal 14 febbraio 1714, senza porre tempo in mezzo sposa Isabella Farnese il 16 settembre dello stesso anno. A Lima, il primo viceré della nuova amministrazione, Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conte de la Mocloa, era in realtà un sopravvissuto della vecchia classe dirigente. Affidatario del Messico e del Perú già durante la dominazione degli Asburgo, nel 1701 aveva commissionato uno spettacolo all'antica: *La púrpura de la rosa* di Calderón, con musica di Torrejón y Velasco, nato a Madrid ma residente a Lima, spesso considerata la prima opera composta nelle Americhe e studiata, come si è detto, da Stevenson.

A un altro viceré, non a caso di Barcellona, si deve la promozione degli allestimenti che riproducono fedelmente lo stile operistico italiano in Perú : si tratta di Manuel de Oms i Santa Pau, marchese di Castel dos Rius, che a differenza degli altri catalani abbracciò la causa borbonica. Approdato a Lima dopo aver coperto l'incarico di ambasciatore in sedi particolarmente vitali per la Spagna di allora, come la Francia e il Portogallo, Oms i Santa Pau aveva condotto in Perú un gruppetto di nove musicisti, fra cui un uomo di teatro: il lombardo Rocco Cerutti. Il fervore del marchese per l'opera lo spinse a scrivere libretti, musicati da Cerutti come *El mejor escudo de Perseo* la cui rappresentazione a palazzo, grazie al fasto delle macchine costò il triplo delle feste locali per il Corpus Domini (nota: G. Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el virreynato*, Madrid, Universidad de Sevilla, 1945, pp. 325 sgg.). Siccome a Lima come a Madrid, l'opera viene imposta dal potere, nella sede vicereale molti gruppi della società locale accetteranno con difficoltà e con diffidenza questa presunta invasione italiana.

Carmine Nicola Caracciolo, principe di Santo Buono, resse il vicereame di Lima dal 1716 al 1720. Com'è logico supporre,

anch'egli appoggiò il Cerutti, e questi lo ringraziò per la sua protezione con il *Carmen panegiricum*, caratterizzato dall'incerta sintassi latina, il cui mecenate viene presentato come "romanun Venitiis [*sic*] nunc indicus heros", "Musis cultur [*sic*] nova regna colendis"¹. Anni dopo, la satira che gli spagnoli svilupperanno contro gli italiani potenti a corte, prenderà l'avvio da quella lontana epoca limense. Chi scrive sta studiando una *pièce* del primo Settecento, che ovviamente circolava anonima e che presenta lo straniero Caracciolo tra i personaggi, ridicolizzato per la stramba parlata castigliana e soprattutto descritto come un individuo falso e fraudolento, secondo gli stereotipi iberici. Le abitudini musicali del principe, maniaco delle sonate, completano la caricatura. Nel 1723, quando Alessandro Scarlatti componeva l'*Erminia*, data a Napoli per le nozze di Filippo Colonna con una parente di Caracciolo, il viceré lascia le *alamedas* limensi, poco accoglienti per gli italiani, mecenati e protetti.

Simili trasformazioni avvennero anche nella capitale di un altro importante vicereame, sempre nel primo Settecento, quello della Nuova Spagna, perciò converrà seguire i lavori citati di Stevenson e di Estrada. Il 15 gennaio del 1711 s'insediò nel Messico un personaggio con titolo e casato lusitani: Ferdinando de Alencastre Noronha e Silva, duca di Linares. Come nel caso del catalano Oms i Santa Pau o del napoletano Caracciolo, in questo rampollo di un'importante famiglia portoghese, l'incarico premiava una fedeltà borbonica per niente condivisa dai connazionali. Nel 1641 i Linares avevano partecipato alla cospirazione contro Giovanni IV di Braganza, tramando perché l'egemonia spagnola continuasse in Portogallo. La sconfitta li sorprese nel regno di Spagna dove Filippo IV riconobbe il titolo ducale, affidando ai Linares incarichi di responsabilità primaria. Ancora una volta un personaggio lontano dall'ortodossia culturale castigliana, per l'origine del casato, è responsabile della penetrazione dell'opera italiana nel territorio che governa. Manuel de Zumaya, il primo vero compositore locale di melodrammi, era

¹ R. Cerutti, *Carmen panegiricum*, in P. Calderón de la Barca-T. de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, a cura di R. Stevenson, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976, p. 56.

al servizio di Linares che lo spinse a musicare i testi che circolavano in Europa tradotti in spagnolo, sempre che non sia stato lo stesso viceré. Tuttavia il merito più notevole di Linares consiste nell'aver commissionato a Zumaya l'intonazione di un dramma napoletano estremamente fortunato: *La Partenope* di Silvio Stampiglia, rappresentata in Messico nel 1711 e accompagnata dalla stampa del libretto bilingue, tramandato ai posteri a differenza della partitura.

Zumaya aveva una perfetta conoscenza dell'italiano, quindi è probabile che abbia studiato in conservatorio a Napoli: un'ipotesi plausibile se si tiene conto del suo *curriculum*. In precedenza aveva composto per il teatro un *Rodrigo* nel 1708. L'anno prima, Händel aveva scritto *Rodrigo ossia Vincer se stesso è la maggior vittoria*, commissionato da Ferdinando de Medici, primogenito di Cosimo III, in quel clima che Strohm considera una celata presa di posizione filoborbonica negli anni caldi della guerra di successione spagnola (nota: R. Strohm, *Händel in Italia: nuovi contributi*, «Rivista italiana di musicologia» IX, pp. 152-174). Risulta così che Zumaya musica due drammi prodotti quasi contemporaneamente da Händel durante il suo soggiorno italiano, intonando il Rodrigo prima dell'arrivo del viceré del Messico: se ha usato questo libretto di Silvani, musicato da Ziani per la prima volta, non l'ha certo conosciuto grazie a Linares.

Un esercizio analogo a quello già tentato da chi scrive sulla serenata vocale in Europa, si può ragionevolmente provare a compiere anche sulla committenza americana per mostrare come la promozione dell'opera si debba al medesimo gruppo di nobili funzionari. Ad esempio: la prima edizione della *Partenope* di Stampiglia, quella napoletana del 1699, era dedicata alla viceregina María de Girón y Sandoval, duchessa di Medinaceli. Quasi contemporaneamente, un'altra Girón y Sandoval, Isabella viceregina di Sicilia, era dedicataria di *Penelope la casta*, musicata da Giacomo Facco che godeva della protezione di un cognato di María: Carlo Ambrogio Spinola de la Cerda, marchese de los Balbases.

Gli interessi economici che la moglie di Balbases coltivava nel Messico, in gran parte legati alle miniere di *azogue*, costituiscono molto probabilmente il misterioso veicolo con cui l'edizione della musica strumentale di Facco ha raggiunto il territorio azteco. Dal

canto suo, Stampiglia contava sull'appoggio di due nobili, congiunti di Balbases e dei viceré messicani o peruviani: Filippo Colonna e Luis de la Cerda, duca di Medinaceli, entrambi pastori in Arcadia e parenti stretti tra loro. E come si è già detto, una Caracciolo di Santo Buono aveva sposato un Colonna, mentre il viceré tornava in patria. Questa complessa rete di parentele e di committenze, legate all'opera, coinvolge i nobili spagnoli appartenenti alla più alta cerchia aristocratica, quella dei *grandes* filoborbonici, il che ribadisce la loro apertura ai fenomeni europei, maggiore di quella manifestata dal ramo iberico degli Asburgo: infatti, quando questi arrivano a Napoli, Stampiglia lascia la città.

Nonostante la differenza dei primi Borboni spagnoli, negli aspetti culturali, trovasse il suo termine di paragone nei predecessori e antagonisti Asburgo, il loro successivo consolidamento dinastico a Madrid rese più stretti i rapporti con Vienna. Fu allora minore la promozione dei modelli italiani o francesi da parte della corte, a vantaggio dei generi tipici del patrimonio ispanico. Già prima che Carlo III lasciasse il trono di Napoli per quello di Madrid nel 1759, questa persistenza conservatrice era evidente anche nelle colonie. La committenza del viceré della Nuova Spagna per la rappresentazione di *Celos aún del aire matan* di Calderón, a palazzo nel 1728, mostra una sopravvivenza della manifestazione spagnola in un momento particolare, quando Madrid tenta di riappacificarsi con gli Asburgo e col vicino iberico: due infanti di Spagna, Ferdinando e Maria Anna Vittoria, diventavano genero e nuora di Marianna d'Austria, sovrana del Portogallo.

D'altronde bisogna tener presente che i fautori dell'infiltrazione italiana nella corte di Madrid, la regina Farnese e il marchese Scotti, erano troppo lontani per agire alla periferia dell'impero, che comunque trascuravano. A questo ripristino iberico si collega uno spettacolo del 1748, allestito nella residenza vicereale del Perú dal marchese di Castelfuerte, durante il regno di Ferdinando VI: un apparato scenico impressionante, al servizio dell'allegoria e dell'encomio, corredata *Ni amor se libra de amor* di Calderón, eseguito da un copioso numero di cantanti e di strumentisti.

Ma gli ultimi decenni del Settecento vedono rispecchiarsi, anche nelle committenze vicereali americane, l'apertura dei

governi metropolitani all'illuminismo e al mercantilismo. Interessi lontani dall'ortodossia culturale iberica accomunavano i progressisti di estrazione nobiliare, ecclesiastica e borghese. Ad esempio: Alonso de Haro y Peralta, che nel 1794 era un arcivescovo e viceré del Messico, probabilmente apparteneva alla massoneria. La curiosità per le culture non iberiche coincideva con la percezione del classicismo e dell'umanesimo come un'alternativa civile alla soffocante chiusura tridentina: fu allora che il messicano José Mariano Iturriaga tradusse Metastasio.

Buenos Aires, situata nella periferia australe, da porto clandestino di contrabbandieri divenne sede di un nuovo vicereame, fucina delle novità che avrebbero portato alla rivolta, soprattutto per le sue caratteristiche di città non *hidalga*: qui la biblioteca del vescovo Azamor e quella di padre Baltasar Maciel comprendevano testi di Bayle, Fénelon, Voltaire, Montesquieu e Milton. Un po' indietro ma comunque sensibili ai nuovi tempi le dinamiche nei centri 'vecchi'. Henríquez Ureña racconta che in una sola spedizione dall'Europa arrivarono a Lima trentasettemilaseicentododici volumi, fra cui le opere di Bacone, di Cartesio e di Leibniz.²

Quando Pombal, gran nemico dei Gesuiti, reggeva le sorti lusitane, analoghi sviluppi si riscontrarono in Brasile, la cornucopia della madrepatria, all'epoca definita sentenziosamente come una tromba d'aria che fa piovere in Portogallo. Luís de Almeida Portugal, marchese di Lavradio, allora viceré di Rio de Janeiro, spinto dal nome che portava e dalle idee che nutriva, diede impulso alla produzione agricola, non senza commissionare spettacoli legati a quell'idea della civiltà classica che saltava a piè pari i Pirenei, per raggiungere la tragedia dei Francesi e l'opera degli Italiani.

Nella Casa da Ópera attiva durante il governo di Lavradio, si diedero tradotte in portoghese, le recite dell'*Italiana en Londres* di Cimarosa e della *Piedade de amor* di Millico. Manuel Carlos de Brito riferisce che quest'ultima era stata rappresentata all'Ajuda di Lisbona il 18 dicembre 1783, mentre l'altra era andata in scena a

² P. Henríquez Ureña, *Storia della cultura nell'America spagnola*, Torino, Einaudi, 1961, p. 41.

Salvaterra nel 1788³. Per le riprese brasiliane, sicuramente successive a questa data, furono scritturati artisti locali, come il contralto Joaquina Conceção de Lapa, e strumentisti militari, come il tenente António Nascentes Pinto che fra l'altro traduceva i testi in portoghese. Altri operatori, fra cui il poeta José Inácio da Costa e il costruttore delle macchine Manuel Luís Ferreira, all'occorrenza venivano impiegati come attori.

Il teatro di Lavradio, che ospitava anche Molière, accolse perfino i drammi di António José da Silva, *o judeu* condannato dal potere pochi decenni prima per la satira pericolosa e per le simpatie massoniche. La Casa da Ópera andò a fuoco proprio durante la rappresentazione di una *pièce* di Silva, l'ebreo finito al rogo a Lisbona, mentre si cantavano le vicende di una strega: *Os encantos de Medeia* è l'ultimo spettacolo di quel teatro dove, secondo il famoso viaggiatore francese Louis Antoine de Bougainville, si sentiva spesso l'opera napoletana (nota: R. Stevenson, *Rio de Janeiro*, in *The New Grove dictionary of opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, s.v.). Oltre all'imprescindibile *Opera in Portugal* di Brito e agli autori brasiliani citati, specificamente su Silva si possono consultare le due ricerche di Claude Henry Frèches e l'importantissimo lavoro di José Oliveira Barata: *António José da Silva. Criação e realidade* del 1985.

Altri spettacoli erano commissionati da funzionari minori, con possibilità economiche nettamente più esigue rispetto a quelle dei viceré, in posti sperduti come Catamarca o le isole Malvine, dove il governatore Ramón de Clariac festeggiò in teatro la proclamazione Carlo IV Re di Spagna, occupandosi personalmente di tutto quel che occorreva per le scene.

Il clero e le confraternite ospedaliere

Si tratta delle varie forme di gestione dell'attività teatrale da parte delle istituzioni assistenziali che dipendevano più o meno

³ M. C. de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 157.

direttamente dalla chiesa. Il fenomeno è da tempo studiato per quanto riguarda i territori italiani dominati dagli spagnoli. Negli ultimi anni, ricercatori iberici come Brito, Carreira e Fernández, si sono occupati di questo fenomeno nei loro paesi. Per le Americhe, quanto segue è in gran parte frutto delle fatiche di Lohmann Villena e di Trenti Rocamora, più volte citate.

Gli enti assistenziali più importanti sono due. Il primo l'Hospital Real de San Andrés di Lima, era organizzato sul modello della Cofradía de la Sagrada Pasi3n di Madrid. All'epoca della sua istituzione nella capitale peruviana, la gestione ospedaliera degli spettacoli era gi1a praticata nella *villa imperial* di Potosí, a Vera Cruz dall'Hospital Real, che nel 1616 amministrava il Coliseo de Comedias, e a Buenos Aires, capitale del vicereame del Río de la Plata, dalla Casa de Niños Exp3sitos che beneficiava del ricavato degli allestimenti. In genere l'amministrazione diretta dei teatri, da parte degli enti assistenziali, è progressivamente sostituita con l'appalto agli impresari, finché si arriva al totale interessamento dell'autorità civile nel periodo illuminista, quando si centralizzano i servizi sanitari. Sono vari sia i tipi di controllo e di censura che le autorità dei nosocomi esercitavano sugli spettacoli, sia le modalità degli introiti che ricevevano sotto forma d'imposta o di percentuale.

Il secondo ente, l'Hospital de Naturales di Città del Messico, era più direttamente partecipe alla produzione teatrale almeno dalla fine del Seicento, allorché la gestione diretta e momenti di mera amministrazione economica degli appalti si alternavano. Dal 1718 nel suo *coliseo*, affittato a varie compagnie come quella di Felipe Fernández de Santillana e quella di José Vela, si esibiscono attrici cantanti fra cui Francesca de Rivero e Josefa Trejo. Nel 1722 si presentano spettacoli di taglio moraleggiante, se non religioso addirittura, consoni alla tradizione scenica spagnola e ben diversi da quelli prodotti nel vicino palazzo vicereale. Nel 1742 l'ospedale assume direttamente un gran numero di attori e musicisti a Cadice; perciò, nel periodo amministrato da José Cárdenas, si può parlare dell'esistenza di un'orchestra vera e propria, in servizio a Città del Messico. Fra gli artisti scritturati, catalani, francesi e italiani, si trovava un compositore di Lecce, uomo di teatro, importantissimo per i futuri

sviluppi della musica in Messico: Ignazio Gerusalemme ovvero Ignacio Jerusalén.

A Lima, Luis de Velasco Caballero, che aveva coperto qualche incarico nel Messico mostrando una gran devozione per il teatro, concede all'ospedale l'autorizzazione necessaria col decreto del 4 settembre 1601: F. T.

In tutte le città di Spagna e Messico e in questo regno e nell'imperial città di Potosí, gli ospedali posseggono cortili e luoghi dove si rappresentano le commedie, per il lauto profitto che da esse risulta [...], sulla scorta e nel modo che si è tenuto per il Messico.⁴

L'atto ufficiale contiene già le clausole che si ripercuoteranno sul monopolio ospedaliero dei benefici, provenienti dalla locale attività teatrale, e sulle norme di decenza: i luoghi destinati alle donne, la proibizione di frequentare la sala a testa coperta e così via. In futuro le controversie faranno sì che nei contratti s'inseriscano anche le disposizioni sul numero dei posti riservati ai gestori dell'ente, ai censori e al viceré. Sovente, se l'amministratore tratta direttamente col capo della compagnia, la stipula si arricchisce di clausole che determinano minuziosamente gli obblighi degli attori, come la disponibilità a sostenere le parti di *gracioso*, a cantare o perfino a svolazzare nel ruolo di angioletto.

Un momento di particolare interesse nella gestione diretta degli interpreti, da parte dell'ospedale di Lima, si riscontra nel 1782, quando la confraternita stipula contratti con alcuni artisti provenienti dal teatro del Príncipe di Madrid, fra cui i ballerini Pellegrino Turchi e María Rodríguez, sposati fra loro, che chiedono immediatamente l'autorizzazione per costruire una nuova sala: sono già i tempi degli avventurieri e della competizione spietata. Illudendosi di evitare le difficoltà, la coppia si associa con una concorrente che invece risulterà temibile: si tratta di Micaela Villegas, trasformata dopo nella protagonista di *La Périchole* di Offenbach, attrice famosa ma

⁴ G. Lohmann Villena, *El arte* cit., p. 92.

soprattutto amante di Manuel Amaty Junyent, viceré dal 1761 al 1776, che comunque non impedirà la rappresentazione di alcuni spettacoli cantati nel teatrino dei Turchi. Nel 1788 l'ospedale scrittura Camilo Montes e il musicista ligure Bartolomeo Massa: ma ormai è giunta l'epoca degli impresari.

Le imponenti dimensioni di questi *coliseos* ospedalieri sono ben esemplificate da quello di Lima, che nel 1622 aveva una platea con duecentocinquanta panche, ciascuna delle quali per due o tre persone, e due file sovrapposte di palchi, oltre alla *cazuela* per le donne. Essendo il teatro ellittico, i posti vicini al palco avevano una scarsa visuale. A destra e a sinistra del boccascena si trovavano i palchi riservati al viceré e al *cabildo* ovvero al consiglio municipale. Il nuovo teatro, costruito nel 1749, era molto più stabile e più comodo del precedente: edificato in mattoni intonacati di gesso, col palco vicereale foderato in velluto e con le sedie di legno cileno, poteva ospitare più o meno quattrocento persone, distribuite in un semicerchio che comprendeva sia la solita *cazuela*, sia la platea destinata agli uomini, esclusi i soldati, i marinai e gli spettatori di colore se non erano vestiti decentemente. Un *buffet*, attiguo alla sala, distribuiva sorbetti e frutta.

I militari

Non è certo che nelle colonie americane il ceto militare sia stato istituzionalmente legato al teatro musicale. Curioso è invece, soprattutto tenendo a mente il confronto con gli eredi moderni della categoria, il coinvolgimento di tanti capi militari nella produzione di singoli spettacoli. Il fatto che il teatro d'opera accolga nel suo grembo - come una piramide rovesciata - la gerarchia dei ceti e generi con ciò l'ordine sociale, non poteva che esser caro a chi pretendeva di custodire la disciplina. Al di là di questo non sono tuttavia mancate spinte di altro genere per avvicinare alcuni militari al fenomeno operistico.

Le nuove idee illuministe, circolanti fra nobili e borghesi, circolavano nondimeno tra le fila dell'esercito borbonico. In quello di stanza a Napoli la massoneria, tollerata da Bernardo Tanucci, il ministro che allontanerà i Gesuiti dal territorio

partenopeo, si era diffusa in tutti i reggimenti, alcuni dei quali ospitavano addirittura una loggia propria. Questi argomenti sono ben noti allo studioso della storia americana perché la società segreta reclutava gli alti ufficiali che avrebbero promosso l'indipendenza da Ferdinando VII all'inizio dell'Ottocento. Il ruolo dei militari nella committenza e nella produzione degli spettacoli spesso si manifesta in luoghi periferici, lontani dalla corte vicereale come le isole Malvine, dove l'esercito rappresentava lo stato.

Buenos Aires prima di diventare capitale del vicereame del Río de la Plata, ospitava nel 1747 alcuni allestimenti che i cronisti non esitavano a descrivere come opere italiane, rappresentate nella Real Fortaleza, organizzate dalla guarnigione per festeggiare l'incoronazione di Ferdinando VI ed eseguite dagli allievi di quel curioso conservatorio che consisteva nell'insegnamento musicale impartito dai Gesuiti ai Guaraní nelle *reducciones*. Tra le mura del severo edificio, queste rappresentazioni si concludevano con balli gradevoli che ricordavano come quel popolo indio avesse imparato la danza raffinata dei collegi nobiliari francesi da uno strano maestro: il gesuita Louis Berger.

Un altro caso: ad Arequipa i soldati si associarono alla corporazione dei commercianti per festeggiare un'altra incoronazione, quella di Carlo IV nel 1790, con una *pièce* di Calderón, *Ni amor se libra de amor*. Il tenente colonnello Mateo, organizzatore di tutta la faccenda, curò particolarmente le macchine di scena che mostravano con fastose mutazioni un palazzo reale, un giardino e un bosco con tanto di belve. Il teatro improvvisato, che aveva un sipario scorrevole, era illuminato da candele e da otto lampade ad olio, mentre gli intermezzi erano arricchiti con danze e contraddanze inglesi e francesi, eseguite da otto coppie di ballerini. D'altronde era comune vedere i soldati che partecipavano in veste di attori o di orchestrali, dato che spesso gli *ensembles* dei *coliseos* richiedevano il concorso degli strumentisti della banda militare per i loro spettacoli.

L'impresa

La decadenza del sistema coloniale portò con sé una delle più importanti sedi della sua burocrazia, quelle che Romero ha chiamato le città *hidalgas* delle Indie.⁵ I nuovi centri spregiudicati si mostrarono più versatili, e dunque più adatti al dinamismo mercantile, in un momento che permetteva la comparsa degli avventurieri, impresari d'opera improvvisati. A Rio de Janeiro gli esordi dell'attività produttiva sono legati alle vicende di un prete gobbo di nome Ventura, proprietario della Casa da Ópera, che contava sull'appoggio del viceré Lavradio e che alternava i doveri ecclesiastici col ballo e col canto. Altrettanto pittoresche le vicende coeve a Buenos Aires dove l'organizzazione dell'opera dipendeva da un calzolaio che fu poi costretto, per ordine del vescovo, a tornare in Ispagna dalla moglie abbandonata. Sarà necessario menzionare in proposito qualcuno dei luoghi teatrali, sovente precari, che hanno funzionato nelle Americhe secondo il nuovo assetto economico.

Nel 1757 Buenos Aires poteva contare sul primo teatro, detto Coliseo de Operas y Comedias, edificato da Aguiar e Saccomanno in un terreno di tredici metri per sessanta, con tanto di palchi e *máquina real* per mutare le scene. Vi si rappresentavano *pièces* cantate dalla realizzazione scenografica non troppo complessa, come i drammi di Silva per marionette. In Brasile, nel 1760 funzionava la Casa da Ópera da Praia a Bahía, mentre nel 1772 Pernambuco possedeva un'altra Casa da Ópera che avrebbe ospitato, soprattutto all'inizio dell'Ottocento, molte compagnie forestiere. Nell'isola di Cuba in quegli anni, quando a Santiago operava un *coliseo* ricavato da un deposito, all'Avana il marchese della Torre, già governatore del Venezuela, promosse la costruzione di un teatro stabile detto del Príncipe nel 1778. In Ecuador, tra il 1779 e il 1790, durante il governo di Ramón García de León y Pizarro, Guayaquil aveva un *coliseo* che forse accolse il *cast* di Agustina Pereira, attiva in città e all'Avana nei primi anni del XIX secolo. In Colombia, nel 1783 il Ramírez di Bogotá, che aveva una capienza di duecento spettatori e che poi si chiamerà Maldonado, molto precario all'inizio perché il tetto era

⁵ J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, *passim*.

costituito da un semplice telo, ospitò la *troupe* della cantante Nicolasa Villa.

Nel medesimo anno sorse a Buenos Aires sotto la gestione di Francisco Velarde e con la protezione del viceré José de Vértiz, il teatro più importante della colonia: la *Ranchería*, sulla quale Trenti Rocamora fornisce dati copiosi: larga ventidue metri per quarantasei, dotata di sei file di poltrone, di vari palchi e della solita *cazuela* riservata alle donne. Il palco era illuminato da dieci candele ai lati del boccascena, più quelle per la ribalta. Si conserva per fortuna un inventario molto dettagliato del patrimonio del teatro che possedeva trecentosettantasei costumi, settantasette quinte, dieci sipari e più di mille pubblicazioni, fra cui un tomo di Calderón, otto volumi di commedie, centoventitré *sainetes*, centotrentasette *tonadillas*, dodici drammi e una *zarzuela*. Nel 1790 l'organico fisso comprendeva sei attrici, undici attori, dieci musicisti, due suggeritori, un guardarobiere, due parrucchieri e cinque operai.

A Montevideo, nel 1793, operava una *Casa de Comedias*, precedente a quella che nel 1830 avrebbe ospitato gli esordi dell'opera italiana in Uruguay con la rappresentazione dell'*Inganno felice* di Rossini.

L'opera degli emigranti

La presenza nelle Americhe di un nuovo mercato e soprattutto di nuovo pubblico fornito dai massicci flussi migratori dal 1860 in poi, ha reso veramente florida l'attività lirica, in paesi come il Brasile o l'Argentina. Basti pensare che dal 1876 al 1925 si sono trasferiti in America quattro milioni e quattrocentotrentanovemilaottocentoquaranta veneti, vale a dire un numero maggiore degli attuali abitanti della regione. Come i *conquistadores* spagnoli avevano preteso d'inventare la Nuova Spagna nel mondo che credevano o desideravano nuovo, cioè vuoto, così gli italiani che le navi scaricavano a frotte fondarono colonie, come Nova Padova o Nova Mestre, per conservare con nostalgia le tradizioni e per riprodurre con patetica disperazione la Padania nella *pampa*.

I moti rivoluzionari che avevano spinto, per le più svariate ragioni, le colonie contro i Borboni si studiavano a scuola quando gli Italiani, reduci dalle guerre d'indipendenza e accesi dal tricolore, investirono il Nuovo Mondo della recente scoperta della nazione con un fervore che non poteva fare a meno della musica, il sentimento patriottico che allora fioriva nella penisola, arrivò in America nelle miserabili valigie degli emigranti. Sono italiani gli autori di molti inni americani e i promotori, come si è detto, di un'opera che facesse rivivere gli antichi miti amerindi nelle patrie recenti, cercando di sostituire Radames o Sigfrido con Atahualpa ma conservando inmutata la passione risorgimentale per l'eroe.

Il sentimento patriottico degli italiani è stato costantemente tenuto in caldo dall'arrivo d'immigrati prestigiosi provenienti dalla madrepatria, fra cui il futuro Umberto I, allora principe ereditario della corona sabauda. Inoltre l'Argentina accolse a furor di popolo De Amicis, che tenne una conferenza al Colón nel 1884, e Fregoli che recitò a Buenos Aires nel 1895 e nel 1904, quando anche Marconi si recò nella capitale *porteña*. L'anno dopo Puccini visitava la città, presenziando alla prima mondiale dell'*Edgar* nella versione definitiva. La frenetica costruzione di *coliseos* concorrenziali con quelli europei determinò in poco tempo l'istituzione di nuovi centri internazionali per la circolazione della lirica. I canali preferenziali, fra teatri italiani come il Costanzo o la Scala e i palcoscenici di Rio de Janeiro o di Buenos Aires, spiegano fenomeni sorprendenti, come la ripresa, quasi contemporanea in America, delle prime assolute europee. I cantanti, secondo quanto segnala John Rosselli nei lavori citati sull'impresariato, impararono ben presto a sfruttare l'alternanza climatica, e dunque operistica, dei due emisferi, seguendo la pratica già da tempo avviata dagli stagionali indefessi che facevano i pendolari fra l'Italia e l'America del Sud: i *trabajadores golondrina*, i lavoratori rondine.

Varie congiunture economiche favorevoli, che si sono verificate in momenti e in luoghi diversi del continente, ovviamente hanno dato impulso alla costruzione dei grandi teatri lirici: il *boom* delle miniere nel Cile a metà dell'Ottocento, del caucciù di Manaus verso la fine del secolo, dell'esportazione agricola in Argentina nel primo Novecento e dello sfruttamento petrolifero in Venezuela molto più di recente. Nel mondo

dell'opera, per questo, alcuni musicisti italiani di prim'ordine o meno, tentarono il viaggio nell'America Latina che, dalla fine dell'Ottocento, ospitava strutture in grado di fornire non soltanto un lauto compenso ma anche una patente di grande prestigio per la carriera dei cantanti esordienti o dei direttori non ancora famosi in Europa.

Oltre al celebre caso Toscanini, personaggi come Caruso, Muzio e più tardi Gigli, allora sconosciuti a livello internazionale, grazie ai loro viaggi americani ottennero riconoscimenti inauditi. Nelle *Memorie*, Beniamino Gigli racconta il suo timoroso approdo a Buenos Aires dove lo accolse il fratello Egidio, residente in città, che per rincuorarlo lo portò immediatamente a bere il verdicchio nell'enoteca dei compaesani. Il tenore scrive: « Fu a Buenos Aires che per la prima volta mi vidi trasformato in un cantante che guadagna molto e che vive come tale» (nota: B. Gigli, *Memorias*, Buenos Aires, Troquel, 1962, p. 112). Del circuito teatrale e del ruolo degli agenti, tratta il lavoro di John Rosselli al quale, per finire, è doveroso il rimando.

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA

UNA MORSA DI TARANTOLA:
L'ARRIVO DEL TANGO IN ITALIA (1913-1914)

Il tango italiano rappresenta l'attuale derivazione locale del tango rioplatense, che penetrò nella Penisola nella seconda decade di questo secolo e che subì tali trasformazioni attraverso il tempo da diventare un genere proprio. Oggi in Italia convivono con lo stesso nome due realtà diverse: il tango italiano, nei suoi sottogeneri, quali il tango canzone nato durante il ventennio nero e il tango liscio, e il cosiddetto "tango argentino", praticato da gruppi di amatori sempre più numerosi. Queste due realtà sono da sempre collegate da alcuni brani di autori rioplatensi che sono stati inclusi nel repertorio leggero internazionale (*La Cumparsita*, *El choclo* e pochi altri) e che sono conosciuti da tutti, indipendentemente dal tipo di tango che si pratica. Fino a qualche anno fa tanto il tango italiano quanto quello rioplatense mantenevano le proprie differenze rispetto al pubblico di fruitori, normalmente chi seguiva un tipo di tango tendeva ad ignorare l'altro, alle scuole di ballo, agli spazi e alle occasioni d'uso. Questa situazione sta cambiando ed oggi sono sempre più rilevanti i casi di contatto e persino contaminazione fra le due realtà: le scuole di ballo propongono l'insegnamento di entrambi i tipi di tango, e molti creatori italiani si rifanno a dei modelli di recente produzione rioplatense.

Da diversi anni, le persone che frequentano le sempre più numerose scuole di tango argentino si scambiano con entusiasmo un numero sempre maggiore di registrazioni d'epoche differenti, incluse le recenti proposte degli avanguardisti posteriori a Piazzolla, e consultano la bibliografia sul tema di circolazione locale. Loro riconoscono nel genere un'espressione musicale capace di trasmettere forti contenuti emotivi e di costruire un mondo mitico attorno a Buenos Aires. Una città che nella maggior parte dei casi non hanno visitato personalmente, ma che conoscono attraverso riferimenti letterari, che li portano ad amare questo spazio fisico lontano e presente. Al di là dei casi già menzionati, la maggior parte dei frequentatori delle sale di ballo liscio, invece, imparano a ballare un tipo di tango le cui caratteristiche coreografiche rispondono ad un modello che non è più sudamericano, ma si rifà a quello praticato su tutto il territorio italiano.¹ È il tango che sarà oggetto delle prossime pagine.²

1. Fasi storiche del tango in Italia

La storia del tango italiano può essere schematicamente suddivisa in quattro fasi distinte: la prima, che parte dal 1913, corrisponde al momento dell'arrivo del tango in Italia. Il ballo sudamericano diviene portatore di una coreografia nuova ed audace che ottiene immediata accoglienza da parte dell'alta borghesia. In quanto fenomeno culturale, il nuovo genere

¹ Nel caso italiano si può fare una distinzione fra il tango liscio ballato in dette località e il tango figurato proprio dello stile internazionale -uno dei cinque balli della categoria "sudamericani"- che esercitano alcuni ballerini amatori, semiprofessionali e professionali.

² Frammenti del presente articolo sono già stati pubblicati in: Cámara & Campra 1988, ed in: Cámara 1995, 1996, 1999a e 1999b.

coreografico - musicale assume alcune connotazioni proprie della situazione sociale e politica che attraversa il paese in quel periodo, dando origine ad una serie di reazioni e polarizzazioni di posizioni da parte dei rappresentanti di differenti istituzioni.

Dopo la parentesi provocata dalla guerra del '14, si verifica una rinascita del tango. In questa seconda fase, all'attività coreutica si aggiunge il nascente fenomeno del tango cantato, con caratteristiche che in parte lo differenziano dall'omonimo genere rioplatense. Precedentemente, il fruitore di tango italiano aveva concentrato l'attenzione sugli aspetti coreografici. La difficoltà di comprendere i testi in lingua originale, unita alla tendenza del regime fascista ad incoraggiare la creazione di testi italiani, provocò lo sviluppo di un repertorio autonomo di canzoni scritte con ritmo di tango. La decade del Trenta, feconda in modo particolare per la canzone popolare urbana in Italia, lo fu anche per i tanghi: alcuni dei brani creati allora rimangono tutt'oggi nella memoria collettiva del Paese (come *Chitarra romana*, *Violino tzigano*, *Tango del mare*, *Creola*, *Tango delle capinere*, *Tango della gelosia*, *Tango vagabondo*, *Miniera* ed *Agata*); altri raggiunsero una grande popolarità nel momento della loro creazione e divennero oggetto di numerose versioni da parte dei più famosi interpreti d'allora (*Ritornano le rose*, *Sei tu*, *Domani*, *Tangolita*, *Portami tante rose*).³

A partire dal secondo dopoguerra inizia la terza fase del tango italiano, caratterizzata da una omogeneizzazione degli stili creativi e di interpretazione sui modelli proposti dal liscio romagnolo, e dalla diffusione di questo repertorio a livello nazionale. Fra i compositori italiani di tango che rappresentano un ponte stilistico fra il periodo fascista ed il dopoguerra spiccano

³ Sul tango degli anni venti e trenta, cfr.: Cámara 1998, 1999a e 1999b.

Wolmer Beltrami, Secondo Casadei e soprattutto Castellina, la cui influenza su questo genere è esplicitamente riconosciuta dai musicisti della generazione successiva, come, per esempio, Raoul Casadei.⁴

L'ultima fase, costituita dal periodo attuale, è caratterizzata dall'allontanamento di alcuni autori dallo stile del tango liscio, e dalla parallela ricerca di nuove relazioni con i prodotti musicali rioplatensi. In alcuni ambiti è evidente l'influenza dell'argentino Astor Piazzolla, mentre in altri il genere si relaziona alla canzone d'autore (Francesco Guccini, Paolo Conte, Lucio Dalla, Vinicio Capossela ed altri) o al jazz contemporaneo [cfr il CD *alarming States*, Natise Sound, Nueva NC 1011, i brani di Mauro Negri nel CD *Poirot* prodotto dalla Splasc(h) Records, le composizioni di Javier Girotto e degli altri componenti di *Aires Tango*, e molti altri]

Tutte queste fasi lasciarono tracce consistenti nel panorama della musica leggera italiana e meriterebbero studi specifici. Quello che viene presentato in questo testo è un percorso sintetico della nascita del tango in terra rioplatense, a modo di introduzione e la presentazione di alcuni materiali riguardanti la ricezione del genere da parte della società italiana prima dello scoppio della Grande Guerra. Poiché la maggior parte delle fonti che documentano questo processo storico fino ad oggi non sono state studiate in modo esaustivo, esse vengono presentate in questa sede per consentire ai lettori una conoscenza più approfondita di un momento importante per la nascita di alcuni dei principali elementi del tango, che sono diventati patrimonio dell'immaginario collettivo italiano.

⁴ Su questo ricco periodo del tango italiano e su quello successivo, c'è in preparazione un testo da pubblicare prossimamente.

2. *La nascita del tango in Sudamerica.*

L'arrivo degli europei nel continente americano, se da un lato provocò nelle società locali una serie di fenomeni di sopraffazione, avviò anche processi di scambio e di fusione culturale, che si arricchirono successivamente con elementi derivanti dalla cultura africana giunta nelle Americhe attraverso la tratta degli schiavi. I generi musicali nati o sviluppatisi nel Nuovo Mondo negli ultimi cinque secoli furono spesso condizionati da questa realtà. Anche i prodotti della musica leggera latinoamericana sono in parte il risultato di tali processi. I vari *mambo*, *son*, *rumba*, *bolero*, *samba*, *cumbia*, *bossa nova* e via dicendo, che si sono formati nelle diverse regioni dell'America latina, costituiscono sia le risposte elaborate, per lo più nel Novecento, da queste società sulla base di sollecitazioni esterne, sia il risultato di fermenti presenti all'interno di ciascuna di esse.

Un fenomeno paradigmatico ed altamente illuminante di questo tipo di processo é quello costituito dalla storia del *tango rioplatense*. Il tango nacque come genere ballabile a Montevideo e Buenos Aires -le due capitali che si affacciano sulle due sponde del *Rio de la Plata*, da cui l'appellativo *rioplatense*, nell'ultimo quarto dell'Ottocento, come risultato della fusione dei seguenti generi popolari di diversa provenienza:

- *L'habanera*, danza di origine cubana divenuta anche canzone, arrivata nell'area rioplatense attraverso due vie: quella prestigiosa dei salotti urbani che imitavano i balli di moda d'oltremare, e quella più marginale delle taverne del porto dove veniva ballata da donne e marinai. Due figure coreografiche, la *quebrada* (spostamento laterale del bacino) ed il *corte* (arresto momentaneo del movimento), passarono dall'*habanera* al tango. Inoltre, nella seconda metà dell'Ottocento, a Buenos Aires, si pubblicarono delle

habaneras per pianoforte con l'indicazione *tango-habanera* oppure *habanera-tango*, il che sta a indicare l'esistenza di elementi comuni tra questi due generi.

- *Tango americano* era il nome con cui in Spagna venivano indicati certi brani di *zarzuela* (teatro musicale simile all'operetta), in cui un personaggio cantava una melodia su ritmo di *habanera* e con testo quasi sempre scherzoso o satirico. A Buenos Aires questa espressione musicale ricevette il nome di *tango andaluz* (denominazione da non confondere con il tango flamenco, nè tantomeno con il *tanguillo* di Cadice).

- La *Milonga*, vocabolo di lingua bunda africana la cui traduzione è "parole", era un tipo di canzone della tradizione rurale della *pampa* i cui versi erano spesso improvvisati. La formula ritmica di accompagnamento sulla chitarra, composta da otto semicrome organizzate in due gruppi ternari più uno binario (3+3+2), fu ereditata dal tango e sopravvive ancora oggi in molti brani di Astor Piazzolla e di altri compositori di questo genere. Inoltre, nelle periferie delle città rioplatensi, si sviluppò una variante ballabile di milonga in tempo veloce ed articolata su di una base ritmica simile a quella dell'*habanera*. Alcune formule melodiche dei primi tanghi, composte per lo più di agili successioni di crome e semicrome tonalmente discendenti, provengono da questo tipo di milonga urbana.

- Dal *candombe*, danza collettiva delle comunità rioplatensi di origine africana, il tango sembra aver derivato una certa *percussività*, accompagnata da una tendenza alla continua variazione ritmica. Questi improvvisi silenzi, sincopi e spostamenti di accenti costituiscono, a tutt'oggi, un elemento differenziale fra gli stili sudamericani di tango e quelli di altri paesi nella cui tradizione musicale é entrato questo genere.

I vocaboli *tambo* e *tango* furono utilizzati spesso per indicare le attività dei negri africani in tutto il subcontinente

durante il periodo coloniale (le autorità di Buenos Aires e di Montevideo imposero più volte limiti e divieti a questi "*tambos*" o "*tangos de negros*"). Quest'origine etimologica viene accettata come più plausibile rispetto al latino *tangere* -toccare- ed allo spagnolo *taño* -da *tañer*, suonare-ipotizzati da alcuni studiosi.

L'habanera, il candombe e la milonga urbana articolano le loro melodie sul ritmo di suddivisione binaria costituito dalla formula: croma con punto+semicroma+due crome. Tale configurazione é, peraltro, la base ritmica di molte espressioni popolari sviluppatesi nelle regioni del versante atlantico latinoamericano e facenti parte di un vasto "canzoniere binario coloniale" [Vega, 1944]. I primi tanghi, il cui periodo di gestazione fu denominato in seguito *Guardia Vieja* (Vecchia guardia), utilizzavano questa base ritmica. Ciò accadde nelle città rioplatensi in un momento segnato da profonde trasformazioni sociali che investivano in modo particolare l'Argentina. Fenomeni quali l'urbanizzazione di Buenos Aires, dichiarata capitale della Repubblica nel 1880, l'immigrazione (soprattutto di italiani e spagnoli) e la forte industrializzazione dell'area rioplatense provocarono, oltre allo sviluppo economico, una crescita della città e del suo porto e una alta mobilità sociale. Conseguenza di tutto ciò fu la nascita, nelle periferie delle città, di aree in cui elementi della cultura urbana in trasformazione e di quella rurale tradizionale entrarono in contatto .

Il tango rioplatense fu inizialmente praticato in questi ambienti marginali:

- il postribolo, dove la donna non aveva una reputazione da perdere e si abbandonava completamente nella danza con il suo compagno occasionale;
- l'accademia, locale frequentato da uomini soli che pagavano con una moneta ogni brano ballato con donne offertegli dal gestore

(donne a cui si chiedeva di essere capaci di seguire i movimenti dell'uomo nei minimi dettagli durante il ballo);

- il *peringundín*, locale di vendita e consumo di bevande, in cui si ballava sia tra uomini soli che tra uomo e donna;
- il cortile del *conventillo*, edificio nelle cui stanze si ammassavano gli immigrati con le loro famiglie;
- la strada, dove i *compadritos* -versione locale dei guappi di quartiere- ballavano fra di loro, in una sorta di esibizione di abilità gestuale e gara di bravura. Nella lotta per fare indietreggiare il compagno si trova l'origine della tensione nell'abbraccio tra uomo e donna durante il ballo, e del continuo avanzare maschile, in una stretta combinazione di passi e figure improvvisate, che caratterizza il tango. Ed é proprio nel genere rioplatense che culmina quel processo plurisecolare di progressivo avvicinamento della coppia durante il ballo, verificatosi in Europa e nelle colonie americane attraverso successive generazioni di danze [Vega, 1956].

Un passo iniziale verso l'ascesa sociale del tango si ebbe con il fenomeno degli uomini della classe alta che finivano le loro serate nei locali malfamati dove si ballava il tango. Furono loro a portare la nuova danza nelle *casitas*, case dirette spesso da donne (María la Vasca e Laura, fra le più rinomate), e che venivano affittate per una serata di festa ad un privato o gruppo di privati. Alcuni fra i più famosi compositori della *Guardia Vieja* suonarono in quelle case e passarono poi ai ristoranti e caffè estivi, dove i balli si svolgevano in pubblico.

La diffusione del tango a livello di massa si verificò nella società rioplatense nei primi anni del Novecento, in occasione dei balli di carnevale. L'aristocrazia locale, però, non accettò questa danza, considerata amorale e sconveniente, finché non diventò di moda a Parigi, dove era arrivata intorno alla prima decade del secolo. Si presume che l'occasione sia stata il viaggio compiuto nel

1907 in quella città dai cantanti Alfredo Gobbi e Flora Rodríguez e dall'autore di *El choclo*, Angel Villoldo. Scopo del viaggio era la registrazione fonográfica di tanghi con la banda della Guardia Repubblicana di Parigi e il patrocinio dei grandi magazzini *Gath y Chaves*. La moda del tango dilagò nella metropoli europea e si diffuse in molte città dell'Emisfero Nord verso la fine del 1913.

3. Aspetti della ricezione del tango in Italia

Durante i mesi che precedettero la guerra del 1914 il tango rioplatense conobbe nell'Emisfero Nord l'impressionante successo da tutti conosciuto, dovuto alla sua componente coreografica, che apportava un concetto nuovo, audace e trasgressivo del ballo di coppia. I riferimenti al riguardo nella stampa dell'epoca costituiscono un corpus smisurato in relazione ai documenti musicali e letterari specifici, cioè, alla produzione locale di composizioni- e, nel caso dell'Italia, permettono persino di dare una lettura di numerosi fenomeni legati alla situazione sociale e politica che attraversava il Paese. Dalle tematiche sviluppatesi con l'introduzione della danza rioplatense nelle principali città italiane, traspaiono questioni tali come la crisi nelle relazioni tra Stato e Chiesa Cattolica, le denunce di un presunto rilassamento morale dei costumi sociali, l'ipocrisia delle classi benpensanti o la sottomissione della danza al giudizio di una serie di autorità morali sopra una sua eventuale pericolosità, in quanto fonte di corruzione individuale e sociale.

Conviene segnalare che, gli aspetti che riguardano la ricezione del tango in Italia sono trattati dalla stampa locale dell'epoca in un modo così esaustivo da sconfinare in qualche caso nella ripetizione ossessiva. È possibile intravedere molti aspetti della realtà politica e sociale d'allora, attraverso gli scritti che

giornalmente si pubblicavano sulla nuova danza, giunta in Italia dal Sudamerica attraverso Parigi. Negli ultimi mesi del 1913 e nei primi dell'anno seguente, il tango divenne un pretesto per commentare situazioni e realtà con le quali non aveva alcuna relazione. Pertanto, possiamo classificare i testi relativi al tango pubblicati nella stampa, secondo le seguenti aree tematiche.

3.1. Provenienza e cronologia del tango.

È da evidenziare che, sebbene il 1913 sia l'anno della "comparsa" del tango come tema ricorrente nei giornali e riviste di mezza Europa, la pratica coreutica comincia in alcune capitali del continente alcuni mesi prima. I dati riguardanti Parigi compaiono addirittura qualche anno prima. Questa metropoli è infatti riconosciuta come il centro da cui partì la diffusione europea del tango, come era accaduto con i balli di sala in tempi anteriori.

Il riconoscimento dell'origine argentina del tango è in alcuni casi associato a pregiudizi xenofobi. Il paese sudamericano, sebbene risulti vicino agli italiani per motivi legati all'emigrazione, si trova geograficamente molto lontano dall'Europa. Alla distanza fisica si associano, a priori, differenze culturali o sociali che provocano giudizi di valore. In alcuni scritti italiani, le informazioni riguardanti aspetti della tradizione musicale argentina sono così frammentarie e prive di contestualizzazione, da impedirne ogni possibile comprensione. Un esempio è la descrizione del *velorio del angelito* (durante la quale, secondo il giornalista, si balla il tango), come festa pagana che costituisce una "ripugnante visione di un'umanità affogata e imbestialita".⁵

⁵ *L'Italia*, 17-1-1914. Per una riproduzione più esaustiva dei documenti emerografici, vedi: Cámara 1995.

La componente esotica si associa al tango attraverso attribuzioni genetiche confuse. Alcuni menzionano addirittura un'origine asiatica ("sarebbe stato importato dai gitani dall'Indocina in Spagna, e da questo paese in Argentina"),⁶ altri cubana ("Gli argentini affermano che il *tango* è un'importazione cubana"),⁷ o spagnola ("È sicuramente una variante dell'antico tango spagnolo, ma modificato nel temperamento tropicale dei cubani e dei negri dell'isola").⁸

Altri scrittori ricordano che la dinamica dell'ascesa sociale del tango non si è verificata nel paese di provenienza, almeno per quello che riguarda la coreografia: "In Argentina il *tango* ascese dalle popolazioni primitive alle civili; ma, mentre la musica riuscì a penetrare anche nella borghesia, i passi della danza si fermarono nelle bettole e nei balli da trivio. I ballerini abituali di *tango* erano le femmine equivocate e i *compadritos*: prodotto indigeno che corrisponde al *barabba* o al teppista nostrano. Da Buenos Aires il *tango* spiccò finalmente il volo verso l'Europa e comparve, alquanto modificato, nei *cabarets* e nei *restaurants* notturni di Montmartre, dove è entrato nei saloni e nei salotti della buona società grazie alla moda che l'ha imposto, e si è diffuso in Germania, in Austria, in Italia, quasi dappertutto".⁹

3.2. Questioni di coreografia.

La citazione precedente introduce un aspetto menzionato dai giornalisti. Le spiegazioni cinetiche abbondano nella stampa: "Questo tango consiste in una serie di gesti e di mosse dei fianchi

⁶ *Rassegna Contemporanea*, 25-1-1914.

⁷ *L'Italia*, 17-1-1914.

⁸ *Il Corriere della Sera*, 2-1-1914.

⁹ *L'Italia*, 17-1-1914.

più o meno lascive”.¹⁰ Come in molti altri testi, l'autore di questo riconosce che le connotazioni socialmente riprovevoli si ascrivono alla coreografia, non alla musica. Probabilmente non è necessario ripetere che sono giusto gli elementi coreografici del tango a turbare le società occidentali nel periodo che stiamo considerando. I riferimenti musicali sono scarsissimi nella stampa e sono carenti di proiezione a livello sociale. La coreografia del tango, al contrario, è al centro dell'attenzione, tanto a livello della metafora, come a quello della descrizione esplicita. In alcuni casi queste descrizioni giungono a estremi che confinano con la miologia: "Se il tango favorisce le flessioni ed estensioni alternative di muscoli della regione laterale del torso e della regione anteriore del petto, dei fasci lombari e degli estensori del treno inferiore, la torsione leggera della cintura addominale, il riavvicinamento degli omoplati verso la colonna vertebrale mercè la trazione dei muscoli romboidi ed angolari, questi sono, dal punto di vista della natura fisica, i soli vantaggi che presenta su altri balli non moderni. Ma, per trarne un poco di vantaggio, è necessario che i movimenti siano regolati da maestri aventi profonda conoscenza dell'anatomia umana”.¹¹

Le allusioni alle difficoltà coreografiche sono frequenti e permettono la proliferazione di proposte pubblicitarie come la seguente: "Volete ballare il tango? Volete ballarlo bene? Potete prendere lezioni dal celebre professor Vincenti e da Miss Zurmetta, dell'Accademia di Parigi, che si trovano di passaggio a Milano, Hotel Ancona, Corso Vittorio Emanuele 3.”¹² Testi simili appaiono in spazi pubblicitari della stampa milanese durante i giorni successivi e in alcuni casi quello che si offre è qualcosa di

¹⁰ *Rassegna Contemporanea*, 25-1-1914.

¹¹ "Spectator", *L'Illustrazione Italiana*, 23-11-1913.

¹² *Il Corriere della Sera*, 19-12-1913.

più che lezioni: "Per imparare il tango e tutte le danze di moda comprate l'apposito manualetto illustrato. Spediscesi raccomandata inviando L 1.15 (per l'estero 1.30) vaglia o francobolli alla Società Manualetti Utili, via Moscova 29, Milano".¹³

Fin dall'inizio la coreografia del tango assunse in Europa caratteristiche che la differenziarono dal prodotto rioplatense. Questo fu accettato già allora, sebbene si continuasse a circondare i maestri di ballo provenienti dall' Argentina di un alone di prestigio maggiore rispetto agli italiani. Tra le note che trattano quest'aspetto, emerge quella scritta da un europeo appena ritornato dall'Argentina (dove ha visto ballare il tango), il quale sorride nel constatare le differenze che presenta il nuovo prodotto nel vecchio continente. Ad ogni modo, e benché possa sembrare ovvio perché è un fatto che è stato segnalato molte volte, e ha dato origine alla creazione di qualche tango famoso- è giusto ricordare che la versione europea del tango ballato ebbe origine a Parigi: "Ma il tango che si balla ora in Europa, confrontato con quello che dalle Antille passò in Argentina, è quasi irriconoscibile. Il tango riveduto e corretto ad uso della buona società è stato inventato a Parigi".¹⁴

Uno degli obiettivi perseguiti da chi proponeva la trasformazione locale della coreografia era la sua "moralizzazione". In molti casi, però, il lavoro di pulizia compiuto nel tango non riuscì ad ingannare i moralisti, i quali, pur riconoscendo l'esistenza di questo lavoro, sottolineavano che... "S'ingegnano di moralizzare il tango. Maestri di danza vi stanno attorno con grande studio ed amore. Signore e signorine, impressionate dalle voci autorevoli che lo vietano come vietano ogni altra forma di giuoco prossimamente pericoloso al pudore,

¹³ *Il Corriere della Sera*, 20-12-1913.

¹⁴ *Il Corriere della Sera*, 2-1-1914.

non la finiscono con le distinzioni fra tango e tango. (...) Ma, volere ridurre il tango ad un ballo morale, a renderlo cioè innocuo ai buoni costumi, è un affare che io rassomiglio molto alle fatiche pessime o al *malum otium* dei latini, e constato soltanto che c'è una grande smania di ballare e di far ballare, di giocare insomma e di far giocare con giochi pericolosi e moltissimo d'azzardo. E tutti sanno quali rischi si corrono in siffatti giochi, senza dire che a voler giocare, dicono i maestri di spirito, con il diavolo, si perde la partita".¹⁵

3.3. Cronaca di un furore

Alcuni testi descrivono la formidabile risposta che provoca il tango nelle città italiane con particolare veemenza: "Tango! tango! è il discorso del giorno, il tema di tutte le conversazioni, il soggetto imperante su tutti i *five 'o clock* aristocratici e borghesi. Vi affronta per le vie, vi accompagna nei trams, vi insegue nei caffè, vi assilla nei teatri (...) Il *tango* non vi lascia in pace nemmeno nella solitudine della vostra stanza, alla fine della vostra laboriosa giornata (...). Tutti parlano del *tango*, tutti discutono sul *tango*, tutti hanno un'opinione sul *tango*, che è quasi sempre l'opinione d'un altro, della quale, a sua volta, si è perduta l'origine attraverso l'infinita serie dei passaggi di cervello in cervello o, a dir meglio, di bocca in bocca".¹⁶

Questi e altri scritti confermano che il tango è esploso nell'Emisfero Nord come una bomba ad alto potenziale, ed i suoi effetti non hanno tardato a raggiungere la società italiana: "Guardandomi intorno, ho l'impressione quasi certa di trovarmi in

¹⁵ *L'Osservatore Romano*, 20-1-1914.

¹⁶ *L'Italia*, 17-1-1914.

mezzo ad una moltitudine, nella quale ciascuna persona sia stata morsicata dalla tarantola. E penso che mai, in nessun evo, o storico o preistorico, l'arte di buttar le gambe e il resto in un certo modo piuttosto che in un certo altro, ha così impressi e concitati e sommosi gli spiriti, ha così infervorate le eloquenze, così incitato le attitudini polemiche, così tirato in ballo -il motto vien proprio da se- tutte le astratte filosofie e tutte le autorità terrene, e quelle civili e quelle spirituali. Per ovunque voi andiate, vi sentirete stampare violentemente negli occhi, a vasti caratteri massicci, d'ogni colore e d'ogni foggia: "tango". Ve ne sentirete dolorosamente incisa la retina: giù, giù, in fondo, in fondo, indelebilmente. E tango brasiliano, e tango argentino, tango messicano, tango danzato dal signor Tizio e dalla signora Caia, tango autentico, tango originale, tango riveduto e corretto, tango con licenza dei superiori, tango *ad usum delphini*, tango per soli uomini, tango per sole donne, e via di seguito. E vedete gente rovesciata, a gambe larghe, a sfericità prominenti, in marsina e scollato, in bolero e sciallo a frangie, molto vestita o molto nuda, sulle riviste, sui giornali quotidiani, sui manifesti stradali, sulle, ahimè!, cartoline illustrate innumerabili come le gocce del mare. E c'è colui che vi dice: "È un orrore". E c'è colei che vi dice: "è bellissimo". E c'è chi sentenzia: "Non c'è niente di male". E c'è chi protesta: "È una immoralità vergognosa". E, oltre tutti, il saggio a buon mercato "io, per esempio" che stabilisce con Shakespeare: "Molto chiasso per nulla".¹⁷

Stando a certi dettagli delle cronache, il morso della tarantola sembra colpire anche coloro che non hanno avuto ancora occasione di sperimentare un contatto diretto con il tango. Ciò indica che quello che turba la società è qualcosa di più che una moda coreografica o un nuovo intrattenimento. Per l'europeo si

¹⁷ Giuseppe Zucca, *Rassegna Contemporanea*, 10-2-1914.

tratta di un prodotto esotico, di origine misteriosa, o quanto meno poco chiara, portatore di connotazioni erotiche, e proveniente da un ambiente sociale emarginato. Questi attributi lo rivelano oggetto di curiosità e d'identificazione con il proibito. Un fenomeno la cui sola menzione è causa di trasgressione e la cui frequentazione promette nuovi piaceri.

Altri articoli e annunci della stampa italiana collegano il tango con un colore -il color tango si menziona nelle descrizioni del vestiario delle dame aristocratiche in balli di società-, con una moda e finanche con annunci di calzature. Per esempio, si segnala che... "Persino in commercio i nuovi balli portano la loro valida contribuzione. Una stoffa rifiutata un anno fa, ad esempio, è adesso sistematicamente ricevuta con la massima simpatia, si prende un nome di attualità, cioè, il nome di un ballo nuovo¹⁸".

3.4. Gli spazi del tango

Milano costituisce un buon esempio per indagare sul tipo di spazi nei quali si pratica la nuova danza. Tra i saloni di moda più nominati nella cronaca mondana si incontra il *San Martino*, "con ingresso dal vicolo Beccaria", che riceve "un pubblico misto ma ricco", cioè, giovani gagà dell'aristocrazia ed alta borghesia assieme a grossisti di frutta e verdura e commercianti arricchiti.¹⁹ Il tango figura spesso nei suoi programmi come fenomeno d'attrazione. Altro salone di moda è il *Trianon* "con palchi per i soci del *Giardino*, comunicante con la sede di questo circolo."²⁰ Anche l'*Apollo*, inaugurato nel 1907, organizza sistematicamente

¹⁸ *Il Teatro Illustrato*, Anno X, N° IV, 15-28 febrero 1914.

¹⁹ AVV, 1962.

²⁰ Ibid.

serate danzanti, nelle quali non manca il tango. Ballerine e maestri di danza si esibiscono in queste e altre sedi pubbliche, ed è grazie agli annunci pubblicitari nei giornali che conosciamo i loro nomi: "il maestro Vincenti, il professor Carwell, Mmlle. Zureta, Mmlle. Arenas, Mmlle. Durban, Mmlle. Sevillanita."²¹, Mmle D'Altide,²² Zeo Born, Alice Cavalieri.²³

Gli spettacoli di cinema -che non hanno luogo ancora in spazi esclusivamente dedicati alle proiezioni, bensì in sale teatrali adattate per l'evento, costituiscono un tipo di occasione nel quale il tango fa sporadiche apparizioni. Normalmente non manca il pianista che suona "marcette allegri, ballabili, oppure brani patetici e solenni marce funebri, a seconda dei momenti felici o tragici dell'argomento."²⁴ Benché non sia facile stabilire se già in questo momento il pianista includeva o no tanghi nel suo repertorio di accompagnamento alle scene del film, è però possibile incontrare riferimenti sulla pratica coreografica del tango durante gli intervalli fra le proiezioni. Si menziona, inoltre, l'uso del tango insieme con altre danze nelle rappresentazioni di commedie, così come qualche produzione ispirata al ballo rioplatense (è il caso del film "Tangomanía", la cui proiezione si annuncia nel cinema-teatro Santa Radegunda).

Il cosiddetto *Carnevalone ambrosiano* è in completa decadenza. Le carrozze e i corsi di maschere vanno scomparendo. In cambio hanno luogo grandi balli in maschera in saloni privati e grandi clubs. Nei circoli e società hanno luogo balli e feste. Una delle società più conosciute ed eleganti nella Milano del principio del secolo è la "Società del Giardino", dove si svolgono balli in maschera a cui partecipano membri dell'aristocrazia e della casa

²¹ *Il Corriere della Sera*, 23-12-1913.

²² *Il Corriere della Sera*, 16-12-1913

²³ *Il Corriere della Sera*, 29-12-1913.

²⁴ AAVV, 1962

reale²⁵. Leggiamo un'esplicita menzione qualitativa e quantitativa dei partecipanti alla gran festa del Giovedì Grasso nel *Giardino*: "Sono intervenute, fra dame e cavalieri, 2500 persone. Tutta l'aristocrazia milanese era rappresentata".²⁶

Anche nelle feste organizzate in case di privati si balla il tango. Se si tratta di un aristocratico o di un membro dell'alta borghesia, la cronaca dei giornali include l'immancabile lista di personaggi della società che partecipano alla festa. Le abbondanti notizie sui ballerini compaiono insieme alle menzioni dei locali: "Questa sera, all' *Apollo*, il simpatico ed elegante ritrovo, debutterà la classica coppia di tango, professor Sem e Mmlle. Louisette, i quali hanno ottenuto un grande successo nella 'Belle Meunière' di Nizza e nel 'Café de Paris' di Montecarlo."²⁷ Fra tanta menzione di ballerini appare sporadicamente il nome di qualche cantante interprete di tango, come la cantante Lina Millefleur.

Una voce prestigiosa del mondo della letteratura, quella di Gabriele D'Annunzio, si alza per elogiare il tango: "Martedì scorso D'Annunzio, con lo scultore Rodin, assisteva alle danze ideiste di Valentina di Saint Pont. In tale circostanza esprimeva la sua viva ammirazione per le danze modernissime: tango argentino, *maxixe* brasilienne e *ragtime*, ballate in modo insuperabile da M.me Jane de Lambrai in unione al professore Max Rivera".²⁸

Un'altra voce altrettanto famosa, però, si alza per denunciare "i veleni rammollenti del tango". Si tratta di Marinetti, il quale pronuncia a Londra una conferenza sul tango e *Parsifal*, e pubblica a Milano, l'undici gennaio 1914, un manifesto col titolo "Abbasso il Tango e Parsifal!" e sottotitolo: "Lettera futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e

²⁵ Ibid.

²⁶ *Il Corriere della Sera*, 27-2-1914.

²⁷ *Il Corriere della Sera*, 27-1-1914.

²⁸ *Il Corriere della Sera*, 28-12-1913.

si parsifalizzano", del quale vale la pena leggere lunghi frammenti.²⁹

"Un anno fa, io rispondevo ad una inchiesta del *Gil Blas* denunciando i veleni rammollenti del tango. Questo dondolio epidemico che si diffonde a poco a poco nel mondo intero, e minaccia di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole. Perciò noi ci vediamo ancora una volta costretti a scagliarci contro l'imbecillità della moda e a sviare la corrente pecorile dello snobismo.

Monotonia di anche romantiche, fra il lampeggio delle occhiate e dei pugnali spagnoli di De Musset, Hugo e Gautier. Industrializzazione di Baudelaire, *Fleurs du mal* ondegianti nelle taverne di Jean Lorrain, per 'voyeurs' impotenti alla Huysmans e per invertiti alla Oscar Wilde. Ultimi sforzi maniaci di un romanticismo sentimentale decadente e paralitico verso la Donna Fatale di cartapesta.

Goffaggine dei tango inglesi e tedeschi, desideri e spasimi meccanizzati da ossa e da frase che non possono esternare la loro sensibilità. Plagio dei tango parigini e italiani, coppie-molluschi, felinità selvaggia della razza argentina stupidamente addomesticata, morfinizzata e incipriata.

Possedere una donna, non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla.

-Barbaro!

Un ginocchio fra le cosce? Eh via! ce ne vogliono due!

-Barbaro!

²⁹Si ricordi che nel 1913, con il compimento del 30° anniversario della morte di Richard Wagner, scadevano i diritti e le prescrizioni sulla sua produzione. Wagner aveva deciso che la sua ultima opera -Parsifal- venisse rappresentata solo nel *Festpielhaus* de Baureuth. Nel 1913, però, i principali teatri del mondo si affrettarono a rappresentare l'opera e per questo motivo si verificò l'apparizione quasi quotidiana di notizie e commenti sull'opera e sulle sue rappresentazioni.

Ebbene, sì, siamo barbari! Abbasso il tango e i suoi cadenzati deliqui. Vi pare dunque molto divertente guardarvi l'un l'altro nella bocca e curarvi i denti esteticamente l'un l'altro, come due dentisti allucinati? Strappare?... Piombare?... Vi pare dunque molto divertente inarcarvi disperatamente l'uno sull'altro per sbottigliarvi a vicenda lo spasimo, senza mai riuscirvi?... o fissare la punta delle vostre scarpe, come calzolai ipnotizzati? ... Anima mia, porti proprio il numero 35?... Come se ben calzata, mio soooogno!... anche tuuuuu!....

Tristano e Isotta che ritardano il loro spasimo per eccitare Re Marco. Contagocce dell'amore. Miniatura delle angosce sessuali. Zucchero filato del desiderio. Lussuria all'aria aperta. Delirium tremens. Mani e piedi d'alcolizzati. Mimica del coito per cinematografo. Valzer masturbato. Pouah! Abbasso le diplomazie della pelle! Viva la brutalità di una possessione violenta e la bella furia di una danza muscolare esaltante e fortificante.

Tango, rullio e beccheggio di velieri che hanno gettata l'ancora negli altifondi del cretinismo. Tango, rullio e beccheggio di velieri inzuppati di tenerezza e di stupidità lunare. Tango, tango, beccheggio da far vomitare. Tango, lenti e pazienti funerali del sesso morto! Oh! non si tratta certo di religione, di morale, nè di pudore! Queste tre parole non hanno senso, per noi! Noi gridiamo *Abbasso il tango!* in nome della Salute, della Forza, della Volontà e della Virilità.

(...) D'altronde, voi dimenticate *quest'ultimo argomento, l'unico persuasivo per voi*: amare oggi Wagner e *Parsifal*, che si rappresenta dappertutto e specialmente in provincia... dare oggi dei thè-tango come tutti i buoni borghesi di tutto il mondo, suavia, NON È PIUUÙ CHIC!"³⁰

La nuova danza appare anche nelle sfilate di moda, e la sua menzione, esplicita nella relativa pubblicità, indica che è utilizzata

³⁰ arinetti: "Abasso il tango e Parsifal!", in: Gherarducci 1984.

come richiamo per attrarre la clientela ricca. Gli strumentisti che intervengono in queste feste non sono mai menzionati, il che costituisce una deplorabile assenza d'informazione. Come eccezione si può menzionare un riferimento sulla partecipazione delle bande musicali dei reggimenti 67° e 68° di fanteria in una cerimonia organizzata dal Comitato Ambrosiano di Beneficenza nella quale si ballò il tango. E visto che si tratta di corpi militari, è giusto menzionare "il grande ballo alla Lega Navale" nel quale "ufficialmente il tango era stato escluso: la Lega Navale non aveva voluto aprire le porte a questa danza en boga: viceversa le signore lo chiesero insistentemente, così il tango fece il suo trionfale ingresso in questa prima grande festa del carnevale milanese". Ed esso ebbe un grande successo: "Sul tardi poi non fu ballato che il tango, un tango castigato, corretto, da persone per bene".³¹

3.5 Divieti, condanne e una difesa

Questa precisazione che chiude la cronaca, si comprende alla luce di un tema che è stato già anticipato qui, e che costituisce un nodo centrale nel dibattito sorto in ambienti europei sul tango. Si tratta dei divieti ufficiali e delle censure ecclesiastiche dei quali fu oggetto. Il tema è conosciuto perché lo si menziona ogni volta che si scrive sull'accoglienza del tango in Europa, però in questo caso la lettura di documenti ha permesso di correggere alcuni errori che sono andati trapelando dalla letteratura sul tema.

Tra i divieti che trovano eco nella stampa italiana, risulta cronologicamente uno dei primi, quello emanato dall'imperatore di Germania, Guglielmo II. Di fronte a questa condanna, il corrispondente del *Mondo Artistico* a Berlino invia una colorita

³¹ *Il Corriere della Sera*, 10-2-1914.

descrizione della situazione provocata in questa città dalla novità sudamericana: "A proposito di allegro ballo (cioè il tango, che ha avuto -auspice Richepin- gli onori dell'Accademia di Francia, e le scomuniche dei vescovi britannici), lo ha scomunicato anche l'Imperatore Guglielmo, consenziente l'imperatrice Augusta. Un imperiale ordine di gabinetto avvisa i comandanti di reggimento ed i comandanti di navi che gli ufficiali rispettivi sono invitati a non ballare in uniforme nè il *tango*, nè l'*one step* o il *two step* (due balli concorrenti del *tango*), e sono invitati ad evitare le famiglie dove si ballano tali danze. Se vi saranno dei disubbidienti, saranno licenziati!"³²

A Roma, l'organo ufficiale della stampa vaticana, *L'Osservatore Romano*, commenta il divieto nei seguenti termini: "Dunque Guglielmo II ha invitato gli ufficiali, cioè, ha loro comandato di astenersi di ballare la malfamata danza del tango in uniforme. Ha fatto cioè quello che ha potuto per impedire almeno a gentiluomini che s'imbranchino con la bassa sensualità dei negri e dei meticci. E alcuni vanno dicendo che il tango è come tanti altri balli, quando non si balli licenziosamente. La danza tango è per lo meno di quelle dove non si può in alcun modo serbare neppure con qualche probabilità la decenza. Perciò se in tutti gli altri balli sta in pericolo prossimo la morale dei ballerini, nel tango la decenza è in pieno naufragio. E l'Imperatore Guglielmo l'ha senz'altro vietato agli ufficiali in divisa".³³

Sebbene le storie del tango alludano al discorso pronunciato da Richepin in difesa del tango, c'è un aspetto d'interesse che sogliono omettere³⁴ Si tratta del motivo che spinse

³² *L'Illustrazione Italiana*, anno XL, Num 47, 23 novembre 1913.

³³ *L'Osservatore Romano*, 27-11-1913.

³⁴ È menzionato in una citazione della rivista *Caras y Caretas* da Novatti e Cuello (1980: 39), però qui aggiungiamo il titolo dell'opera e alcuni commenti dell'autore.

lo scrittore francese a compiere tale gesto apparentemente disinteressato davanti all'Accademia francese. Intervistato da un giornalista dell'*Intransigeant*, Richepin confessa che la sua intenzione è quella di far conoscere una commedia che ha appena finito di scrivere e che ha per titolo "Il tango". *Il Mondo Artistico*, che pubblica questa notizia in Italia, riferisce in un articolo successivo i particolari del soggetto dell'opera. Più che come una semplice danza, il tango, secondo le parole di Richepin, è visto nella sua opera come "un simbolo: il simbolo della nuova moda tanto di oggi come di domani. L'innamorato del tango non è certo il signore a cui piace ballare. Mia moglie ed io lo consideriamo tal qual'è: un uomo moderno, un uomo del 1913, che si lascia trasportare dalla necessità di essere attivo, di vivere, di rinnovarsi ogni giorno, servendosi dell'ultimo oggetto inventato, e attuando in tutti i campi dell'ingegno umano, la più recente novità...".³⁵

Benchè il celebre testo di difesa pronunciato da Richepin davanti alle Accademie sia riportato in vari mezzi di stampa italiani, non sarà qui incluso nè commentato, in quanto è fin troppo conosciuto. Il suo discorso rimane una delle poche difese che ebbe il tango in un momento in cui aumentavano le critiche e i divieti. Riguardo a questi, nella stampa italiana si riporta, per esempio, che durante la festa organizzata nell'accademia tedesca di Milano per festeggiare il compleanno dell'Imperatore si ballarono tutti i tipi di danza, "dalla polca fino al two step, ma...niente tango! ¡Verboten!".³⁶ Sono riportate anche i divieti emanati dal Re di Inghilterra, dal borgomastro di Vienna, e dal generale Spingardi (Ministro della guerra italiano).

³⁵ Camillo Antona Traversi, *Il Teatro Illustrato*, anno IX, N° XXIV, Milano, 15-31 Dicembre 1913. Nell'articolo si narra l'intero argomento della commedia, che è stata recentemente pubblicata in traduzione spagnola (cfr: Gasió 1999).

³⁶ *Il Corriere della Sera*, 25-1-1914.

3.6 *La chiesa e il tango*

È nel mondo ecclesiastico che si verifica la principale attività di condanna del tango. Sebbene sia certo che in nessun documento appaiono dichiarazioni esplicite del Papa sul tema, è anche certo, però, che il Vicario di Roma alzò la sua voce contro la novità scandalosa. In una pastorale inviata ai parroci di Roma commenta la notizia -ricevuta da lui "con vivo dolore"- dell'introduzione di "una certa danza che, come venne d'oltremare, è nel suo appellativo e nel fatto gravemente oltraggiosa al pudore, e che per questo fu già condannata da tanti illustri vescovi e proibita anche in paesi protestanti. In questa triste condizione è necessario che quanti hanno cura di anime levino coraggiosamente la voce in difesa della santità del costume cristiano, e si adoperino con vigilanza a tener lontani i fedeli dai pericoli che minacciano di travolgerli nell'immoralità di un nuovo paganesimo".³⁷

L'articolo contiene una condanna di ogni tipo di danza e della "buona società" italiana, della quale si afferma che spesso non è precisamente "buona". Questa freccia lanciata contro i settori laici e progressisti della società, si inserisce nella linea degli attacchi che il Vaticano inviava contro questi, in un momento di tensione nelle relazioni tra Stato e Chiesa. Nel Senato italiano si dibatteva in quel momento un progetto di legge sulla priorità del matrimonio civile su quello religioso e questo provocava giornalmente violenti attacchi da ambo le parti, molti dei quali si pubblicavano nella stampa al fine di metterli a conoscenza dell'opinione pubblica. Sotto questa ottica dobbiamo interpretare i

³⁷*L'Osservatore Romano*, 16-1.

seguenti precetti emessi dal vescovo di Padova: "Quando un'ondata di corruzione sta per abbattersi sul gregge alle sue cure affidato, allora non è ingerenza politica, come altri pretese, è dovere sacrosanto per un vescovo di provvedere al riparo. Ed è appunto per questo sentimento del nostro ufficio pastorale che leviamo oggi la nostra voce contro il licenzioso disordine che minaccia la pubblica moralità, affinché ne siano premuniti i nostri figli, e nella speranza che tutti coloro i quali non hanno rinnegato ancora il senso morale e la dignità umana, ci prestino mano a respingere l'invadente sozzura".³⁸

Durante i primi mesi del 1914 le condanne dei prelati si moltiplicano giornalmente: il cardinale vescovo di Verona (Arcilieri), l'arcivescovo di Ferrara, i membri del Collegio dei Parroci di Milano, l'arcivescovo di Modena (Natale Bruni), il vescovo di Udine (Antonio Anastasio Rossi), il cardinale arcivescovo di Vicenza e molti altri, si aggiungono al coro di anatemi. Tra le condanne dei personaggi stranieri, nei quali si rileva una identica tendenza, merita essere segnalata quella dell'arcivescovo di Parigi, Cardinale Amette, per l'ondata di commenti che la stessa sollevò in diversi mezzi di comunicazione -numerosi riferimenti ai modi decenti e indecenti di ballare da un lato, protesta formale dei maestri di ballo di Parigi dall'altro- ed anche perchè diede luogo alla seguente poesia satirica, pubblicata nel seminario anticlericale *L'Asino*:³⁹

"Ballava Davide davanti all'arca
Ballava Salomè con San Giovanni,
E balla di San Pietro anche la barca:
Tutto balla da mille e mille anni,

³⁸ *Il Corriere della Sera*, 20-1-1914.

³⁹ *L'Asino*, anno XXIII N° 5, 1-2-1914, p 7.

Chè di danze la Chiesa mai fu parca,
Anzi...tra frodi, malefici e inganni
Fece sempre ballar l'Umanità
Per saziare la sua voracità."

"Mentre è di moda il più bel ballo, il tango,
Ecco che Don Amette...non l'ho ammette
E addosso a chi lo balla butta fango.
Son chiacchiere, credete, e ben sospette
Quel cardinal non disse già 'm'infango'
In altri tempi, quando ricevette,
Come anche il Papa, alcune ballerine
Scegliendole tra quelle più carine."

"Forse spiace altra cosa a Monsignore
Che cioè quei balletti un po' snodati
Non restin più soltanto per le suore,
Pei monaci, pei preti e per gli abati.
Veda, Eminenza, Ella non ha buon cuore
Per questi nobiloni sfaccendati
Che imitano la teppa ed il convento,
Dove si balla a ogni spirar di vento!"

"Ella dirà che Cristo a Maddalena
Proibì: 'Noli me tangere', ma questo
Non disse già per mettere a catena
Le gambe ad un ballar più o meno onesto.
Eminenza, con mente più serena
Certo vedrà, della questione, questo:
Che i preti, se vogliam dirla sincera
Ballano il tango da mattina a sera."

"Scorra infatti le cronache e i giornali,
Interroghi teologi e prelati
Meglio ancora visiti i locali,

E allor vedrà a Palanza e in altrettali
Bei luoghi come Monza e anche Frascati
Danzar tra salesiani e collegiali!
Ballano il tango tutti i banchettoni,
Fino al Papa col nome Gentiloni!."⁴⁰

In questo panorama di virulenza, alcune voci sembrano esprimere tendenze più conciliatrici. Così, mentre in alcuni scritti, quelli dell'*Osservatore*, per esempio, si condanna la danza in generale e per principio, in altri si intravede una tendenza che, sebbene non giunga ad essere quella opposta, ha il merito di relativizzare storicamente il fenomeno del divieto del tango da parte della Chiesa. Per esempio, ne *Il Mondo Artistico* si passano in rassegna le condanne subite dal valzer un secolo prima, e si inserisce il fenomeno contemporaneo nella posizione secolare adottata dalle massime autorità cattoliche di fronte alle danze. Se lo scrittore del *Matin*, o di qualche altro periodico, avesse frugato in fonti più antiche, in cerca di documenti con caratteristiche simili a quelle presentate da ciò che abbiamo letto sul valzer, forse ne avrebbe incontrati alcuni riguardanti la storia dei divieti che accompagnarono il processo di accoglienza di altre danze nei secoli precedenti da parte di determinate classi sociali. Potrebbe, per esempio, essergli arrivata fra le mani una delle numerose condanne che in altro tempo subì la contraddanza (come quella emessa nel 1746 dal vescovo di Buenos Aires, sotto pena di scomunica, e che diede origine ad una serie di contrasti fra potere civile ed ecclesiastico).⁴¹ Il tema oltrepassa lo spazio di un ambito circostanziale, e meriterebbe essere considerato da una prospettiva

⁴⁰Gentiloni non era il cognome del Papa, bensì di un politico vincolato al Vaticano e fortemente criticato dai settori laici, soprattutto dopo che si fece promotore del "Patto Gentiloni".

⁴¹Vega, 1956: 94.

che tenga conto di aspetti complementari con esso, come l'appello al giudizio di un ente di massima autorità morale attraverso un'esibizione che può verificarsi sul piano reale e sul simbolico.

Certamente, la logica suggerisce che il cardinale Amette non abbia assistito ad alcuna esibizione della danza che si affretta a vietare prima che lo stesso cardinale Vicario di Roma lo faccia (in fin dei conti, visto che si tratta di balli di moda, anche in tema di condanne Parigi è la prima sede e serve di esempio al resto dell'Occidente). Tuttavia, qualcuno scrive che "...il tango ha ricevuto onori insperati: in un aristocratico salone di Parigi è stato ballato davanti all'arcivescovo, Cardinale Amette, che ora è citato in giudizio per averlo diffamato".⁴² Segue la descrizione minuziosa dell'esibizione del tango da parte di una signorina davanti al cardinale. Fatti ugualmente fantasiosi si pubblicano come realmente accaduti in quei giorni. Per esempio, ne *L'Illustrazione Italiana* si riporta che il tango fu ballato da una maestra di un istituto religioso di Milano davanti alla madre superiora per convincerla dell'innocenza della danza e strapparle il permesso perchè le sue alunne lo praticassero. Simili aneddoti si pubblicano in altri periodici con date vicine fra loro, ma in città tanto lontane come Boston, Milano o Roma.⁴³

3.7. Pio X e la furlana

⁴² *L'Illustrazione Italiana*, anno *XLI*, n° 5, 1-2-1914.

⁴³ Per esempio, il 20 ottobre del 1913, il giornale *ABC* cita l'insolita dimostrazione di un tango ballato dal maestro Anderson, senza compagna davanti ai magistrati del tribunale di giustizia di Cleveland col fine di dimostrare l'innocenza della danza. Il capo di polizia mette in evidenza che il tango ballato da Stilson davanti i magistrati non ha niente a che fare con quello che ballano gli "apaches" di Cleveland e propone di presentare quattro coppie nella prossima sessione.

Per quanto riguarda quest'argomento, il *non plus ultra* doveva verificarsi e si verificò -almeno in apparenza- a Roma, dove si diffuse la notizia che lo stesso Papa Pio X sarebbe stato interpellato sul tema della decenza della danza rioplatense e avrebbe assistito al ballo di un tango nel suo appartamento. È questa una storia che tutti menzionano e pertanto sembra giunto il momento di chiarire i suoi contorni alla luce dei documenti. Pio X, che sarebbe morto lo stesso anno e sarebbe stato in seguito canonizzato, fu un innovatore sotto apparenze conservatrici. Col suo secondo *Motu proprio* del 25 aprile 1914 operò una riforma della musica sacra e incaricò i monaci benedettini dell'Abbazia francese di Solesmes della preparazione di un'edizione vaticana del canto gregoriano sulla base di una revisione dei codici antichi⁴⁴. Per questo motivo occupa un luogo nella storia della musica liturgica cattolica. Però, la leggenda che lo mette in relazione con il tango nacque, in realtà, il 28 gennaio del 1914, quando il *Corriere della Sera* pubblicò ciò che segue:

"Il corrispondente romano del *Temps*, Jean Carrère, raccoglie la voce curiosa che il Papa abbia raccomandato la *furlana*, l'antica danza veneta, ad una giovane coppia patrizia da cui si sarebbe fatto dare un saggio del *tango*. Il Papa, vedendo le smorfie che i due giovani erano costretti a fare per ricordarsi ogni movimento, li commiserò dicendo: -Capisco che voi amiate la danza. Essa conviene alla vostra età, e così è sempre stato come sempre sarà. Ballate, dunque, poichè ciò vi fa piacere. Ma invece di adottare queste ridicole contorsioni barbare, perchè non scegliere quella meravigliosa danza veneta che io vedevo spesso ballare nella mia giovinezza e che è così elegante, così distinta, così latina: la *furlana*?.

-La *furlana*? domandarono sorpresi i due giovani adepti del *tango*.

-Come, non conoscete la *furlana*?

⁴⁴ Jedin, 1979.

E il Papa, tutto arzilla, avrebbe accennato già ad alzarsi, come se avesse inteso rivelare egli stesso le armoniose movenze di questa danza graziosa. Ma si ricompose subito, e fatto chiamare uno dei suoi servi veneziani, lo pregò di mostrare ai due giovani patrizi i movimenti principali della *furlana*. Il principe M., e sua cugina, allenati da un lungo esercizio dei tè danzanti, non durarono grande fatica ad apprendere il ballo, e quindi accomiatatisi, se ne andarono meravigliati a raccontare nei salotti romani come il Papa avesse lanciato una nuova danza. E subito iniziarono tutti gli amici ai segreti della *furlana*. Jean Carrère si dice convinto che la 'danza del Papa' non tarderà a detronizzare completamente ogni altra danza mondana. La storiella è graziosa e si può accoglierla a titolo di curiosità".⁴⁵

Questo significa che, almeno in un primo momento, la stampa non espresse alcun dubbio sull'inverosimiglianza della storia. Anzi, indicò in varie occasioni il nome dell'autore dell'invenzione. Con il passar del tempo, però, e a forza di ripetere l'aneddoto con piccoli cambiamenti, gli stessi giornalisti finirono col considerarlo vero. È probabile che lo sia divenuto da un punto di vista mitico, dato che tanti testi lo hanno riportato durante il secolo e dato che pervive nella memoria collettiva la coscienza di un episodio che, in un modo più o meno vago, lega il Papa al tango (episodio che, alla luce dei documenti che si stanno qui commentando, non è poi così lontano dal vero, soprattutto se si considera la lettera del Cardinale Vicario di Roma). In questa versione dei fatti si presentò il curioso particolare che il Papa non avrebbe condannato tutta la danza per principio -come fece qualche settimana prima l'autore della sezione "annotando" ne *L'Osservatore Romano*-- bensì avrebbe acconsentito magnanimo alla sua pratica da parte dei giovani. Certamente, questo

⁴⁵ *Il Corriere della Sera*, 28-1-1914.

particolare esce dalla penna del giornalista milanese, così come la storia da lui riportata si deve all'invenzione del suo collega francese. Altri scritti apportano varianti: se nell'articolo pubblicato dal *Corriere della Sera* l'esibizione davanti al Papa è effettuata da due cugini, in *Rassegna Contemporanea* si tratta di una coppia di nobili veneziani, e secondo *Il Mondo Artistico* è un principe solitario che balla con una sedia.⁴⁶

Il principale risultato prodotto a lungo termine da quest'aneddoto riferito a Papa Pio X, fu che attraverso una lenta trasformazione si arrivò a considerarlo come un fatto realmente accaduto, trasformazione alla quale contribuì la penna di vari autori, e che provocò l'introduzione dell'errore nella già menzionata *Enciclopedia Universale della Musica e dei Musicisti*. In quest'opera si legge, sotto la voce furlana: "Nel 1914 il papa Pio X, per ostacolare la dilagante moda del tango, ritenuto indecoroso, tentò un anacronistico recupero della furlana in una versione elaborata dal maestro di ballo E. Pichetti, che aveva ben poche affinità con la forma originaria; il tentativo naturalmente fallì, e valse a procurare alla danza il nomignolo di «danza del Papa»".⁴⁷

Le prime smentite da parte del Vaticano arrivarono subito. Già il 30 gennaio sotto il titolo "Il Papa e la Furlana: una protesta", si legge nel *Corriere della Sera* che... "Il ridicolo di tutto il pubblico sarebbe degno e sufficiente castigo dei pretesi informatori vaticani per l'offesa dignità dell'augusta persona del Pontefice, gratuitamente immischiato in queste invenzioni grossolane, se non reclamasse anche la protesta disdegnosa di ogni cattolico."⁴⁸ E due giorni più tardi, nello stesso periodico, si

⁴⁶ Per una trattazione più completa di questo tema, vedi: Cámara, in: Pelinski, 1995, e Cofini, 1995.

⁴⁷ *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Torino, Utet, 1987, p. 307.

⁴⁸ *Il Corriere della Sera*, 30-1-1914.

pubblica che "Di fronte alle voci diffuse negli ultimi giorni da alcuni giornali secondo i quali dinanzi al Papa avrebbe avuto luogo una rappresentazione di tango, la Nunziatura pontificia è autorizzata a dichiarare che queste voci offensive per Sua Santità sono completamente infondate."⁴⁹

L'autore della storia -Carrère- afferma che l'ha inventata per combattere una danza brutta e triste "e perchè la bruttezza e la tristezza sono un'immoralità."⁵⁰ Il suo giudizio estetico è assolutamente personale e coincide solo con quello di una parte dei suoi contemporanei. Il confronto fra le principali opinioni sulla bellezza coreografica del tango ci allontanerebbe ora dal tema che stiamo trattando, però forse sarebbe pertinente puntualizzare che, in quel momento, dette opinioni erano divise così come nell'Italia di oggi predomina il giudizio positivo e l'indifferenza (in generale verificabili rispettivamente tra coloro che ballano il tango e coloro che ciò non fanno).

Il tentativo di Carrère dà i suoi frutti. La furlana entra in competizione con il tango, almeno negli spazi che questo aveva occupato nella stampa. Alcuni autori segnalano l'interesse destato dalla nuova danza tra i membri dell'aristocrazia italiana. Ad esempio, nella cronaca sulla festa organizzata da Carrère e da altri personaggi nel teatro Excelsior di Roma si descrive il trionfale arrivo della furlana, osservata ed invidiata da alcune danze popolari, quali il trescone, il saltarello e la tarantella. Il più completo degli articoli che si pubblicano durante quei giorni di febbraio sul tentativo di sostituire il tango con la furlana e la conseguente variazione nella moda dei balli, tratta il tema con tale ricchezza di dettagli e con una varietà così grande di epiteti che supera ogni possibile commento:

⁴⁹ Stefani, *Il Corriere della Sera*, 2-2-1914.

⁵⁰ Ibid.

"Corrono giorni tristi e difficili per il tango. Un successo immediato, clamoroso, un furore, una mania, una pazzia, una popolarità sconfinata: tutto il mondo conquistato e intangato in un momento. Il parossismo. Nessuna danza ha mai avuto una così fulminea e così vasta celebrità. Ma ecco che a due o tre mesi appena dal suo maggior trionfo il tango comincia a declinare, a piegarsi, a tramontare. Resiste ancora, ma non ha più la travolgente baldanza di prima. resiste ancora, ma non è più guardato e aspettato e invocato e sognato come la delizia saporosa e maliziosa, non è più l'affascinante frutto proibito. Così giovine, povero tango, e già così avvizzito! E il destino delle celebrità fulminee: il tramonto sta in agguato vicino all'alba (...) Il suo orizzonte si va restringendo, si va chiudendo. Ma scomparirà il tango? Forse no, o almeno non subito. Ma non godrà più la pacifica via trionfale di prima. Viveva glorioso e incontrastato. Era il padrone, e non aveva rivali. Adesso invece ne ha uno, ed è una rivale. Ahimè, sì: la furlana.

Tango?, o furlana? Il dubbio è grave. Molto grave. Gravissimo (...) e il tango vacilla sul suo piedistallo. Occupava esclusivamente di sé le signore, i ballerini, i maestri -domando scusa: i professori- di ballo, i cinematografi, le feste. Di colpo, ecco che la rivale inattesa gli va rubando terreno, e attrae e interessa signore, ballerini, maestri -prego, sì, professori-, cinematografi, feste. I cinematografi si sono impadroniti subito dell'avvenimento e le proiezioni della furlana hanno un grande successo (...) La voga improvvisata mette un grande interesse attorno alla vivace danza veneta.

Voi sapete che nel prim'atto della *Gioconda* di Ponchielli si balla la furlana. Era una cosa che passava inosservata. Ma adesso? Guardate i manifesti del Dal Verme dove si da *La gioconda* e vedrete sotto all'annuncio dell'opera un grosso avvertimento: 'Nel primo atto si danza la Furlana'. E ogni sera il balletto ha un insperato successo di applausi. Anche in un'altra opera si trova la furlana: nelle *Maschere* di Mascagni. E i

furlanisti l'andranno a ricercare. Ma la furlana non si limita a questa guerra al tango combattuta da lontano. Essa lo affronta direttamente, lo sfida, e lo trascina sul terreno, o almeno sul tappeto dei ritrovi notturni e delle sale da ballo. L'altra notte al Trianon a Milano si è tenuta nientemeno che un'accademia di tango e di furlana, con un *referendum* fra gli spettatori. E dinanzi al tango complicato e ondeggiante è scesa in campo la furlana vivacissima, tutta balzi e inchini e smorfiette e complimenti, garbata e impertinente, chiassosa e languidetta: un fior di prato che vuol vincere un fiore allevato in serra e odorante di profumi artificiali (...) e il pubblico del *referendum* milanese ha votato l'altra notte per la furlana contro il tango. È una prima vittoria notevole, dopo l'altra vittoria della voga simultanea. Ma il problema rimane ancora insoluto. Tango? O furlana? È una cosa che non si può risolvere così, su due piedi, ce ne vogliono almeno quattro”.⁵¹

La controversia tra ambedue le danze circolò velocemente per l'Europa, a giudicare dalle abbondanti notizie scritte che restano in vari paesi. Nei saloni italiani si promossero referenda in cui alla domanda: "-Perchè lei balla la furlana?", il pubblico rispondeva con frasi tali come: "-Perchè lo consiglia il Papa", "-Perchè è un ballo italiano", "-Perchè è un ballo nazionale". E nel carnevale del 1914 i giovani la ballavano, secondo i cronisti, "festeggiando Sua Santità". L'allusione -pubblicata nel *Corriere della Sera*- a una presunta gioia del Papa per il successo della danza veneziana fu probabilmente il commento che esaurì la pazienza della stampa vaticana. La risposta apparve nell'*Osservatore* in risalto nella prima pagina. Tra gli altri concetti si legge quanto segue:

⁵¹ *Il Corriere della Sera*, 8-2-1914.

"La stagione carnevalesca che ora volge al tramonto ben può fornire argomento ad un articolo serio, tanto più serio in quanto ad essa si è voluto dare in quest'anno un carattere più spinto di mondanità, nel senso più scapigliato e più indecente della espressione. Di questo eccesso e di questa sconvenienza volle dare il segnale fra noi un giornalista straniero con una trivialità in veste aristocratica, inventando una frottola, quanto stupida, altrettanto indecente, per la quale si mescolava alla cronaca di nuovissime danze lascive, ciò che v'ha di più augusto sulla terra e di più venerato. Malgrado le ripetute sollecitazioni che ci venivano da varie parti rivolte da persone egregie scandalizzate e nauseate per quella indecente gazzarra, ci rifiutammo di pronunciare allora parole che potevano aver l'aria di una smentita alla quale la dignità nostra ed il rispetto verso i nostri lettori si rivelavano.

Ma se tacemmo allora di quella insulsa storiella, della quale eravamo ben certi avrebbe fatto tacere intorno a certi strascichi vergognosi si quella fiaba, e intorno alla nuova e più intensa rifioritura di mondanità licenziosa alla quale la sconcia invenzione doveva fornire lo spunto, servendo quasi ad essa di preparazione, accreditando e popolarizzando costumanze pagane e abbassando perciò sempre di più il livello della serietà ed anche della moralità in ogni classe sociale.

Non possiamo e non dobbiamo anzitutto tacere del nuovissimo oltraggio che durante tutto questo periodo di carnevalesche baldorie si è continuato a recare, consenzienti e complici le pubbliche autorità, a cose e persone sacre e venerande colla impunita esposizione agli sguardi del pubblico di indecenti vignette che stanno a dimostrare una volta ancora quale sia il rispetto, quale la riverenza ad esse promessa e garantita sotto l'impero delle leggi vigenti.

Non possiamo e non vogliamo tacere della parte veramente scandalosa che in questo continuo rilassamento dei pubblici costumi, in questa crescente intemperanza di orge carnascialesche ha avuto più che mai la stampa cittadina, la quale

da parecchi anni a questa parte con vergognoso crescendo va sfruttando annualmente il carnevale a proprio uso e consumo, speculando nel proprio interesse sulle tendenze più intemperanti e più scollacciate del popolo".⁵²

La dichiarazione segue in simili termini e include una chiara allusione alla responsabilità delle autorità civili nei fatti che si denunciano; allusione che risponde tanto alla già citata polemica fra Stato e Chiesa, quanto ai disegni satirici che con feroce crudeltà raffigurano il Papa e membri dell'alta gerarchia ecclesiastica, mentre guardano compiaciuti le dimostrazioni della furlana (se non addirittura nell'atto di ballare essi stessi questa danza con contorsioni e moine).

Nel mese di marzo, alcuni giornalisti pongono le cose al loro posto riguardo alla "storiella" di Jean Carrère, che "...calcolò sull'effetto suggestivo che avrebbe prodotto nel gran mondo l'annuncio di un ballo suggerito nientemeno che dal Papa! Sua Santità non aveva suggerito un bel nulla, non ne aveva nemmeno avuta occasione; ed ora l'organo del Vaticano - *L'Osservatore Romano*- ha formulata una vera protesta contro la geniale invenzione di Jean Carrère, la cui fantastica piacevole storiella non aveva, almeno nella forma, nulla di irriverente per il Santo Padre."⁵³ Tra le testimonianze di questo aneddoto nel mondo della letteratura e lo spettacolo, menzioniamo il sonetto in dialetto romano che il famoso poeta Trilussa dedicò alla controversia sulla danza che agitava gli animi della città eterna:⁵⁴

⁵² A., *L'Osservatore Romano*, 24-2-1914.

⁵³ *L'Illustrazione Italiana*, Anno XLI, N° 10, 8-3-1914.

⁵⁴ Questa divertente poesia è stata citata più volte in pubblicazioni italiane [vedi, ad esempio: Lao, 1986].

Tango e Furlana

"Er Papa non vô er Tango perché, spesso,
 Er cavajere spigne e se strufina'
 Sopra la pancia della ballerina'
 Che, su per giù, se regola lo stesso."

"Invece la Furlana è più carina:
 La donna balla, l'omo je va appresso,
 E l'unico contatto ch'è permesso
 Se basa sur de dietro de la schina."

"Ma un ballo ch'è der secolo passato
 Co'le vesti attillate se fa male:
 E er Papa, a questo, mica ci ha pensato;"

"Come vôi che si movino? Nun resta
 Che la Curia permetta, in via speciale,
 Che le signore s'arzino la vesta."⁵⁵

É interessante menzionare anche il riferimento alla furlana nel testo della prima zarzuela spagnola dedicata alla moda del tango argentino, il che costituisce una prova della velocità di circolazione delle notizie -anche quelle mondane- tra le capitali europee:

"La furlana
 que antes fue danza pagana
 y hoy es danza católica,
 apostólica, romana".⁵⁶

⁵⁵ Trilussa, *Ommuni e Bestie* (1913), Milano, Mondadori, 1922.

⁵⁶ "La furlana / che prima fu danza pagana / ed oggi è danza cattolica / apostolica, romana", in: *El tango argentino* (zarzuela in un atto di Valverde e

3.8 Altre danze

Oltre alla furlana, che incontrò il favore del pubblico solo durante un breve periodo di tempo, altre danze sono menzionate in relazione al tango in diverse occasioni. Il trescone, il saltarello e altri balli del folklore italiano sono già apparsi, però solo in qualità di parenti o coetanei della furlana, non come danze di moda nelle città italiane in quei mesi. Invece il *valzer boston*, l'*one-step*, il *two-step* e altre danze sono segnalate frequentemente come balli di moda, la qual cosa costituisce materiale di riferimento sulla pratica coreografica nei saloni italiani. Per esempio, in un articolo che commenta i divieti che subisce il tango, si legge: "Meno vario del *tango* e più semplice è il 'double boston', ed è meno discusso del *tango*: ricorda lontanamente quel *valzer strisciato* che faceva furori all'epoca del secondo impero. È eseguito con maggiore rapidità, senza passi eccessivamente cadenzati, senza languore di ritmo, con un numero più vario e più fantastico di figure".⁵⁷

Questo testo e altri simili costituiscono fonti che illustrano i tipi di balli che la società italiana praticava immediatamente prima della grande guerra. In essi compaiono spesso riferimenti ad altre danze di moda di cui si sono perse le tracce (il *trotto del tacchino*, il *ballo dell'orso*, il *passo del pesce*, il *tao-tao* ed altri): "Si sono accese vivaci discussioni pro o contro il nuovo ballo che hanno riportato altri nomi di danza esotici: danza dell'orso, passo del pesce, trotto del tacchino, divenuti immediatamente di moda in Inghilterra e in Francia. Non qui in Italia dove fortunatamente

Palacios, prima rappresentazione a Madrid nel mese di marzo di 1914) [cfr.: Cámara, 1993].

⁵⁷ *L'Illustrazione Popolare*, anno 45, N° 6, 5-2-1914.

prevalgono la euritmia classica e il sentimento estetico, ancora oggi tanto greco-romano. E infine, non è facile dimenticare le nostre belle danze di un tempo, tanto eleganti e graziose. Il valzer si balla sempre ed è elegantissimo".⁵⁸ Però ci sono riferimenti sulla pratica in Italia delle danze zoocinetiche menzionate. Uno di questi è il grazioso poema:

"Non vi sembra cosa strana
che la danza americana
che è di moda da un pò in quà
certi nomi brutti molto
essa porta in verità?"

"Non vi pare un nome stolto
questo...'il trotto del tacchino',
'danse de l'ours' e così via?
a tai nomi...animaleschi
ci avvezziamo, pian pianino."

"Caro mio, staremo freschi!
perche se ora esiste il tango,
fra un annetto, andiamo, via,
dovrem far...l'orango-tango?"⁵⁹

Altra costatazione della pratica di queste danze è il seguente commento sopra "il passo di tacchino, ballo dell'orso e altre derivazioni... animalesche nelle quali l'orgoglioso homo sapiens non ha avuto riserva ad imitare quelli che -chissà per quale giudizio arbitrario- stanno sotto di lui nella scala zoologica".⁶⁰

⁵⁸ *L'Illustrazione Popolare*, anno 45, N° 6, 5-2-1914.

⁵⁹ *La Domenica del Corriere*, Anno XVI, N° 5, 1-8 febbraio 1914, p 12.

⁶⁰ *Il Teatro Illustrato*, Anno X, N° IV, Milán, 15-28.

3.9 Altre opinioni

L'articolo seguente potrebbe molto bene erigersi a paradigma della documentazione dell'epoca che raccoglie opinioni sul tango di personaggi del mondo civile. Sotto il titolo "Il tango sotto processo", la rivista italiana *La Nuova Antologia* aggiunge la sua voce alla discussione generale pubblicando i risultati di una serie di inchieste sul tema, realizzate in diversi paesi. Le risposte coprono una gamma che va dal sensato allo stravagante e snob; il periodico italiano ne trascrive molte, non senza coprirsi prima le spalle affermando che..."il tango, come tutte le danze, si può ballare più o meno correttamente: ma è certo che si presta più facilmente a movenze che non sono fatte per insegnare la modestia alle signorine o per elevare il carattere ed il prestigio delle classi superiori agli occhi del popolo. E sono passati i tempi in cui a ciò non si badava (...) ecco perchè condanniamo decisamente il tango ed ogni spettacolo di spensieratezza⁶¹".

Tra gli intervistati nei vari paesi le cui opinioni sono trascritte dal cronista, figurano: in Inghilterra, Lady Byson ("Il tango è una danza acrobatica, assai spesso senza grazia, ma è di moda, e ciò spiega perchè ha tanti seguaci. Però è un ballo volgare, l'espressione materiale del tempo, il risultato di un'esuberanza indisciplinata, sfrenata, focosamente giovanile"), la Duchessa di Bedford ("Il tango non l'ho mai veduto ballare, nè sento alcun bisogno di vederlo"), Lord Losdale ("La corrente sfavorevole al tango certamente sparirà quando sarà ballato in pubbliche sale da ballo nel modo in cui l'ho veduto danzare recentemente"), Lady Troubridge ("Questa mania pel tango è il risultato naturale delle tendenze della vita moderna e solo lo si può

⁶¹ *La Nuova Antologia*, 16-1-1914.

giudicare da questo punto di vista"), il Barone di Forest ("Penso che il tango raggiungerà presto le ombre del ping-pong"), il vescovo Weldom ("Io non sono e non posso essere un'autorità in fatto di tango. Non l'ho mai visto; ma, inventate nel Sud-America o altrove, le danze dei selvaggi, per quanto modificate, difficilmente possono essere trapiantate in una società cristiana civilizzata senza offendere il buon costume"), Arthur Collins ("Il tango non è riprovevole, ma può divenirlo"), Miss Marie Temps ("Per me il tango è noioso"), Miss Gertier Millar ("Sul teatro, il tango produce un effetto straordinario, tanto che io debbo dare due bis per sera! Ma esso non potrà mai diventare una danza da sala da ballo").

L'articolo prosegue con opinioni raccolte in Francia: la principessa Luciana Murat ("Il tango mi piace, e lungi dal giudicarlo disonesto, penso che non vi è ballo più casto, purchè lo si danzi con uno spagnuolo o con un argentino. Quanto a me, provo una specie di riposo quando danzo il tango"), il drammaturgo Abel Hermant ("Il tango è antipatico. Le madri che permettono alle loro figlie di danzarlo sono stupide o matte: forse l'una e l'altra cosa insieme"), Abdré de Fouquières ("Il tango è una danza malinconica: questo -a mio avviso- è il suo principale difetto"), la ballerina Regina Badet ("Il tango debbe esser proibito per amore della sicurezza pubblica").

Per quanto riguarda gli Stati Uniti, si raccolgono le opinioni del leader socialista James Lees ("La critica del tango è per me scortese ed ipocrita. Sono perciò sicuro che non lo si sopraffarà"), la ex-sufragette Inés Boisseain ("Personalmente sono molto contraria al tango e non mi piace che si balli in casa mia, o di vederlo danzato dalle mie giovani amiche. Ma io sono una ferma credente nella libertà, e se qualcuno vuol danzarlo, io per me non trovo nulla a ridire"), Duncan Fletcher, moglie di un

senatore della Florida ("La buona società qui non danza nessuna specie di tango che possa offendere l'onestà"), e molti altri.

3.10 *Un pò di música*

Il ventaglio di temi in stretta relazione con l'accoglienza del tango in Italia non si conclude qui. Si dovrebbero menzionare le dichiarazioni dei rappresentanti diplomatici argentini in Europa (i quali aderirono alla corrente ufficiale che condannava il tango), la proposta del "pericón" -contradanza argentina- come ballo sudamericano alternativo, ed altri argomenti.

Nei paragrafi che seguono il giornalista di *Il Secolo* si interroga sopra le cause del successo del tango. Il suo ragionamento si basa su una serie di considerazioni di ordine espressivo e musicale, che come acqua fresca, inumidiscono il deserto di argomenti di ogni tipo che si sono andati trascrivendo, e che poco o niente hanno a che vedere con la musica:

"...le vecchie polke e le antiquate mazurke ed i compassati lancieri non potevano piú soddisfare l'anima moderna impastata di sensibilità. Si poteva sopportare appena l'antico valzer tedesco con i suoi giri in quattro tempi [sic], destinato piú alle persone atletiche che alle donne moderne dalle vesti attillate. Un ballo - essi dicono- che non fa che ripetere continuamente un unico passo e che non presenta altra varietà che il girare in senso inverso é esercizio troppo monotono, troppo serio, troppo poco plastico, e per nulla destinato a tradurre, con gli atteggiamenti, le squisite e inavvertite varietà del ritmo. I vecchi balli non fotografano nè la musica nè lo stato psichico delle persone danzanti. L'anima moderna ha bisogno di qualche cosa di piú fine, di piú sensibile, di piú cerebrale che non sia un unico passo cadenzato e uniforme come di un drappello di soldati in marcia. Essa ha bisogno anzi tutto di sensibilità, d'una estetica tutta nuova, piú dinamica che

plastica, d'una coreografia un po' mondana, cha sia più arte che sport.

(...) Ci voleva una danza più complessa e più ardita, più nervosa e sensibile, più profonda e tormentata, più raffinata e più dinamica, fatta di slanci e di arresti, di atteggiamenti improvvisati e di pose significative, più artistica e letteraria, una danza che fosse la traduzione plastica e dinamica di una musica scritta previamente in minore, e plasmata sopra una tonalità triste, armoniosamente angosciata, e satura di passione e di snervante poesia”.⁶²

I riferimenti alla musica contenuti in queste ultime righe, non solo costituiscono un'eccezione nell'ambito dell'articolo, prevalentemente dedicato a considerare aspetti coreografici, ma lo sono anche nel panorama giornalistico del momento. La musica è, in effetti, la grande assente nella documentazione relativa al momento in cui il tango è accolto dalle capitali europee, e abbiamo già visto che il caso italiano non costituisce eccezione a questa regola. Il materiale musicale relativo a questa fase oggi disponibile è, inoltre, scarso, cosa che non succede con il repertorio di tanghi del ventennio nero, come vedremo più avanti.

3.11 Pichetti

Prima di passare alla seconda fase storica del tango in Italia, è necessario menzionare la versione che il professore di danze Enrico Pichetti dà nel suo libro *Mezzo secolo di danze* - pubblicato nel 1935- della presentazione della danza rioplatense che eseguì davanti all'aristocrazia romana. L'autore dichiara che effettuò tale operazione nell'aprile del 1912. La data sembra

⁶² *Il Secolo XX*, 1913.

troppo anticipata, soprattutto se si considera che Pichetti riferisce che organizzò detta presentazione come risposta alla crociata lanciata contro il tango (che, come si è visto, ebbe luogo nei primi mesi del '14). Riportiamo qui un frammento della sua minuziosa descrizione dell'evento: "Un pomeriggio dell'aprile 1912, la mia sala fu piena delle persone più distinte dell'aristocrazia, dell'Ambasciate, dell'alta Società romana. I biglietti, in numero limitato, secondo la capienza della sala, erano stati ricercatissimi; non un posto rimase vuoto, neanche nella galleria; e un'ora prima della presentazione dei balli, la sala era già piena; e nei crocchi, nelle conversazioni, nell'aria stessa, era predominante l'ansietà di questo Tango Argentino".⁶³

Il racconto continua in crescendo con la presentazione di un valzer figurato e di un *one-step*, e culmina con la presentazione del ballo rioplatense: "Per terzo annunciai il *Tango*: e parve subito che nella sala non ci fossero più persone vive, ma solo occhi aperti, intenti, fissi. Al nostro apparire non ci accolse nemmeno il solito applauso, ma ci avvolse una ventata di spasimante attesa, che mise anche in noi una certa ansietà:

(...). E ballammo il famigerato *tango*: io ben sentivo, mentre compivamo con diligenza e grazia le figure più criticate e foriere di discussione, che veniva smontandosi la preconcetta avversione e che un senso di compiacimento, di vera gioia estetica, subentrava negli animi, riportando nei volti già contratti, negli occhi troppo aperti, nelle stesse mani nervose, un sentimento di sollievo, che andava cambiandosi in sorriso, in godimento, in approvazione; per finire poi in un applauso, che forse non mai così vibrante e generale ha risuonato nella mia sala. Fu un vero trionfo! E qui devo, per amore di verità riconoscere che la vera trionfatrice fu mia moglie, l'incomparabile mia compagna di ballo, che seppe

⁶³ Pichetti, 1935.

vincere, al primo presentarsi, con la grazia e la compostezza della persona, ogni ostilità. Più che seguirmi nel ballo, mi precedeva; intuiva i passi miei, anche se nuovi, ispirati lì per lì dalla musica, forse attraverso le vibrazioni che si comunicavano le nostre mani, i cui nervi vibravano all'unisono, vero veicolo dei concordi nostri pensieri. Era tale la leggerezza dei movimenti aggraziati del suo pieghevole corpo, obbediente ad ogni necessaria ondulazione, che mi pareva di essere io stesso portato da lei".⁶⁴

Parole felici, che rinunciano alla descrizione superficiale di figure o movimenti per spiegare la disposizione interna e la via iniziale di comunicazione tra i ballerini, che sta alla base della realizzazione del tango. Ancora una volta non si riportano riferimenti culturali, però si recuperano alcuni elementi fondamentali che considerano la musica come implicita base.

Questa presentazione di una coreografia adattata per l'uso delle famiglie nobili e borghesi apportò, a quanto pare, immediati benefici al maestro: "Il giorno dopo nelle mie sale non si insegnava, non si ballava, non s'imparava che il *tango*".⁶⁵ Nuove presentazioni in altre sedi italiane accrescono, secondo il testo di Pichetti, la sua fama e quella dei tanghi che lui e sua moglie ballano persino davanti ad autorità ecclesiastiche che, davanti all'eleganza e alla purezza della danza, finiscono invariabilmente per approvarla. Il tango ha vinto la battaglia in Italia, e Pichetti si attribuisce il merito del trionfo. Trionfo al quale forse ha contribuito, ma che fu dovuto a cause più forti e persuasive di quelle che lo hanno visto come protagonista.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

4. Fine di un periodo

Lo scoppio della prima guerra mondiale impone un momentaneo silenzio su queste tematiche, e durante questo triste lustro nella stampa italiana troviamo solo qualche sporadica notizia sul tango, come quella che si riferisce alla sua pratica tra soldati nel fronte di battaglia. Nonostante ciò, si verificano le saltuarie presenze di spartiti di tango nelle "Piedigrotta" di alcune case editrici apparse in quegli anni. Ad esempio: Nin *La Canzonetta* del 25 dicembre del 1916 si fa pubblicità del duo: "I Bruna-Meconi", di cui si dice sono "Creatori del loro genere originale [e] celebri nel Tango della morte". E nella *Domenica del Corriere* del 20/27 febbraio 1921 si pubblica una poesia con titolo "Il fiasco della Quaresima" in cui leggiamo:

"Tuttavia si divincola la donna;
vuol calci dar, coi piè lordi di fango:
ma le gambe, di sotto della gonna,
disegnano un legger passo di tango."

Inoltre, abbiamo diversi documenti che testimoniano la pratica creativa del tango nel periodo che spazia fra l'inizio della guerra e la metà degli anni Venti, in cui ritornerà la moda del tango in Italia.⁶⁶ Questi costituiscono una prova di continuità nella

⁶⁶ Ad esempio: 1914: *El choclo*, di A. G. Villoldo -compositore argentino-, con testo italiano di A. Mariani; *La Hilacha*, di J. Fiorito (non sappiamo ancora se rioplatense o italiano); 1922: *Alma*, versi di Neri, musica di Bonavolontà; *Odalisca* -"Oriental tango"-, di Great, forse non italiano, la partitura però, è proprietà di A. Forlivesi e di E. A. Mario; 1923: *Amore andaluso*, versi di Baratta, musica di Avitabile; *Penas de Amor*, mus Silvestri; 1924: *Fleurs d'amour*, di Gaudenzi (dedicato "a mio fratello Pietro"; *L'ultimo sogno*, testo di Maestrale, musica di Santangelo; *Il figlio dell'aviatore*, versi di Chiumenti, musica di Marrone.

pratica del genere, benchè non ci fosse più la moda, nè lo scandalo. Il periodo che ci interessava considerare, però, finì con lo scoppio della guerra, e perciò la nostra esposizione documentale -che non abbiamo voluto più esaustiva per non annoiare il lettore- finisce qui.

INDICE

JOSÉ MÁXIMO LEZA CRUZ, <i>Ópera italiana y tradición teatral española en la primera mitad del siglo XVIII (1731 – 1749)</i>	pag	9
SERGIO DURANTE, <i>Una presenza iberica di Pier Francesco Tosi</i>	“	17
CARLOS M. FERNANDEZ FERNANDEZ, <i>El rol de las instituciones asistenciales</i>	“	39
...		
XOAN M. CARREIRA, <i>L’impresario Setaro</i>	“	64
ISABEL ARETZ, <i>Il melodramma in Venezuela</i>	“	70
SAMUEL CLARO VALDÉS, <i>1830: il debutto della lirica in Cile</i>	“	91
ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO, <i>Produzione e circolazione del teatro musicale nell’America Latina</i>	“	108
ENRIQUE CÁMARA DE LANDA, <i>Un morso di tarantola: l’arrivo del tango in Italia (1913-1914)</i>	“	134

2^a ristampa

La redazione di questo volume è stata chiusa il 18 luglio 2000

Ed è consultabile nella pagina web dell’IMLA:

<http://helios.unive.it/~imla>

Hanno collaborato:

Nella realizzazione degli 'abstract' per la pagina web dell'I.M.L.A: LUCA CONGEDO (L.C.), ELISABETTA CAGNIN (E.C.), MICHELE BELTRAMELLO (M.B.), ALVISE MAROTTA* (A.M.); per la trascrizione degli articoli: LUCA CONGEDO, PAOLO GASPARIN (P.G.), SIMONE FALIVA (S.F.); DEMETRIO PALA* (D.P.) per la revisione dei testi: GIULIA MARCONATO*, MARIAEMMA PACE*, FRANCESCA RIGO*, JACQUELINE RODRIGUEZ SUAREZ*, CHIARA ZAMATTIA*, ROBERTO ZUCCON*. Realizzazione della pagina Web e impaginazione del presente volume: SIMONE FALIVA.

(Sono indicati con *, gli studenti del T.AR.S. della Università Cà Foscari di Venezia.)